



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**DE ÓPERA, MOLE Y POZOLE
UNA APROXIMACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DEL
GUSTO MUSICAL EN TIJUANA.**

Tesis presentada por

Roberto Castro Miranda

para obtener el grado de

**MAESTRO EN
ESTUDIOS CULTURALES**

Tijuana, B. C., México
2018

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora de Tesis:

 Dra. Ana Gabriela Hernández López

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

Dedico este trabajo a mi familia, mis cuatro guerreras,
por el apoyo y comprensión ante la distancia;
por su amor que siempre tengo presente.

Agradecimientos

A CONACYT, por la beca otorgada.

Al Colef, por la preparación recibida. Agradezco particularmente al personal de biblioteca, a la nueva Coordinación de la MEC, a la Coordinación de Servicios Escolares y al personal de la cafetería; por la siempre amable y cercana atención.

Agradezco afectuosamente a mi directora por la confianza, paciencia y libertad brindadas para llevar este trabajo a dónde quise llevarlo.

A los doctores Fernando Vizcarra y Miguel Olmos, por las lecturas y comentarios críticos que enriquecieron esta tesis.

A los profesores que nos acompañaron en este proceso. En particular agradezco toda la disposición y tiempos dedicados, dentro y fuera de clase, por las doctoras Laura Velasco y Olga Odgers. Me llevo sus enseñanzas y ejemplo profesional como guías que me ayuden a ser el profesional que deseo ser.

A mis quince informantes, por la disposición y confianza con las que me han permitido acercarme a sus historias de vida.

A Tere Riqué, José Medina, Mario Montenegro y Javier Carrillo, por la confianza, apertura y apoyo brindados desde el inicio de la investigación, mismos que me han permitido conocer el surgiendo y funcionamiento de la oferta operística en Tijuana.

A César Moreno Zayas por la lectura, comentarios y orientación puntuales que tuvo a bien expresarme en un momento más que adecuado.

A mis Gordis: Eli, Pablo, Mayayis y Pato. Los mejores compañeros de batalla y mesa, profesores particulares, amigos, confidentes... hermanos. Los quiero mucho.

A Martín, mi primo, quien siempre ha estado allí para brindarme su mano y confianza cuando lo he necesitado.

Al Archivo Oral de Migración, por la experiencia adquirida a partir de este proyecto, por las amistades y por los muy gratos momentos compartidos.

Resumen

En este documento se presenta un trabajo de investigación que ha tenido como objeto de estudio la construcción del *gusto musical* del individuo que consume tanto ópera como otros tipos de música en Tijuana. Al haber seguido una perspectiva teórica-epistemológica que ha sido caracterizada por Pierre Bourdieu como estructuralista-constructivista, el estudio se ha sustentado en la reconstrucción socio-histórica de tres componentes principales: la ópera como *forma musical*, desde su origen hasta su llegada a Tijuana; el funcionamiento de lo que se ha llamado *espacio social tijuanaense*; y, por último, las trayectorias vitales de 15 informantes identificados como *consumidores de ópera*. Los resultados sugieren que, el proceso de socialización experimentado por los informantes, desde posiciones relativamente similares en el *espacio social*, ha derivado, en un primer momento y de manera principalmente implícita, en la generación de disposiciones ético-estéticas y morales que los han orientado al consumo de los tipos de música escuchados en el entorno familiar y más cercano; posteriormente, condiciones y situaciones específicas han permitido que estos mismos informantes se inicien en el consumo regular de ópera, siendo éste un trabajo más explícito, motivado por el *valor simbólico* que la ópera detenta y que, a su vez, puede ser atribuido por el consumidor. Por último, los informantes se han identificado como “abiertos” o “eclecticos”, sin embargo, parece ser que esta auto-atribución identitaria continúa funcionando como un mecanismo complejo que ayuda a la reproducción de las jerarquías sociales históricamente instituidas, mismas que son vinculadas con los productos musicales.

Palabras clave: gusto musical, ópera, eclecticismo, proceso de socialización, disposiciones.

Summary

In this document, it is presented a research work that has had as object of study the construction of the musical taste of the individual that consumes opera as well as other types of music in Tijuana. Having followed a theoretical-epistemological perspective that has been characterized by Pierre Bourdieu as structuralist-constructivist, the study has been based on the socio-historical reconstruction of three main components: opera as a *musical form*, from its origin to its arrival in Tijuana; the operation of what has been called the *Tijuanaense social space*; and, finally, the life stories of 15 informants identified as *opera consumers*. The results suggest that the process of socialization experienced by the informants, from similar positions in the *social space*, has derived, at first and mainly implicitly, in the generation of ethical-aesthetic and moral *dispositions* that have oriented them towards consumption of the types of music heard in their family or closest environments. Subsequently, conditions and specific situations that allowed these same informants to start in the regular consumption of opera, this being a more explicit work, motivated by the *symbolic value* that opera holds and that can be attributed by the consumer. Finally, informants have identified themselves as "open" or "eclectic", however, it seems that this identity self-attribution functions as a complex mechanism that helps the reproduction of historically institutional social hierarchies linked to musical products.

Key words: musical taste, opera, eclecticism, socialization process, dispositions.

Índice general

Introducción.....	1
Punto de partida: el autor y la definición del tema	1
Planteamiento del problema.....	4
Pregunta general de investigación:	7
Preguntas específicas	7
Hipótesis	7
La ópera como objeto de estudio social	8
Estudios sobre el consumo de ópera	9
Discusión sobre el omnivorismo cultural	11
Antes de comenzar, objetivos, justificación y síntesis de la introducción.....	13
Tres anotaciones	16
Capítulo I Proceso de construcción del gusto musical: perspectiva teórica	18
1.1. Teoría para el estudio del espacio social tijuanaense	18
1.1.1. Espacio social y campos: primer acercamiento a la teoría de Pierre Bourdieu.....	19
1.1.2. Definición de la posición en el espacio social: los capitales.....	24
1.2. Habitus	25
1.2.1. El carácter durable del habitus	28
1.3. Proceso de socialización: incorporación de disposiciones y construcción identitaria	30
1.3.1. El entorno familiar como primer condicionante social	32
1.3.2. Socialización secundaria	33
1.3.3. Construcción identitaria	34
1.4. El gusto musical como principio de distinción	35
1.5. Elementos del consumo musical	36
1.5.1. Las formas culturales	37
1.5.2. Organización social de las formas musicales.....	38
1.6. Apropiación de las formas musicales	39
1.7. Recapitulación.....	41
Apartado metodológico	43
De lo individual a lo social y cultural	43
Delimitación espacial y temporal.....	44
Operacionalización de conceptos.....	44
Instrumentos y técnicas de investigación.....	46

Sujetos de estudio	47
Análisis de la información	49
Capítulo II De Venecia hasta Tijuana: Surgimiento, expansión y apropiación de la ópera	50
2.1. Surgimiento de la ópera como género artístico.....	51
2.2. La ópera sale de Italia	53
2.3. Florecimiento de un mercado cultural	54
2.4. La ópera llega a México.....	56
2.5. Siglo XIX: la ópera como alta cultura	57
2.6. La ópera en el espacio social tijuanaense	60
2.6.1. Tijuana.....	61
2.6.1.1. Situación fronteriza	62
2.6.1.2. ¿Identidad tijuanaense?	65
2.6.2. Políticas culturales, instituciones y democratización de la cultura en México	67
2.6.3. La “popularización” de la ópera.....	72
2.6.4. Surgimiento de la oferta cultural en Tijuana: asociaciones, instituciones y políticas culturales.....	74
2.6.4.1. Conformación del campo de producción y difusión operística	80
2.6.4.2. Instituciones operísticas en Tijuana.....	81
2.6.4.3. La oferta operística en Tijuana	83
2.6.5. Nuevos modos de apropiación material de la ópera.....	85
2.6.6. Representación social de la ópera para sus promotores en Tijuana	87
2.6.7. El público de la ópera en Tijuana.....	88
Capítulo III Consumidores de ópera.....	90
3.1. Caracterización de los informantes	90
3.2. Condiciones socio-económicas actuales de los informantes	92
3.3. Consumo cultural durante la infancia	93
3.3.1. Consumo musical durante la infancia	93
3.3.2. Ópera durante la infancia	94
3.4. Educación artística.....	94
3.5. Inicio en el consumo de ópera	95
3.6. Tipos de consumo operístico y formas de acceso.....	95
3.6.1. La dimensión vocal	96
3.7. De ópera, mole y pozole	96
3.7.1. El sistemático rechazo a la música regional y al reggaetón	97
3.8. Historias de vida	97

3.8.1.	Historia de Karen	98
3.8.2.	Historia de Marcos	104
3.8.3.	Historia de Jorge	109
3.8.4.	Historia de Pablo	116
3.8.5.	Historia de Elena	124
3.8.6.	Historia de Luisa	129
Capítulo IV Deconstruyendo el <i>gusto musical</i> del consumidor de ópera en Tijuana.....		136
4.1.	Producción, circulación y consumo de formas culturales en el espacio social tijuanaense	136
4.2.	¿Una clase de consumidores de ópera en Tijuana?.....	138
4.3.	Condicionamientos para el consumo cultural durante la socialización primaria.....	140
4.3.1.	Influencia del entorno familiar	142
4.3.2.	Etapas escolares y adquisición de capital cultural específico	143
4.4.	Primeras disposiciones para el consumo musical	145
4.5.	Clases de formas y clases de individuos	147
4.5.1.	Representación de la ópera.....	148
4.6.	Adquisición de capital cultural específico	149
4.7.	Confrontación directa con la ópera	150
4.7.1.	Descifrando la ópera.....	152
4.7.2.	El repertorio	153
4.8.	De ópera mole y pozole, pero en ese orden	155
4.9.	Consumo directo vs consumo privado.....	158
Conclusiones.....		160
Últimas consideraciones		174
Referencias		175
Anexos		i
Guía de entrevista para consumidores de Ópera en Tijuana.....		i
Guía de entrevista a compañías de Ópera		v

Índice de tablas

Tabla 2.1 Producciones de tipo operístico en Tijuana	84
Tabla 3.1 Caracterización de los informantes.....	93

Introducción

En otros tiempos, las masas no tenían acceso al arte; la música, la pintura e incluso los libros, eran placeres reservados a los ricos. Se podría suponer que los pobres, “el vulgo”, habrían gozado de ellos, de igual modo, si se les hubiera dado esa posibilidad. Pero en la actualidad, cuando todo el mundo puede leer, visitar museos, escuchar música clásica por lo menos en la radio, el juicio de las masas sobre estas cosas ha llegado a ser una realidad, y, mediante el mismo, se ha hecho evidente que el arte noble no constituye un placer sensitivo directo (a direct sensuous pleasure). Si no fuera así, deleitaría por igual -como ocurre con los pasteles o los cócteles- al gusto sin educación y al gusto cultivado. (Bourdieu, 1998, p. 29)

Punto de partida: el autor y la definición del tema

Durante la formación como traductor y docente de lenguas, el autor ha descubierto en la *cultura* un terreno de estudio que le ha resultado sumamente atractivo, pero que no era estudiado desde un enfoque directamente ubicable en las ciencias sociales, sino, en el marco de cursos como semántica -del español y del francés- o aprendizaje de lenguas. En este caso, siguiendo una tradición saussuriana, con cultura se aludía al conjunto de significados comunes que estructuran y dan sentido a las palabras de una lengua, así como los diferentes usos que se pueden hacer de ellas en diferentes puntos geográficos e incluso dentro de una misma delimitación geopolítica. En otro escenario, el autor mantenía una formación como cantante lírico, a nivel técnico, lo cual le permitía otro tipo de acercamiento a la cultura, pero ahora desde su forma objetivada, como es el caso de las canciones y arias de ópera. En este punto, el autor veía ambas carreras de manera aislada, las cuales sólo parecían entrecruzarse en el nivel lingüístico, específicamente lo concerniente a la fonética, la dicción y la emisión de la voz, razonamientos que lo llevan a elaborar un trabajo final -tesis de licenciatura- en el cual aborda una dimensión fonética del canto lírico.

Así, durante la ideación de un proyecto de investigación que permitiera el ingreso al programa de Maestría en Estudios Culturales, al estado de reflexión anterior se suma el hecho de que, habitando en la ciudad de Toluca, ubicada en la región central de México, el autor ya había oído hablar de un festival de ópera que se realizaba en la ciudad de Tijuana, el cual tenía la particularidad de llevarse a cabo en la calle y, además, atraer a una gran cantidad de público

de “todos los sectores sociales”, como se leía en algunas notas periodísticas¹. La realidad descrita en ese contexto resultaba contrastante con la que el autor había podido observar en el campo musical toluqueño, donde, además, éste había participado -ya sea como miembro del Coro de la Orquesta del Estado de México o como público- en diversas producciones de tipo operístico, entre óperas tipo concierto, galas operísticas, conciertos de cantantes reconocidos internacionalmente y, en pocas ocasiones, óperas escenificadas. Muchos de estos eventos se ofrecían gratuitamente o a muy bajo costo -entre veinte y cincuenta pesos- ya que el gobierno estatal subsidia tanto las orquestas -sinfónica y juvenil- como el coro ya mencionado. Sin embargo, a pesar de toda la inversión que había detrás de cada evento operístico, el público que asistía no llegaba a ocupar ni la tercera parte de las localidades disponibles, lo cual el autor interpretaba originalmente como un desinterés por parte de la población toluqueña.

Tras esa observación, el caso tijuaneño se imponía -al cantante y lingüista- como un tema interesante a investigar, planteando preguntas iniciales del tipo ¿Por qué, en el contexto tijuaneño, la ópera se realiza en la calle, un espacio no utilizado tradicionalmente? ¿Qué se hace en Tijuana para que los eventos sean frecuentados por públicos tan numerosos y diversos? ¿Qué implicaciones puede tener, en términos de valoración social, el hecho que la ópera se realice en espacios no convencionales? ¿Se puede hablar de popularización de la ópera? Desde luego, tanto las preguntas, como la perspectiva esencialista de un aspirante a cantante lírico profesional dirigían hacia la formulación de tales preguntas, no obstante, son éstas mismas las que le permiten, efectivamente, llegar al programa de Maestría en Estudios Culturales en el Colegio de la Frontera Norte.

Desde los primeros días como parte de este programa, el autor debió hacer frente ciertas aseveraciones que algunos compañeros sociólogos tuvieron a bien expresarle -seguramente al observar la fetichización y preguntas que fundamentaban las primeras explicaciones de su tema de estudio-: “la ópera es una construcción social”, “la ópera es elitista”, “estás hablando de *gusto*”. Estas primeras valoraciones no lograban hacer sentido en el autor, quien no podía

¹ *Festival de Ópera en la Calle celebrará a Giuseppe Verdi*. El Universal, 2013. [consultado el 30 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/930592.html> y Dibble, Sandra. *Tacos and Turandot: Tijuana celebrates opera*. The San Diego Union-tribune, 2014. [Consultado el 1 de abril de 2016]. Disponible en : <http://www.sandiegouniontribune.com/news/2014/jul/03/tijuana-opera-street-festival/>

interpretarlas sino desde el sentido común, lo cual lo conducía a percibir tales afirmaciones como críticas infundadas hacia un tipo de arte que consideraba “tan noble”, sobre todo, al parecerle evidente que el caso tijuánense era el mejor ejemplo de que la ópera no era elitista, pues, en este contexto, parecía ser consumida por personas de todos los sectores sociales. En ese contexto, y con el afán de entender de qué se hablaba cuando se aludía a una “construcción social” y al “gusto”, se llega por primera vez al texto *Consumo cultural* (Bourdieu, 2010, pp. 231-240), sin embargo, la complejidad de las nociones de *habitus*, *gusto*, *campo* y *capital cultural*, las cuales se repetían a lo largo del texto, no lograron ser comprendidas, llevando al autor a posicionarse prematuramente en contra de la homología establecida por Bourdieu entre la *clase* y los productos culturales que son consumidos por dicha *clase*.

Había, tras esa primera lectura reduccionista de la teoría bourdiana, la creencia de que la música, simplemente por ser música, podía ser apreciada por cualquier persona, asumiendo una supuesta universalidad en el lenguaje musical. Desde esta perspectiva, bastaba con que una persona se familiarizara con la ópera para que desarrollara un gusto por ella, desde luego, *gusto* era entendido desde el sentido común más usual. Siguiendo esa lógica, el autor tenía la impresión de que el contexto tijuánense, con su oferta gratuita o precios muy económicos, jugaba un papel importante para que hubiera gente con diferentes niveles socioeconómicos a quien le gustara la ópera. Tras una recomendación, por parte de un compañero, se llega al texto *Esquisse du programme scientifique d'une sociologie psychologique* de Bernard Lahire (1999), donde la teoría de Bourdieu es analizada y criticada, proponiendo el análisis de los contextos, situaciones y circunstancias específicos que conducen a la construcción de *disposiciones*, lo cual coincidía con la perspectiva de ese momento del autor de este trabajo, a la vez que permitía poner a prueba el “determinismo” que encontraba en la teoría bourdiana.

A partir de ahí, el autor se dio a la tarea de abordar diferentes textos referentes al *consumo cultural* tanto de estos autores, como de otros que abordaban el tema, pues para entender una crítica, se trataba de ir al texto criticado. Así, después de algunos meses, las propuestas bourdiana y lahariana se fueron comprendiendo con más profundidad, encontrando puntos de encuentro y desencuentro. A la par, se llevó a cabo una primera exploración, de tipo etnográfica, que permitió comprender un poco mejor las dinámicas correspondientes a las prácticas de producción y consumo de ópera en la ciudad y poder, así, plantear la siguiente pregunta de

investigación inicial: ¿cómo han construido, habitantes de la ciudad de Tijuana, el gusto por la ópera?

Para dar respuesta a esta pregunta, se propuso un aparato analítico y explicativo sustentado, de manera central, en los preceptos teóricos de Pierre Bourdieu que refieren al *consumo cultural* (1998, 2010) y cuya perspectiva es caracterizada por el mismo autor como *constructivista-estructuralista* (Bourdieu, 2000: 127). La metodología utilizada se sitúa en los enfoques biográficos, con los cuales, autores como Lahire (2017, 1999), Bourdieu (2007), Mallimaci (2006), Elias (1991) sugieren que, para comprender cómo un individuo genera las disposiciones con las cuales se desenvuelve socialmente, habría que revisar tanto su trayectoria vital, como la estructuración específica del *espacio social* donde se relaciona socialmente, como es el caso del método *historias de vida* utilizado en este trabajo.

A partir de este marco teórico-metodológico, se realiza el primer acercamiento a los consumidores de ópera en Tijuana, el cual permitió observar dos aspectos que resultaron relevantes para terminar de definir el proyecto que aquí se presenta. El primero refiere al hecho que estos individuos declaran haber iniciado el consumo de ópera en el marco de circunstancias o situaciones específicas que no estaban vinculadas directamente al entorno familiar, además de haber acontecido en una etapa posterior a la etapa infantil. El segundo aspecto consiste en que estos individuos no sólo declaraban consumir ópera, sino también otros tipos de música considerados “populares”. De tal modo que, este primero acercamiento etnográfico, aunado a una revisión bibliográfica e histórica más amplia, terminaron por redireccionar este trabajo, hasta llegar al planteamiento que se anuncia a continuación.

Planteamiento del problema

Tal parece que tanto el desarrollo de las industrias culturales, como los adelantos tecnológicos y la implementación de políticas culturales que visan democratizar la cultura, han establecido nuevas dinámicas para la distribución y apropiación material de los productos culturales en los niveles local, nacional y global. Igualmente, parece que cada vez más personas tienen alguna manera de acceder a los productos culturales, incluso aquellos que históricamente han sido consumidos por reducidos grupos de individuos con posiciones sociales privilegiadas. Entre estos productos, los de naturaleza musical son, quizá, los más demandados a nivel global

y aquellos que más aparentan haber vencido barreras materiales y simbólicas históricamente establecidas para su acceso (DiMaggio, 1987).

Desde 1999, a estas dinámicas de orden global y nacional, que reorganizan la distribución de los productos culturales, se suman, en el contexto tijuanaense, condiciones específicas que posibilitan la introducción de funciones operísticas a la escena cultural local. En pocos años, se crea la compañía Ópera de Tijuana, la cual ofrece producciones operísticas de tamaños considerables; después se crea el festival *Ópera en la Calle*, sobre lo que se reporta un éxito rotundo²; más adelante surgen opciones de formación profesional para cantantes e instrumentistas; y se crea la compañía Ópera Ambulante. Así, la ópera parece cada vez más presente en la agenda cultural tijuanaense. En cuanto al público, los reportes de Nora Bringas (2017, 2015, 2104, 2013) muestran una participación, por miles, al festival *Ópera en la Calle*, quedando representados, ahí, varios sectores de la población tijuanaense. Además de eso, promotores de la ópera en Tijuana aseguran contar con una presencia cada vez mayor de los sectores más desfavorecidos de la ciudad³.

Lo anterior hace parecer, a primera vista, que el caso de Tijuana es un ejemplo donde la democratización de la cultura ha tenido alcances importantes, pues la ópera, una de las disciplinas artísticas que históricamente ha sido consumida por las clases privilegiadas de los contextos donde ha existido, es ahora ofertada a todo tipo de público. Esto parece contrastar con la teoría sobre la *legitimación cultural* expuesta por Bourdieu (1998), con la cual aludía a una homología entre la jerarquía social de los individuos y la jerarquía atribuida a las *formas* culturales en el *espacio social* y, con este, el consumo de los productos culturales correspondientes a la *posición* de cada individuo (Bourdieu, 2010, p. 232).

A propósito, García (1990, p. 18) y Rey (en García et al, 2010, p. 205) ya han sugerido que el acceso material a los productos culturales, posibilitado por la implementación de políticas culturales por parte de algunas de las administraciones de los Estados latinoamericanos -entre

² Como se reporta en diarios locales: *La primera ópera en escenarios tijuanaenses*. Domínguez, J. C. (semana del 25 al 31 de agosto de 2000) Semanario Zeta; y *Hacen realidad un sueño*. Gerardo, K. (21 de agosto de 2000) Frontera.

³ S/N. *Festival de Ópera en la Calle celebrará a Giuseppe Verdi*. El Universal, 2013. [consultado el 30 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/930592.html>

ellas la del Estado mexicano-, no debe ser asumido, automáticamente, como una auténtica democratización de la cultura, dado que este acceso está sustentado en la realización de grandes espectáculos o la circulación por medios masivos de las *formas culturales* -principalmente aquellas consideradas legítimas- y no de una distribución igualitaria de aquello que Bourdieu ha llamado *capital cultural* (2010), lo cual permitiría una apropiación no sólo material sino cognitiva y simbólica de las mismas. Esto invita a observar la realidad descrita desde una mirada crítica, como aquella que da fundamento a los pronunciamientos de Pierre Bourdieu (2010, 1998, 1972), Cancio (1987), García (1990) o Coulangeon (2010, 2003), a la vez que obliga a reenfocar y ampliar la discusión teórico-epistemológica, así como metodológica, con respecto al consumo cultural. Se esperaría, por tanto, que las herramientas heurísticas propias de las ciencias sociales puedan dar cuenta de los nuevos medios por los que se producen y reproducen, de manera objetiva y simbólica, los procesos de diferenciación entre individuos y grupos en los *espacios sociales* actuales (Coulangeon, 2003, p. 28).

Ahora bien, la problematización planteada no se ha limitado hasta este punto, ya que, un primer acercamiento etnográfico ha permitido observar que, al parecer, muchos de los individuos que consumen ópera en Tijuana, antes de consumir este tipo de música, consumían otros productos musicales de orden “popular”, por lo que, en la actualidad, consumen tanto uno como otro tipo de música. Esto ha conducido a sumar la discusión teórica sobre el *omnivorismo*, introducida por Peterson (1992) y mantenida actualmente por diferentes autores, como se verá más adelante. Con la teoría del *omnivorismo*, se pretende dar cuenta de un tipo de consumo cultural que parece contrastar con el descrito por Bourdieu, principalmente en *La distinción*, pues se observa que ciertos grupos sociales, en distintos contextos, están orientados al consumo tanto de productos musicales pertenecientes a la “alta cultura”, como a otros considerados “populares”, lo cual podría interpretarse como un desvanecimiento de las barreras materiales y simbólicas que han mediado la apropiación de los productos culturales.

Una vez identificada esta problemática, la tarea concreta que se propone para este trabajo es el análisis de las condiciones estructurales, tanto objetivas, como simbólicas, que median la distribución y apropiación de los productos musicales en la ciudad de Tijuana y, por lo tanto, la definición de un *gusto musical* que orienta al consumo tanto de ópera como de otros tipos de música. Para esto se considera que se debe partir de un acercamiento de tipo estructuralista-

constructivista a los individuos que realizan este tipo de consumo, lo cual implicaría asumir que el *espacio social tijuanaense* ha sido estructurado históricamente y que los individuos que lo componen han incorporado dicha estructuración de modo diferenciado, según su *posición* en el *espacio social* (Bourdieu, 2007, pp. 85-105).

Pregunta general de investigación:

¿Cómo han construido, habitantes de Tijuana, un *gusto musical* que los orienta al consumo tanto de ópera como de otros tipos de música?

Preguntas específicas

¿Cuáles son las condiciones propias del *espacio social tijuanaense* actual que median la apropiación material y cognitiva de las *formas musicales*?

¿Cuál es la caracterización de los individuos que tienen gusto tanto por la Ópera como por otros tipos de música, en la ciudad de Tijuana?

¿Cuál es la relación entre las condiciones de socialización experimentadas por los consumidores de ópera y la naturaleza de las disposiciones que componen su *gusto musical*?

¿Cuáles son los principios subjetivos que ordenan la jerarquía de las *formas musicales* consumidas y no consumidas por los sujetos de estudio?

Hipótesis

De inicio, se ha renunciado a los razonamientos esencialistas que asocian las preferencias por uno u otro producto musical con características innatas a los individuos, se asume, por el contrario, una perspectiva sociológica que parte del supuesto que dichas preferencias son producto de la *socialización* de dichos individuos en un *espacio social* que está estructurado y es estructurante (Bourdieu, 2010, 2007). Se considera, entonces, que, por un lado, existen nuevos modos de acceso material a la Ópera -como las descritas anteriormente-, los cuales han permitido el consumo de esta *forma artística* a un público más amplio. Estos nuevos modos de acceso han posibilitado, a su vez, que ciertos individuos generen un gusto por la ópera en una etapa de socialización secundaria, es decir, cuando esta disposición no es motivada y reforzada

desde el seno familiar. Se estima, además, que este acceso material no ha conllevado a un acceso cognitivo y cultural a esta *forma artística* que sea equiparable con aquel que es generado en el seno las clases privilegiadas, quienes cuentan con los recursos materiales y culturales para generar disposiciones para el consumo adecuado de la Ópera desde una etapa temprana de socialización. Por otro lado, se considera que la valoración simbólica de las *formas musicales*⁴ representa un condicionante cultural que orienta a los individuos estudiados a la selección de unas u otras, al ser, el consumo de los mismos, una estrategia de distinción en su entorno social.

La ópera como objeto de estudio social

Con el texto *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Max Weber (1983)⁵ se ha convertido en uno de los primeros referentes de lo que actualmente se conoce como *sociología de la música* (Noya y Muntanyola, 2014, p. 4), ya que dicha obra ha permitido develar lo social, racional y arbitrario que existe detrás de los productos musicales (Weber, 1983, p. 1167), estableciendo una distancia con respecto a cualquier razonamiento que parta de una concepción esencialista de la música. Más adelante, Horkheimer y Adorno (1998) y Adorno (2005) harían una crítica importante a las *industrias culturales*, sustentando gran parte de su análisis en productos musicales que, a su juicio, habían sido puestos al servicio de intereses comerciales y políticos y que, por lo tanto, perdían valor como obras artísticas. La crítica filosófica emitida por Adorno partía de una visión que puede considerarse elitista (Noya y Muntanyola, 2014, p. 4), ya que el autor al formar parte del *campo musical*, como instrumentista y como compositor, emitía argumentaciones contra todas aquellas productos culturales -muchas de ellos operísticos- que no representaran, ni formal ni éticamente, el proyecto de *ilustración* al cual se adscribía.

Pedler (2003, p. 8) ha señalado que la ópera ha interesado a las ciencias sociales por varios motivos, pero entre ellos se encuentran su permanencia histórica, las dinámicas sociales generadas en su producción y consumo, así como su “implantación internacional desde inicios del siglo XX”. Por eso, más allá de haber centrado una revisión en aquellos trabajos de tipo histórico-documental que describen estilos, compositores y obras operísticas -como lo hace

⁴ Se está retomando aquí la noción de *forma simbólica* de Thompson (2002) con la cual alude a las producciones culturales, como se verá de manera más amplia un poco más adelante.

⁵ Obra publicada originalmente en idioma alemán el año de 1922.

Batta (2005)-, para los fines de esta investigación se han revisado aquellos trabajos que retoman a la ópera desde un enfoque histórico y social, no sólo a su naturaleza formal, sino a las prácticas de producción, distribución y consumo de las *formas operísticas* en distintos contextos históricos y geográficos.

Se ha encontrado, así, que, desde las ciencias sociales, se han abordado temas como: el contexto social y cultural en el que surge la ópera (Katz, 1984); las dinámicas sociales y políticas dadas en torno a la ópera en ciudades como Venecia, Florencia y Roma (Bereson, 2002; Bianconi y Walker, 1984), Nueva York (MaConachie, 1988), la Ciudad de México (Hammeken, 2018, 2017; Zárate y Gruzinski, 2008) o Guadalajara (González, 2015); la construcción social de la ópera como “alta cultura” o “arte”, distante de la “cultura popular” (Storey, 2006, 2003; DiMaggio, 1982; Wangermée, 1966); la “adaptabilidad de la ópera” a través del tiempo y en diferentes espacios (Kotnik, 2013); y el proceso de institucionalización de un “repertorio internacional estable” de las *formas operísticas* consagradas (Pedler, 2004).

Dos de los trabajos que abordan las prácticas sociales entorno a la ópera de forma amplia son los de Emmanuel Pedler (2003), quien ha ofrecido un acercamiento fino al proceso de institucionalización de la oferta operística, su recepción -él estudia el caso francés-, "la estructuración social de los espectadores de la ópera" y los grupos sociales que permiten su perpetuación (ídem, p. 8); y el de Daniel Snowman (2017) quien, por su parte, ofrece un panorama histórico-social de la trayectoria que ha seguido la ópera a través del mundo, no obstante, la atención prestada al continente americano se centra principalmente en Estados Unidos, concretamente la Ciudad de Nueva York, abordando de manera muy somera algunos de los países latinoamericanos.

Estudios sobre el consumo de ópera

En cuanto al acercamiento crítico al consumo cultural, Pierre Bourdieu es un referente que se mantiene vigente, pues, con la publicación de obras como *La Distinción* (1998), evidencio que las prácticas de consumo cultural no son una respuesta innata de cada individuo, sino que están vinculadas con la *posición* que éstos ocupan en el *espacio social*. En esta obra, Bourdieu establece que la estructuración propia del *espacio social* genera una repartición desigual de los recursos materiales, simbólicos y cognitivos, y que los individuos adquieren de

forma diferenciada tales recursos, generando disposiciones también diferenciadas que los orientan hacia el consumo de uno u otro producto cultural, así como a apropiarse de ellos de forma distinta. Estos razonamientos han llevado al autor a establecer una homología entre los productos culturales y las posiciones ocupadas por los individuos (Bourdieu, 2010, p. 232). Este autor señala, por ejemplo, que ciertas obras musicales serán consumidas por ciertos individuos y otras, más o menos complejas, serán consumidas por individuos más o menos familiarizados con ellas (Bourdieu, 1998, pp. 13-15). Los supuestos de Bourdieu, desde luego, han sido discutidos y puestos a prueba en otros contextos, como se verá a continuación.

Siguiendo el camino comenzado por Bourdieu, Rössel (2011) ha estudiado "cómo la ópera y música clásica es recibida, o 'consumida' por su audiencia en una ciudad particular" -al este de Alemania-, con lo cual argumenta la existencia de distintas maneras de escuchar música, como la intelectual y la emocional. Según este autor, las maneras de consumir son dependientes del capital cultural adquirido (ídem, p. 84, 87). Así, por ejemplo, muestra que los consumidores de ópera con más capital cultural y que tocan algún instrumento son más propensos a "escuchar analíticamente" las obras operísticas (ídem, p. 94). Por su parte, van Eijck (1997) ha argumentado que "la experiencia previa con los productos culturales" y el *habitus*, determinarán, de manera más importante, la "participación cultural" de un individuo (van Eijck, 1997, p. 199-200, 221). Los hallazgos de este autor resultan relevantes en la medida que permiten remarcar la importancia que el entorno familiar y la definición del *habitus* del individuo tienen en la definición de las preferencias culturales, incluso más que la "capacidad de procesar información" (ídem, p. 200).

Por su parte, López-Sintas, Cuenca y García-Álvarez (2015) se centran principalmente en las estrategias y motivaciones que movilizan los consumidores de Barcelona para disfrutar de la ópera en vivo. Los autores concluyen que las barreras simbólicas, históricamente instauradas, siguen operando en el disfrute que sus informantes manifiestan, la necesidad de cultivación se impone como un problema a resolver desde el momento de su iniciación en el consumo de ópera. Según exponen los autores, sus informantes tienen motivaciones sociales, intelectuales y sociales que los conducen al consumo de ópera.

Uno de los estudios sobre el consumo de ópera que más notoriedad han tomado en los últimos años es el de Claudio Benzecry (2012, 2009), en el cual estudia a los "fanáticos de la

ópera” a través de la *observación participante* que realizó en los “cazuela, tertulia and paraiso floors” (Benzecry, 2009, p.134) del teatro Colón en Buenos Aires. Con este trabajo, el autor se sitúa en lo que llama "sociología del apego", centrándose concretamente en “los regímenes afectivos de evaluación o, más explícitamente, en el amor”, estableciendo una distancia con la sociología -bourdiana- que analiza “las cuestiones relativas a la dominación cultural” (idem, p. 25). Si bien, este trabajo resulta relevante en tanto permite observar las estrategias utilizadas por los informantes para hacerse de un capital cultural que les permita un disfrute más cercano a la ópera, no abona en la comprensión de los procesos previos que los llevaron a tener un interés por el consumo de la misma, es decir, el estudio de este autor parte desde la manifestación objetiva de una disposición y no desde la forma en que se generó dicha disposición (Lahire, 2015, p. 1399). Siguiendo la línea a la que se adscribe Benzecry, Aliano (2018) utiliza los relatos biográficos para descubrir cómo los seguidores de Solari, músico rockero, se han iniciado y habituado hasta convertirse en "fans" y transmitir dicha afición. A diferencia de Benzecry, la metodología utilizada por Aliano le permite tener una aproximación a la forma en que sus informantes han generado las disposiciones que los orientan a seguir a dicho músico.

En cuanto a estudios en el contexto específico de Tijuana, la bibliografía relacionada con el consumo de ópera es altamente escasa, por lo menos hasta donde se ha podido constatar. Sin embargo, existen los informes realizados por Nora Bringas (2017, 2015, 2014, 2013) en los cuales se caracteriza al público asistente al festival *Ópera en la Calle*. También se ha estudiado la producción y consumo de las artes visuales (Suárez, 2007) en Tijuana. En su tesis doctoral, Ochoa (2011) hace un importante estudio sobre las políticas públicas -entre 1980 y 2000- que fueron dando paso a la dinámica actual de producción y consumo cultural en la ciudad de Tijuana. Estos trabajos resultan importantes para la comprensión del funcionamiento del *espacio social tijuanaense* con respecto a la producción, distribución y consumo de productos culturales, de ahí que sean un sustento importante para el presente trabajo.

Discusión sobre el omnivorismo cultural

La influencia de los trabajos de DiMaggio (1982, 1987), principalmente, han llevado a Peterson y Simkus (1992) a exponer una tesis con la cual afirman que las clases medias altas y altas de Estados Unidos tienen una tendencia al consumo de varios tipos de productos culturales, pertenecientes tanto a la “alta cultura” como a la “cultura popular”, lo cual, según exponen los

autores en esa primera propuesta, se opone a los preceptos anunciados por Bourdieu sobre el consumo cultural (Fernández y Heikkilä, 2011, p. 589). Las respuestas a tal tesis no se hicieron esperar. Así, Bryson (1996), a partir de datos estadísticos, discute esta tesis, tomando en cuenta la música no preferida por los encuestados. Esto le ha permitido aseverar que si bien, efectivamente, existe una apertura más amplia en el consumo cultural por parte de las clases más educadas, los géneros musicales asociados con las clases bajas de la población estadounidense -la población de razas negra e hispánica, principalmente- son rechazados.

López-Sintas y García-Álvarez (2002) también han puesto a prueba la teoría del omnivorismo y han encontrado que, en el caso español, los individuos con alto nivel social, alto nivel educativo, así como las clases jóvenes, presentan una mayor tendencia a realizar un consumo omnívoro. Estos autores van un poco más lejos, pues distinguen, además de los *omnívoros*, aquellas personas que tienden a consumir solamente productos “populares” o, por el contrario, sólo “alta cultura”, ambos casos evidencian un *gusto unívoro*, además de un grupo de personas que no tienen prácticas culturales.

En su estudio titulado *La stratification sociale des goûts musicaux: le modèle de la légitimité culturelle en question*, Coulangeon (2003) llega a tres conclusiones importantes: por un lado, considera que la diferenciación social en las prácticas culturales no se da sólo en los objetos consumidos, sino en "las maneras de consumir y las finalidades perseguidas con este consumo"; por otro lado, encuentra que la hipótesis de Peterson es operante en el contexto Francés, sin embargo, considera que ésta no se puede presentar como "una alternativa al modelo de la legitimidad cultural y de la distinción", pues el eclecticismo de las "clases superiores" reproduce los mismos "recursos sociales y culturales descritos en *La Distinción*" (ídem, p. 28); finalmente, indica que "Lo que se juega en la diferenciación social de los gustos, no son solamente los juegos de dominación simbólica y el arbitrario cultural, sino, sencillamente, la repartición desigual de competencias genéricas (capital escolar) y de competencias específicamente orientadas (competencia musical, en este caso)" (ídem, p. 29).

A esta última línea de razonamiento, se han sumado autores como López-Sintas y García-Álvarez (2004) quienes, con su trabajo, han podido sugerir que los patrones de consumo están jerarquizados conforme al ordenamiento del *espacio social* español, así, por ejemplo, el omnivorismo estará asociado con un alto nivel económico y educativo. Bellavance (2004), por

su parte, comprueba la "existencia de una estratificación social de los gustos", concluyendo que el eclecticismo observado en tres amantes del arte parece disimular los "usos contrastados" del gusto. En una revisión posterior, en la que atiende varias críticas que abordaremos aquí, Peterson (2004, p. 154) identifica que pueden existir "patrones distintos de inclusión y exclusión" de los géneros musicales y no se trata de un consumo indiscriminado. En este texto, Peterson, establece que el omnivorismo no refiere a un gusto por "absolutamente todo" sino que existen "varios tipos de omnívoros" (ídem, p. 154)

Atkinson (2011) ha seguido un marco teórico y una metodología muy cercanos a los propuestos en la presente investigación, con el fin de analizar si el omnivorismo puede ser considerado en términos de *disposición*, centrando su estudio en la ciudad de Bristol. El autor concluye no haber encontrado evidencia que permita hablar de omnivorismo como un nuevo tipo de disposición, en cambio, ha encontrado diferentes manifestaciones del gusto musical, dependiendo de la *posición* en el *espacio social* donde fue generado. Las maneras de apropiarse parecen ser, según este autor, el mecanismo por el que se continúa reproduciendo la diferenciación entre clases sociales, lo cual sostiene la vigencia de los preceptos bourdianos (ídem, p. 184).

Finalmente, y en términos metodológicos, el trabajo de Norbert Elias (1991) resulta ser un ejemplo importante para la presente investigación, pues ofrece un análisis de los diferentes condicionantes sociales que pueden intervenir en la creación de disposiciones, al estudiar, concretamente, la biografía de Wolfgang A. Mozart. Este trabajo ha develado que el "genio" de este reconocido compositor fue, en gran medida, producto de las disposiciones musicales forjadas desde muy temprana edad, en el seno familiar.

Antes de comenzar, objetivos, justificación y síntesis de la introducción

A través de una perspectiva biográfica, específicamente el método *historias de vida*, este trabajo pretende comprender cómo se construye el *gusto musical*, entendido como sistema de disposiciones (Bourdieu, 2010, 1998). La pregunta se inscribe, así, en la perspectiva constructivista-estructuralista y propuesta teórica desarrolladas por Pierre Bourdieu sobre el consumo cultural, lo cual evidencia, de entrada, la distancia con respecto a enfoques esencialistas que asuman un carácter innato a las preferencias culturales de los individuos; y,

por otro lado, sugiere que dichas disposiciones son construidas durante la trayectoria vital de los individuos, condicionados por la *posición* ocupada en un *espacio social*, el cual, de igual manera, ha construido su funcionamiento y lógica en un proceso histórico (Bourdieu, 2007). El *cómo* de la pregunta general, entonces, suscribe el interés por explicar las condiciones específicas de socialización (Bourdieu, 2007) y, con ello, las situaciones, circunstancias, maneras, intensidades que le dan un carácter particular a cada trayectoria vital y, por lo tanto, a las disposiciones generadas (Lahire, 2017, 1999).

En este trabajo, pues, se estudia, de manera primordial, la “génesis” (Bourdieu, 2007, p. 90) del sistema de disposiciones que se manifiesta por medio de preferencias hacía uno u otro tipo de música, lo cual lo sitúa en una dimensión previa a la manifestación objetiva de un consumo ecléctico y de, hecho, permite poner en discusión la tesis del *omnivorismo* de manera distinta a como lo hace Peterson (1992, 2004), ya que la metodología utilizada permite un acercamiento fino tanto a las condiciones socio-culturales que median la construcción de disposiciones, como a los “pliegues” más internos que operan en la declaración de una preferencia (Lahire, 2006). Así, el marco teórico y metodología utilizados en este trabajo, lo insertan, directamente, en la línea seguida por Atkinson (2011) y Lahire (2006).

Se considera que abordar al *consumidor* de un tipo de música específico, como lo es la ópera, permite comprender en qué medida la valoración simbólica que se hace de las *formas musicales* condiciona las preferencias de los individuos. Si se ha elegido a la ópera, y no otro tipo de música, es por el valor sociocultural privilegiado que históricamente se le ha atribuido a la ópera, asociándola con la idea de “alta cultura” y restringiendo su consumo a una parte muy limitada de la población de diferentes contextos (Rössel, 2011, p. 85). Por otro lado, la apropiación de las *formas operísticas*, desde que se trata de productos culturales generados en lugares y tiempos distintos a la Tijuana actual, implica la necesidad de adquisición de ciertas habilidades y herramientas cognitivas, lo cual problematiza de manera distinta dicho proceso de apropiación, con respecto al que corresponde para apropiarse de otro tipo de productos musicales.

Se ha elegido a Tijuana como *espacio social* en el cual situar esta investigación debido a la presencia importante que ha tomado la ópera en la agenda cultural tijuanense en los últimos años, lo que, se considera, puede aportar información que permita analizar cómo es que se ha

mantenido este tipo de arte a través de la historia. Se trata, pues, de un caso de estudio que, por un lado, se suma a diferentes discusiones teóricas descritas sobre el consumo cultural; y, por otro lado, permite un acercamiento crítico a la realidad tijuanense, que, como todo caso concreto, presenta particularidades. Este trabajo, además, puede servir de apoyo para la reflexión previa a la planeación e implementación de políticas culturales y educativas desde aquellos espacios de gobierno que administran y legislan las áreas educativas y culturales de la región y del país.

El autor de ninguna manera se posiciona contra la idea de la existencia de un vínculo orgánico entre la condición humana y los ritmos, sonidos, vibraciones y resonancias de la naturaleza, como lo demuestra la presencia de la música a lo largo del desarrollo histórico del hombre desde tiempos muy antiguos. Sin embargo, ese tipo de reflexiones conducirían a terrenos reflexivos con los cuales no está familiarizado, además de exceder el análisis socio-cultural que se ha planteado. Desde que *las formas musicales* analizadas son producto del raciocinio, técnicas y principios artísticos, históricamente instituidos, pueden ser objeto del estudio sociológico, como ya lo ha demostrado Weber (1983).

De igual forma, se ha comprendido que el trabajo científico debe alejarse de pronunciamientos éticos, como los que pudieran aludir a la existencia de “buenos” o “malos” gustos. Lo que corresponde, en el caso de la presente investigación, es intentar abonar al entendimiento de los mecanismos a través de los cuales se mantiene y se oculta la desigualdad social. De tal modo que, siguiendo la tarea que Pierre Bourdieu ha comenzado desde la década de 1970, se estudia la realidad tijuanense para develar las maneras implícitas y explícitas por las que el consumo cultural funciona como diferenciador social. Así, esta investigación se suma al trabajo de autores que, desde diferentes trincheras y con diferentes metodologías, han dado continuidad al trabajo del citado autor francés. A saber, autores como Coulangeon (2014, 2010, 2003), López-Sintas, Cebollada, Filimon, y Gharhaman (2014), Atkinson (2011), Rössel (2011), García-Álvarez, Katz-Gerro y López-Sintas (2007), Lahire (2006, 2005, 2004b), Bellavence, Valex y Ratté (2004), López-Sintas y García-Álvarez (2004), Pedler (2003), van Eijck (1997) y Bryson (1996).

En las primeras páginas de esta introducción, se ha evidenciado la cercanía que el autor tiene con el tema de estudio, identificándose como cantante lírico en formación, lo cual lo ha convertido, a la vez, en consumidor de ópera, experimentando un proceso relativamente

parecido al de los informantes que se han entrevistado. De tal forma que, llegar al punto final de este trabajo, inevitablemente ha implicado un proceso de tipo auto-etnográfico durante el cual, el autor ha debido confrontar las pre-nociones previamente adquiridas. Sin embargo, el lector se percatará de que, en todo momento, se ha tratado de mantener una “vigilancia epistemológica” (Bourdieu, 2002, p. 99) sustentada en la definición de un marco teórico que, con el fin de operacionalizarlo en función de la investigación, se ha debido delinear y describir de manera exployada, mismo que será descrito en el primer capítulo. Además, dicha “vigilancia” ha estado apoyada en una metodología que, como ya se ha anunciado, es de corte biográfico y está respaldada por los preceptos teórico-metodológicos de varios autores. La explicitación de la metodología se presenta como un apartado que antecede el segundo capítulo.

En el segundo capítulo, se presenta un acercamiento histórico que permite identificar la trayectoria de la ópera desde sus orígenes, hasta su introducción a la ciudad de Tijuana, lo cual permite remarcar las especificidades formales, al mismo tiempo que hace posible ubicar el surgimiento de las prácticas y códigos instituidos para su consumo que siguen operando en la actualidad. En este capítulo, también, se describe el funcionamiento de lo que se ha llamado el *espacio social tijuanaense* con respecto a la circulación y consumo de los productos musicales, particularmente los de naturaleza operística. Con el tercer capítulo se exponen, en un primer tiempo, los resultados generales obtenidos de las entrevistas realizadas a 15 consumidores de ópera en la ciudad; y, en un segundo tiempo, se presentan seis historias de vida que ilustran cómo se construye un *gusto musical* desde la particularidad de cada trayectoria vital. El cuarto capítulo sirve para analizar los datos expuestos tanto en el segundo, como en el tercer capítulo. En el apartado final, se concluye y sintetiza todo el trabajo de investigación.

Tres anotaciones

“De chile, mole y pozole” es un dicho popular mexicano con el que se alude a la variedad, a la mixtura. Si bien, la referencia directa corresponde al ámbito alimenticio, para describir, por un ejemplo, un plato que “tiene un poco de todo”, también suele utilizarse en otros contextos, como lo ilustra la siguiente nota de Imelda García⁶:

⁶ García, I. (15 de 05 de 2018). *De chile, mole y pozole*. Obtenido de Reporte Índigo: <https://www.reporteindigo.com/reporte/de-chile-mole-y-pozole/>

El proceso electoral de este año tiene ya tantas sorpresas que acabará siendo perfecto ejemplo de aquel refrán mexicano: “Habrá de chile, mole y pozole”.

El sentido al que alude este dicho ha parecido atinado para evocar el eclecticismo en preferencias musicales que los informantes que se han entrevistado han mencionado.

Sirva señalar, desde este punto, que todas las propuestas de traducción de los idiomas francés e inglés al español han sido realizadas por el autor, quien asume toda responsabilidad.

Por último, obedeciendo a una preferencia estilística, el autor ha optado por colocar en cursivas, durante toda la extensión de este texto, los conceptos definidos en el apartado teórico (siguiente capítulo).

Capítulo I

Proceso de construcción del gusto musical: perspectiva teórica

En este capítulo se describen las aproximaciones teórico-metodológicas que guían la presente investigación. Es preciso recordar que el objetivo principal de este trabajo es comprender el proceso de construcción del *gusto musical* que orienta a individuos que habitan en Tijuana al consumo tanto de ópera como de otros tipos de música. Este objetivo, se disgrega en dos que son más específicos: uno que analiza las condiciones sociales y culturales que median el consumo de Ópera -y de los demás productos culturales- en el contexto tijuanaense; y otro que se enfoca en el proceso individual, objetivo y subjetivo, de construcción del sistema de disposiciones ya indicado. De tal manera que se consagrarán las siguientes páginas a la construcción de un marco analítico fundamentado, de manera particular, en la Sociología de la Cultura y la Sociología de la Recepción Cultural⁷, el cual permitirá un estudio pertinente de la problemática planteada.

1.1. Teoría para el estudio del espacio social tijuanaense

El enfoque que dirige este trabajo está sustentado, principalmente, en las propuestas teóricas de dos sociólogos franceses que, aunque en un primer momento pueden parecer distantes en sus razonamientos, se complementan uno al otro y ofrecen herramientas heurísticas que resultan pertinentes para el análisis de la realidad que aquí se propone. Así, por un lado, se parte de la perspectiva estructuralista-constructivista desarrollada por Pierre Bourdieu; y, por otro lado, se integra el enfoque contextualista-disposicionalista de Bernard Lahire. Se integran, además, otras aportaciones teóricas que permiten delinear, de manera más puntual, el funcionamiento del *espacio social* en el que se desarrolla nuestro objeto de estudio, así como analizar la forma compleja en que se articula el sistema de disposiciones específico que se estudia con respecto a otras disposiciones incorporadas por los individuos.

⁷ Como lo señala Lahire (2009, p. 9) esta disciplina se interesa por “todas las formas de experiencia o de apropiación” de los productos culturales, yendo más allá de la relación entre obra artística y decodificación que tradicionalmente ha explorado la *Sociología del consumo cultural*”.

Para indagar más sobre lo que este autor expone de esta disciplina se recomienda leer: *Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle*, Bernard Lahire, 2009.

1.1.1. *Espacio social y campos: primer acercamiento a la teoría de Pierre Bourdieu*

Pierre Bourdieu fue, quizá, el sociólogo francés que más notoriedad adquirió durante la segunda mitad del siglo XX. Sus pronunciamientos teóricos le han valido el posicionamiento, ya sea a favor o en contra, de una buena parte de los intelectuales en las ciencias sociales, como lo señala Coulangeon (2014). En lo que corresponde al presente trabajo, se recuperan, principalmente, sus aportes a la Sociología de la Cultura, los cuales se consideran no sólo pertinentes sino indispensables para llevar a buen fin esta investigación. A continuación, se rescata la descripción que él mismo hace de su enfoque epistemológico, el cual caracteriza como *constructivista-estructuralista*:

Por estructuralismo o estructuralista, quiero decir que existen en el mundo social mismo, y no solamente en los sistemas simbólicos, lenguaje, mito, etc., estructuras objetivas, independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones. Por constructivismo, quiero decir que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo *habitus*, y por otra parte estructuras y en particular de lo que llamo *campos* y grupos, especialmente de lo que se llama generalmente *clases sociales*. (Bourdieu, 2000: 127)

Como se puede ver, desde la óptica de este autor, los individuos existen y se desenvuelven en un *espacio social* que está estructurado, es decir, tiene un funcionamiento, una lógica y reglas específicas que han sido constituidos históricamente. Es, además, estructurante ya que la forma de estructuración del *espacio social* es incorporada, de forma diferenciada, por los individuos que participan en él, mediante el proceso de socialización. Con *estructuras* el autor refiere no sólo a aquellas de naturaleza objetiva, sino -y de manera particular- a estructuras simbólicas, es decir a significaciones explícitas e implícitas que organizan el *espacio social* y que han sido constituidas históricamente (Bourdieu, 2002, pp. 119-126). Conviene subrayar, desde ahora, que el proceso de socialización, mediante el cual el individuo adquiere las disposiciones que orientarán sus prácticas y representaciones, es siempre diferenciado, pues depende de la *posición* específica que este individuo ocupa en el *espacio social*, la cual es definida por el volumen de los recursos materiales y simbólicos acumulados. De tal manera que la naturaleza de las disposiciones incorporadas será también diferenciada en cada individuo y, por lo tanto, diferenciante. (Bourdieu, 2007:86-105)

De las distintas nociones que permiten articular y comprender la teoría de Bourdieu, *espacio social* es una de las que conviene explicitar más ampliamente, pues la diferencia entre esta noción y la de *campo* no es necesariamente clara, además de tener implicaciones analíticas diferentes. Giménez (1997, p. 13) ya ha remarcado antes la necesidad de explicitar ambas nociones, sin embargo, en este trabajo se sigue un curso distinto al de este autor, pues se analiza, en primer lugar, el concepto de *campo*, mismo que permitirá identificar los elementos que lo constituyen y que pueden ser transferibles a lo que, en este trabajo, se comprenderá como *espacio social tijuanaense*, así como aquellos que permiten distinguir uno de otro.

Retomando las precisiones que Bourdieu (1997, p. 22) hace sobre su noción de *clase* - las cuales se consideran aplicables en toda abstracción que se hace de la realidad social-, se parte de la premisa de que *campo*, antes que nada, es una herramienta analítica que sólo existe en forma abstracta para el analista, la cual es sustentada en las “relaciones objetivas” que son observadas por el mismo, pero que, desde luego, no tienen una existencia material o tangible. Dicho esto, los *campos* son definidos por este autor, como “una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones”. Los *campos* funcionan bajo una lógica y reglas que le son propias y a las cuales el individuo se adscribe -sin que esto sea necesariamente voluntario- mediante el proceso de socialización en los límites de dicho campo (Bourdieu, 1992, pp. 72-73). En otro momento, este autor describe el funcionamiento de un campo de forma parecida a como se hace con un juego:

Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera. (Bourdieu, 2002, p. 120)

Siguiendo al autor, en un *campo* existen *capitales* específicos que están en juego, unos de naturaleza material u objetiva, otros de naturaleza simbólica (Bourdieu, 2001b, pp. 131-135), los cuales son repartidos de manera desigual entre los individuos que participan en el mismo *campo*. La participación y reconocimiento -como jugador- en dicho *campo* está supeditada a la medida de posesión de estos capitales y la incorporación de un *habitus* específico, el cual, como indica el autor, permitirá al individuo conocer y reconocer las reglas operantes en ese campo. Estas reglas median a su vez, las posibilidades de movimiento espacial de un individuo, según su *posición* en dicho *campo*. (Bourdieu, 1992, pp. 72-73).

Ahora bien, esta noción ha sido objeto de revisión por algunos autores (Lahire, 2002; Vizcarra, 2002, pp. 57-62; Giménez, 1997, pp. 13-17), a quienes viene a bien considerar para reconocer los alcances analíticos que puede conllevar este concepto y para delimitar la forma concreta en la que se retoma en este trabajo. Lahire (2002, p. 14), por ejemplo, señala que es posible interpretar que, para Bourdieu, todo contexto es equiparable con un *campo*, lo cual, en términos operativos, puede resultar problemático al no permitir la identificación concreta de los límites analíticos de dicha abstracción, es decir, no queda claro dónde empieza y termina un campo, sobre todo aquellos que son atravesados de forma importante por lo que podría identificarse como *otros campos*. Por otro lado, desde la lectura de Lahire, en los trabajos de Bourdieu no queda suficientemente explícito quienes son -todos- los actores que forman parte del campo y en qué medida participan en el mismo, con excepción de aquellos actores que ejercen un poder decisivo en el proceso mismo de producción del campo y que, a la vez, son los principales poseedores de los capitales que están en juego. Agrega Lahire que los individuos de las “clases populares” y aquellos que “son simples consumidores-espectadores” no suelen ser considerados en la teoría de los *campos*, de ahí que sugiera no hablar tanto de *campo*, sino de *campos del poder* (*ídem*, p. 14).

Por último, Lahire (2002, pp. 12-14) tiene a bien puntualizar que difícilmente se puede circunscribir la existencia de un individuo en relación a un *campo* (generalmente el que corresponde a su profesión), pues éste puede, por un lado, atravesar distintos *campos* durante su vida, incluso en la vida cotidiana; y, por otro lado, puede desenvolverse en espacios que no necesariamente pueden considerarse como *campos* en el estricto sentido del concepto bourdiano. Tomando en cuenta estas oportunas consideraciones, las cuales permiten un vínculo más claro con la observación empírica, vale la pena también valorar algunas puntualizaciones teóricas -aunque no necesariamente metodológicas- que hace Bourdieu, sobre todo en la última década de producción teórica, en las que claramente se puede distinguir cómo entiende el *espacio social* “*global*” (Bourdieu, 1997, p. 49) y como vincula esta noción con la de *campo*, recién descrita, como veremos a continuación.

Como se había prevenido, se optó por comenzar con la descripción de lo que Bourdieu entiende por *campo* pues esta categoría ha sido descrita más ampliamente por el autor y porque los principios que caracterizan al concepto de *campo* son transferibles al del *espacio social* más

amplio -o viceversa-, al ser el primero una dimensión menor del primero, o en palabras de Bourdieu (1992, p. 73), un “microcosmos social” dentro del complejo “cosmos social” que caracteriza a las sociedades modernas:

En las sociedades altamente diferenciadas, el cosmos social está constituido del conjunto de microcosmos sociales relativamente autónomos, espacios de relaciones objetivas que son el lugar de una lógica y necesidad específicas e irreductibles a aquellas que imperan en los otros campos. (*ídem*)

En la búsqueda por terminar de esclarecer lo que diferencia ambas nociones, conviene evocar la siguiente cita del autor, la cual nos permite comprender la compleja abstracción que hace del término *espacio*, donde, por cierto, quedan inscritos los principios más importantes de su teoría:

La noción de espacio contiene, por sí misma, el principio de una aprehensión relacional del mundo social: afirma en efecto que toda la “realidad” que designa reside en la exterioridad mutua de los elementos que la componen. Los seres aparentes, directamente visibles, trátese de individuos o de grupos, existen y subsisten en y por la diferencia, es decir en tanto que ocupan posiciones relativas en un espacio de relaciones que, aunque invisible y siempre difícil de manifestar empíricamente, es la realidad más real (el *ens realissimum*, como decía la escolástica) y el principio real de los comportamientos de los individuos y de los grupos. (Bourdieu, 1997, p. 47)

Se entiende aquí, entonces, que el concepto de *espacio social* refiere a la abstracción del lugar donde tiene lugar lo social, es decir, toda relación entre instituciones, grupos e individuos. Esta descripción resulta equiparable a la que ya se ha hecho de *campo* y esto se debe, en gran medida, a que un *campo* es una dimensión circunscrita del *espacio social global*, por lo que un *campo*, es en efecto, un *espacio social*, pero delimitado, específico y relativamente autónomo. Parece ser, entonces, la dimensión analítica lo que distingue la noción de *campo* de la de *espacio social*, aunque ambas contienen en su estructuración el principio relacional y la desigualdad en la distribución de capitales y poder, evidenciados por Bourdieu y retomados como guía de este trabajo.

Recapitulando hasta aquí, se puede afirmar, por un lado, que *espacio social* se presenta como una categoría amplia que permite analizar las relaciones de poder, distribución de capitales, estrategias de los agentes, etc. en una delimitación social que debe ser establecida por el investigador, pues ésta, llevada a su última posibilidad, puede abarcar las relaciones que

sucedan en todo el mundo social -con todas las implicaciones que eso tendría-. En términos aún amplios, pero más operativos, pueden hacerse delimitaciones de orden nacional, regional, estatal, municipal, etc. Por otro lado, se puede concluir que los límites de un *campo* son definidos por las relaciones específicas que se dan entorno a capitales específicos, perseguidos por agentes que han incorporado disposiciones específicas, las cuales le permiten participar y ser reconocido como participante en dicho *campo* -artístico, literario, religioso, académico, político, etc.- (Giménez, 1997, pp. 14; Bourdieu, 1992, p. 76).

Ahora bien, en lo que corresponde al objeto de estudio que guía esta tesis y los individuos que nos permiten estudiarlo, la noción de *campo* sólo es pertinente en la medida que permite analizar lo que se puede llamar *campo cultural*, entendido como el “microcosmos” en el que se relacionan instituciones y agentes que producen, distribuyen y consumen las producciones culturales-artísticas. Sin embargo, retomando una de las precisiones anteriormente citadas de Lahire (2002, pp. 12-14), ni el objeto de estudio planteado, ni las trayectorias vitales que permitirán observarlo, pueden ser analizadas únicamente en su relación con este *campo* específico, pues la participación de los individuos, como consumidores de los productos culturales, implica sólo uno de los múltiples escenarios en los que participan dentro de un *espacio social* más amplio. Esto motiva a proponer el análisis de la sociedad tijuanaense como un *espacio social*, en los términos prescritos por Bourdieu, pues, como afirma el autor:

Todas las sociedades se presentan como espacios sociales, es decir estructuras de diferencias que sólo cabe comprender verdaderamente si se elabora el principio generador que fundamenta estas diferencias en la objetividad. Principio que no es más que la estructura de la distribución de las formas de poder o de las especies de capital eficientes en el universo social considerado -y que por lo tanto varían según los lugares y los momentos. (Bourdieu, 1997:48-49)

Se hablará, en lo subsecuente, del *espacio social tijuanaense*, para referir a la red de relaciones entre individuos, grupos e instituciones que tiene lugar en el espacio físico reconocido geopolíticamente como Tijuana. Sin embargo, será en el siguiente capítulo donde se ofrezca un acercamiento a la forma específica en que está estructurado este *espacio social*, es decir, el funcionamiento, lógica y reglas que lo organizan, tratando siempre de develar las formas, explícitas e implícitas, materiales y simbólicas, que median el consumo cultural, específicamente el consumo de productos musicales. Por ahora, siguiendo la inercia del marco analítico que se propone, conviene presentar las nociones que permitan estudiar cómo es

definida la *posición* del individuo dentro del *espacio social*, así como la forma en que la estructuración social es incorporada por los individuos, lo cual será abordado en los siguientes apartados.

1.1.2. *Definición de la posición en el espacio social: los capitales*

Bourdieu (1979; 1998) propuso tres conceptos para hablar de los “bienes” materiales y simbólicos que puede acumular un individuo durante su trayectoria de vida, los cuales definen su *posición* en el *espacio social* y condicionan su acción dentro del mismo. Así, con *capital económico*, alude a los recursos materiales, es decir, dinero, propiedades (muebles e inmuebles) y otros bienes, los cuales, en primera instancia, definirán las condiciones materiales de existencia de dicho individuo en dicho *espacio social*; con *capital social* hace referencia a las relaciones familiares o con otros individuos, grupos e instituciones, a las cuales un individuo, eventualmente, puede acudir para acceder a ciertos campos y capitales específicos; por último, el *capital cultural*, que se refiere a los “saberes” y técnicas adquiridos en términos de formación escolar y cultural (Bourdieu, 2001b). El *capital cultural*, a su vez, se presenta en tres estados diferentes: *incorporado*, “es decir, bajo la forma de disposiciones durables del organismo” (ídem), la obtención de este capital es descrita por el autor de la siguiente manera:

“La acumulación de capital cultural exige una incorporación que, en tanto ésta supone un trabajo de inculcación y asimilación, cuesta tiempo, tiempo que debe ser invertido personalmente por el inversionista [...]: trabajo personal, el trabajo de adquisición es un trabajo del “sujeto” sobre él mismo (hablamos de cultivarse). (Bourdieu, 1979, p. 3)

El *capital cultural* también puede presentarse en *estado objetivado* -producciones culturales -materializadas- que pueden ser intercambiadas físicamente-; y en *estado institucionalizado* como lo son los diplomas y títulos obtenidos (1979, pp. 5-6). En cuanto al *capital cultural*, es necesario distinguir dos dimensiones importantes, la primera es aquella que conduce a Bourdieu (1992, p. 94) a sugerir su equiparamiento con lo que llama *capital informacional* y que aquí será entendido como *capital cognitivo*, lo cual implica la posibilidad de ser usado objetivamente para la comprensión, razonamiento, percepción y realización de prácticas -como los conocimientos y habilidad física necesarios para tocar un instrumento musical, por ejemplo-; la segunda dimensión es de tipo *simbólica*, es decir que el *capital cultural* puede ser reconocido y valorado en el *espacio social* gracias a las convenciones sociales

instituidas históricamente. Esta dimensión lleva a Bourdieu a sumar a su análisis teórico la noción de *capital simbólico*, el cual tiene la cualidad de existir de forma implícita, pues “se desconoce lo arbitrario de su posesión y su acumulación”, de ahí que sea una dimensión que pueden adoptar “los diferentes tipos de capital una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos” (Bourdieu, 2001b, p. 106; 1992, p. 94). Así, por ejemplo, el reconocimiento atribuido a una persona, sustentado en un diploma universitario –*capital cultural institucionalizado*–, será un recurso que ésta puede invertir en su favor para intentar mejorar su *posición* en el *espacio social*, sin que esto implique necesariamente la demostración de sus conocimientos, pues el simple valor socialmente otorgado al título le confiere cierto *capital simbólico* del que puede hacer uso. Por el volumen de cada tipo de capital acumulado, se puede valorar a una persona o grupo como: pobre o rico –*capital económico*–; célebre, bien “conectado” o desconocido –*capital social*–; así como culto o ignorante –*capital cultural*–, sólo por continuar con los ejemplos.

Siguiendo a Bourdieu, se entiende que estos *capitales* (económico, social y cultural) participan en la definición de las *disposiciones*, pues la abundancia o carencia de uno o más de esos capitales abren o cierran el acceso a determinados *campos*. En el campo de las artes, por ejemplo, la posesión abundante de estos tres capitales permitirá o negará al individuo el acceso a aquello que Bourdieu define como *alta cultura*, propio de un “gusto legítimo” (Bourdieu, 1998, pág. 13). Aquí, con acceso no se hace referencia solamente a la dimensión material, sino a “todo eso que es necesario para apropiarse adecuadamente del patrimonio material en cuestión: gustos, competencias y disposiciones para actuar, percibir y juzgar” (Lahire, 2010, p. 208). Los capitales acumulados durante el proceso de socialización, entonces, van definiendo la *posición* social del individuo a lo largo de su trayectoria vital, como lo expone Bourdieu:

Así pues, los agentes están distribuidos en la totalidad del *espacio social*, en la primera dimensión según el volumen global de capital que poseen, en la segunda dimensión según la composición de su capital, esto es, según el peso relativo de los diversos tipos de capital en la totalidad de su capital, especialmente del económico y del cultural, y en la tercera dimensión según la evolución en el tiempo del volumen y la composición de su capital, esto es, según su trayectoria en el *espacio social*. (Bourdieu, 2001b, 106)

1.2. *Habitus*

Es importante comenzar la exposición de esta compleja sección recordando la capacidad heurística que Bourdieu pretendía otorgar al concepto de *habitus*, el cual articula lo expuesto

anteriormente con el resto de lo que se expondrá en este capítulo. Con *habitus*, Bourdieu (2003, p. 200; 1992, p. 97) busca alejarse de las perspectivas mecanicistas que conciben la acción del individuo como “efecto mecánico de la coerción de causas externas”; pero, a la vez, pone distancia de las perspectivas esencialistas que pretenden aludir a individuos ahistóricos “que ejecutan un tipo de programa de acción perfectamente racional”. Para Bourdieu (1992, p. 110), en cambio, “los agentes sociales son el producto de la historia, de la historia de todo el campo social y de la experiencia acumulada en el curso de una trayectoria determinada en el sub-campo considerado”.

El *habitus* es un concepto desarrollado por Bourdieu prácticamente desde el inicio de su trayectoria como investigador (Giménez, 1997, p. 6), sin embargo, la definición de este concepto no ha sido expuesta de la misma forma a lo largo de los diferentes trabajos de este autor francés, como lo remarca Trajtenberg (2010, pp. 378-379). Es por eso que, antes de atender las críticas que han hecho éste y otros autores al concepto, se retoma una de las definiciones más acabadas del concepto, la cual concentra los elementos que serán retomados en el marco de esta investigación:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta.” (Bourdieu, 2007, p. 86)

De esta definición se puede entender que el *habitus* se presenta, a la observación sincrónica, como un sistema estructurado de disposiciones; disposiciones que son producto de los condicionamientos sociales experimentados previamente por el individuo; condicionamientos que son relativos a la *posición* que el individuo ocupa en el *espacio social*. Antes de avanzar, conviene establecer que *disposición* será entendida como una “potencialidad”, una “aptitud” o una “inclinación” (Bourdieu, 1997, p. 204; 1992, p. 109), siguiendo a Lahire (1999, p. 54) también se puede entender las disposiciones como “capacidades, saberes y saber-hacer [*savoir-faire*]”.

En el *habitus*, según se entiende, se encuentra el principio que genera y orienta las prácticas y representaciones subjetivas del individuo. Es decir, es a partir de este sistema de disposiciones que el individuo percibe, aprecia y actúa (Bourdieu, 1992, p. 102). La acción del individuo, entonces, se ejerce en una relación dialéctica entre la estructuración del *espacio social* -constituida históricamente- y el *habitus*, entendido como sistema estructurado de disposiciones, incorporado durante la trayectoria vital del individuo en ese *espacio social*. Es una relación dialéctica porque las estructuras objetivas, socialmente constituidas, condicionan la acción del individuo, a la vez que éste último puede participar en la reestructuración de las lógicas y funcionamiento del *espacio social*, accionando a partir de sus disposiciones incorporadas, como lo señala Giménez (1997, p. 12). Además, el *habitus*, para Bourdieu (1997, p. 19), posee la capacidad de generar y unificar las prácticas del sujeto, produciendo una “afinidad de estilo” en su acción. Siguiendo esta lógica, se entiende que el *habitus* es una categoría que permite analizar de manera integral la articulación de los razonamientos, preceptos morales, expresiones corporales, orientaciones y preferencias de un individuo, como lo señala Giménez:

El *habitus* tiene un carácter multidimensional: es a la vez eidós (sistema de esquemas lógicos o estructuras cognitivas), ethos (disposiciones morales), hexis (registro de posturas y gestos) y aisthesis (gusto, disposición estética). Esto quiere decir que el concepto engloba de modo indiferenciado tanto el plano cognoscitivo, como el axiológico y el práctico, con lo cual se está cuestionando las distinciones filosóficas intelectualistas entre categorías lógicas y valores éticos, por un lado, y entre cuerpo e intelecto por otro. O lo que es lo mismo: se está superando las distinciones de la psicología tradicional entre lo intelectual, lo afectivo y lo corporal. (Giménez, 1997, p. 6)

Hasta aquí, deliberadamente han expuesto los elementos constitutivos de un *habitus* que puede considerarse *individual* o, mejor dicho, una expresión particular de la incorporación de lo social, al considerar que cada trayectoria vital atraviesa escenarios, situaciones, circunstancias diversas, así como puede ser influido por distintas personas, poseedores, a su vez, de *sistemas de disposiciones* también particulares (Lahire, 2017, pp. 2-4; Bourdieu, 2007, p. 98). Así mismo, el *habitus* lleva inscrito, en su naturaleza particular -individual-, las diferenciaciones y desigualdades operantes en el *espacio social*, siempre de forma relativa a la *posición* del individuo en el mismo. En este sentido, el *habitus* puede ser analizado como la inscripción diferenciada de lo social a nivel individual: “Hablar de *habitus* es proponer que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, colectivo. El *habitus* es una subjetividad socializada.” (Bourdieu, 1992, p. 101). Esto, evidentemente, implica revelar una distinción analítica entre

estos *habitus singulares* (Bourdieu, 2007, p. 98) que permitirían analizar las *disposiciones*, prácticas y representaciones concretas de un individuo; los *habitus* operados por individuos que tienen posiciones relativamente homólogas en el *espacio social*, es decir, aquello que Bourdieu (1998) caracteriza como *habitus de clase*⁸ (ídem, pp. 95-98); y los *habitus específicos* operantes en los *campos* y *subcampos*, como son los *habitus* académico, escolar, religioso, políticos, etc. los cuales son incorporados por los individuos que participan en dichos campos (Bourdieu, 2003, p. 237)

1.2.1. El carácter durable del *habitus*

Ahora bien, uno de los elementos que integran la noción bourdiana de *habitus* es su carácter durable. Esto ha sido criticado por autores como Lahire, quien sugiere que las disposiciones originadas en una etapa temprana de la socialización, durante un periodo amplio y bajo circunstancias positivas, tendrán una gran probabilidad de constituirse como “disposiciones fuertes” y operarán por más tiempo, de manera mayormente inconsciente en el individuo. Por el contrario, las disposiciones construidas en circunstancias “adversas”, a las que se les ha invertido menos tiempo y recursos, se generarán como disposiciones débiles y, por lo tanto, menos durables (Lahire, 1999, pp. 36-40). Así, el *habitus* es, para este autor, sólo una forma específica en las que se pueden organizar las diferentes disposiciones que incorpora un individuo:

Las disposiciones constituidas son fuertes o débiles, durables o efímeras, etc. Bajo el efecto de contextos permanentemente desfavorables, algunas disposiciones pueden “fatigarse” (C. S. Peirce) por falta de entrenamiento. El *habitus* es, por lo tanto, si se respecta la definición más precisa del mismo, un caso extremadamente peculiar e inusual entre todas las posibilidades de organización de las disposiciones. (Lahire, 2017, p. 4)

Si bien, se concuerda con parte de las reflexiones de Lahire, también es cierto que esto no se opone al aparato teórico propuesto por Bourdieu, quien también toma en cuenta los rumbos distintos que puede seguir la trayectoria de un individuo, las situaciones y circunstancias específicas, así como otras condiciones que pudieran poner a prueba el *habitus* previamente

⁸ A diferencia de las definiciones materialistas, para Bourdieu, las *clases* refieren a “conjuntos de agentes que, por el hecho de ocupar posiciones similares en el *espacio social* (esto es, en la distribución de poderes), están sujetos a similares condiciones de existencia y factores condicionantes y, como resultado, están dotados de disposiciones similares que les llevan a desarrollar prácticas similares.” (Bourdieu, 2001b, p. 110)

incorporado (Bourdieu, 2007, p. 98), lo cual muestra que éste autor no obvia las complejas dinámicas propias de las sociedades actuales. No obstante, al contrario de lo que sugiere Lahire, Bourdieu considera que los casos en las que un *habitus* no encontrará las condiciones de reforzarse son estadísticamente menos frecuentes -en el contexto francés-, como lo expone en la siguiente cita:

Al ser el producto de la historia [el *habitus*] es un sistema de disposiciones abierto, el cual se enfrenta sin cesar a nuevas experiencias y, por lo tanto, afectado por ellas sin cesar. Es durable pero no inmutable. Dicho esto, debo agregar inmediatamente que la mayoría de las personas están estadísticamente predestinadas a encontrar circunstancias acordes a las que han modelado originalmente sus *habitus*, y, por lo tanto, a tener experiencias que vendrán a reforzar sus disposiciones. (Bourdieu, 1992, p. 109)

Quizá, para entender mejor la crítica de Lahire, sea conveniente recordar que, con su teoría del *actor plural*, este autor se postula contra el carácter homogéneo, coherente, duradero y transferible del concepto bourdiano de *habitus*, señala que las experiencias del individuo -situaciones, circunstancias- así como los “principios de diferenciación social” -sexo, generación, situación familiar, pertenencia religiosa, trayectoria escolar, etc.- generan *disposiciones* plurales, heterogéneas e incluso contradictorias entre sí (Lahire, 1999, pp. 44-45; 2004a; 2004b, p. 92). Este autor afirma, pues, que la forma específica en que está estructurado cada contexto social genera disposiciones igualmente específicas en el individuo y que éstas, a su vez, orientan sus preferencias y comportamientos de forma diferenciada (Lahire, 1999, p. 36; 2004b, p. 95). Es importante subrayar que Lahire no se pronuncia categóricamente contra la teoría de Bourdieu, sino que la retoma críticamente y a partir de eso pronuncia su propio razonamiento teórico, ofreciendo reflexiones teórico-metodológicas que resultan pertinentes en esta investigación.

Volviendo a la discusión sobre el carácter durable del *habitus*, las perspectivas entre estos dos sociólogos franceses crean una aparente tensión. En el intento de articular ambas visiones, hay que tomar en cuenta que Bourdieu (2007, pp. 98-99) profundiza en las disposiciones duraderas, incorporadas principalmente de forma implícita durante la primera etapa de socialización, pues asegura que éstas serán las que mediarán las experiencias posteriores, así como la eventual construcción de nuevas disposiciones o actualización de las previamente incorporadas (ídem, 108-109). Lahire critica a Bourdieu el estudiar sólo las

disposiciones duraderas y elabora una teoría disposicionalista, en la que estudia, de forma preminente, aquellas construidas durante la socialización secundaria, las cuales no dependen solamente de lo transmitido por la familia o de la *posición* social del individuo, sino de la relación con otros actores, circunstancias o situaciones específicas que van orientando la trayectoria del individuo a lo largo de su vida (Lahire en Duvoux, 2009).

Por su importancia con respecto a la presente investigación, la discusión con respecto al carácter durable del *habitus* y de las *disposiciones* que lo componen será continuada en la siguiente sección y se ofrecerá una conclusión hasta la parte final del trabajo, una vez que se haya expuesto y analizado la evidencia empírica. En todo caso, cabe preguntarse, desde este punto, en qué medida el “*habitus* primario” (Giménez, 1997, p. 11), entendido como el sistema de disposiciones incorporado durante la primera etapa de socialización del individuo, perdura o se modifica en el transcurso del proceso de socialización posterior.

1.3. Proceso de socialización: incorporación de disposiciones y construcción identitaria

A lo largo de sus escritos, Bourdieu insiste en que el *habitus*, se inscribe en el cuerpo y en la mente en un trabajo implícito y explícito de inculcación e incorporación “de las regularidades inmanentes y las tendencias inmanentes del mundo” (Bourdieu, 2003, pp. 242-248; 1992, p. 112). Al seguir estos preceptos e intentar analizar la “*génesis*” de las disposiciones (Bourdieu, 1997, p. 90), se vuelve necesario exponer la noción de *socialización*, la cual, recurriendo a Berger & Luckmann (2001), puede definirse como el proceso por medio del cual el individuo internaliza y comprende el “mundo” y las personas que lo rodean, a la vez que se define a sí mismo dentro de ese “mundo”, se construye a sí mismo con distancia de los demás (Ídem, pp-165-166). El individuo no sólo aprende aquello que se presenta objetivamente ante él, sino que también aprende los procesos y valoraciones subjetivos de los “*otros*” que observa, los cuales entiende como propios. En forma más sintética, los autores definen *socialización* como “la inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o un sector de él” (ídem). Con respecto a esta última puntualización, es necesario subrayar que el proceso de *socialización* es experimentado por el individuo no en la totalidad del *espacio social*, sino en “una parte de él” (Lahire, 2015, 1395), es decir por la parte que corresponde a su *posición* social.

El proceso de *socialización* inicia desde el momento en que el individuo nace y termina en el momento de su muerte, es decir, no es un proceso que pueda ubicarse en una etapa específica de la trayectoria vital del individuo (Lahire, 2017, pp. 2-3). Sin embargo, suele hacerse una distinción entre la primera parte de este proceso y la subsecuente, sin que esto implique una delimitación exacta y universal. Esta división analítica está sustentada, principalmente, en la ineludible “dependencia socio-afectiva” del infante, haciendo de la familia o individuos a su cargo el medio por el cual se adquiere y se aprehende el funcionamiento del *espacio social* y material durante los primeros años de vida (Lahire, 2017, p. 2; 2015, p. 1397). A esta primera etapa se le conoce como *socialización primaria*, descrita por Berger y Luckmann (2001, p. 166) como la etapa durante la cual el individuo configura su entendimiento de la realidad y de los otros que la habitan. Es durante esta etapa que el individuo “se convierte en miembro de la sociedad”.

Cuanto más “precoz” sea el momento de construcción de un sistema de disposiciones, mayor será su naturaleza implícita, inconsciente, “sin saberlo, ni quererlo” (Lahire, 2015, p. 1358; 2010, p. 203), lo cual asegurará su incorporación de forma durable y se resistirá al cambio (Bourdieu, 2007, pp. 98-99), contrario al trabajo de la inculcación explícita, voluntaria u obligatoria -como el caso de la escuela- que se da principalmente durante la socialización secundaria. De ahí que Bourdieu ilustre la diferencia entre las disposiciones construidas en ambas etapas equiparándola con el aprendizaje de lenguas, donde, en el caso de la lengua materna -socialización primaria-, el aprendizaje se lleva a cabo durante el contacto social primario, sin que exista conciencia ni resistencia a dicha incorporación; mientras que el aprendizaje de una segunda lengua -socialización secundaria- implica, en primer lugar, accionar las disposiciones lingüísticas adquiridas con la lengua materna y, en segundo lugar, ocurre de una forma más consciente e institucionalizada, requiriendo de una inversión explícita de tiempo y recursos materiales y cognitivos (Bourdieu, 2007, pp. 108-109). Por último, durante la *socialización primaria* el infante se apropia del mundo social y material de forma indiscriminada, sin que esto cree conflicto identitarios, pues no existe aún conciencia de que existen “otros mundos”, el mundo cercano es su realidad única (Berger & Luckmann, 2001, p. 170).

1.3.1. *El entorno familiar como primer condicionante social*

Lahire (2010, p. 203) señala que la familia es el primer “intermediario” por el que “cada individuo aprende a descubrir el mundo y a encontrar su lugar” y establece de manera implícita los “límites de lo posible y lo deseable”. Las posiciones que ocupan los individuos que conforman su familia, determinadas por los capitales con los que cuentan, serán condicionantes en el proceso de *socialización primaria* del infante y, por consiguiente, en la definición de las disposiciones que conforman su *habitus* (Lahire, 2015, p. 1398). Así, el infante tendrá acceso a ciertas prácticas y productos, por lo que generará ciertas disposiciones y otras no, o las generará de una forma y no de otra, manteniendo una correspondencia análoga con las diferenciaciones en el *espacio social*, sin que el infante sea consciente de tal desigualdad (Lahire, 2010, pp. 204-205). Este condicionamiento de la socialización en el seno familiar es ejemplificado por Bourdieu cuando explica la forma en que se acumula el capital cultural durante los primeros años, lo cual se vincula directamente con la presente investigación:

Las diferencias en el capital cultural poseído por la familia conducen en primer orden a diferencias respecto del momento en el que comienza el proceso de transmisión y acumulación; a diferencias, por tanto, respecto de la capacidad para afrontar las exigencias propiamente culturales de un periodo prolongado de apropiación. En estrecha relación con esta idea, por cierto, encontramos el hecho de que un individuo sólo puede prolongar el tiempo destinado a la acumulación de capital cultural mientras su familia pueda garantizarle tiempo libre y liberado de la necesidad económica. (Bourdieu, 1997, p. 143)

Las condiciones bajo las que se da el proceso de socialización primaria, entonces, “contribuyen a hacer de cada recién nacido un ser desigualmente dotado y supeditado a las propiedades de su contexto socio-familiar, desde el principio” (ídem, p. 209). De ahí que, el entorno familiar, sea, en definitiva, decisivo para el establecimiento de las primeras disposiciones lingüísticas, cognitivas, morales, ético-estéticas (preferencias), así como las estructuras simbólicas que organizan las posiciones sociales, como lo explica Lahire:

El entorno familiar no es un contexto de socialización como cualquier otro. A diferencia de otros contextos de socialización, no es especializado, puesto que el niño aprende en todas las dimensiones de la existencia: cómo hablar, moral, gustos alimentarios y de vestimenta, preferencias culturales, relación con respecto al poder, al cuerpo, al dinero, al tiempo, al conocimiento, etc. A través de la familia, todos los sectores de la sociedad se refractan de acuerdo a las características sociales, y, particularmente disposicionales, de los padres y todos los otros miembros de la constelación familiar que está en relación con el niño. [...] Pero, para ser más precisos, se debería decir que la familia es la primera agencia psicológica de la sociedad y que

condiciona el tipo de experiencia que el niño puede experimentar en las otras ‘agencias’ con las que se enfrentará a lo largo de su vida (escuela, ambiente profesional, asociación cultural, club deportivo, etc.). (Lahire, 2017, p. 2)

1.3.2. *Socialización secundaria*

La *socialización secundaria*, por su parte, es definida por Berger y Luckmann (2001, p. 170) como la “internalización de ‘submundos’ institucionales o basados sobre instituciones. Su alcance y su carácter se determinan, pues, por la complejidad de la división del trabajo y la distribución social concomitante del conocimiento”. Esta etapa secundaria se caracteriza por estar subordinada a la *socialización primaria*, es decir, las disposiciones generadas en esta etapa están condicionadas por las disposiciones previamente incorporadas. De tal manera que las circunstancias, situaciones y decisiones tomadas -y en las que insiste Lahire (1999)- serán experimentadas y mediadas por el *habitus singular* que las precede Bourdieu (2007, pp. 97-99; Berger y Luckmann, 2001, p. 177).

Al incursionar en nuevas dimensiones del *espacio social* o *campos* definidos, el individuo adapta las disposiciones previamente incorporadas y puede generar otras, de tal manera que pueda tener capacidad de desenvolverse en esos nuevos espacios -escuela, clubes deportivos, iglesia, institutos artísticos, etc.- (Bourdieu, 1992, 108-109). El trabajo de construcción de disposiciones suele ser más explícito durante esta etapa, dándole un “carácter más artificial” (Berger y Luckmann, 2001, p. 186) a dicho proceso y requiriendo de una inversión de tiempo y recursos mayores (Lahire, 2010, p. 205; Bourdieu, 2007, pp. 108-109). De ahí que las disposiciones construidas en esta etapa -mucho más amplia, debería de señalarse- puedan ser “fuertes” o “débiles”, en el sentido lahiriano que ya se ha expuesto. Los capitales disponibles para invertir continúan condicionando la experiencia del individuo y, por lo tanto, también condicionan la construcción de sus disposiciones en el proceso de socialización secundaria, contribuyendo a la reproducción del “orden desigual de las cosas” (Lahire, 2010, p. 206).

La escuela -y, por ende, el Estado- cobran un papel importante en la primera parte de la socialización secundaria, pues se espera que éstas instituciones puedan propiciar la generación de ciertas disposiciones, así como dotar de recursos -cognitivos, principalmente- que la familia quizá no pueda proporcionarle. El problema que persiste, sin embargo, es que el *habitus*

constituido previamente, producto de la experiencia desigual en el *espacio social*, ineludiblemente seguirá mediando la posterior incorporación de disposiciones específicas; de igual forma, la posibilidad o imposibilidad de reforzar el aprendizaje fuera de la escuela, sea en casa, sea en instituciones de instrucción extra-escolar -artísticas, por ejemplo- mediarán la incorporación de disposiciones, como lo puntualiza Lahire:

La escuela tiene, entonces, una responsabilidad pedagógica y política considerable con esos niños que, con frecuencia, no tienen más que el tiempo que pasan entre los muros de la escuela para entrar en la cultura escolar y apropiársela. No obstante, se requiere mucho tiempo -miles de interacciones y no algunas decenas- para adquirir ciertos hábitos corporales o lingüísticos, ciertas formas de razonamiento o ciertas técnicas, tanto manuales como intelectuales. Tratar de manera perfectamente igual a niños dotados culturalmente de forma desigual, producto de procesos de socialización familiar socialmente diferenciados, es contribuir, definitivamente, a la reproducción el orden desigual de las cosas. (Lahire, 2010, pp. 205-206)

1.3.3. *Construcción identitaria*

Si se sigue a Berger y Luckmann (2001, pp. 178-179) se concluye que la incursión del individuo en nuevas dimensiones del *espacio social*, durante la *socialización secundaria*, conlleva el reconocimiento de su *posición* relativa -y la de su familia- con respecto a los otros individuos con los que interactúa en los contextos escolares, deportivos, artísticos, formativos, profesionales, etc. Es decir, a nivel subjetivo, la construcción identitaria del individuo, la cual ha comenzado a construirse la socialización primaria, en el contexto familiar) -donde el infante se percibía distinto a los otros miembros de la familia- (ídem, 168-169) se ve acentuada en su interacción directa con otros miembros de la sociedad, que percibe como diferentes. En ese sentido, es necesario definir a lo que se alude con *identidad*, por lo que se recurre a Giménez quien propone lo siguiente:

En una primera aproximación, la identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. [...] En efecto, lo que nos distingue es la cultura que compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles. [...] Pero doy un paso más: la identidad de la que hablo no es cualquier identidad, sino la identidad sentida, vivida y exteriormente reconocida de los actores sociales que interactúan entre sí en los más diversos campos (Giménez 2009, p. 11)

Seguir estos preceptos de Giménez nos remonta a lo que se ha dicho antes: la construcción del *habitus singular* conlleva la interiorización de la forma desigual en que está

estructurado el *espacio social*, así como la valoración simbólica que se otorga en el mismo a determinados “atributos”, los cuales posibilitan la “distinción, demarcación y autonomía” (Giménez, 2009, p 13). Estos atributos son reconocidos por el individuo, a modo de “autoidentificación” pero también es necesario que sean reconocidos por los demás participantes del *espacio social* (Giménez, 2002, pág. 39; Bourdieu, 1998). Los atributos identitarios de los que habla Giménez pueden ser su “pertenencia social” -género, clase social, origen étnico, origen geográfico, etc.-; así como el carácter -reflejo del *habitus*-; su “estilo de vida” el cual es evidenciado por los “hábitos de consumo”; el capital social; y su trayectoria vital misma (Giménez, 2009, pp. 14-16). Por último, hay que considerar que la identidad nunca es estática, sino que cambia a través del desarrollo biográfico del individuo: “Hemos de decir entonces que es más bien la dialéctica entre permanencia y cambio, entre continuidad y discontinuidad, la que caracteriza por igual a las identidades personales y a las colectivas” (Giménez, 2002, p. 43).

1.4.El gusto musical como principio de distinción

Se ha descrito *habitus* como un *sistema de disposiciones*, lo cual alude a la organización sistemática de las diferentes *disposiciones* incorporadas por un individuo en el transcurso de su trayectoria vital, de tal manera que éstas se presentan de manera articulada y concordantes entre sí (Giménez, 1997, p. 6). Disgregar las diferentes *disposiciones* que constituyen un *habitus*, en este caso un *habitus singular*, persigue fines estrictamente analíticos, ya que se considera que cada disposición sólo puede comprenderse en relación con el *habitus* en el que se articula. Siguiendo esta lógica, se puede inferir, por ejemplo, que el análisis fino de una preferencia hacia cierto tipo de música -entendida como una disposición- se lograría sólo si se le relaciona con las disposiciones morales, estéticas, incluso políticas o religiosas -dependiendo del individuo concreto que manifiesta dicha preferencia- que operan conjuntamente.

Se llega, así, a la definición de *gusto*, concepto que es descrito por Bourdieu (1998, pág. 208) como “esquemas de percepción y de apreciación” que permiten al individuo elegir entre distintos bienes. El gusto puede ser analizado, también, como un atributo constitutivo del “estilo de vida” del individuo, es decir, una manifestación de lo que es -o quiere ser- y de lo que no es -o no quiere ser-. El *gusto*, además, expresa “distinción”, por lo tanto remite a la identidad auto-atribuida y también a la identidad reconocida por los demás: “Los gustos (esto es, las

preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable” (Bourdieu, 1998, pág. 53) ya que “descubrir una cosa a su gusto es descubrirse a sí mismo, descubrir lo que uno quiere” (Bourdieu, 1990, pág. 134).

Ahora bien, si se observa el *gusto* de manera global, es decir, como un “estilo de vida”, efectivamente puede ser equiparable a la noción de *habitus*, en la medida que funciona como un “esquema” de disposiciones -estéticas, morales, religiosas, políticas, etc.- que conducen a la inclinación o preferencia por el consumo o práctica de ciertos productos y actividades (Bourdieu, 1992, p. 124). Siguiendo este razonamiento, el *gusto*, como “estilo de vida”, puede articular esquemas más específicos como lo son: el *gusto alimenticio*, *gustos de vestimenta*, *gustos deportivos*, *gustos literarios*, *gustos cinematográficos*, *gustos musicales*, etc. En lo que corresponde al presente trabajo, se profundizará y se continuará la exposición de este capítulo a partir de lo que se llamará *gusto musical*.

Así, en términos de los preceptos teóricos evocados anteriormente, el *gusto musical* será entendido como un esquema de percepción y apreciación estéticas y éticas -entre otras- que orienta a un individuo hacia el consumo de ciertas *formas musicales*. Al presentarse de manera diferenciada en cada individuo, el *gusto musical* es un “atributo” distintivo, constitutivo de un “estilo de vida” personal o colectivo (Giménez, 2009, p. 13-14; Aubert, 2007, p. 30; Bourdieu, 1998, p. 243). En ese sentido, el *gusto musical*, no es sólo una disposición incorporada que expresa una necesidad interna -para disfrute propio-, sino que puede representar una estrategia subjetiva que externe la “virtud” o distinción a la que el individuo se adscribe, como lo señala Frith:

Al decidir -al tocar y escuchar lo que suena *bien* (yo extendería esta descripción de la música de la interpretación a la escucha, a la escucha como un modo de interpretación)- nos expresamos y expresamos nuestra idea de la virtud, y nos sobornamos, nos absorbemos en un acto de participación. (Frith, 2003, pág. 186)

1.5. Elementos del consumo musical

Sumando al entendimiento del *gusto*, ahora se profundizará en la manera en que opera el *consumo cultural*, el cual, para Bourdieu (2010, pp. 231-240) es un mecanismo de apropiación material y simbólica de “bienes” culturales, por medio del cual se establecen y mantienen diferencias dentro del *espacio social*. Esto es, tanto la posibilidad de acceso material, como la

manera de apropiarse de los *bienes* expresan las desigualdades operantes en el *espacio social* experimentadas durante la trayectoria vital. Los *bienes culturales* se ordenan en forma homóloga a la jerarquización social, produciendo la asociación implícita y explícita entre *bienes culturales* y *posiciones sociales*. De todos los *bienes culturales* que existen en el *espacio social*, habrá unos a los que el individuo pueda acceder y otros a los que no, pues el acceso está supeditado en menor o mayor medida a su *posición* en el *espacio social* y a su posesión particular de recursos materiales y simbólicos. La apropiación de una *bien artístico* otorga al individuo el valor simbólico que se le otorga a dicha *bien*, sin embargo, la forma de apropiación también será definitoria para el valor simbólico que el individuo puede atribuirse, como sugiere Bourdieu:

A la jerarquía socialmente reconocida de las artes -y, dentro de cada una de ellas, de los géneros, las escuelas o las épocas- corresponde la jerarquía social de los consumidores. Aquello que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la "clase". Las maneras de adquirir sobreviven en la manera de utilizar las adquisiciones: la atención otorgada a las maneras se explica si se observa que esos imponderables de la práctica permiten reconocer los diferentes modos de adquisición –jerarquizados- de la cultura, precoces o tardíos, familiares o escolares, y las clases de individuos a los que caracterizan (como los "pedantes" y los "mundanos"). (Bourdieu, 2010, p. 232)

1.5.1. *Las formas culturales*

Bourdieu (2010, 1998) utiliza continuamente el término *bienes* y lo hace para referir a todo aquel producto que puede ser apropiado por los individuos según la orientación de sus *gustos*, pudiendo ser bienes culturales, alimentarios, vestimentarios, etc. Sin embargo, a partir de aquí, en este trabajo se utilizará la noción de *forma* que refiere al medio por el cual la *vida*⁹ se manifiesta, un “armazón” que pretende contener la cosmovisión y las prácticas culturales propias de una sociedad inserta en un contexto histórico específico (Simmel, 1989, pp. 315-316). Esta misma idea, pero en términos más estructurales, es expuesta por Thompson (2002, p. 203) quien alude, con *formas simbólicas*, a “las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos” emergidos en “contextos y procesos estructurados

⁹ La “vida”, para este autor, representa “un devenir incesante”, un continuo que se materializa en *formas* particulares, a las cuales, por cierto, nunca consigue ajustarse. La *vida* y la *forma*, según Simmel, son interdependientes, pues la primera necesita de la segunda para manifestarse, y la segunda depende irremediamente de la primera para adquirir sentido, puesto que lo que representa es precisamente una *forma* particular de vida. La *vida*, sin embargo, al estar en constante desarrollo no puede ser contenida en una *forma* de manera permanente, pues tan pronto como se le haya capturado estará buscando otro medio diferente de manifestarse, es decir, otra *forma* (Simmel, 1989, p. 316-329).

socialmente”. Es necesario puntualizar que en una *forma* no queda expresada la totalidad del *espacio social*, sino solamente aquella dimensión que corresponde a la *posición* del individuo o grupo que la crea. Así, en dicha *forma* quedan inscritas las posibilidades o limitaciones que los recursos cognitivos y técnicos propios del creador conllevan. (Thompson, 2002, p. 217)

Para los fines de este trabajo, se puede describir *forma* -a partir de los preceptos evocados anteriormente- como la objetivación de las estructuras simbólicas -cultura-, conocimientos y técnicas existentes en un *espacio social* históricamente constituido, siempre a partir de la *posición* en el *espacio social* ocupada por el individuo o grupo que la origina. Esta objetivación puede ser de manera material, como canciones, óperas, pinturas, obras literarias, películas, fotografías, etcétera; o de manera inmaterial, como lo son las ideas, prácticas culturales, creencias religiosas, celebraciones, o los sistemas de valores que operan en un contexto particular. En este trabajo, además de la noción general recién descrita, se utilizará las de *forma musical*, *forma artística*, *forma operística* para referir a las *formas* de naturaleza específicamente musical, artística u operística, respectivamente.

1.5.2. Organización social de las formas musicales

Las *formas musicales* -como toda *forma*- están vinculadas objetiva y simbólicamente a la estructuración específica del *espacio social* donde participa el grupo o individuo que las han creado y como tal es valorado. Es decir, una *forma* musical, denota, además de los elementos formales que lo componen -mismos que reflejan los recursos técnicos y cognitivos propios del productor-, la “valoración simbólica” que socialmente se asigna al individuo o grupo que la concibió o para quien se concibió (Thompson, 2002, pp. 226-229). Difícil sería, por ejemplo, que un individuo pensara en reggaetón, jazz u ópera, sin relacionar, consciente o inconscientemente, cada uno de estos géneros musicales a un grupo de personas específicos.

Seguir los razonamientos a los que la noción de *forma* conduce, permite plantear que cada *forma* podría ser valorada socialmente de manera única, por sus cualidades formales -valga la redundancia-. En *La Distinción*, Bourdieu (1998; pp. 9-15) remarca ya la dificultad que conlleva la jerarquía social de las *formas culturales*, de tal manera que el teatro, el ballet, la música instrumental, la danza contemporánea, la pintura, el cine, los programas televisivos, no detentan el mismo valor social. Aumentando el lente analítico la disciplina musical, se observa que los

géneros o estilos que resultan de disgregar el repertorio musical global tampoco presentan el mismo valor social, de tal forma que el reggaetón, la ópera, la música instrumental, el jazz, la banda¹⁰ el rock, el pop, música indígena, etc. no generarán las mismas *representaciones* en un individuo o grupo; más lejos aún, dentro de un género como el rock, por ejemplo, no sería pertinente pensar que se valora de igual forma el rock inglés, rock estadounidense, rock-metal o rock mexicano -para el contexto que concierne a esta investigación-. El análisis puede profundizarse hasta llegar a lo que se podría llamar *formas singulares*, las cuales serían valoradas y consumidas desde su naturaleza única (Bellavance, 2004, p. 33).

Falta señalar que, con *representación* se alude a “la producción del sentido de los conceptos en nuestras mentes a través del lenguaje. Es el vínculo entre conceptos y lenguaje que nos permite *referir* ya sea al mundo ‘real’ de los objetos, personas o eventos, o, de hecho, a los mundos imaginarios de los objetos, personas y eventos ficticios.” (Hall, 2003 p. 17). Pero, conforme a los preceptos teóricos que se siguen en este trabajo, el concepto de *representación* se utilizará y se entenderá, además, íntimamente relacionado con el de *valoración simbólica*, mismo con el que Thompson (2002, p. 229) alude al:

proceso mediante el cual los individuos que producen y reciben las formas simbólicas les asignan cierto “valor simbólico”. Éste es el valor que tienen los objetos en virtud de las formas y la medida en que son estimados por los individuos que los producen y reciben; es decir, elogiados o denunciados, apreciados o despreciados por tales individuos. (229-230)

Así, siguiendo ambas definiciones, en este trabajo, se utiliza *representación* para referir a la “imagen” (Hall, 2003, pp. 16-17) generada en la mente de los individuos, a partir de su *posición* en el *espacio social*, al evocar *formas musicales específicas* o tipos de música específicos -géneros musicales-. Esta imagen, además, transporta el valor simbólico otorgado a las *formas*, a partir de las personas y estilos de vida que representa.

1.6. Apropiación de las formas musicales

En términos analíticos, la apropiación de una *forma musical*, puede ser divisible en tres dimensiones: la primera corresponde a la *apropiación material*, pues, como ya han remarcado López-Sintas, Cebollada, Filimon, y Gharhaman (2014, p. 1), para que pueda haber consumo

¹⁰ Género musical asociado con la región noreste de México.

musical, primero se debe poder acceder a los productos musicales. Así, al estar en circulación en el *espacio social*, el acceso material a las *formas musicales* estará condicionada por el funcionamiento del mismo, así como por su *posición* -léase, volumen de los capitales- en dicho *espacio social*.

La segunda dimensión se trata de la *apropiación cognitiva-emocional*, la cual se sitúa principalmente en el ámbito personal, se podría decir que se trata de una apropiación para *sí mismo*, con la cual se efectúa un proceso de “decodificación”, es decir, un proceso por medio del cual el individuo identifica las cualidades formales y el mensaje contenido en la *forma musical*. Esta dimensión permite identificar, entonces, las *disposiciones* concretas que operan en el desciframiento que un individuo hace de una *forma* específica (Bourdieu, 2010, pp. 64-84) y el valor emocional otorgado. La configuración específica de una *forma musical* puede resultar tan familiar o distante para un individuo receptor (público), como cercana o lejana sea su *posición* en el *espacio social* con respecto a la del individuo creador (ídem, pp. 75-76). Existe, pues, una distancia entre el *habitus* del individuo creador inscrito en la *forma cultural* y el *habitus* del individuo receptor. Apropiarse cognitiva y sensiblemente de una *forma cultural* implica el despliegue del *capital cultural* y las *disposiciones* específicas que han sido incorporados previamente. Al haber sido, estos últimos, adquiridos de forma desigual, la apropiación se realizará de forma diferenciada, como lo expone Thompson:

Si las características de los contextos sociales son constitutivas de la producción de las formas simbólicas, también lo son de las maneras en que éstas se reciben y comprenden. Las formas simbólicas son recibidas por individuos que se sitúan en contextos sociohistóricos específicos, y las características sociales de estos contextos moldean las maneras en que son recibidas, comprendidas y valoradas por ellos. [...] Los individuos no absorben con pasividad las formas simbólicas, sino que *les dan un sentido* activo y creador, y en consecuencia producen un significado en el proceso mismo de recepción. [...] Al recibir o interpretar las formas simbólicas, los individuos se sirven de los recursos, las reglas y los esquemas que están a su disposición. De aquí que las maneras en que se comprenden las formas simbólicas, y las maneras en que se valoran y evalúan, puedan diferir de un individuo a otro según las posiciones que éstos ocupen en campos o instituciones estructurados socialmente. (Thompson, 2002, pp. 227-228)

La tercera dimensión analítica de la *apropiación* permite el estudio de la *apropiación simbólica* de las *formas culturales*, misma que puede responder a fines estratégicos, es decir, una acción reflexiva por parte del individuo. Con esto se entiende que el individuo, al haber incorporado, durante el proceso de *socialización*, la jerarquía de las *formas culturales* operante en el *espacio social* a partir del *valor simbólico* otorgado, puede orientarse, de manera más o

menos conciente, hacia cierto tipo de consumo, el cual puede funcionar como una *estrategía* para la acumulación de *capital simbólico* que le otorgue el reconocimiento deseado (Bourdieu, 1998, p. 494; Bourdieu, 1992, pp. 107-108). Es decir, la *apropiación simbólica* de las *formas musicales* puede ser utilizada como un atributo, o un “signo” que permita exhibir la identidad a la cual el individuo se adscribe. Así sugiere Bourdieu:

Basta con tener presente que los bienes se convierten en signos distintivos -que pueden ser unos signos de distinción, pero también de vulgaridad, desde el momento en que son percibidos relacionamente- para ver que la representación que los individuos y los grupos ponen inevitablemente de manifiesto mediante sus prácticas y sus propiedades forma parte integrante de su realidad social. Una clase se define por su ser percibido tanto como por su ser; por su consumo -que no tiene necesidad de ser ostentoso para ser simbólico- tanto como por su posición en las relaciones de producción (incluso si fuera cierto que ésta rige a aquél). (Bourdieu, 1998, p. 494)

Como se ve, la dimensión simbólica es la que permite la articulación entre el individuo consumidor y los productos culturales que componen lo que Bourdieu (2007) llama *Mercado de los bienes -formas- simbólicos*, donde es valorada la posesión de los mismos tanto como el uso que se hace de ellos. Las maneras de apropiarse de *formas* cobran mayor importancia en tiempos donde la distribución material de las mismas es más laxa que antes.

1.7. Recapitulación

El presente capítulo ha servido para la formulación de un aparato analítico que ha estado guiado, medularmente, por los preceptos teórico-epistemológicos pronunciados por Pierre Bourdieu, mismo que posibilita un análisis estructuralista-constructivista del proceso de construcción del *gusto musical*. Se ha establecido, en un primer tiempo, que el contexto analizado será entendido en términos de *espacio de relaciones entre individuos, grupos e instituciones*, lo cual quedará referido en el concepto de *espacio social tijuánense*. En un segundo tiempo, se ha planteado que la estructuración de dicho *espacio social*, sus reglas, sus dinámicas e instituciones son producto de la historia social del mismo. En un tercer tiempo, se ha dicho que dicha estructuración es incorporada, a su vez, por los individuos que en ellas participan, bajo forma de *habitus*, entendido como un *sistema de disposiciones* que ha sido adquirido durante procesos de socialización siempre diferenciados, debido a los condicionamientos establecidos por la posición ocupada por cada individuo en el *espacio social*. Se ha visto también que dicha posición es definida por el volumen de *capitales*

acumulados durante el proceso de socialización; estos capitales pueden ser económico, social y cultural; a la vez que todos son atravesados por una dimensión simbólica -*capital simbólico*- lo cual implica el reconocimiento y valoración por parte de los demás participantes en el mismo *espacio social*.

Para el análisis concreto de la génesis de las disposiciones que se articulan en torno al *gusto musical*, se ha propuesto el estudio del proceso de socialización, el cual ha sido distinguido en dos etapas, *socialización primaria* y *socialización secundaria*; la primera ubicada en los primeros años de vida y en un entorno regularmente familiar, donde las disposiciones se incorporarán de manera principalmente implícita y tenderán a ser fuertes; mientras que la segunda parte del proceso implicará la generación de disposiciones de manera cada vez más explícita y consciente, lo cual implicará mayor inversión de recursos y menor intensidad. Por último, se ha descrito una *economía de las formas culturales*, la cual considera a las *formas culturales* desde la perspectiva ya descrita, es decir, como producciones condicionadas por la posición ocupada por el individuo o grupo creador en un *espacio social* específico. El origen de las *formas*, y con ello su naturaleza formal-estética, conllevará una valoración siempre particular en cada *espacio social* y desde cada posición en el mismo. El valor simbólico otorgado a las *formas*, así como a las maneras de apropiárselas puede funcionar como *atributo identitario* con el cual el individuo o grupo que las apropia buscará la acumulación del *capital simbólico* que le permita preservar o mejorar su posición en el espacio social. En la siguiente sección, se describe el procedimiento metodológico que se ha seguido en esta investigación a partir del presente aparato analítico.

Apartado metodológico

De lo individual a lo social y cultural

La reflexión sobre la manera de acceder a la realidad social que da origen al objeto de estudio aquí propuesto, ha hecho necesario plantearse la relación entre individuo y sociedad. No obstante, acudir a los preceptos teóricos descritos anteriormente han facilitado enormemente esta tarea, pues, como se ha establecido, el *espacio social* existe por la relación de los individuos que la han producido, reproducido y modificado; estos individuos, a su vez, incorporan los ordenamientos históricamente instaurados en dicho *espacio social*, produciendo un *sistema de disposiciones* por medio del cual se desenvuelven en el mismo. Aquí, se ha propuesto, concretamente, estudiar la manera en que ciertos individuos han construido una serie de *disposiciones* que orientan su *gusto musical* en el marco de un *espacio social* específico, el tijuanaense. En ese sentido, vienen a bien recuperar lo que Bourdieu sugiere para el estudio de las *disposiciones*:

No se les puede explicar, pues, sino a condición de vincular las condiciones sociales en las que se ha constituido el *habitus* que las ha engendrado con las condiciones sociales en las que éste opera, es decir, a condición de realizar mediante el trabajo científico la puesta en relación de esos dos estados del mundo social que el *habitus* efectúa, ocultándolo, en y por la práctica. (Bourdieu, 2007, p. 91)

Al considerar los razonamientos metodológicos de Lahire (2012, p. 80; 2010, pp. 18-19; 1999, p. 36), Bourdieu (1997, pp. 12-13; 1992, p. 102), Berger y Luckmann (2001, p. 204) y Elias (1991) pareció pertinente que el trabajo que aquí se realiza debe partir del análisis de la experiencia individual, de la forma concreta en que la estructuración social ha afectado las trayectorias de vida de los individuos informantes. Es decir, para comprender las *disposiciones* particulares de estos individuos, habría que identificar, en su trayectoria vital, aquellas condiciones, circunstancias y situaciones específicos que las hacen posibles. Este enfoque, que fácilmente puede confundirse con un estudio meramente fenomenológico, tiene, por el contrario, el objetivo de analizar lo social desde la experiencia individual. De esta manera, el lente puesto en la particularidad de una vida permite visualizar la incorporación de las estructuras materiales y simbólicas operantes en el *espacio social*. (Lahire, 2012, p. 80; 1999, p. 36)

Ante la tarea de analizar el proceso de construcción del *gusto musical*, un enfoque biográfico resulta altamente pertinente (Lahire, 2017, p. 1), pues éste implica centrar la atención en el desarrollo vital de los individuos dentro del *espacio social*, es decir, en el proceso de *socialización*. El enfoque biográfico, abordado y descrito por diferentes autores (Lahire, 2017; Di Leo, Camarotti y Güelman, 2013; Mallimaci y Giménez, 2006; Elias, 1991; Pendaries, 1991; Bertaux, 1980) ha mostrado ser útil para el análisis estructural de una realidad social, como el que aquí se pretende. Ahora bien, de los distintos métodos que siguen este enfoque, el de *historias de vida* ha parecido el más adecuado. Se retoma, específicamente, la propuesta de Mallimaci y Giménez (2006), quienes describen éste método de la siguiente manera:

Historia de vida: está basada en una mirada desde las ciencias sociales. El investigador relaciona una vida individual/familiar con el contexto social, cultural, político, religioso y simbólico en el que transcurre, y analiza cómo ese mismo contexto influencia y es transformado por esa vida individual/familiar. El investigador obtiene los datos primarios a partir de entrevistas y conversaciones con el individuo. (Mallimacci y Giménez, 2006, p. 187)

Delimitación espacial y temporal

Los alcances de esta investigación se sitúan concretamente en la realidad empírica que se manifiesta en la ciudad de Tijuana. Siguiendo el enfoque teórico planteado, se entiende que la estructuración que actualmente opera en este *espacio social* se ha construido en un proceso histórico. Este proceso es abordado prestando especial atención a la última cuarta parte del siglo XX y al periodo posterior, hasta llegar al momento en el que se realiza el trabajo de recolección de datos (entre mayo de 2017 y marzo de 2018). Por otro lado, con el objetivo de analizar cómo se han construido históricamente las codificaciones formales y simbólicas que median la producción y consumo de las *formas operísticas*, se ha estudiado su trayectoria histórica, desde del origen de la ópera como *forma artística*, a finales del siglo XVII en Italia, hasta llegar al contexto tijuanaense actual. En cuanto a las *historias de vida*, la extensión de cada una de ellas, evidentemente, coincide con la edad de los informantes.

Operacionalización de conceptos

Siguiendo las indicaciones de Bourdieu, Chamboredon y Passeron (2002), se abandona toda pretensión de suponer que con este trabajo será aprehendida la realidad total concerniente al objeto social que se ha propuesto estudiar. No obstante, se considera que la hipótesis planteada

permite delinear y operacionalizar tres grandes elementos, cada uno de los cuales requiere una aproximación histórico-estructural. En primer lugar, se considera que una aproximación socio-histórica al desarrollo de la ópera, como disciplina artística, permitirá comprender la complejidad que implica la reapropiación de sus *formas* en contextos actuales, desde que se trata de un repertorio cultural históricamente acumulado e históricamente situado. Así, los momentos y lugares históricos que se han seleccionado harán visible la especificidad formal inscrita en cada *forma operística*, lo cual, posteriormente, servirá para denotar la necesidad de recursos cognitivos específicos que se requieren para una decodificación “adecuada” de dichas formas. A la par, se procurará identificar el origen de las representaciones que median la distribución y apropiación simbólicas de las *formas operísticas* en el *espacio social* tijuanaense y, por lo tanto, en los informantes.

En segundo lugar, para analizar la forma en que son distribuidas y reapropiadas las *formas operísticas* -y las *formas culturales*, en general- en el *espacio social tijuanaense* actualmente, se ha optado por abordar históricamente tres dimensiones fundamentales. La primera corresponde al desarrollo de las políticas culturales e instituciones encargadas de administrarlas en la ciudad de Tijuana, ya sea que operen a nivel nacional o a nivel local; la segunda corresponde al desenvolvimiento de las industrias culturales con respecto a la distribución de las *formas operísticas*; el tercero consiste analizar la posición geo-política de la ciudad de Tijuana como posible variable específica del contexto; como eje adicional constante, se aborda el papel que han jugado los recursos tecnológicos para la redistribución de las *formas operísticas* por parte del Estado y de las *industrias culturales* durante el último siglo.

Por último, puesto que se busca conocer cómo ha sido el proceso de construcción de un *esquema de disposiciones -gusto-* que orienta a un individuo al consumo tanto de ópera como de otros tipos de música, es necesario realizar un estudio de tipo diacrónico, el cual se sustenta en la descripción que cada informante hace sobre su trayectoria vital en el *espacio social* antes descrito. Siguiendo las indicaciones de Lahire (2015, p. 1395-1396), para analizar la manera en que se construyen estas disposiciones, dentro del proceso de socialización, es importante “precisar” los “escenarios” -dimensiones del *espacio social*-, los “actores principales”, las “modalidades” específicas, la ubicación temporal dentro de la trayectoria vital del individuo, la

“duración”, el “grado” y la “intensidad”, así como los “efectos”, es decir las *disposiciones* generadas y su durabilidad.

Como se ha dicho en el capítulo anterior, para lograr un entendimiento fino de cómo se ha generado dicho *gusto*, ha sido necesario operacionalizar la noción de *apropiación*, lo cual ha sido posible con la identificación de tres dimensiones, a saber, una material, otra cognitiva-emocional y por último la simbólica. Con respecto a la *apropiación material* se pretende identificar las condicionantes y posibilidades socio-económicas que ha tenido cada individuo para apropiarse materialmente de las *formas operísticas*. En este punto, los medios y maneras de apropiación son igualmente importantes para la comprensión de una eventual repercusión con respecto a las disposiciones generadas. Con la *apropiación cognitiva-emocional* se busca evidenciar la manera en que los individuos han adquirido determinados saberes y técnicas (capital cultural) que permiten un acceso -cognitivo- a la forma cultural. La perspectiva estructuralista-disposicionalista que se sigue conduce a pensar que cada individuo presenta modos de *apropiación cognitiva-emocional* diferenciadas, dependiendo del momento de su adquisición, de las posibilidades que sus posiciones específicas en el *espacio social* han permitido, así como de las situaciones o circunstancias concretas por las que ha atravesado durante su trayectoria vital -de ahí que la selección de informantes sea heterogénea-.

Por último, con *apropiación simbólica* se analiza la manera en que son incorporadas las construcciones simbólicas que median la valoración social de las *formas culturales* y que, a la vez, orientan a los individuos a decidir cuales producto consumir y cuáles no, o -más interesante aún- cuáles decir que consume y cuáles no, así como el porqué de tales declaraciones. Esto último aunado en un proceso más amplio en el que el individuo construye una auto-representación de sí mismo, con respecto a los demás individuos, es decir, su identidad.

Instrumentos y técnicas de investigación

Los datos obtenidos para el análisis socio-histórico de la producción, distribución y consumo de *formas operísticas* desde su origen, hasta llegar a la ciudad de Tijuana actualmente, son el resultado de un acercamiento de naturaleza etnográfica, cuya realización ha estado sustentada en la utilización de diferentes técnicas para la obtención de información, como lo son: observación directa en eventos de naturaleza operística o relacionados con la ópera en la

ciudad entre los meses de septiembre de 2016 y agosto de 2018 (producciones de ópera, ensayos, conciertos o galas operísticas, conferencias, entre otros); entrevistas a actores que participan en el *campo de la ópera* en Tijuana (promotores culturales, directores artísticos, cantantes), exploración hemerográfica, análisis documental y revisión de bibliografía especializada.

En lo que refiere a la obtención de las *historias de vida* se acude a Lahire (2015, p. 1396) y Mallimacci y Giménez (2006, p. 187) quienes sugieren acudir a la realización de entrevistas a profundidad como técnica de obtención de información en el marco de una investigación con enfoque biográfico. Siguiendo estas indicaciones, se han realizado 15 entrevistas a individuos que consumen ópera en la ciudad de Tijuana, las cuales duraron entre una hora veinte minutos y dos horas cinco minutos. En algunos casos se ha realizado una segunda parte de entrevista para aclarar o ampliar ciertos temas, estos reencuentros no han durado más de veinte minutos. Las entrevistas se realizaron en algunos cafés de la ciudad, en la casa de algunos informantes y, en una ocasión, en la casa del investigador, entre los meses de mayo a agosto de 2017, para la primera parte, y de febrero a marzo de 2018 para las segundas partes. El lugar, fecha y hora se establecieron siempre privilegiando las posibilidades o preferencias de los entrevistados.

La naturaleza de las entrevistas fue semi-estructurada y semi-dirigida, es decir, se tenía, como base, una guía de entrevista que operacionalizaba la hipótesis planteada, sin embargo, en cada caso, la estructura cambió, siempre en función de la dinámica que cada informante otorgaba a su narración. De forma más descriptiva: en cada entrevista se planteó el objetivo general, la necesidad cronológica de la narración y el esquema general de la entrevista; una vez planteada la primera pregunta -sobre el contexto infantil-, la narración de cada informante tomó un curso particular; el investigador intervenía sólo para redirigir la entrevista, plantear nuevas preguntas o pedir que se extendiera alguna explicación, lo cual dio lugar al surgimiento de ejes temáticos, factores o datos que no estaban considerados en la guía de observación.

Sujetos de estudio

Conforme a lo que se ha dicho, este estudio no busca alcanzar algún tipo de representatividad, sino dar cuenta de lo que hay de social en las particularidades de la existencia individual. De ahí que, para la selección de los informantes, se ha utilizado un *criterio teórico* (Mallimacci y Giménez, 2006, p. 187), sustentado en la pregunta de investigación e hipótesis

planteados. Los informantes seleccionados han debido coincidir en la manifestación expresa del gusto por la ópera y en su residencia en la ciudad de Tijuana. Haciendo uso del recurso de la *saturación*¹¹ (Bertaux, 1980, p. 205), se han entrevistado 15 personas, entre las que se encuentran 8 mujeres y 7 hombres de diferentes edades (entre 18 y 81 años) y con diferentes ocupaciones. Se considera que con esto se ha obtenido una variedad de posiciones en el *espacio social tijuanaense*, o lo que bien se podría enunciar como una polifonía de realidades sociales, en términos de Mallimaci y Giménez:

Si nuestra investigación sigue un diseño multivocal o polifónico, lo importante será garantizar que nuestros entrevistados den cuenta de un rango amplio de experiencias individuales. Según Miller (2000: 76), «el éxito de este muestreo es asegurar un rango de individuos que representen todos los tipos o grupos significativos para el fenómeno o tópico bajo estudio». (Mallimaci & Giménez, 2006, p. 187)

Para la localización de estos entrevistados, primero se ha debido acudir a eventos de tipo operístico -Ópera Sour Angélica, presentada en el Cecut el día 17 de septiembre de 2016; Ciclo Ópera Explícita, tercera edición, el 20 de abril de 2017; y el festival Ópera en la Calle, edición número 14, el día 15 de julio de 2017- donde se han localizado a los primeros 4 informantes. Posteriormente, estos informantes han conducido a 10 más (*cadena*¹²). En el caso de Tere, el contacto ha sido directo, al ser ella quien dirige la compañía Ópera de Tijuana. Es importante subrayar que, en primera instancia, ha habido un acercamiento de tipo informal que ha permitido descartar a individuos que se encontraban en los diferentes eventos por primera vez o por motivos diferentes a un interés personal por el arte lírico. Concretamente, después de una presentación e identificación como maestrante del Colegio de la Frontera Norte, se les ha hecho preguntas del tipo ¿Estás aquí porque te gusta la ópera? en caso de responder afirmativamente, se les preguntó ¿Asistes regularmente a este tipo de eventos? ¿A cuáles has asistido? ¿Desde cuándo te gusta la ópera? Una vez satisfecha esta primera parte, se ha propuesto a estas personas participar en la investigación, en todos los casos la respuesta fue afirmativa.

¹¹ Para Bertaux, la *saturación* es el fenómeno por el cual, después de un cierto número de entrevistas [...] el investigador o el equipo tiene la impresión de no encontrar nada nuevo, al menos en lo que concierne al objeto sociológico de la investigación (Bertaux, 1976, citado en Bertaux, 1980).

¹² “*Muestras en cadena o por redes*: se identifican participantes clave y se agregan a la muestra, se les pregunta si conocen a otras personas que puedan proporcionar datos más amplios, y una vez obtenidos sus datos, los incluimos también.” (Hernández, Fernández-Collado, & Baptista, 2006, págs. 567-568)

Análisis de la información

La información obtenida de cada informante ha sido organizada de manera diacrónica y conforme a los conceptos propuestos en el mapa conceptual, sumando aquellos elementos que no estaban previstos, pero que surgieron de las narraciones. En una etapa posterior de análisis se ha hecho uso del programa Atlas.ti 7 para sistematizar toda la información de forma taxonómica y encontrar regularidades. Se ha optado por presentar resultados en dos tiempos: en el primero se muestran datos generales sobre todos los informantes y que permiten identificar regularidades comunes a algunos informantes. Posteriormente se presentan 6 *historias de vida*, seleccionadas aleatoriamente con la finalidad de ilustrar, de manera desplegada, el proceso de adquisición de las disposiciones que median el gusto por la ópera de los informantes.

Capítulo II

De Venecia hasta Tijuana:

Surgimiento, expansión y apropiación de la ópera

Con la primera parte de este capítulo se pretende realizar una aproximación de tipo socio-histórica que permita comprender, por un lado, el origen de la ópera como forma de arte a finales del siglo XVI; así mismo, interesa estudiar su expansión hacia diferentes contextos espaciales y temporales hasta llegar a la ciudad de Tijuana a finales del siglo XX. Siguiendo la perspectiva propuesta en el primer capítulo, el origen particular de cada *forma operística*, en *espacios sociales* concretos, ha otorgado a cada *forma operística* características particulares, lo cual implica una especificidad en su codificación formal, según su particular origen histórico y geopolítico, lo cual tendría implicaciones directas con el capital cultural requerido para una eventual descodificación adecuada, en términos bourdianos. Así mismo, se busca rastrear históricamente la construcción de las dinámicas sociales que han mediado el consumo de ópera -códigos de comportamiento, códigos de vestimenta, forma legítima de apropiación individual de la ópera, sacralización de los teatros, entre otras- así como las *representaciones* derivadas e institucionalizadas en amplios procesos históricos. Intentando dar cabida a “todos los actores de la ópera” –productores, difusores y consumidores- (Giuliani, 1997, p. 173), en esta primera parte se pretende trazar el desarrollo de este arte, desde su origen hasta su introducción a la agenda cultural tijuanaense.

Con la segunda parte del capítulo, se pretende mostrar el desarrollo histórico y funcionamiento de lo que se puede llamar el *campo operístico tijuanaense*, es decir, un acercamiento a las instituciones, los actores que producen y difunden la ópera en vivo y el público que la consume en la ciudad de Tijuana. Aunado a esto, se describirán las otras formas de acceso a la ópera que se han identificado durante este trabajo, las cuales responden a factores distintos a la conformación del *campo* mencionado, como lo son el desarrollo de las industrias culturales, los avances tecnológicos, la implementación de políticas culturales y la posición geopolítica de la ciudad.

Para la conformación de la primera parte de este apartado, se ha debido hacer uso de estudios histórico-sociales previamente publicados por diferentes autores. Más adelante, en la

última parte de este capítulo, se presentan el resultado de un acercamiento de naturaleza etnográfica, cuya realización ha estado sustentada en el uso de diferentes técnicas para la obtención de información, como lo son: observación directa en eventos operísticos o relacionados con este arte en la ciudad (producciones de ópera, ensayos, conciertos o galas operísticas, conferencias, entre otros), entrevistas con actores que participan de manera directa en el campo de la ópera en Tijuana (promotores culturales, directores artísticos, cantantes, entre otros, *anexo 2*), exploración hemerográfica, análisis documental y revisión de bibliografía especializada.

2.1. Surgimiento de la ópera como género artístico

La ópera, entendida, de inicio, como *drama musical*, tuvo sus orígenes en el renacimiento musical tardío, su concepción es tradicionalmente rastreada al periodo comprendido entre 1580 y 1607 (Snowman, 2017, pp. 27-32; Kotnik, 2013, p. 322) en el seno de la *Camerata Fiorentina*, un grupo de nobles, intelectuales, artistas y clérigos ubicados en Florencia, Italia¹³ (Katz, 1984, p. 363-364). En cuanto a este último punto, es necesario puntualizar que la ópera nace no sólo como una propuesta estético-artística, sino también filosófica e intelectual (Katz, 1984, 376). En ese sentido, ya Bianconi (1984, p. 211) ha puntualizado que la naturaleza original de la ópera era literaria -teatral- antes que musical. *La Camerata* decide rescatar la *tragedia griega*, no con el interés de revivificarla en su forma original, sino para “revivir un cierto tipo de canto, mismo que ellos [*La Camerata*] asociaban con el drama clásico” (Katz, 1984, p. 363). Se buscaba, como señala Kotnik (2013, p. 322) regresar a la escena el pasado mítico griego, considerado por *La Camerata* como una manifestación admirable del intelecto humano. Este regreso debía ser novedoso y estar a la altura de la capacidad de raciocinio de la que se consideraban poseedores los intelectuales -principalmente filósofos- y artistas humanistas que integraban esa agrupación. (Katz, 1984, p. 362-363)

Como puntualiza Katz (1984, p. 366-368), una de las principales motivaciones para crear el *drama musical*, era proponer una comunicación -musical- más efectiva. *La Camerata* había

¹³ Es conveniente recordar que el territorio que ahora se conoce como Italia, estaba dividido en diferentes Estados “dirigidos e influenciados por distintos poderes, hasta su unificación en 1870”. (Bereson, 2002, p. 16)

estudiado las *formas musicales* existentes hasta ese momento, con la finalidad de poder proponer una nueva estructura y estilo de composición, introduciendo, por ejemplo, las figuras vocales de *aria* y *madrigal*. La dimensión vocal fue motivo de atención particular para *La Camerata*, quien aspiraba a la creación de un tipo de canto “hermoso”. El *aria*, como línea vocal individual, que se oponía a la composición polifónica predominante en esa época, permitía una comunicación más asequible con la “audiencia”. De ahí que, desde el principio, la ópera fuera considerada como “música para cantantes” (Bianconi, 1984, p. 235; Katz, 1984, p. 371). Katz (1984, p. 376) considera que el interés por el desarrollo y éxito del *aria* como figura musical, se sustenta en el interés por expresar “los sentimientos y percepciones” individuales.

Desde una perspectiva simmeliana-thompsiana, se podría afirmar que, en su nacimiento, la ópera fue una *forma de arte* que se reveló ante las prácticas artísticas hegemónicas de la época -la música y teatro renacentistas- las cuales, si bien empezaban a independizarse del utilitarismo religioso, no lograban expresar la filosofía y las nuevas propuestas musicales, dramáticas y filosóficas propias de la “alta” sociedad florentina de ese entonces. En ese sentido, la ópera representó la gran manifestación artística que lograba conjuntar, en un solo tipo de *forma*, los razonamientos y desarrollos técnicos de los campos musical, teatral, literario y científico, propios de la última parte del periodo renacentista. La ópera se impone, así, como un tipo de *arte* que capturaba la *vida* (Simmel, 1989) de un momento y contexto histórico muy específico. Del mismo modo, se origina desde posiciones muy específicas, ocupadas por un reducido grupo de nobles y personas con suficientes privilegios como para poder llevar a cabo tal proyecto, es decir las *clases privilegiadas* existentes en dicho *espacio social*. Este mismo círculo de personas era, también, quien podía apropiarse -material y simbólicamente- de las *formas artísticas* que desde ese *campo cultural*¹⁴ se producían.

Kotnik (2013, pp. 303-304, 336) señala que, desde sus principios, la ópera ha propiciado la interacción social y política, ya sea entre las “élites y las masas”, la “corte y la muschedumbre” o los “dirigentes y los ciudadanos”, mismo con lo que coincide McConachie (1988, p. 181). Desde los inicios de la ópera, los teatros se convierten en micro-representaciones del *espacio social*, no solo entre butacas, sino en el escenario mismo, donde tanto las escenas como la música son clasificados en forma análoga al *espacio social* como lo afirma Giuliani (1997, p.

¹⁴ Lo que Katz (1984, p. 376) llama “círculos cultivados”.

176). Sin embargo, bien vale la pena recuperar las precisiones que Bianconi y Walker (1984, p. 221-222) sobre la posición aristocrática o “alta” del grueso del público en Venecia, Módena y Roma desde las primeras décadas de la ópera como “institución pública”, lo cual permite negar una supuesta “popularidad” de la ópera en esos contextos. Los autores ilustran esto señalando, por ejemplo, que en la Venecia de 1655 -centro del mundo operístico de la época- eran, aproximadamente, 6521 personas las que asistían a ver ópera, de un total de 158,722 habitantes en la ciudad (ídem, p. 227). También es necesario considerar que, además de la existencia de teatros públicos, había “teatros de la corte” a los cuales asistían públicos más selectos aún (Bianconi y Walker, 1984, p. 242-243).

La *forma* específica de ópera italiana que se ha tratado de reconstruir, de manera muy condensada, puede considerarse una *forma* primaria de ópera, haciendo alusión a las características formales básicas que la distinguen de otras formas musicales y artísticas, es decir, la ópera como texto dramático musicalizado. Esta *forma* primaria de ópera ha sido reapropiada de diferentes maneras en cada *espacio social* donde ha circulado y ha sido consumida, principalmente, por las clases instruidas y privilegiadas de los distintos periodos históricos y contextos socio-culturales (Snowman, 2017; Bianconi y Walker, 1984), como se verá a continuación.

2.2. *La ópera sale de Italia*

Una vez que se desarrolló y se dio a conocer a un público de orígenes geográficos distintos¹⁵, la ópera, como *forma artística*, fue reproducida en otros contextos, siempre de maneras distintas, pues en cada uno se intentaba plasmar la esencia de *vida* (de las clases privilegiadas) en una *forma* particular. Se incorporaban, así, las estructuraciones específicas del *espacio social*, entre ellas los principios estéticos, condiciones materiales y técnicas, estructuras simbólicas, conocimientos, entre otros aspectos. En ese sentido, durante el siglo XVII, la influencia de la ópera italiana se extiende, principalmente, en la “Europa monárquica o absolutista” (Bianconi, 1984, p. 260). Podemos identificar en Francia, por ejemplo, *formas operísticas* de “gran formato” (Pedler, 2004, p. 171), como lo son la *comédie ballet* y la *tragedie*

¹⁵ Por el carácter “cosmopolita” del público que frecuentaba los recintos teatrales en Italia en esa época, como se observa en los textos de Snowman (2017) y Bianconi y Walker (1984).

lyrique, que solían representarse en Versailles, para la corte del Rey Sol y los más “acaudalados aristócratas de París” en ese entonces. Posteriormente, surgiría en la ciudad de París, la *opéra comique*, frecuentada también por la clase aristócrata de ese contexto (Snowman, 2017, pp. 75-78; Giuliani, 1997, p. 175). De manera similar, la ópera participaba en la legitimación social y política de aquellos en las más altas posiciones sociales de grandes urbes como “Londres, Milán, Nápoles, Turín, Viena, Berlín, Hamburgo, Munich, Dresden, San Petersburgo, etc.” (Kotnik, 2013, 335-336).

La ópera se imponía como un objeto que permitía legitimar la estructuración social de manera interna en cada *espacio social* -como las ciudades recién enlistadas- sin embargo, el arte lírico también funcionaba como un atributo que permitía distinguir a un dominio de otro, dando origen a lo que, a la postre, se conocería, de manera genérica, como la *ópera alemana*, la *ópera francesa*, la *ópera italiana*, la *ópera rusa*, la *ópera inglesa* y un gran etcétera. Es decir, la ópera se convertía en un vehículo en el cual inscribir los valores identitarios que atribuían, quienes la producían, al *espacio social* en el cual participaban (Snowman, 2017, pp. 160-161). Un ejemplo de esto lo expuso Elias (1991, pp. 141-142) al reconstruir la trayectoria vital de Mozart, siendo éste el primer compositor en crear una *ópera alemana* –*El rapto en el serrallo*- en la cual inscribía, no sólo la lengua alemana por primera vez, sino también los preceptos estéticos y éticos de la sociedad cortesana de la Viena en la segunda mitad del siglo XVIII.

2.3. Florecimiento de un mercado cultural

Sirva la evocación de Mozart para remarcar que las vicisitudes sociales atravesadas durante la vida de este compositor austriaco -en gran medida derivadas de su “rebeldía” con respecto a las personas en el poder- lo inducirían a implementar, en sus últimos años, ciertas estrategias emprendedoras para la difusión de su música y la obtención de ganancias económicas, sin que esto le ofreciera una mejora real para las condiciones de vida de él y su familia, debido a la fuerte coerción simbólica y objetiva que operaba en ese *espacio social* (Elias, 1991). Sin embargo, el paso del mecenazgo al emprendedurismo como formas de financiamiento que no favoreció a Mozart y su familia, sí fue benéfico para otros compositores que le eran contemporáneos y muchos de los que le sucedieron (Snowman, 2017, pp. 169-180). Uno de los ejemplos de esta transición fue Beethoven, quien aprovechó “las posibilidades” a las que

estructuralmente podía acceder, entre actividades económicas empresariales y el mecenazgo, para hacerse de capitales económico y simbólico -reconocimiento como compositor, principalmente- lo que le permitiría vivir cómodamente gracias a las ganancias que la composición de obras de construcción sencilla le dejaba, a la vez que esa relativa independencia le permitía realizar las producciones artísticas que, según su perspectiva *-habitus-*, podían considerarse legítimas (Bourdieu, 2001b).

Esta transición histórica, en la que se inserta el caso de Beethoven, resulta importante en la medida que desencadena, por lo menos, dos acontecimientos trascendentes para este trabajo. El primero, refiere al nacimiento de todo un mercado musical, el cual establecería nuevas dinámicas para la producción y el acceso a las *formas musicales*; ahora el trabajo de composición, las copias de partituras, los boletos para representaciones de óperas y conciertos, los instrumentos musicales, el trabajo de los cantantes, etc. tenían un precio público, lo cual implicaba que ya no era pagable sólo por la clase aristocrática de la época -último cuarto del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX- sino por todo aquel que tuviera suficiente dinero para costear una u otra cosa (Bourdieu, 2001b; Snowman, 2017, pp. 169-180). El segundo acontecimiento consiste en el establecimiento de una diferenciación formal y simbólica entre la “música fácil”, de aprehensión más sencilla, dirigida a un público amplio que redituara ganancias económicas a corto plazo; y la música para los “mecenases cultivados”, más compleja en términos formales y, por lo tanto, menos accesible cognitivamente para los individuos no instruidos (Bourdieu, 2001b).

Como indica Pedler (2004, pp. 172-178), el desarrollo de un mercado musical o, específicamente, de un mercado de la ópera, llevaría a un establecimiento no sólo de dinámicas económico-sociales en torno a este arte, sino de “fórmulas” de producción operísticas diferenciadas. Por, un lado, en países como Francia se favorecería el “gran formato” de las óperas producidas, incluyendo grandes orquestaciones, ballet, y grandes producciones escénicas, lo cual, evidentemente, encarecía los costos de producción y, por lo tanto, de los boletos de entrada. Así, en Francia, al igual que Alemania e Inglaterra la ópera se representaba “la oferta musical menos accesible”, reduciendo el número de personas que objetivamente tenían acceso a la ópera (ídem). La dinámica en Italia era un tanto diferente, pues, en materia formal, se procuraba los espectáculos que fueran fácilmente transportables, lo que implicaba un

número menor de personas para su producción, además de favorecer el aumento del público que podía consumirlos, sin que esto implicara que las fracciones más bajas de cada *espacio social* tuvieran acceso objetivo (Bianconi y Walker, 1984). A lo anterior se sumaba la relativa uniformidad estructural de las obras -divisiones en actos, escenas, ensambles vocales, tipos de voces y tipos de roles designados a las mismas, etc.- lo que facilitaba la familiarización con la “fórmula” operística italiana. (Pedler, 2004, pp. 171-172). Este formato portable, del cual muchas las obras de Verdi serían el gran ejemplo, favoreció la llegada de la ópera italiana al continente americano, donde se instalaría de forma permanente, hasta la actualidad (Pedler, 2004, p. 178).

Ahora bien, Storey (2003, p. 438) apunta que, durante el siglo XVIII, dentro del *campo musical*¹⁶ comenzaba a formularse una distinción simbólica entre la ópera alemana y la ópera italiana, la primera considera como “arte” por su complejidad formal, descifrable sólo para las personas con el capital adecuado; y la segunda considerada como “entretenimiento”, por su naturaleza formal de más fácil acceso y, por lo tanto, “popular”. Como señala este autor (ídem, p. 440), esta distinción tuvo implicaciones para la valoración simbólica entre uno y otro tipo de óperas, sobre todo entre compositores y músicos dotados del *sistema de disposiciones* necesario para hacer valoraciones de tipo formal. Es inevitable pensar, al señalar este hecho, en la anotación que hace Bourdieu (1998, p. 46) sobre el origen y definición del “arte por el arte”, o el “arte para los artistas”, haciendo referencia a las *formas* que son codificadas de tal forma que se vuelven altamente inaccesibles e inapreciables para aquel que no conoce el código específico, a la vez, que se convierten en el atributo perfecto para la *distinción* de aquellos que sí lo dominan.

2.4. *La ópera llega a México*

Si bien Snowman (2017, pp. 182-185) inicia su rastreo de la ópera en el continente americano a partir de la llegada a de ésta a la ciudad de Nueva York, el trabajo de González (2015, pp. 54-57) permite ver que, en el caso específico de México, ya se hacían dramas líricos, desde finales del siglo XVII. No obstante, serían las dinámicas del mercado musical europeo, recién descritas, las que propiciarían, a inicios del siglo XIX, la introducción de la ópera de

¹⁶ El autor habla de “círculos musicales” (Storey, 2006, 438).

forma regular, originando el desarrollo de dinámicas sociales específicas en la capital de México, donde la cultura europea era vista como un ejemplo a seguir para la construcción de un país moderno. En este sentido, algunos autores (Hammeken, 2018, pp. 39-46; Zárate y Gruzinski, 2008, p. 803) coinciden en la introducción de la Ópera en México como un instrumento “civilizador” para -parte de- la sociedad existente en el territorio de la Nueva España durante el siglo XVIII y principios del XIX, así como para la sociedad en constitución después del proceso de independencia. No obstante, la posibilidad de instruirse o *cultivarse* por medio de la Ópera, al igual que sucedía en las ciudades europeas arriba enlistadas, estaba limitada a aquellas personas y familias que pudieran pagar los altos precios de las producciones operísticas que viajaban desde Europa.

De la segunda mitad del siglo XIX, hasta la primera mitad del siglo XX, las producciones operísticas en México se concentraron en la ciudad capital, aunque la oferta alcanzó otras ciudades importantes, como lo es el caso de Guadalajara, donde se presentaron algunas producciones nacionales o extranjeras en el emblemático Teatro Degollado (González, 2015). Pero la presentación esporádica en otras ciudades del país no esconde el hecho de que la única oferta que era relativamente regular en el país, era la que existía en la capital. Dicha oferta, sin embargo, no dejaba de ser limitada, pues dependía, en gran medida, de las compañías italianas que llegaban al país y ofrecían presentaciones que agotaban localidades con bastante anticipación. En torno a la práctica de consumo operístico, se fueron generando dinámicas y códigos específicos, los cuales no estaban muy alejadas a las que se iban institucionalizando en las principales ciudades europeas y estadounidenses, entre ellos el establecimiento de códigos de comportamiento, vestimenta y formas de apropiación de la ópera (Hammeken, 2018, pp. 83-84; Zárate y Gruzinski, 2008, pp. 803-804). Como se ha dicho, el establecimiento de estos códigos no era un fenómeno exclusivo de la capital mexicana, sino que se insertaba en un proceso global de institucionalización de dichos códigos, como se verá en la siguiente sección.

2.5. Siglo XIX: la ópera como alta cultura

Según Expone Giuliani (1997, pp. 176-177), el “relevo” de la aristocracia, por la cada vez más presente burguesía, quedaba inscrito en la naturaleza formal de las óperas que se producían en el siglo XIX. Este autor también señala que las tensiones derivadas de los re-ordenamientos

sociopolíticos que acontecían en ese periodo histórico, quedaban manifestadas en los preceptos estético-éticos de las *formas operísticas* producidas a la par, siempre de manera específica en cada *espacio social*. Así, el periodo “romántico” de la ópera se caracterizará por la inscripción de “la sociedad y la vida cotidiana” por medio de “valores y figuras” como el “heroísmo, amor filial, fracaso del adulterio, etc.”, así como “las ideologías sociales y políticas” de los compositores (ídem). Además, este autor sugiere que la idea de “nacionalismo” encontrará en el “arte total” un medio por el cual expresar los valores lingüísticos, la idea del “pueblo” y las “nostalgias de los pequeños burgueses”, recurriendo a recursos folclóricos y a la “música modal” (ídem; Kotnik, 2013, 330). Resulta importante señalar esto, pues esta nueva “fórmula” (Pedler, 2004, p. 172) conlleva una codificación más laxa, al aproximar los temas a la vida cotidiana, y al recurrir a construcciones musicales de más fácil aprehensión, como lo son las líneas melódicas de compositores como Verdi, Donizetti, Rossini, Bizet, entre otros.

Storey (2003, pp. 8-9) y Kotnik (2013, p. 306) coinciden en que fue a lo largo de la primera mitad del siglo XIX que las élites sociales de Nueva York y de Londres -así como la mayor parte de Europa- iniciaron un proceso de apropiación de las *formas artísticas* cuya complejidad formal y valor económico les permitía establecer una distinción entre los bienes de consumo artísticos de ellos, y los de las clases medias y bajas, ahora “populares” (McConachie, 1988, p. 181). De ahí se puede explicar, por ejemplo, la construcción de grandes casas de Ópera, grandes museos y teatros en las principales ciudades de los países influenciados por el mundo occidental. Estos -que hasta la fecha existen en su mayoría- son en sí, templos simbólicos, destinados a las élites, pues se trata de monumentos artísticos exclusivos, a los cuales las clases dominantes podían (y aún pueden) acudir a disfrutar, de manera tan ostentosa como quisieran, de la ópera, el ballet, teatro, “selectas” exposiciones, etcétera.

En ese sentido, al seguir a Storey (2003, pp. 8-9) se observa que el periodo comprendido entre el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, fue el espacio temporal donde se avivó y legitimó buena parte de las representaciones que, hasta la actualidad, median el consumo de la ópera. Durante este periodo, los teatros de ópera se convierten en lugares “para ver y ser visto” (Kotnik, 2013, p. 305); al hacer uso de nuevos y exclusivos edificios (McConachie, 1988, 183) se encarecieron aún más los precios de los boletos; se instituyeron códigos de comportamiento, entre ellos el guardar silencio y una postura atenta durante la ejecución musical y escénica,

aplaudir en ciertos momentos, entre otros (Kotnik, 2013, p. 331; Storey, 2003, pp. 9); se establecieron códigos muy particulares de vestimenta (ídem); y se instituye el uso de la lengua original en la que se escribe cada ópera como forma “correcta” de producir y apreciar la ópera (Storey, 2003, p. 9).

Con respecto a lo anterior, se coincide con la reflexión de Kotnik (2013, p. 321), quien asegura que la institucionalización de los citados códigos de comportamiento y de maneras de consumir la ópera terminaron por crear barreras simbólicas entre aquellos que conocen los códigos y además pueden sortear los altos costos de entrada; y los individuos desprovistos de una y otra cosa, generando, a la par, representaciones elitistas sobre la ópera. Se infiere, con esto, que el esfuerzo de conservación y reproducción de la ópera a través del tiempo ha tenido de trasfondo un interés singular: otorgar valor simbólico a la *forma*, de tal manera que ésta permita a ciertos individuos expresar la *distinción* (Bourdieu, 2010, p. 232) de la que se consideran dignos, en otras palabras, instituir la noción de *alta cultura* como un todo que alude a ciertos productos artísticos, producidos y adquiridos por ciertos individuos, como lo expresa Kotnik con respecto a la ópera:

La burguesía, como nueva fuerza social, ve en la ópera una forma sofisticada, al mismo tiempo que efectiva, de entretenimiento público que le permita ascender en la escala social. La ópera es el lugar de las buenas maneras, la moral, el gusto y el sentido estético. (Kotnik, 2013, 329)

Ahora bien, como ya DiMaggio (1982, p. 33) ha apuntado, el sentido al que alude “alta cultura” tiene valor sólo si se contrapone a su opuesto, es decir, “cultura popular”¹⁷. La *alta cultura* y la *cultura popular* son dos manifestaciones culturales distinguidas una de la otra por construcciones simbólicas que denotan la diferencia en la posesión de bienes materiales y culturales, principalmente. De tal manera que los bienes de consumo artísticos de las clases privilegiadas se engloban en una noción conocida como “alta cultura”, integrada por las obras más “selectas” de las disciplinas artísticas que ellos consideran legítimas - la ópera, la música de cámara y sinfónica, el teatro, el ballet, la pintura, la escultura y, en épocas más recientes,

¹⁷ Se subraya, sin embargo, que se usará este binarismo sólo para marcar dos extremos máximos de la distribución simbólica de los productos culturales dentro del *espacio social*, sin que esto implique límites objetivos y fijos, pues la realidad de la producción y consumo cultural es mucho más compleja (y heterogénea) que eso. Este binarismo se inserta, además, en una larga discusión filosófica entre lo que es “arte” y “entretenimiento”, entre un deseo de la realización humana individual, y la simple rendición a lo banal, como se puede interpretar lo expuesto por Lowenthal (1950).

cierto tipo de cine - (Bourdieu, 2002). Mientras que a los bienes artísticos producidos y consumidos por las clases dominadas o menos privilegiadas se les adjetiviza como “populares”. Entre ellos se encuentran los productos artísticos menos valorados por las clases altas, o los abandonados por éstas mismas una vez que han pasado de *moda* (Bourdieu, 1998, 246-247; Simmel, 1997).

No está de más señalar que algunos de los autores aquí citados (Kotnik, 2013; Storey, 2003, p. 9) parecieran querer sugerir que el público que consumía ópera en Estados Unidos y Países Europeos, antes de la mitad del siglo XIX, estaba compuesto por una muestra de toda la población de dichos contextos. Sin embargo, vale precisar -como lo hacen Bianconi (1984) y DiMaggio (1982)- que con esto no refieren a la apertura real del acceso a la ópera a toda la extensión del *espacio social*, sino que se refieren al paso de la producción de *formas operísticas* dirigida a un público principalmente aristócrata, a ser dirigidas, ahora, a un público “más amplio” pero constituido por la clase burguesa y “clase media-alta” de cada contexto (Kotnik, 2013, p. 306; DiMaggio, p. 34). Esta precisión vale para evitar hacer un sistemático olvido del importante hecho de que las clases desfavorecidas han estado históricamente excluidas del consumo de la “alta cultura”.

2.6. La ópera en el espacio social tijuánense

Al revisar de manera crítica el trabajo de Bourdieu, Corcuff (2005 pp. 123-124) ha señalado la debilidad operativa que conlleva el pretender un análisis total de la realidad empírica, al realizar un estudio estructuralista-constructivista, como el que aquí se realiza. Por ello, en lo que compete a este trabajo, se acepta la imposibilidad -sea por limitación de tiempo, sea por falta de recursos- de hacer un análisis de todas las dimensiones que atraviesan lo que se ha llamado *espacio social tijuánense*, por lo que se ha optado por abordar los ejes prioritarios que permitan una aproximación al objeto de estudio que se ha propuesto. En ese sentido, con el siguiente apartado se pretende dar cuenta del *funcionamiento, lógica y reglas* específicas que median la producción, circulación y consumo de *formas culturales* en dicho *espacio social*, lo cual, a su vez, conduce a ofrecer un acercamiento a los actores -instituciones, grupos e individuos- que participan en estas actividades.

Se verá como estos razonamientos se insertan, a su vez, en discusiones sobre: la democratización del acceso de la cultura y las implicaciones que ésta ideología ha tenido en la planeación e implementación de políticas culturales; el papel de las industrias culturales como proveedoras y difusoras de *formas culturales* a los que se puede acceder materialmente de manera más sencilla; y por último, las nuevas formas acceso a la cultura que son posibilitadas por los recursos tecnológicos cada vez más variados. Se comenzará, este apartado, exponiendo una muy breve aproximación al surgimiento de la ciudad de Tijuana, así como su desarrollo sociodemográfico para, poco a poco, dirigir la exposición hacia los aspectos que se han descrito anteriormente. Los primeros párrafos del siguiente apartado, entonces, tienen la intención de ofrecer, al lector que no esté familiarizado con la región, un panorama básico -y a la vez preciso- de la misma. Dicho lo anterior, debe entenderse que no habrá oportunidad de profundizar demasiado en cuestiones históricas y políticas que no estén estrechamente ligadas al objeto de estudio.

2.6.1. Tijuana

Retomando lo expuesto en el capítulo anterior, se entiende que el funcionamiento del *espacio social tijuanaense* se ha ido estructurando y re-estructurando conforme a los diferentes momentos históricos, situaciones políticas, y procesos socioculturales locales, regionales, nacionales e internacionales. Así mismo, es necesario añadir que el proceso de configuración de las dinámicas sociales ha tenido que articular, además de los factores anteriores, el crecimiento acelerado de la población, la cercanía e intercambio con Estados Unidos, así como la lejanía con el centro del país. Estos serán los ejes que se abordarán en esta primera parte del capítulo, no sin antes presentar los datos generales de la ciudad que se analiza.

Tijuana es una ciudad fronteriza ubicada en el extremo noroeste del territorio mexicano, colindando, al norte, con los límites del suroeste de los Estados Unidos. En cuanto a división política, Tijuana es la cabecera del Municipio de Tijuana el cual, a su vez, forma parte del Estado de Baja California en la República Mexicana. El año reconocido para la fundación de la ciudad es 1889 (Félix, 2003). Las principales actividades económicas que históricamente se han practicado en esta región han sido el comercio y el turismo, actividades que en buena medida se han favorecido de la ubicación fronteriza de la ciudad. Mención especial merece la industria

maquiladora, la cual ha sido una importante fuente económica en la región desde la década de los sesenta¹⁸ (Sarabia y Trujillo, 2013, p. 637).

2.6.1.1. Situación fronteriza

Como se ha dicho, al norte de Tijuana, inmediatamente después del territorio mexicano -y, valga señalar, después del muro divisorio- comienza Estados Unidos, específicamente el condado de San Diego, demarcación política con la que Tijuana tiene intercambios de varios tipos -comerciales, laborales, culturales, entre otros-, los cuales influyen en la configuración de las dinámicas cotidianas de ambas ciudades. De ahí que algunos autores hablen de la región compuesta por ambas poblaciones como una región *transfronteriza* (Valenzuela, 2014, p. 17-18; Iglesias, 2014). Sin embargo, la complejidad del análisis de esta situación fronteriza radica, como ya Alegría (2009) lo ha señalado, en la existencia de dos dimensiones diferentes de observación. La primera es de tipo “geográfico-social” y la segunda de naturaleza “político-administrativa” (ídem, pp. 13-24), ambas necesarias para entender lo que aquí se trata de exponer. Se retoma esta distinción analítica por las implicaciones que cada dimensión conlleva para la estructuración del *espacio social*, tanto en términos objetivos como en términos simbólicos, en cada lado de la frontera.

En primer lugar, habría que establecer que, en cuestión político-administrativa, Tijuana se rige por las leyes e instituciones que operan en el territorio mexicano. Es decir, la organización local se articula a partir de las políticas y medidas que son planificadas desde las instancias gubernamentales propias del Estado Mexicano, en sus niveles federal, estatal y municipal. Esto no exime que ciertas políticas y acciones del Estado Estadunidense puedan afectar de manera más o menos directa las dinámicas cotidianas en la ciudad que se analiza, pues el intercambio económico y cultural entre ambos países forma parte fundamental e indisoluble de su funcionamiento y estructuración. Así, por ejemplo, algunas medidas de seguridad que eventualmente estableciera el gobierno estadounidense podrían afectar la movilidad y el intercambio entre ambos países, teniendo consecuencias directas para los miles de personas que habitan en Tijuana, pero trabajan, estudian o tienen familia en San Diego. De

¹⁸ No se puede obviar, sin embargo, que el desarrollo de esta industria en la región ha sido posible por las ventajas económicas que representa principalmente para el comercio estadounidense, el cual se vale de la mano de obra barata que puede encontrar en el territorio mexicano.

igual forma, ciertas políticas estadounidenses que, a nombre de la “diplomacia” o el “intercambio internacional”, pueden beneficiar a la población tijuana con cierta oferta cultural, por mencionar un par de ejemplos. Aun así, esto no deja de ser consecuencia de la cercanía entre ambos territorios, y sigue siendo un hecho que son sólo las políticas mexicanas las que operan directamente en la ciudad, sobre todo en términos de servicios sociales e instituciones.

La dimensión *geográfico-social*, por su parte, refiere a la manera en que se experimenta la vida social en los espacios fronterizos, es decir, el funcionamiento y articulación de las dinámicas culturales, los intercambios, los vínculos familiares, amistosos o laborales, etc. No obstante, en el marco del presente trabajo, de poco serviría hablar de intercambio entre estos dos países si no se mencionara y subrayara la desigualdad -principalmente socioeconómica- con la que éste sucede (ídem). Por un lado (sur), se encuentra un país en “vías de desarrollo”, con un poder económico limitado que deriva en una posibilidad de negociaciones internacionales igualmente limitada. Al otro lado (norte), se haya uno de los países económicamente más poderosos a nivel mundial, situación que le otorga posibilidades más importantes para marcar las pautas en las que se realizan los intercambios con el país del sur. Las diferencias materiales y culturales entre San Diego y Tijuana crean dinámicas más o menos tensas. Fernando Vizcarra ilustra de una manera completa y concisa la forma en que se llevan a cabo los intercambios entre estas ciudades:

(...) pocas zonas fronterizas del mundo se atraen y se rechazan con tanta intensidad como la de Tijuana-San Diego. Ambas ciudades sintetizan la problemática de dos universos socioculturales, políticos y económicos opuestos y complementarios a la vez. Dos grandes mitologías se encuentran y se funden diariamente: la riqueza y vitalidad de la cultura mexicana y la eficacia y organización del mundo norteamericano. Sin duda, se alimentan uno del otro, pero también se repelen y, en no pocas ocasiones, se satanizan recíprocamente. Para ilustrar esta dependencia, basta mencionar lo que ya se ha vuelto un lugar común (y un dato esquizofrénico): la frontera Tijuana-San Diego experimenta más de 50 millones de cruces fronterizos legales al año. Según información de las aduanas, alrededor de 40 000 vehículos atraviesan esta línea diariamente. Se trata de realidades múltiples y desniveladas que convierten a esta franja en un permanente espacio de tensión social, ecológica y política, pero también de vigoroso intercambio comercial, informativo y simbólico. (Vizcarra, 2012, 100-101)

La realidad fronteriza, además, tiene diferentes significados para cada individuo que habita en estos territorios, pues su *posición* dentro del *espacio social* definirá el tipo de experiencia que tendrá. La movilidad desde el territorio estadounidense hacia el mexicano es

relativamente sencillo y fluido, pues las regulaciones y restricciones son laxas a comparación de las que se experimentan en el trayecto Tijuana-San Diego, por ejemplo. El cruce hacia San Diego, para una persona que habita en Tijuana, implica la posesión de una Visa, la cual en primer lugar tiene un costo aproximado de 32 días de salario mínimo en México¹⁹, más otros gastos necesarios como el trámite de pasaporte, fotografías, etcétera, lo cual puede ascender hasta el monto de dos meses de salario mínimo en México. A esto hay que sumar las estrictas medidas de seguridad que tiene el gobierno de E.U. para evitar la migración ilegal, lo cual pueda afectar a aquellas personas que no tenga suficientes medios para demostrar que no quiere vivir y trabajar en Estados Unidos o que tengan un perfil “migrante” a juicio de los oficiales de migración -generalmente fundados en criterios de clase y raza-. Entre este y otras circunstancias de la vida en la frontera Tijuana-San Diego se crean nuevas desigualdades entre la población que nos interesa.

De tal manera que el cruce fronterizo puede representar un mecanismo de distinción entre las diferentes clases existentes en el *espacio social* tijuanaense. En cuanto al tema que nos interesa, por ejemplo, la posibilidad de cruzar o no hacia E.U. limita o extiende la oferta cultural a la que pueda acceder cada individuo. Como se ha dicho, la realidad transfronteriza se vive de diferentes maneras, dependiendo siempre de los diferentes capitales con los que cuente o no cada individuo. Las clases media y alta -con sus respectivos matices- será la que eventualmente pueda hacer uso de los beneficios que ofrece el cruce hacia el territorio estadounidense. Mientras que los individuos de menos recursos encontrarán, en el muro divisorio, el final del territorio en el que le es posible desplazarse de forma libre. Al respecto, Fernando Vizcarra nos dice lo siguiente:

“Para los actores de clase media de ambos países, esta zona es el trampolín hacia las oportunidades de inversión, desarrollo profesional, entretenimiento, educación y consumo. En cambio, para los sectores más empobrecidos de México, representa un estrecho pasadizo hacia el empleo, el encuentro familiar y la búsqueda de algo cercano al bienestar. Son muchas fronteras las que se levantan en el mismo territorio, y en torno a ellas se despliegan intrincadas biografías, urdimbres de trayectorias y rutas de vida definidas por la desigualdad del escenario social y nacional, pero también por los sueños, la voluntad y la energía individual.” (Vizcarra, 2012, p. 101)

¹⁹ Considerando el salario mínimo único para el año 2018, el cual asciende al monto de 88.36 pesos mexicanos. El pago por trámite de visa, según la página oficial de la Embajada de E.U. en México, asciende a 160 dólares estadounidenses. A inicios del año 2018 la relación dólar-peso es 18-1 aproximadamente.

Por otro lado, la vida en la extensa frontera entre Estados Unidos y México, con una desigualdad de oportunidades sociales para la población de cada país, ha creado dinámicas instituidas históricamente que, aunque pueden representar una ventaja para quienes no tienen más opciones, continúa siendo un mecanismo de reproducción de la diferencia social entre ambos países. Así, Vizcarra nos dice también, como en esta frontera se ha “modelado un perfil de ciudades oportunistas y flexibles, adaptables a las más diversas circunstancias, con vocación de reciclaje, dispuestas a aprovechar todo lo que el país vecino desecha.” (Vizcarra, 2012, p. 99). Las prácticas de la comunidad artística, específicamente la operística, no han estado exentas de esas dinámicas, como lo veremos más adelante.

2.6.1.2. ¿Identidad tijuanaense?

Según expone Félix (2003, pp. 57-63), el crecimiento de Tijuana, durante las primeras décadas, derivó, en gran medida, de la actividad turística que se desarrollaba en la ciudad, pues el carácter permisivo de las regulaciones locales, convertían al poblado tijuanaense en un punto atractivo para el público estadounidense, sobre todo durante los periodos correspondientes a “La Prohibición, la Depresión y la Segunda Guerra Mundial” (Arreola y Curtis, 2003, p. 96). Los casinos, el alcohol, las drogas y la prostitución fueron los principales alicientes que atraían el turismo, estadounidense, principalmente (ídem, pp. 96-117). Con el paso de las décadas, la imagen de Tijuana pasará a acarrear connotaciones negativas, dando lugar a la “leyenda negra de Tijuana” como ciudad del vicio, “ciudad del pecado”, lo cual contrastaría completamente con la imagen proyectada por la ciudad vecina de San Diego (Félix, 2003, pp. 60-68, 155, 264).

Por otro lado, en términos internos, los rasgos de la -heterogénea- cultura mexicana que persisten y se siguen reproduciendo actualmente en Tijuana han podido instituirse y reproducirse como consecuencia de diferentes procesos, a la vez que han debido adaptarse a circunstancias particulares. Uno de los procesos aludidos ha sido la creación e intento de imposición de un proyecto nacionalista que emergió después del proceso revolucionario vivido a principios del siglo XX. Este proyecto nace del interés del Estado Mexicano unificar el territorio y la población mediante la implantación de un modelo homogéneo de identidad nacional en cuya concepción participaron intelectuales, artistas y políticos de la época (Urías, 2013; Pérez, 1999). Sin embargo, tal proyecto no consideraba la heterogeneidad identitaria que

presentaba el extenso territorio mexicano, donde cada población articula procesos histórico-sociales particulares, derivados, algunos, de su ubicación geográfica, como el caso de Tijuana (Ochoa, 2011, pp. 53-54). Aun así, este proyecto sentará las bases para lo que, después de otros procesos, se institucionalizará como el “ser mexicano” a través de las artes, la vestimenta, la cocina, las fiestas y tradiciones. Lo cual será adoptado de distintas maneras por la población tijuanaense y será utilizado como insignia reivindicativa frente a la cultura hegemónica estadounidense (Bustamante, 1992, p. 109).

Por otro lado, no se puede dejar de señalar la importancia que la migración proveniente de otras regiones del país ha tenido para la conservación y diversificación de rasgos culturales que actualmente se observan en Tijuana. Tanto la oferta laboral producida principalmente por la industria maquiladora y los intereses de muchas personas de migrar hacia Estados Unidos, hacen de Tijuana una ciudad con una proporción alta de migrantes nacionales e internacionales, muchos de los cuales se establecen de forma permanente en la ciudad. Consecuentemente, esta diversidad de orígenes de la población tijuanaense diversifica las expresiones culturales, lo que hace difícil poder hablar de una identidad tijuanaense homogénea y observable, como lo señala Vizcarra (2012, p. 169).

Desde luego, en el análisis de los rasgos identitarios de un grupo o población debe considerarse la ubicación del mismo dentro del *espacio social* más amplio, su *posición* privilegiada o en desventaja para la determinación de los atributos culturales con respecto a la cultura hegemónica. En ese sentido, en el caso de la ciudad de Tijuana, no debe obviarse el papel dominante de la sociedad estadounidense, el cual, además del contacto generado por la cercanía geográfica, es transmitido de manera global por medio de las industrias culturales y otros mecanismos. En cuanto al objeto de estudio de este trabajo, hay que considerar la gran influencia que el proceso de globalización y el desarrollo de las industrias culturales han tenido en la difusión de los modelos culturales estadounidenses, europeos, y también nacionales, así como en la diversificación de la oferta de productos culturales y la valoración social que se hace de los mismos. Esto, sin embargo, será abordado de manera más amplia en la segunda parte de este capítulo. Por lo pronto, a continuación, se presentará un acercamiento histórico al desarrollo de las políticas culturales e instituciones en México, pues, como ya se ha dicho, han sido éstas las

que, en buena medida, han articulado el quehacer cultural en Tijuana, sobre todo desde la última cuarta parte del siglo XX.

2.6.2. *Políticas culturales, instituciones y democratización de la cultura en México*

La inclusión de la dimensión cultural en las políticas e instituciones del Estado Mexicano de manera formal y continua es relativamente reciente y ha sido consecuencia de diferentes procesos tanto internos como externos. En el análisis del ámbito nacional, algunos autores suelen partir del periodo post-revolucionario, por la importancia depositada a la educación pública, el fomento a la lectura y la creación de bibliotecas públicas, como una “estrategia de integración cultural”, la cual tenía como fin la difusión de “una cultura única como sustento de la nación” (Rodríguez, 2008, p.16). Fue en la década de 1920 cuando surge la Secretaría de Educación Pública (SEP), bajo la dirección de José Vasconcelos, y como una dependencia de esta secretaría nace el Departamento de Bellas Artes, principales instituciones que tenían como encargo dicha tarea.

Durante la primera mitad del siglo XX, se ve, por un lado, un esfuerzo mayúsculo por crear una identidad nacional que pudiera unificar la “nación”, para lo cual se recurre al rescate de algunos rasgos culturales persistentes desde siglos pasados en el territorio mexicano, muchos de ellos desde antes de la conquista española. De ahí que en esa época naciera un movimiento nacionalista importante expresado desde la creación musical, teatral, literaria y artes plásticas (Urías, 2013; Pérez, 1999), el cual sería respaldado por el gobierno para su financiación e institucionalización. Por otro lado, las artes que en el siglo pasado habían sido instituidas como “alta cultura” (DiMaggio, 1982) siguen recibiendo atención presupuestaria e institucional importante. Sin embargo, los beneficiarios de la práctica y consumo artístico, seguían siendo, de manera mayoritaria, los círculos privilegiados de la sociedad. Ejemplo de la importancia que prestaba el Estado prestaba a las Bellas Artes son la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1934 -proyecto iniciado desde la época porfirista- y la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946. El primero albergará los eventos de más alta notoriedad simbólica, entre ellos producciones operísticas, dancísticas, orquestales, así como exposiciones de artes plásticas

internacionales pero también las obras de aquellos artistas plásticos, compositores, dramaturgos y literatas que mejor representaban el movimiento artístico nacionalista²⁰.

El INBA, por su parte, se encargará de gestionar el financiamiento a la creación y difusión de las Bellas Artes en el territorio mexicano. Sin embargo, las acciones, además de una marcada centralización, denotarán una discontinuidad y subordinación de los objetivos del instituto a los intereses políticos de los gobernantes. No se ve, en esta etapa, una definición clara de políticas culturales que permitiera articular las acciones del Estado en materia cultural. Además de abordar esto último, Ejea (2008) habla de la estructuración deficiente que presentaban las políticas culturales de esa época:

“Lo que caracterizaba claramente la política cultural bajo gran parte de los gobiernos posrevolucionarios era su subordinación a las necesidades coyunturales del grupo en el poder a partir del momento político y social que se vivía. [...] Podemos hablar de política gubernamental hacia las artes y la cultura como un cúmulo de acciones dispersas, que salvo excepciones, más que tener un objetivo coherente de conseguir un desarrollo cultural y artístico armónico, se aplicaban de manera aislada con el objeto de dar salida a situaciones específicas.” (ídem, p. 4)

El primer intento por parte del Estado de gestionar todos los asuntos referentes a la cultura desde un solo organismo llegaría con la creación de la Subsecretaría de Cultura, en 1958, todavía a cargo de la Secretaría de Educación, y la cual administraría instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el INBA. Sin embargo, la subordinación a la SEP seguiría frenando el desarrollo de políticas específicas, así como la gestión de un presupuesto independiente que permitiera los proyectos tan ambiciosos que desde esa época se anunciaban, como parte de los planes sexenales del presidente en turno (Ejea, 2009 p. 20; 2008, p. 4,6).

Ahora bien, lo que se hacía en otros países -sobre todo los más poderosos económicamente- en materia de políticas culturales tiene una influencia más explícita en el quehacer cultural del Estado Mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX. De relevancia internacional, por ejemplo, fue la creación del Ministerio de Cultura Francés en 1959, primera

²⁰ Entender este movimiento, por cierto, implica develar que las obras más importantes y más representativas que lo componen han debido hacer uso de los preceptos formal-estéticos de las artes legitimadas desde los siglos pasados. De tal manera que, a nivel simbólico, no debe confundirse la legitimidad que han tenido los productos artísticos surgidos en ese contexto con aquella que han de adquirir las manifestaciones artísticas y culturales englobadas en las “culturas populares”.

institución, a nivel mundial, que trataba todos los asuntos culturales de forma independiente, con planeaciones de larga duración y que, para la década de 1980, lograría que el gobierno francés destinara cerca del 1% del presupuesto nacional al tema cultural (Renard, 1987, pp. 32-33). Este hecho permitiría que en Francia se desarrollara una amplia discusión entre políticos, intelectuales y artistas sobre la función de la cultura en la sociedad francesa, así como la responsabilidad del Estado en cuando al establecimiento de condiciones para la creación, difusión y consumo artísticos²¹. Esto derivaría en la evaluación positiva del modelo de políticas culturales francés, por parte de la UNESCO (Gournay, 1989); y, por consecuencia, en la influencia del mismo en el ejercicio político-administrativo en materia cultural de diferentes países, incluido México, como lo señalan Jiménez y Florescano (2008, p. 86).

En las décadas de 1960 y 1970, a nivel internacional y nacional la discusión política e intelectual, respecto a la definición de lo que era la *cultura* y el papel del Estado para la gestión de la misma, estuvo centrada, por un lado, en el tema de la democratización de la cultura; y, por otro, en el carácter plural de las expresiones culturales. Es por eso que estas décadas serán de gran trascendencia para entender el posterior ejercicio político-administrativo en cuestión cultural en México. Para este entonces las culturas populares tomaban una importancia particular para el Estado Mexicano y llevaría a la consolidación de proyectos de gran envergadura enfocados en la descentralización de la cultura y en el reconocimiento institucional de la heterogeneidad de expresiones culturales en el territorio mexicano, abandonando -por lo menos en el discurso- el objetivo de la imposición de una cultura “nacional”. Los debates intelectuales y políticos de los años setenta y ochenta terminan por incorporar a la idea de desarrollo el ámbito cultural, lo cual será de gran importancia para la definición de políticas e instituciones en las décadas posteriores. Sobre esto, Rodríguez (2008, p.17) nos dice lo siguiente:

“A finales de la década de los ochenta, y por iniciativa de la UNESCO, la dimensión cultural del desarrollo fue asimilada a la política gubernamental mexicana. Esta nueva situación se fortaleció cuando en 1982 México fue sede de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de la UNESCO (MONDIACULT), evento en el cual se destacó la necesidad de los países actualizaran sus legislaciones en la materia, y se recomendó la descentralización de las estructuras de

²¹ No está de más mencionar que, durante estas décadas, los trabajos más importantes sobre consumo cultural y educación del autor francés Pierre Bourdieu (y diferentes colaboradores) serían publicados y se incorporarían de manera trascendente a las discusiones intelectuales y políticas.

promoción cultural y la inclusión de los diversos actores sociales en el diseño de las políticas culturales.”

En 1988 se crea, por recomendación de la UNESCO, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), órgano descentralizado del Estado Mexicano que se encargaría de administrar de manera autónoma el quehacer cultural en todo el territorio de la república. De tal manera que la administración de todas las instancias culturales encargadas de la preservación del patrimonio cultural, de la investigación cultural, formación artística y apoyo a la creación, preservación y difusión de las “Bellas Artes” y las culturas populares quedan ahora articuladas desde el CONACULTA. En 1989 nace el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el cual se busca financiar específicamente el apoyo a la creación, formación e investigación en materia cultural y artística.

Con respecto al CONACULTA y el FONCA, viene a bien recuperar un par de textos en los cuales Ejea (2009; 2008) estudia su desarrollo y funcionamiento, desde su creación en los años ochenta. En sus conclusiones, este autor afirma que, hasta el año 2015, el presupuesto dedicado al quehacer cultural del país ha estado subsumido a las decisiones de la Secretaría de Hacienda y La SEP, sin que hayan podido establecerse las bases para una programación de larga duración, al haber variaciones importantes en los montos otorgados, dependiendo esto de momentos y actores políticos; y sin haber logrado acercarse al 1% recomendado por la UNESCO (Ejea, 2008, pp. 4-6).

Otro aspecto que encuentra problemático Ejea (2009) es la centralización que se puede observar en materia de estímulos a la creación y difusión de la cultura. En ese sentido, el Distrito Federal –ahora Ciudad de México- ha sido favorecido entre 1989 y 2006 con un 0.72% de estímulos por cada mil habitantes, mientras que las demás entidades federativas han obtenido sólo el 0.04 % de estímulos por cada mil habitantes. Además de la ubicación central de los principales recintos artísticos (Palacio de Bellas artes, museos, teatros, salas de exposición, escuelas de formación artística, etc.). Por último, se retoma la denuncia a la discrecionalidad con la que se toman decisiones y se administra el presupuesto para la cultura, así como el favorecimiento a las disciplinas artísticas que son de interés personal para los dirigentes de las instituciones culturales. (Ejea, 2008, pp. 6, 26-28)

A finales del año 2015 se crea la Secretaría de Cultura y asume las responsabilidades que, desde 1988, correspondían al CONACULTA. Así el sector cultural deja de depender de la SEP para su planeación presupuestaria y jurídica. Sin embargo, la creación de esta secretaría no fue acompañada de un apoyo presupuestario en aumento, por el contrario, en el año 2016 hubo una disminución del 11% con relación al presupuesto del año 2015 y en el año 2017 la disminución fue aún mayor alcanzando un acumulado del 25 % con relación al presupuesto para el 2015. Para el 2018 se anuncia un pequeño aumento del 3.9 con respecto al 2017, pero este aumento obedece, en buena medida a la necesidad de restauración y reparación de una parte importante del patrimonio cultural dañado tras los terremotos del año 2017. Jaime Chabaud (2017)²², dramaturgo mexicano, denuncia las reducciones al sector cultura acentuadas incluso después de que la Secretaría de Cultura fuera creada, evento que valora como “golpe demagógico”.

Como resumen de esta pequeña sección, se puede afirmar que hemos visto pasar de propuestas iniciales de políticas culturales enfocadas en el financiamiento y difusión de las artes legitimadas históricamente, así como un esfuerzo por preservar las formas culturales consideradas patrimoniales, a una ampliación de lo que desde el gobierno y la política se entiende por quehacer cultural, de tal manera que actualmente en términos político-administrativos con *cultura* se aluda no sólo a la creación, difusión y consumo artísticos, sino también a la formación artística, la preservación del patrimonio material e inmaterial y, como hemos visto, desde el último cuarto del siglo XX, el apoyo a la conservación, difusión e integración de la pluralidad cultural persistente en el territorio mexicano. Esto, hay que remarcar, es observable sobre todo en el discurso político de los gobernantes y encargados institucionales en turno. Análisis aparte merece el efecto real de estas políticas y acciones, es decir, la relación entre el discurso político y la práctica institucional, como ya lo han hecho Rodríguez (2008) y Ejea (2008; 2009). Las administraciones de estas instituciones se han caracterizado por dejar espacio a los intereses de los gobernantes y por el uso discrecional de los recursos asignados, más allá de los preceptos inscritos en las respectivas políticas públicas, como lo expone Ejea:

²² Chabaud Magnus, Jaime, “Trampa Para la Cultura en 2018”, *El Universal*, 3/11/2017.

“tenemos la acción del gobierno institucionalizado que establece líneas generales para la actividad gubernamental y dentro de ellas se perfilan algunos elementos que atañen a la creación artística; pero que, aún deja un gran margen de acción a la personalidad de los gobernantes en turno y a la utilización discrecional y soterrada de los recursos presupuestales” (Ejea, 2008, p. 3)

2.6.3. La “popularización” de la ópera

Como se ha visto, durante la etapa posterior a la Revolución Mexicana, a principios del siglo XX, se observaría, en México, la creación de instituciones que administraban los temas de educación y cultura. En cuanto a la cultura, el interés depositado en la “alta cultura” denotaba la permanencia de la valoración de las artes como un vehículo pedagógico, donde la ópera seguía ocupando un lugar privilegiado. Tras la inauguración del Palacio de Bellas Artes, en la Capital de México, así como la creación del INBA, la ópera pasó a ser administrada por el Estado y representada, sobre todo, en dicho recinto. La ópera se centraliza ahora de manera institucionalizada, quedando la oferta, escuelas de formación musical y principales teatros concentrados en la ciudad sede del poder del Estado.

Por otro lado, el desarrollo y consolidación de las *industrias culturales*, aunado a los avances tecnológicos, -la introducción de la radio, la televisión, y los reproductores de audio-, así como las discusiones sobre políticas públicas, favorecen el establecimiento de nuevas dinámicas de distribución de las *formas operísticas*, permitiendo un acceso material a una población cada vez más amplia a nivel global y sentando las bases para el establecimiento de un consumo privado de las *formas culturales*, entre ellas la ópera, como lo indica Kotnik (2013, p. 334). En el mismo tenor, se remarca, siguiendo a Storey (2006, p. 436), que, al extenderse el público de la ópera, también se desarrollan estrategias comerciales para la dotación del *capital cultural* necesario para apreciar, en alguna medida, un repertorio operístico que se fue estableciendo con el paso del tiempo (Giuliani, 1997, p. 169). Surge, así, una oferta de libros, guías y series de discos ideados para la introducción de una persona a la ópera, el trabajo de apropiación de dicho capital se hace, entonces, dependiente de los intereses de los individuos que han querido generar una disposición para el consumo de este tipo de arte.

Ahora bien, no se debe obviar el hecho de que, al tiempo que se abrían nuevos canales de acceso “supuestamente democráticos” al consumo privado de los productos culturales, los

recintos operísticos construidos en la etapa anterior, consolidaban su valoración simbólica a nivel mundial y, con esto, permitían la legitimación de las “élites” que continuaban siendo su público recurrente, como lo es el caso del The Metropolitan Opera House de Nueva York, la Ópera de Garnier de París y el Covent Garden de Londres, por ejemplo (Kotnik, 2013, 335-336; Pedler, 2004, p. 178). En el contexto mexicano, el Palacio de Bellas Artes practicaba un utilitarismo relativamente similar, generando representaciones comunes de la ópera como algo “selecto” (González, 2015, pp. 69-70).

En un enlace entre el Estado y las industrias culturales, la segunda mitad del siglo XX, se caracterizará por el surgimiento de proyectos de difusión masiva de la ópera, ya sea por medio de la televisión, conciertos de gran formato y al aire libre, festivales, distribución comercial de la ópera en los diferentes formatos físicos que iban surgiendo hasta llegar a los formatos digitales que se utilizan actualmente (Kotnik, 2013, 333; Arango, 2016). Así, la presencia de la ópera, siempre ostentosa, en la publicidad, en el cine, en la televisión, en programas de televisión, en caricaturas y otros medios, ha permitido el reconocimiento de la ópera como *forma* legítima por una gran parte de la población global, sin que esto implique una cercanía objetiva con la misma, pues continúa siendo consumida por una minoría, como lo apunta Pedler (2003, p. 7).

Efectivamente, se puede afirmar que se ha dado un fenómeno de “popularización de la ópera”, como lo sugiere Kotnik (2013, p. 35) al explicar que, durante el último cuarto del siglo XX, la ópera aparece en eventos masivos, como finales deportivas, entregas de premios, conciertos en parques, etc.; a la vez que se organizan eventos donde participan cantantes líricos y cantantes populares, en el marco de la recaudación de fondos para causas específicas, como lo son los conciertos *Pavarotti and Friends*. Además, a nivel *formal*, se fusionan la estética operística con repertorios “populares” o viceversa, apareciendo artistas y agrupaciones como Sarah Brightman, Andrea Bocelli, Filippa Giordano, Il Divo, Il Volo, entre muchos otros (ídem). Las estrategias de mercado aplicadas a la industria de la música popular, atraviesan también a la industria de la ópera, derivando en el lanzamiento de cantantes hacia una proyección internacional, como son los casos citados por Kotnik (ídem) de Anna Netrebko, Rolando Villazón, Juan Diego Flórez, entre otras “estrellas” de la ópera.

Habría que señalar, como apunte final a esta sección, que México, por distintos factores, está lejos de tener una oferta operística como la que caracteriza a países como Alemania,

Francia, Italia, Estados Unidos, Inglaterra, Austria, etc. dentro de los cuales muchas ciudades tienen su propia casa de ópera. En México el único recinto que ofrece una oferta relativamente constante de ópera es el Palacio de Bellas Artes. Después de eso, en algunas ocasiones suelen representarse óperas -en formatos más o menos sencillos- en el Teatro Degollado de Guadalajara, en el marco del festival Cervantino de Guanajuato, el teatro de la ciudad de Monterrey y recientemente en Mazatlán. Sin dejar de mencionar las presentaciones ocasionales que se pueden ofrecer en otras ciudades del país en el marco de festividades especiales o como eventos extraordinarios dentro de las agendas culturales. En ese sentido, la Ciudad de Tijuana se convierte en un caso paradigmático, como se verá a continuación.

2.6.4. *Surgimiento de la oferta cultural en Tijuana: asociaciones, instituciones y políticas culturales.*

Una vez presentado un panorama histórico del desarrollo de las políticas e instituciones culturales a nivel nacional, se continúa con el análisis del contexto específico que interesa en este trabajo. De tal manera que, en las secciones que suceden a ésta, se articularán las acciones a nivel nacional, estatal y municipal que afectan la creación, difusión y consumo culturales en Tijuana, sin olvidar que todo esto va encaminado a comprender el funcionamiento y lógica que operan en este *espacio social*, específicamente las que refieren a la producción, circulación y consumo de ópera, dentro de todo este entramado de políticas, ideologías y factores locales, nacionales y globales. Se verán, en este apartado, las circunstancias que suscitaron el surgimiento de una oferta cultural en la ciudad que se estudia.

Así pues, hay que empezar por considerar que, el crecimiento poblacional acelerado y constante que vivió la ciudad de Tijuana a lo largo del siglo XX fue derivado, principalmente, del atractivo comercial y laboral que representaban tanto su ubicación estratégica en los límites fronterizos, como el mercado turístico que fue formándose desde los primeros años de su existencia como población, atrayendo principalmente al público estadounidense (Félix, 2003; y Piñera, 2006). Este crecimiento demográfico ha sido tal que para el año 2015 la población de

Tijuana era de 1,641,570²³, cifra que representa casi la mitad de la población estatal y convierte a Tijuana en la ciudad más poblada de la entidad.

Resaltar dicha evolución demográfica permite entender cómo, al mismo tiempo que se multiplicó la población, fue apareciendo una necesidad de prácticas recreativas y artísticas en la ciudad. De ahí que Ochoa (2009) y Félix (1989, pp. 257-259) describan el surgimiento paulatino -probablemente al ritmo que crecía la población- de algunas representaciones y producciones artísticas que provenían de algunos miembros de la sociedad civil interesados en las prácticas de consumo y producción artística. La presencia del estado en este proceso es descrita por Sarabia (2002) y Ochoa (2009), como distante. Además de eso, los interesados en la creación y difusión cultural debían enfrentarse a la ausencia de espacios propios para la práctica de disciplinas específicas, como teatros, museos, galerías o salas de concierto durante la primera mitad del siglo XX.

Fueron artistas y promotores culturales quienes, durante la primera mitad del siglo XX, impulsaron la primera oferta cultural en la ciudad, misma que incluía algunas representaciones o producciones de tipo teatral, literario, plástico y musical. El financiamiento económico provenía principalmente de algunos mecenas locales y, en menor medida, de eventuales recursos administrados por organismos incorporados a la SEP -quien, como hemos visto, concentraba las acciones referentes a la cultura, en el centro del país- (Ochoa, 2009, p. 330).

Sin embargo, al todavía no haber un apoyo constante y decidido por parte del estado, en sus tres niveles, la escasa oferta cultural era producida contra corriente, a expensas de los intereses particulares de quienes podían subsidiarla. Así se entiende que el apoyo económico otorgado a la práctica artística, por parte de la clase privilegiada de ese contexto, terminaba subordinando la selección del repertorio cultural ofrecido a las preferencias personales de los mecenas. Como era habitual para las clases privilegiadas de ese contexto, se favorecía la producción de las Bellas Artes. Para comprender esto último, hay que ubicarlo en un tiempo donde todavía las prácticas de consumo y estudio de la “alta cultura” eran valoradas como una

²³ *Encuesta Intercensal 2015*, INEGI.

forma de refinamiento, de cultivación y, por su puesto, de estatus social²⁴. A este respecto Ochoa (2011, p. 118) dice:

“El mecenazgo cultural no ve al desarrollo de la cultura como una cuestión colectiva. El patrocinio es individual y por tiempo limitado, sus acciones se fundamentan en un interés básicamente personal. Los mecenas individuales o las asociaciones promueven en general el uso del patrimonio tradicional como un espacio no conflictivo para la identificación de todos los diferentes grupos que conforman la sociedad. Su apoyo tiende a la promoción de la creación y distribución discrecional de la alta cultura.”

En otro texto, el mismo autor nos dice lo siguiente:

“Grupos reducidos de la burguesía local subvencionaban a ciertos artistas y propician la difusión de sus obras. La posición de dominación de este sector, que poseía recursos y capital de diversos tipos, influyó determinantemente en la valoración simbólica y económica de los bienes culturales que circulaban en la región.” (Ochoa, 2009, p. 330-331)

Al ser la producción artística una actividad que implica un sustento económico para la creación y promoción, el consumo de los productos artísticos ha estado limitada a un sector de la población con *posición* privilegiada dentro del *espacio social*, dejando al sector menos favorecido -y generalmente, más numeroso- alejado de la misma. Ha sido hasta la intervención de los promotores culturales y las instituciones del Estado que una parte más amplia de la población ha podido acceder a esta práctica. En el caso de Tijuana, serán las décadas de 1950 y 1960 en las que se verá el florecimiento del apoyo institucional para la producción y promoción de la cultura. Dos eventos que ejemplifican esto son la fundación de la Universidad Autónoma de Baja California (1957) y la creación de la Dirección de Acción Cívica y Cultural del Municipio (DACyC) en 1962. En ese sentido, Ochoa (2009, p. 333-334) indica cómo ha sido importante la creación de ese último organismo gubernamental, al igual que la Delegación Tijuana del Departamento de Difusión Cultural de la UABC (1961) para la creación y promoción de diferentes disciplinas artísticas.

“Las artes plásticas, la danza, el teatro, la literatura, la música popular y clásica tuvieron momentos de cierto auge debido a incentivos y espacios que proporcionaban los distintos organismos estatales como la DACyC y el DDC de la UABC, y entidades privadas

²⁴ Esto, desde luego, no implica que en la actualidad esas prácticas no tengan el mismo valor simbólico, sin embargo, más adelante se analizará cómo esta estrategia de *distinción* se ha hecho aún más compleja que en la época en la que se centra el presente párrafo.

especializadas en la enseñanza artística o en la promoción cultural, así como por los intercambios culturales con Estados Unidos.” (Ochoa, 2009, p. 336)

De esta manera, el apoyo para la creación, producción y difusión de la cultura por parte de la máxima institución educativa de la región y la nueva institución municipal, se suma al esfuerzo acumulado y constante de los promotores culturales de esa época, así como a las eventuales intervenciones federales por medio del CONACULTA, ampliando la oferta cultural y abriendo la posibilidad de acceso a otros sectores de la población. Ya que los eventos se ofrecían de manera gratuita o a bajos costos. (Ochoa, 2011, p. 120)

Durante los años setenta, según nos narra Trujillo (2007, p. 178), se verá en la ciudad un apoyo importante, por parte de las instituciones culturales a nivel estatal, a la creación, producción y difusión de la música de “concierto²⁵”, teatro, danza, fotografía y artes plásticas. La importancia prestada a los asuntos culturales durante esa década permitirá la creación de la Dirección de Difusión Cultural en 1975, como un organismo del gobierno estatal encargado del fomento, formación y difusión de la cultura al público en general. Ochoa (2011, p. 47), por su parte, señala como el gobierno federal aumentó, durante la misma década, el apoyo a la producción artística y preservación del patrimonio cultural, pero desde una perspectiva que continuaba enfocándose a las “bellas artes”, dejando el apoyo a las culturas populares en manos de los gobiernos estatales. Aunque habría que señalar que, a pesar de lo anterior, esta década fue importante para la cimentación de una ideología que favorecería el apoyo a las culturas populares y que llevaría a la introducción de la misma en las políticas culturales desarrolladas posteriormente.

Con ese trasfondo se llega a la década de 1980, y serán estos años cuando, particularmente en Tijuana, se viva un cambio trascendente en materia cultural. Esto fue posible, en gran medida, por la intervención directa del gobierno central a través de la implementación del *Programa Sociocultural del Programa Nacional de Desarrollo de las Franjas Fronterizas y Zonas Libres de México* (1981) y el *Programa Cultura de las Fronteras* (1983) programas

²⁵ El autor utiliza este adjetivo para aludir a la música que es escrita bajo la tradición musical históricamente instituida desde algunos países europeos y cuyas características principales son la complejidad en la construcción musical, instrumentación, orquestación y técnica. Esta música suele interpretarse en forma de concierto y en recintos cerrados, como teatros, salas de música o, incluso casas de ópera. También se suele identificar como música “clásica”, “cultura”, “académica” o cualquier otro término que logre diferenciarla simbólicamente de la música menos compleja o no legitimada.

que pretendía promover la “cultura nacional” según la visión y gestión de la Secretaría de Educación Pública, así como el apoyar la creación, preservación y difusión de las culturas populares para, con esto, seguir asegurando el poder del Estado Mexicano sobre su territorio. De estos programas derivará la construcción del Centro Cultural Tijuana (Cecut), en 1982, el que se convertirá, hasta la fecha en que se realiza este trabajo, en el principal espacio para la difusión de diferentes formas culturales, tanto de las consideradas “bellas artes” como de las denominadas “culturas populares”, así como la presentación de trabajos académicos, congresos, coloquios, etc.

Ochoa (2010) señala que la alternancia política iniciada en 1989²⁶ sería un factor importante para que se establecieran nuevas condiciones en el ámbito cultural, con una atención y apoyo más acentuados a los aspectos culturales, siguiendo una línea conservadora -y a la vez elitista- en cuanto a la concepción de cultura, o, en todo caso, de lo artístico. La entrada del nuevo gobierno originaría la creación del Instituto de Cultura de Baja California (ICBC), el cual representaría, por un lado, la independencia de la gestión cultural por parte del gobierno estatal; y por otro lado el desarrollo de programas de apoyo a la creación y difusión cultural y construcción o acondicionamiento de nuevos espacios para la práctica artística y cultural (Ochoa, 2011, pp. 129-132).

En 1990 se crea la Orquesta de Baja California (OBC), producto del interés de la comunidad de músicos profesionales ensenadense -muchos de ellos de origen ruso- y del ICBC por promover la música “cultura” en la región. El proyecto sería posteriormente albergado en el Cecut y tendría su apogeo durante las primeras dos décadas de su existencia. Esta orquesta daría giras por diferentes ciudades locales, nacionales e incluso internacionales. Incentivaría, también, la creación del Conservatorio de la Orquesta de Baja California y, en general, a la formación musical profesional (Trujillo, 2007). De igual forma sería importante el desarrollo de esta

²⁶ En términos político-administrativos, el gobierno estatal ha estado liderado por el Partido Acción Nacional (Derecha) desde 1989, lo cual representó, en su tiempo, una alternancia política con el Partido Revolucionario Institucional (Centro-derecha), quien había conservado el poder desde 1946. El municipio de Tijuana, por su parte, ha estado gobernado -en una alternancia más constante en los últimos periodos- por el PAN y el PRI. Al año en que se redacta el presente trabajo, es el PAN quien gobierna el municipio.

orquesta para el surgimiento de la oferta operística en la ciudad, lo cual será abordado más adelante.

Trujillo (2007, 2005) afirma que los años noventa han sido importantes para el desarrollo de la música “académica” o “cultura” en la región, en lo cual se puede coincidir si se toma en cuenta que a partir de la creación de la Orquesta de Baja California en el año 1990 aparecieron otro tipo de agrupaciones musicales, como la Sinfónica Juvenil de Tijuana en 1996, fruto de la formación ofrecida en el conservatorio citado en el párrafo anterior; o asociaciones civiles como lo es la fundación ACORDE, que tenía como objetivo la producción de conciertos musicales -principalmente de música académica-, representaciones teatrales o dancísticas, entre otro tipo de producciones culturales, según narra Teresa Riqué (2017, entrevista, 23 de julio de 2017).

Es, probablemente, este nuevo escenario el que motivó a diferentes instrumentistas y cantantes a iniciar su formación profesional; y a otros, que la habían iniciado tiempo atrás y se desarrollaban profesionalmente en el centro del país o en el extranjero, a regresar a tierras tijuanenses para establecerse y hacer una carrera profesional. Es el caso de José Medina, tenor tijuanense reconocido internacionalmente, quien, desde finales de la década de 1990, vio en Tijuana no sólo un espacio desde donde continuar su carrera profesional, sino una oportunidad de formar artistas y participar en la producción de diferentes tipos de producciones musicales u operísticas (Medina, entrevista, 12 de agosto 2017).

Al final de la década de 1990, con la continuidad del gobierno con el partido que había asumido el poder en 1989, una relación más fluida con el gobierno federal y sus instituciones, el apoyo de nuevos mecenas y la existencia de nuevos espacios para la producción y difusión artística, los promotores culturales se verían beneficiados con nuevos programas, subsidios, apoyos privados, intercambio y cooperación institucional para el desarrollo de actividades culturales, las cuales tenían como precepto común y principal “acercar la cultura a la población tijuanense en general” (Riqué, entrevista, 23 de julio 2017), sea por ideología propia, sea porque eso coincidía con los objetivos de los diferentes programas institucionales y, con eso, se aseguraba el financiamiento por parte de las instancias culturales. Así, los promotores culturales que provenían de la sociedad civil se encontrarían con mejores condiciones para continuar el fomento a la formación, creación y consumo de diferentes disciplinas artísticas –teatro, danza

contemporánea, música, artes plásticas, entre otras-. En este contexto es que surgen las primeras producciones de tipo operístico en la ciudad, como lo veremos a continuación.

2.6.4.1. Conformación del campo de producción y difusión operística

La producción operística en Tijuana ha sido iniciada y promovida por actores relacionados con la música “cultura”, entre ellos cantantes, instrumentistas y directivos, quienes han visto en la ópera, un medio para “acercar la cultura a la población tijuanense en general” (Riqué, entrevista, 23 de julio 2017), pero también por una parte de la población interesada en fungir como mecenas de un tipo de arte que consideran digno de difundir en la ciudad, al seguir relacionando esta forma artística con la idea de cultivación. Así se puede observar en las entrevistas realizadas a personajes del mundo operístico tijuanense (Medina, entrevista, 12 de agosto de 2017; Riqué, entrevista, 23 de julio de 2017; Montenegro, entrevista, 17 de junio de 2017; Monroy, entrevista, 22 de mayo de 2017; Carrillo, entrevista, 15 de mayo de 2017).

Dos personajes son clave para entender el inicio de la producción operística en esta ciudad, como ha quedado registrado en diferentes fuentes hemerográficas de la fecha (Gerardo 2000; López, 2000). Por un lado, el cantante José Medina, tenor tijuanense que se desarrollaba profesionalmente a nivel internacional en los años noventa y que regresa a Tijuana, a finales de la misma década, para llevar a cabo diferentes proyectos relacionados con el arte lírico. Por otro lado, María Teresa Riqué será quien, en términos operativos y logísticos, permita la producción de los primeros proyectos de ópera en la región. Riqué ha ocupado cargos administrativos en el campo de la cultura tijuanense, entre ellos la coordinación de la Orquesta de Baja California durante sus primeros años de creación y la dirección del IMAC. En 1999, Teresa Riqué crea el proyecto ACORDE en 1999, dedicado a la producción y difusión de espectáculos teatrales, dancísticos y musicales, con la cual logrará generar vínculos con José Medina y posteriormente idear otro proyecto en conjunto, del cual se hablará a continuación.

El 26 de agosto del año 2000 es el día en que se presenta, por primera vez en Tijuana, una producción operística²⁷. Dicha producción constaba del segundo acto de *L'elisir d'amore*

²⁷ Así lo documentan diferentes periódicos de la ciudad: *La primera ópera en escenarios tijuanenses*. Domínguez, J. C. (semana del 25 al 31 de agosto de 2000). Zeta, págs. 17-B.; *Hacen realidad un sueño*. Gerardo, K. (21 de Agosto de 2000). Frontera.; *La Bohème y L'Elisir d'Amore en Tijuana*. López S., P. (20 de agosto de 2000). Sol de Tijuana.

de Gaetano Donizetti y el cuarto acto de *La Bohème* de Giacomo Puccini. La realización de este evento hizo evidente, por un lado, el gran despliegue de recursos necesarios para la producción operística; y por otro lado la importancia que, en alguna medida, le otorgaban a este proyecto diferentes instancias culturales de los tres niveles de gobierno como lo son el CONACULTA, el ICBC y el IMAC. Además, se requirió el apoyo de instituciones artísticas como la Compañía Nacional de Ópera quien proporcionó el vestuario, el CECUT que proporcionó el espacio y la Ópera de San Diego que aportó la escenografía. Por último, la realización de este evento reveló el interés de una parte de la sociedad civil por que se ofreciera ópera en la ciudad, como se puede interpretar el aporte -en forma de donación económica- que realizó la asociación civil Amigos de la Ópera (Riqué, entrevista, 23 de julio 2017; Gerardo, 2000).

Es subrayable, en este punto, la cooperación que existió entre la comunidad operística de San Diego y los actores de Tijuana involucrados en esta primera realización. Riqué (entrevista, 23 de julio 2017) señala que el reparto artístico de esa primera producción estuvo compuesto de artistas provenientes de San Diego, otros del centro de México y otros más eran artistas locales, tales como el tenor Marco Antonio Labastida, la mezzosoprano Guadalupe Paz y el mismo José Medina -entre otros-. En una conferencia, dictada el 30 de mayo de 2017, Riqué señala como en los primeros años de producción de ópera en Tijuana era necesario recurrir a artistas tanto de Estados Unidos como de otras partes de México, situación que, asegura, ha cambiado en años recientes, gracias al surgimiento de nuevos cantantes locales que se han podido instruir en las escuelas de formación musical que surgieron en la región en las últimas dos décadas²⁸, así como en otros espacios de formación nacionales e internacionales.

2.6.4.2. Instituciones operísticas en Tijuana

Tras el primer éxito, Teresa Riqué y José Medina planearon realizar otra producción operística, esta vez en cooperación con el compositor Enrique González. En julio de 2001 estrenan, a nivel nacional, la ópera *Serafina y Arcángela* del citado compositor, y ésta sería, a

²⁸ En el año 2004 se funda la Escuela de Artes de la UABC en 2004, la cual, entre otros, ofrece programas de preparación instrumental y vocal a nivel licenciatura. (Piñera 2012, p. 204) y en el año 2016 se crea la Escuela de formación escénico-vocal, Ja'sit, la cual también ofrece un programa de formación vocal a nivel licenciatura. (Monroy, entrevista, 22 de mayo de 2017)

la vez, la primera ópera completa que se realizaría en Tijuana. Un mes después producirían *El Barbero de Sevilla* de G. Rossini, ambas producciones se llevaron a cabo en el Cecut. Después de terminadas las producciones del año 2001, Riqué y Medina deciden conformar la compañía Ópera de Tijuana, la cual queda constituida legalmente a partir del año 2003, aunque el nombre se utilizaba desde el año 1001, según informa Riqué (conferencia, 30 de mayo de 2017).

Esta compañía representa, hasta la actualidad, la única institución que ha puesto en escena ópera completas en formatos que en muchas ocasiones se han acercado a los tradicionales, aunque, como veremos más adelante, también han debido adaptarse a las posibilidades materiales en diferentes momentos. El funcionamiento de Ópera de Tijuana ha ido estructurándose con el paso del tiempo, pero siempre ha estado financiada más o menos por las mismas fuentes -aunque en diferentes porcentajes cada vez- según ha relatado Riqué (ídem). De tal forma que han recibido apoyos, financieros y en especie, por parte del Estado, a través de instituciones como el ICBC, el IMAC, el CONACULTA, el Cecut o incluso con presupuestos etiquetados directamente a nivel federal; también ha sido importante los apoyos otorgados por empresas privadas y de personas, que asumen la función de mecenas; por último, cubren una parte de sus gastos con los recursos obtenidos por la venta de boletos para algunos eventos. (Riqué, entrevista, 23 de julio de 2017)

Siguiendo esta misma línea, habría que agregar que la cercanía y comunicación efectiva entre la compañía Ópera de Tijuana y la Ópera de San Diego ha sido un factor importante para que diferentes eventos se llevaran a cabo, Medina (entrevista, 12 de agosto 2017) relata como en diferentes ocasiones han recibido donaciones importantes, incluso de escenografías completas -utilizadas antes por la Ópera de San Diego-, así como la participación de artistas sandieguenses en muchas de las producciones realizadas en Tijuana.

En el año 2010 el Cecut crea el proyecto Ópera Ambulante, el cual tiene la finalidad de promover la ópera entre el público que se percibía más alejado de las actividades realizadas en dicho recinto, a través del acercamiento directo a los espacios públicos cotidianos, como lo describe uno de sus fundadores:

“Nos dedicamos a difundir la música, la ópera, en espacios no convencionales (...) como la calle, el Mercado Hidalgo, el cine, también entramos al aeropuerto, a la central camionera -fue el primero-, las luchas, restaurantes, la Plaza Río, la feria del libro, la línea, el centro histórico, el

parque teniente guerrero, hay un montón de lugares que se me pueden olvidar... al sobre ruedas... son lugares en donde la gente pues apenas tiene para sobrevivir, o sea viven al día” (Carrillo, entrevista, 15 de mayo de 2017)

Con el paso del tiempo, Ópera Ambulante ha creado diferentes proyectos utilizando múltiples espacios -abiertos y cerrados- de Tijuana. Además de las intervenciones en los espacios públicos y el programa Ópera Explícita, esta agrupación ofrece conciertos -muchos de ellos dentro del Cecut- donde abordan no sólo ópera, sino, también, canciones mexicanas de concierto o tradicionales. Integrantes de esta compañía y de Ópera de Tijuana (Riqué, entrevista, 23 de julio de 2017; Monroy, entrevista, 22 de mayo de 2017; Montenegro, entrevista, 17 de junio de 2017) coinciden en que la comunidad operística de la ciudad trabaja de forma conjunta y cooperativa, como lo indica Carrillo (entrevista, 15 de mayo de 2017):

“Pero aquí hay algo muy bonito porque hay una especie de honestidad y de libertad para decir ‘oye, sabes que, vamos a ponernos de acuerdo para los conciertos, por ejemplo’ [...] siempre hay una relación ganar-ganar [...] las relaciones son amistosas, son de cooperación”

2.6.4.3. La oferta operística en Tijuana

En esta sección, es conveniente remarcar que la mayoría de los eventos realizados en la ciudad son de carácter gratuito o de bajo costo, esto se debe, en parte, a la naturaleza de ciertos espectáculos que se ofrecen en la ciudad, así como a los preceptos inscritos en las políticas culturales contemporáneas, los cuales favorecen con financiamiento a los proyectos enfocados a grandes cantidades del público en general. La variedad de productos de orden operístico que se pueden encontrar en la agenda cultural tijuanense incluye puestas en escena de óperas completas, actos o escenas de óperas, conciertos o galas en los que se ejecutan arias de ópera. Como se ha dicho, resulta de gran relevancia, por su particularidad, la realización del festival *Ópera en la Calle*, el cual se ha realizado, de manera continua, desde el año 2004. No está de más señalar que este festival ha sido referenciado por todos los difusores culturales, artistas y consumidores entrevistados, lo que lo coloca como un referente obligado sobre el quehacer operístico de la ciudad.

Tabla 2.1 Producciones de tipo operístico en Tijuana

Programación	Fecha	Institución
Escenas de L'elisir d'amore (Rossini) y 4º. Acto de La Bohème (Puccini)	Agosto 2000	ACORDE
Serafina y Arcángela (Enrique González Medina)	Julio 2001	ACORDE
El barbero de Sevilla (Rossini)	Agosto 2001	ACORDE
Madama Butterfly (Puccini)	Agosto 2002	Ópera de Tijuana
Carmina Burana (Orff)	Mayo 2003	Ópera de Tijuana
I Pagliacci (Leoncavallo)	Agosto 2003	Ópera de Tijuana
Don Pasquale (Donizetti)	Agosto 2004	Ópera de Tijuana
Romeo y Julieta (Gounod)	Noviembre 2005	Ópera de Tijuana
La bohème (Puccini)	Marzo 2007	Ópera de Tijuana
Gala operística	Septiembre 2007	Ópera de Tijuana
Tosca (Puccini)	Noviembre 2009	Ópera de Tijuana
Madama Butterfly (Puccini)	Mayo 2012	Ópera de Tijuana
Carmen (Bizet)	Agosto 2012	IMAC
L'elisir d'amore (Rossini)	Abril 2014	Ópera de Tijuana
Payasos (Leoncavallo)	Septiembre 2014	Ópera de Tijuana
El barbero de Sevilla (Rossini)	Agosto 2015	Ópera de Tijuana
Blue Monday (Gershwin)	Octubre 2015	Ópera de Tijuana
Sour Angélica (Puccini)	Septiembre 2016	Ópera de Tijuana
Bastían y Bastiana (Mozart)	Agosto 2017	Ópera de Tijuana
Bastían y Bastiana (Mozart)	Marzo 2018	Ópera de Tijuana

En el año 2004, Ópera de Tijuana inicia el que, a la postre, será el proyecto operístico tijuanaense que más notoriedad ha tenido a nivel regional, local e internacional: el festival *Ópera*

en la Calle, este festival nacerá e irá constituyéndose en torno a la ideología de democratización de la cultura que ya había aparecido en décadas atrás a nivel institucional. Desde sus inicios ha perseguido el mismo objetivo que anuncia la compañía que lo crea, es decir, “Ofrecer a la comunidad espectáculos con un alto nivel que contribuyan a la formación y desarrollo de un público, permitiendo su acercamiento a uno de los géneros del arte más complejos: la ópera” (*Nosotros*, sitio web oficial, consultado el 2 de febrero de 2018). Este festival, como su nombre lo anuncia, se realiza al exterior, en calles de diferentes colonias, generalmente “populares” y se ofrece de forma gratuita. Según los informes realizados por Nora Bringas (2017, 2015, 2014, 2013) en 2013, 2014, 2015 y 2017, se estima la asistencia de entre 6 mil 855 y 10 mil 618 personas cada año.

Como se ha visto antes, los individuos con ciertos recursos pueden tener acceso a la oferta existente en la vecina ciudad de San Diego o a las relativamente cercanas ciudades de Los Ángeles y San Francisco. Recintos, que además cuentan con reconocimiento –valor simbólico– a nivel internacional y mantienen temporadas de ópera de manera regular desde inicios del siglo XX, como ya lo ha señalado Snowman (2017, pp. 371-376). Según se indica el sitio web de la Ópera de San Diego²⁹, esta compañía fue creada en 1950 con la finalidad de “presentar las producciones de la Ópera de San Francisco en la comunidad de San Diego” y, aunque en el año 2014 anunció un posible cierre de la compañía,

2.6.5. *Nuevos modos de apropiación material de la ópera*

Como se ha visto, el paso de la ópera por las industrias culturales conlleva, de entrada, una selección de repertorio específico, el cual suele estar compuesto por las óperas más representadas a nivel mundial (principalmente obras de Bizet, Puccini, Mozart, Verdi, Donizetti, etc.) y, por otro lado, la creación de nuevos medios para consumir ópera, como lo son los CD, DVD, formatos digitales, transmisiones por televisión y más recientemente, proyecciones en salas de cine. Por último, hay que considerar también que estos nuevos modos de acceso implican un contacto diferente con los productos artísticos, al vivir de manera distinta la experiencia sensorial y sensible del espectáculo en vivo, así como la socialización y el

²⁹ Consultable en el siguiente link: <https://www.sdopera.org/about/company-history>

despliegue de elementos simbólicos ejercidos durante la asistencia a producciones operísticas directas, como los códigos de comportamiento anteriormente descritos.

Hablar de la industria cultural en el contexto estudiado implica considerar la existencia objetiva de un repertorio de productos culturales que son accesibles a una gran parte de la población tijuanaense por el trabajo comercial que hay detrás de ellos. Además de analizar las vías de acceso masivas que efectivamente posibilitan las industrias culturales, también es necesario afinar el análisis a las cuestiones formales y considerar, por ejemplo, el grado de complejidad que puedan tener los productos de mayor difusión. La ópera en Tijuana, más allá de los espectáculos en vivo que son producidos en la ciudad, debe observarse desde esta perspectiva teórica. Pues el consumo privado, en casa u otros espacios, implica la existencia de productos que han pasado por el filtro de la industria cultural, los cuales son accesibles por distintos medios tecnológicos, como reproductores de audio o vídeo, televisión, radio y más recientemente, los aparatos con acceso a internet (computadoras, tabletas, teléfonos inteligentes, etc.).

Trujillo (2005, p. 109) indica cómo desde 1976 Radio Universidad, de la UABC, comienza la transmisión de música “clásica” en el Estado. A eso se suma, en la década de los ochenta, que en muchas partes del mundo -sobre todo en aquellos países que se sumaban a la nueva ideología de democratización de la cultura- comienzan a ser grabadas y transmitidas ampliamente y de manera simultánea -o en directo- producciones operísticas que se llevaban a cabo en los más prestigiados teatros de ópera del mundo, como lo son el Metropolitan Ópera House de Nueva York, The Royal Opera House en Londres, La Opéra Garnier en París, La Escala en Milán, entre otros. De igual forma, desde el Palacio de Bellas Artes se han grabado producciones operísticas que han sido transmitidas por TV-UNAM o el canal 22 de CONACULTA, como parte de las nuevas políticas culturales que pretenden democratizar de la cultura. Las industrias culturales han fungido como difusoras masivas de grandes y llamativas producciones, las cuales han sido distribuidas en los formatos físicos que existentes en cada época. En la actualidad se distribuyen realizaciones operísticas en formatos como el DVD o Blu-Ray, la llegada de los medios digitales, su portabilidad y facilidad de intercambio han ocasionado una pérdida de popularidad de los formatos físicos.

A todos los modos de acceso anteriores hay que sumar la oferta que en años recientes surgió en las principales cadenas de cine de México -Cinépolis y Cinemex- donde se presentan programas de ópera que son transmitidos en directo desde teatros como el Metropolitan Opera House de Nueva York o The Royal Opera House en Londres. En Tijuana, los precios para estas proyecciones varían entre los ciento cincuenta y doscientos pesos mexicanos a principios del año 2018. Esta nueva forma de acceso representa una posibilidad más para el consumo de ópera, aunque, hay que considerar que el precio de ese boleto, por un lado, se coloca dos o tres veces por encima de un boleto de cine para ver una película comercial; y, por otro lado, el precio está muy por debajo de lo que costaría sólo el boleto de entrada a dichos teatros. Desde luego, no se debe obviar que la experiencia sigue siendo lejana al consumo que se hace en vivo, sobre todo en el sentido sensorial y emocional. Aun así, puede ser interesante observar, con el paso del tiempo, cómo se van creando, o no, dinámicas de intercambio social al interior de las salas de cine al inicio y fin de las funciones, así como durante los intermedios.

2.6.6. *Representación social de la ópera para sus promotores en Tijuana*

Con esta sección se desea resaltar el hecho de que, para los actores del mundo de la ópera entrevistados, introducir la ópera a la agenda cultural tijuana y crear un público para la misma, ha sido un objetivo que ha estado motivado por sus preferencias artísticas personales, así como por una ideología compartida, con la cual se cree que el consumo de la “alta cultura” lleva a la “cultivación” de los individuos. Se considera que este interés particular por la ópera - basado, en buena medida, en su valor simbólico- abona a la reproducción de la jerarquía de las formas artísticas instaurada siglos atrás en Europa y Estados Unidos (Kotnik, 2013) y reapropiada en México (Hammeken, 2018).

No obstante, la reflexión referente a la forma de apropiarse material y simbólicamente de la ópera está presente tanto para los dirigentes de la compañía Ópera de Tijuana, como para la agrupación Ópera Ambulante, pues ambas instituciones consideran que, además de posibilitar el acercamiento de las formas artísticas al público en general, deben apoyar en la acumulación de un *capital cognitivo* que permitan el disfrute pleno, hasta alcanzar un contacto sensorial y emocional con los productos operísticos (Montenegro, entrevista, 17 de junio de 2017; Riqué, entrevista, 23 de julio de 2017).

En este sentido, las principales instituciones operísticas en Tijuana coinciden en la implementación de actividades para la creación de públicos, dentro de las cuales se motiva el aprendizaje y práctica musical, así como la acumulación de conocimientos específicos sobre la ópera en general, lo cual denota la conciencia y reflexión que se ha tenido con respecto a la preparación de público al que se dirigen. En el marco de las diferentes entrevistas que se tuvieron con actores directos de la producción y difusión de la ópera en Tijuana, así como del análisis de programaciones mensuales de los últimos años en los diferentes recintos e instituciones, se ha podido constatar que este es una preocupación que está en constante aparición y ha derivado en programas como *Ópera Explícita* del Cecut, con el cual, los integrantes de Ópera Ambulante realizan conciertos didácticos desde el año 2010. Estos conciertos consisten en indicar al público asistente tanto el contexto en el que se escriben las piezas interpretadas -generalmente arias de ópera- como el estilo musical, la trama de la ópera, las influencias del autor, etc. (Montenegro, entrevista, 17 de junio de 2017; Carrillo, entrevista, 15 de mayo de 2017). A este evento asisten cantidades considerables de público, como se ha podido observar directamente en su tercera y cuarta edición, llevada a cabo los días 6 y 20 de abril de 2017 y 12 y 26 de abril de 2018. Según lo expone uno de los integrantes de esta agrupación, el público se ha ido, efectivamente, instruyendo con respecto a los compositores y óperas presentados, a la vez que consideran a este conjunto artístico como una parte identidad local:

“A la gente le gusta la ópera realmente, ahora ya entiende. Son muchas cosas las que están sucediendo, yo pienso que la reciben con mucho agrado. Nos ven ya como un producto tijuanaense, como una identidad, para decir ‘miren no nada más hay droga y balazos, también tenemos esto’. Eso también, en parte nos ha ayudado, porque esa balanza también crea cierta obligación de las autoridades culturales para decir “no la quites, porque vamos a tener problemas” entonces tenemos una fuerza política, social que nos sustenta.” (Carrillo, entrevista, 15 de mayo de 2017)

2.6.7. *El público de la ópera en Tijuana*

Es necesario empezar esta sección precisando que la cantidad del público que asiste a eventos culturales en la región es reducida en términos estadísticos y que la mayor parte del consumo se hace desde el ámbito privado, haciendo uso de los diferentes recursos tecnológicos con los que pueda contar una persona, según la *Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, 2012*. Como ya se había puntualizado anteriormente, las posibilidades de acceso a la cultura que una persona puede tener en la ciudad de Tijuana, así como el tipo de

acceso, dependen de la *posición* que ocupe en este *espacio social*. De tal manera que un individuo con recursos suficientes estará en posibilidades de pagar precios medios o altos por espectáculos en vivo y puede incluso extender sus opciones de consumo al incorporar la oferta existente en la ciudad de San Diego, Los Ángeles o cualquier otra ciudad cercana.

Es cierto que, en la actualidad, los nuevos medios tecnológicos, físicos y digitales, permiten acceder de manera cada vez más sencilla a los distintos productos culturales - notoriamente la música, el cine y otros productos audiovisuales-, sea porque este acceso es motivado por el interés del individuo, sea porque le es ofrecido en diferentes situaciones de la vida cotidiana. Esta afirmación tiene cierto grado de generalización e incluso de extensión sólo si se caracteriza puntualmente el contexto geopolítico en el que se encuentra el individuo o grupo, así como su respectiva *posición* dentro del *espacio social*. Desde luego, no es lo mismo hablar de oportunidades de acceder a medios tecnológicos en países como Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Japón, Alemania, Italia, España, etc. donde la pobreza y desventajas sociales están muy lejos de significar lo mismo que en países como México, donde son considerablemente mayores. Tampoco es lo mismo hablar del acceso que puede tener a aparatos tecnológicos e internet, por ejemplo, una persona “no pobre y no vulnerable” en México, la cual apenas representa una cuarta parte de la población; al acceso que puede tener una persona “vulnerable por carencias sociales”, “vulnerable por ingresos” en situación de “pobreza moderada” y menos aún “pobreza extrema”³⁰.

³⁰ Se utiliza la terminología expuesta en el “Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social 2016” publicado por la *Secretaría de Desarrollo Social* (SEDESOL) en México.

Capítulo III

Consumidores de ópera

Se presentan, en este capítulo, los resultados obtenidos de la realización de entrevistas (*Anexo I*) a individuos que manifiestan tener un gusto por la ópera, seleccionados con la metodología descrita anteriormente. Se verá, en un primer tiempo, una caracterización de la totalidad de los informantes, con la finalidad de identificar aquellos rasgos que les son comunes o que los podrían caracterizar en conjunto con respecto a la población total de la ciudad. Con esta primera sección de los resultados no se busca justificar algún tipo de representatividad, sino evidenciar aquellos rasgos sociales que han resaltado al sistematizar la información obtenida y que puede aludirse a un tipo de enclasmamiento que no parece pertinente obviar. En esta primera parte, también, se muestran, de forma sintética, los resultados acumulados de todas las entrevistas, organizados por ejes temáticos. Con esto se pretende dar voz a la totalidad de informantes, antes de pasar a los casos concretos que serán expuestos.

En un segundo tiempo se presentan las seis *historias de vida* que se han seleccionado, los cuales permitirán ilustrar la heterogeneidad de las trayectorias vitales, a la vez que se evidenciarán algunas coincidencias en la manera en que se manifiestan las disposiciones estudiadas. Estos resultados, en conjunto con la información proporcionada en los dos capítulos anteriores, será el material que alimentará el análisis y discusión del siguiente capítulo.

3.1. Caracterización de los informantes

Como lo muestra el *cuadro 1*, en un primer tiempo, las características más generales de los informantes son las siguientes: se trata de 8 mujeres y 7 hombres; su edad oscila entre los 21 y los 81 años de edad; la gran mayoría son oriundos de la ciudad de Tijuana; los nacidos en otros estados han vivido la mayor parte de su vida en Tijuana; la gran mayoría cuenta con grados superiores de estudio; y tienen diferentes ocupaciones.

Tabla 3.1 Caracterización de los informantes

Nombre ³¹	Sexo	Edad	Lugar de nacimiento	Años viviendo en Tijuana	Último nivel de estudios	Ocupación
Jorge	H	31	Tijuana	31	Secundaria	Mesero
Marcos	H	24	Tijuana	24	Preparatoria	Estudiante de Lic. en Canto
Alfonso	H	24	Tijuana	24	Lic. en música	Actor/cantante
Claudia	M	81	Tuxpan (Jal.)	66	Técnico (secretaria)	Instructora de danza Retirada
Eduardo	H	58	Huixquilucan	39	Licenciatura (trunca)	Funcionario público (Fed.)
Sofía	M	20	Tijuana	20	Preparatoria	Estudiante de Lic. en Canto
Pablo	H	50	Tijuana	41	Ing. Informático	Profesor de secundaria
Diana	M	55	Tecate	37	Lic. Contabilidad	Ama de casa / vendedora por catálogo
Karen	M	25	Tijuana	25	Lic. en comunicación	Coordinadora de difusión
Elena	M	63	Tijuana	63	Técnico en Comercio	Ama de casa
Tere	M	70	Guadalajara	58	Lic. en Pedagogía del inglés	Profesora de Inglés (retirada) Promotora cultural
Aarón	H	24	Tijuana	24	Lic. En Comunicación	Estudiante de Lic. en Canto
Carolina	M	60	Tijuana	31	Lic. En Biología	Gerente de Restaurant
César	H	39	Ciudad de México	24	Lic. En Música	Cantante lírico Profesor de Canto
Luisa	M	23	Tijuana	23	Preparatoria	Estudiante de Lic. en Canto

³¹ El autor ha optado por cambiar los nombres de los informantes, con excepción de Teresa Riqué (Tere) quien, además de haber sido entrevistada como directora de la fundación Ópera de Tijuana, ha sido entrevistada como consumidora de ópera.

3.2. Condiciones socio-económicas actuales de los informantes

Siguiendo la terminología de clasificaciones socioeconómicas para México que proponen Delajara, De la Torre, Díaz-Infante y Vélez (2018)³² y considerando la información obtenida de los informantes (*tabla 3.1*), se puede estimar que nueve de ellos pertenecen a la *clase media*, otros cinco podrían ubicarse en lo que estos autores llaman *nueva clase media* y el último podría considerarse como perteneciente a la *clase de baja riqueza relativa*. Los informantes tienen ocupaciones tales como docencia -en instituciones públicas-, gerencia de restaurante, coordinación de departamentos o canto profesional; hay dos mujeres retiradas, otra ha sido ama de casa y depende de su marido e hijos quienes le proporcionan condiciones suficientes de vida; cuatro de ellos son estudiantes, pertenecientes a familias con ingresos medios, dos trabajan a la par de sus estudios, pero al igual que los otros dos, siguen dependiendo económicamente de su familia, en menor o mayor medida. El extremo inferior -y excepcional- entre los informantes es el caso de Jorge, quien, desde su infancia ha tenido ingresos bajos, actualmente trabaja como mesero en Tijuana, renta un cuarto cerca del centro de la ciudad, el cual ha semi-amueblado.

Por otro lado, se ha podido identificar una *movilidad social*³³ significativa sólo en los casos de César, Pablo, Luisa, Sofía y Elena quienes han pasado de ubicarse en la *clase de baja riqueza relativa* a situarse entre la *nueva clase media* y la *clase media*. El resto de los informantes narran una relativa concordancia entre las condiciones socio-económicas de su infancia y las actuales.

³² Según lo que exponen los autores, “Quien pertenece a las *clases medias* puede utilizar -al menos en potencia- toda su riqueza y escolaridad para realizar trabajo por cuenta propia de acuerdo con los requerimientos de capital y escolaridad que el mercado determina. [...] En México, para que alguien sea considerado como *clase media*, se toman en cuenta tanto la distribución de la riqueza por persona, como el capital y la escolaridad, según el sector económico. [...] En 2014, el 18.4 % de la población considerada pertenecía a la *clase media*, con una escolaridad promedio de 7.9 años y una riqueza por persona de 460 mil pesos”. Por otro lado, estos autores incluyen en la *nueva clase media* a los individuos “ocupados con un capital humano relativamente alto y una riqueza material relativamente baja. Esta definición incluye a personas que no tienen suficiente riqueza neta propia para emplear plenamente su escolaridad y, en consecuencia, requerirían la riqueza de otros para tal propósito. [...] En 2014, la nueva clase media representó el 22.7 % de la población que se analiza, y contaba con una escolaridad promedio de 13.6 años y una riqueza por persona de 173,420 pesos”. Por último, los autores agregan que “en general, la nueva clase media y la clase media tienen mayor bienestar objetivo y movilidad social.” (Delajara, De la Torre, Díaz-Infante y Vélez, 2018, pp. 34-36)

³³ Se retoma la definición de *movilidad social* expuesta por el Delajara, De la Torre, Díaz-Infante y Vélez (2018, p. 16), la cual expresa lo siguiente: “un individuo experimenta movilidad social en la medida en que su posición (relativa) en la pirámide socioeconómica actual sea distinta a la que ocupaba su hogar de origen.”

3.3. Consumo cultural durante la infancia

Es importante señalar que la gran mayoría de los informantes (doce) señalan no haber asistido a conciertos, representaciones teatrales, recitales dancísticos o cualquier otro tipo de evento artístico durante la niñez. Si bien, los cuatro restantes aseguran haberlo hecho, no es menos importante señalar que dicen haberlo hecho en muy reducidas ocasiones, por lo que no se podría hablar de una práctica regular, sino excepcional. Lo que es general a todos los informantes, en cambio, es el consumo que hacían de programas televisivos y radiofónicos durante su infancia, donde principalmente consumían programas infantiles, como caricaturas, telenovelas infantiles o programas educativos -en español e inglés-. Eventualmente, sintonizaban otro tipo de programación de tipo artístico, como se ilustra en las *historias de vida* que se expondrán más adelante.

La otra práctica de este tipo que ha sido recurrente en muchos de los entrevistados (diez) ha sido la asistencia a salas de cine. Por último, las actividades recreativas realizadas durante la infancia han estado centradas en el entorno familiar y local, entre reuniones familiares, juegos, caminatas, viajes a la playa. En el caso algunos entrevistados -Sofía, Karen, Marcos, Aarón, Alfonso- sus actividades se extendían al espacio estadounidense, donde han viajado para conocer Disneyland, visitar parques en San Diego o para hacer compras regulares.

3.3.1. Consumo musical durante la infancia

En este rubro es, quizá, donde sea más evidente una distinción generacional, pues los informantes de mayor edad (Claudia, Tere, Eduardo, Carolina, Elena) relatan haber escuchado en casa tipos de música como: boleros, canción de arte, repertorio tradicional mexicano, tríos y mariachi. Informantes como Pablo, César y Jorge reportan haber escuchado igualmente, boleros y canciones “románticas”, pero se distinguen por hacer alusión a la música regional del norte del país, nombrando géneros como la banda, grupero, corridos “música nortea”, ranchero, además de mencionar géneros como: rock en español, rock en inglés, jazz, pop en inglés, pop en español y las baladas. Los informantes más jóvenes recuerdan haber escuchado también boleros, jazz, trova, además, banda, reggaetón, nortea, rock, metal, pop, tanto en español como en inglés.

3.3.2. *Ópera durante la infancia*

Al revisar las trayectorias vitales de los informantes, resalta, como dato relevante, el hecho de haber estado ausentes, en su gran mayoría, de la práctica explícita y regular del consumo de ópera durante la etapa infantil. Los padres de nuestros informantes coinciden en la preferencia por ciertos géneros, como los boleros, canciones mexicanas de arte, mariachi, entre otros, pero no de la ópera. A pesar de la ausencia de la práctica explícita de consumo operístico, los informantes más jóvenes (Alfonso, Aarón, Sofía, Luisa, Marcos, Karen y Jorge) relatan haber construido representaciones sobre la ópera, sobre todo de forma implícita, por medio de caricaturas, películas, radio y televisión. Los informantes más grandes no expresan el mismo tipo de experiencias, aunque muchos de ellos recuerdan haber escuchado, de manera circunstancial, algunos fragmentos de ópera o referencias explícitas sobre la ópera, en la radio o programas televisivos, lo cual les permitió crear una *representación* sobre la misma.

3.4. *Educación artística*

El caso de Karen se presenta como la única excepción para la instrucción artística desde la etapa infantil, pues ha sido instruida en la pintura y el dibujo desde sus cuatros años. Sin embargo, no ha sido la misma historia para el resto de los informantes, quienes mencionan haber carecido de una formación artística formal durante ésta etapa, algunos han seguido clases artísticas en el contexto escolar, pero en esos casos la valoración es negativa, pues narran clases en las que no había un verdadero programa educativo a desarrollar, o eran impartidos por profesores no capacitados.

En etapas posteriores a la niñez algunos de los entrevistados han tenido algún tipo de educación musical -Marcos, Sofía, Alfonso, Karen, Tere, Aarón, César, Luisa-, ya sea instrumental o vocal, lo cual les ha proporcionado conocimientos básicos o medios sobre la música o sobre la ópera específicamente. Algunos de ellos han tenido, además, formación dancística -Alfonso, Claudia, Marcos- o teatral -Alfonso, Jorge- mismas que los han dotado de ciertos conocimientos que han trasladado a su consumo cultural.

3.5. Inicio en el consumo de ópera

Como se ha dicho desde la introducción, la totalidad de los informantes han iniciado su consumo regular de ópera en algún momento de la socialización secundaria, algunos más temprano que otros, pero ubicable entre la etapa adolescente y la edad adulta. Este inicio en el consumo de ópera ha sido de forma circunstancial, sin buscarlo explícitamente, sino de forma indirecta. Así, algunos informantes han comenzado el consumo de ópera después de haber buscado preparación vocal -pretendiendo aprender una técnica no necesariamente lírica, habría que señalar- como es el caso de César, Alfonso, Aarón, Marcos, Luisa, Sofía y Karen, quienes buscaban resolver problemas vocales que surgían en sus prácticas artísticas escolares o juveniles -como la participación en bandas de rock, pop, musicales, entre otros-. Este interés es ejemplificado explícitamente por Luisa (entrevista, 2015) quien expresa: “yo no quería cantar clásico, yo quería cantar como Yuridia”. Sin embargo, al acercarse a las escuelas de formación musical y vocal, han debido conocer y aprender repertorio lírico y poco a poco se han ido adentrando en el consumo voluntario y regular de *formas operísticas*.

Otros informantes han sido introducidos por familiares cercanos, como hermanos o hijos quienes los incitaban a asistir a eventos operísticos o a escuchar ciertas arias u óperas, suscitando un interés cada vez más personal, propio, como lo son los casos de Eduardo, Tere y Diana. Pablo, en cambio, ha sido motivado por su pareja, con quien fue descubriendo el repertorio operístico que escucha actualmente. En los casos de Carolina, Claudia y Elena, el interés por la práctica coral, durante su etapa de retiro, ha sido lo que ha propiciado el aumento en el consumo operístico -el cual antes era más esporádico-. Finalmente, Jorge, quien desde pequeño ya comenzaba a sentir atracción por el arte lírico, ha iniciado el consumo regular a partir de la muerte de su madre, al encontrar un vínculo emocional con las *formas operísticas* que consumía y la difícil situación por la que pasaba.

3.6. Tipos de consumo operístico y formas de acceso

El tipo de consumo operístico que hacen los informantes es primordialmente dentro del ámbito privado, haciendo uso de aparatos como la televisión, radio, reproductores de música, computadoras y teléfonos celulares. Dependiendo del momento histórico, han adquirido música en formatos físicos como lo son los discos en vinil, casetes, discos compactos, o más

recientemente, en formatos digitales, vía internet. La totalidad de los informantes mencionan acceder actualmente por medio de la televisión e internet a obras operísticas completas, arias, conciertos, documentales o información específica.

Por otro lado, la gran mayoría de los entrevistados afirma buscar continuamente el acceso al consumo de ópera *en vivo*, por lo cual acuden regularmente a los eventos operísticos que se realizan en la Tijuana, pero también a los que se realizan en las ciudades estadounidenses más cercanas. La única excepción es Jorge, quien, por las razones que se verán en su *historia de vida*, prefiere no acudir a los eventos locales, aunque ha acudido en repetidas ocasiones a grandes teatros de ópera estadounidenses.

3.6.1. *La dimensión vocal*

La constante que prevaleció en todos los informantes al momento de exponer aquello que apreciaban de la ópera fue la dimensión vocal, siempre en primer lugar, antes de cualquier alusión a la construcción musical, instrumentación, escenografía, danza o cualquier otro aspecto aludido. La voz humana, con las características estéticas que caracterizan al canto lírico, ha sido valorado como el primer atributo al que prestan atención, además de ser el medio por el cual, según expresan algunos entrevistados, el cantante puede transmitir mensajes que no pueden recibir con la palabra, dado que se desconoce el idioma. La voz, entonces, se vuelve un canal vocal, pero no verbal, para la transmisión de mensajes dramáticos. Existe una admiración explícita hacia los cantantes predilectos, pues, en la mayoría de los casos, se les considera personas excepcionales, por la forma en que pueden proyectar y manejar la voz.

3.7. *De ópera, mole y pozole*

En estrictamente todos los casos, el consumo de ópera está acompañado del consumo de un repertorio más o menos variado de otros tipos de música, dependiendo de la trayectoria musical de cada uno de los entrevistados. Aunque cada entrevistado señala la importancia que otorga a la ópera en su consumo cultural regular actual, también señalan el consumo igualmente regular de la música que escuchaban desde jóvenes e, incluso, desde niños, así como del repertorio variado que han ido incorporando a su consumo musical a lo largo de sus vidas. Esto no está exento de una jerarquización subjetiva de las *formas musicales* consumidas, dando más

valor, por ejemplo, a la ópera y a la música clásica que al *pop*, en términos de lo que definen como “cultura”; o más valor al *rock en inglés*, que el *rock en español* en términos de origen geográfico; o más valor a la *canCIÓN mexicana de arte* o al *bolero* que a la música regional como la *banda* o el *corrido* en términos de origen social.

3.7.1. *El sistemático rechazo a la música regional y al reggaetón*

Apenas realizada la primera mitad de entrevistas ya se anunciaba un resultado no esperado, el rechazo explícito, por parte de la gran mayoría de los entrevistados, a las *formas regionales* identificadas como *banda*, *corridos*, *narco-corridos*, *norteño* y *grupero*, géneros musicales cuyo origen suele vincularse con la región noroeste de México; así como al género conocido como *reggaetón*, el cual ha sido descalificado principalmente por los jóvenes. En todos los casos se ha aludido primeramente al mensaje o contenido expresado por medio de estos tipos de música, antes de cualquier evaluación a la naturaleza formal o musical de los mismos.

3.8. *Historias de vida*

La siguiente sección de resultados está compuesta por seis *historias de vida* que han sido seleccionadas por su capacidad ilustrativa, principalmente. Estas *historias de vida* exponen, de manera desplegada, los contextos, situaciones, circunstancias y condiciones concretos atravesados por los informantes aludidos. La información obtenida ha sido ordenada, en medida de lo posible, de forma cronológica, al mismo tiempo que se delinear los ejes principales que son: el contexto socio-económico y familiar de nacimiento, el contexto musical al que estuvo expuesto el informante durante su niñez, la formación escolar, la formación musical -en caso de existir-, el inicio en el consumo de ópera, las formas de consumo de ópera, preferencias operísticas, consumo musical general y se concluye con la exposición de la música que no consume el informante, así como la eventual explicación ofrecida.

En todos los casos se ha privilegiado la recuperación textual y sensible de las narraciones, no obstante, la intervención del investigador será mayor o menor en cada *historia de vida* dependiendo de la naturaleza de los relatos obtenidos, particularmente con respecto a la articulación cronológica más o menos conveniente que hayan hecho los informantes. Con el fin de mantener una lógica narrativa fluida, se ha optado por prescindir de citación -la cual sería

extremadamente repetitiva- por lo que se deberá entender que las frases entre comillas y las grandes citas corresponden siempre a los extractos de entrevista de cada informante. Al inicio de cada relato se ofrecerán los datos correspondientes al informante, la fecha de la entrevista y el lugar, localizables en las notas al pie.

3.8.1. *Historia de Karen*³⁴

Karen tiene 25 años, nació en Tijuana y siempre ha vivido en la colonia Libertad de esta ciudad. Es la única hija del matrimonio entre una contadora y un abogado, quienes se divorciaron a los pocos años de su nacimiento, ella recuerda esto como “un momento difícil, fue complicado, según me cuenta mi familia”. Derivado de tal situación, Karen crece con su madre y sus abuelos paternos, cuenta que no les “llegó a faltar nada”, aunque tampoco tenían recursos abundantes. Su madre trabajaba como contadora y su abuelo trabajaba en la imprenta de una escuela preparatoria.

En el contexto de sus primeros años de infancia, Karen y su familia sobrellevaron el cáncer que sufría su “nana” -abuela- y esto creaba dinámicas específicas, pues todos apoyaban en su cuidado, además de limitarlos económicamente. En casa, ella pasaba el tiempo con sus abuelos, principalmente, ya que su madre trabajaba. En sus memorias, tiene muy presente a su nana, quien solía ayudarla a hacer sus tareas y siempre le pedía que, además de hacerlas en español, las hiciera en inglés. Ahora Karen se pronuncia agradecida con esta insistencia de su nana, pues le “ayudó a aprender las dos lenguas y desenvolverse en ambas sin mayores problemas”.

Además de eso, Karen recuerda que sus abuelos solían ver la televisión, sobre todo “programas culturales”. Tiene un recuerdo de ella en la sala, cerca de sus abuelos, quienes estaban escuchando y viendo un concierto de orquesta que transmitía un canal que probablemente era estadounidense -recuerda que sus abuelos veían principalmente programas en inglés-, la pequeña Karen simulaba que dirigía, en el aire, a una orquesta imaginada, después seguía jugando cerca, mientras sus abuelos disfrutaban el concierto. A pesar de ese recuerdo, Karen asegura que ese momento fue excepcional, pues esa no era la música que solían escuchar

³⁴ Se inició el contacto con Karen desde el mes de junio de 2017, sin embargo, la entrevista formal se realizó el día 29 de marzo de 2018, en el Café Baristi ubicado en la calle Revolución esquina con Salvador Díaz Mirón, en el centro de Tijuana, la duración de la entrevista fue de dos horas y quince minutos aproximadamente.

regularmente sus abuelos. Sobre ellos, Karen cuenta que “no tenían muchos estudios”, pero sí leían mucho. Esto último lo relaciona con la música que solían escuchar en casa, sobre todo su abuelo, quien considera que:

era muy versátil, escuchaba boleros, música folclórica, le gustaba Lila Downs, era la clásica música que escuchan las personas mayores. Llegaban a escuchar banda, pero la de antes, la que dicen que era bonita, la típica banda sinaloense, no como la de ahora con la letra que te quedas de ¿qué onda? También escuchaba a Rocío Durcal y Juan Gabriel. En inglés escuchaba a Fran Sinatra, Elvis Presley, era muy versátil, por lo mismo de que leía.

Conforme se desarrolla la entrevista, se hace evidente que el “tata” de Karen representa una de las personas más importantes para su vida. Fue él quien, desde que recuerda, la “llevaba cada domingo al Cecut, al área de los *Cuenta Cuentos* y al Imax; o a la Casa de la Cultura, me los sé de memoria”. Cuenta que en el Cecut participó, desde los cuatro hasta los doce años de edad, en el “Jardín Caracol”, donde practicaba manualidades, pintura y dibujo. El interés por estas actividades artísticas ya había sido motivado antes, pues un tío pintor, que también era vecino, la invitaba a practicar en su taller, cuando Karen lo visitaba acompañada de su abuelo. Este tío fue quien le regaló su primer “kit semi-profesional de pintura”. Tiempo después, la madre de Karen dio seguimiento a esta actividad y la inscribió en otras escuelas donde pudiera continuar su instrucción.

Cuenta Karen que su nana también le “hacía ver la tele en inglés, [le] ponía mucho PBS Kids³⁵”. Es en este canal donde recuerda haber recibido unas de las primeras imágenes sobre la ópera:

Me acuerdo de Bugs Bunny, hay un capítulo que creo que se llama el Conejo de Sevilla, está chistoso, creo que dirige a un cantante de ópera³⁶. Había otro de Hey Arnold, cada personaje interpreta un personaje de alguna ópera³⁷, los personajes de las óperas correspondían con los personajes de la caricatura, me gustaba mucho, a veces los busco para recordar. Antes de eso, yo sólo tenía la típica imagen de una mujer con cuernos cantando, la de la Valquiria, pero aquí los presentaban como eran, me acuerdo que salía Carmen, con su vestuario de Sevilla.

³⁵ Canal estadounidense en inglés, con programación dirigida al público infantil de diferentes edades.

³⁶ El capítulo nombrado por Anna puede consultarse en el siguiente enlace de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=eoAKo2fZ5gg>
Sin embargo, la escena que describe corresponde a otro episodio titulado *Leopold*, consultable en la siguiente dirección electrónica: https://www.youtube.com/watch?v=gt1V61SPI_w

³⁷ El episodio de Hey Arnold al que hace referencia Anna puede ser consultado en el siguiente enlace de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Gd9q7DYI6Ik>

Cuando Karen tenía 6 años, su abuela fallece, evento que, evidentemente, cambia la dinámica familiar. Con respecto a su madre, Karen se recuerda “muy apegada” a ella, pasaban juntas todo el tiempo que su madre no trabajaba. Asegura que “muchos de [sus] gustos musicales provienen de [su] mamá” quien había nacido también en Tijuana y realizó estudios en Chula Vista, razón por la cual Karen cree que escuchaba tanto música en español como música en inglés: “El artista favorito de mi mamá era el Pirulí, también escuchaba a Roberto Carlos, Genesis, Will Collins, era música calmada, le gusta mucho lo instrumental, sobre todo en inglés. Ella estudió en Chula Vista. Era muy versátil lo que escuchaba en la casa.”

Fue la madre de Karen quien la inicia en el consumo de ópera, aclara que este tipo de música realmente no era escuchada en su casa -a excepción de las referencias operísticas que escuchaba eventualmente en la televisión, como las mencionadas anteriormente-, sino que esto fue desencadenado a partir del trabajo contable que su madre realizaba con la compañía Ópera de Tijuana y, aunado a eso, la relación cercana que tenía con Teresa Riqué, quien dirigía la compañía y la invitaba a asistir con su hija a los eventos que realizaban.

En un principio, no me gustaba la ópera, decía que era aburrida. Pero cerca de mi casa, en La Libertad mi mamá me llevaba al Café de la Ópera o al festival *Ópera en la Calle*. Mi mamá me llevaba a recitales y eventos de esos tipos. Recuerdo que cuando tenía como trece años, me llevó a uno donde cantó la soprano Norma Navarrete, me llamó mucho la atención, me quedé atenta, nunca había escuchado a alguien que cantara así. Quedé impresionada, yo creo que Tere [Riqué] lo notó porque se me acercó y me preguntó si me había gustado el concierto, le dije que sí. Entonces me dijo que si me gustaba el canto podía audicionar para el ensamble de la Ópera.

Tiempo después, la madre programó una audición para Karen -de catorce años de edad- con el tenor José Medina, quien en ese entonces dirigía el Coro de la Ópera de Tijuana. Karen recuerda que ella no tenía presente la audición y el día que su madre le avisa que tendría la audición, estaba “sacada de onda, no asustada, sino que no sabía qué tenía que hacer”. Aún con la incertidumbre, fue a la audición y canto una canción de Avril Lavigne. Karen fue aceptada en esa agrupación y a partir de ese momento se introduce de forma constante en la práctica musical, comienza a tomar clases particulares de canto y de solfeo. Recuerda que, para la fiesta de quince años, decidió no bailar, sino que preparó su primer recital lírico el cual ofreció a su familia y amigos. Confiesa haber sentido nervio, pero eso más que asustarla, la motivó a querer sentir eso de nuevo. Una vez que comprobó que el canto lírico le gustaba, se inscribe en la Escuela Superior de Música (de la Orquesta de Baja California). Ahí tomó clases “formales” de solfeo,

de canto, de expresión corporal, cuenta que podía tomar varias clases “porque realmente no era nada caro”, su mamá nunca le dio una respuesta negativa cuando le pedía que la inscribiera a una u otra clase.

Karen recuerda su etapa de preparatoria (15-18 años) dividida entre sus deberes escolares y los de su formación musical. Ella considera que, el tener otra actividad importante a la cual invertir tiempo y esfuerzo le distinguía entre sus compañeros, quienes sólo tenían sus deberes escolares como actividad principal. Esto, además, la conducía a rechazar la mayoría de las invitaciones que estos le hacían para participar en festejos o actividades de esparcimiento, ya que solía tener otras ocupaciones programadas. Era tan importante la música para Karen durante esa etapa que, con tal de poder continuar sus estudios en el Conservatorio, pidió a su abuelo que le ayudara a solicitar un cambio de turno en la escuela preparatoria, pues era la misma institución donde él trabajaba. Agrega que este cambio conllevó el sacrificio de la formación técnica que prefería, pues tuvo que elegir el taller de contabilidad, el cual no le agradaba. Recuerda que, muchas veces, durante los recesos y tiempos libres de su escuela preparatoria, estudiaba arias de ópera o ejercicios de solfeo, renunciando a la convivencia con otros compañeros, pues sentía necesidad de siempre “hacer las cosas al cien por ciento” y quería cumplir con sus actividades escolares y musicales de la mejor manera posible.

Después de sus estudios preparatorios, Karen quiso continuar, ahora de manera profesional, su formación artística. Sin embargo, su madre no la apoyó en esta ocasión, pues consideraba demasiado riesgosa esa alternativa. Por su parte, Karen, sabía que estudiar fuera de Tijuana implicaba también alejarse de su madre, la persona que siempre había tenido cerca -su abuelo ya había fallecido algunos años atrás-. Así es como Karen decide comenzar la Licenciatura en Comunicación en la UABC, al tiempo que continua su preparación vocal. Además de eso, en la universidad tuvo la oportunidad de tomar un taller para aprender a tocar el cello, instrumento que, asegura, le gusta mucho.

Al verse introducida en el mundo del canto lírico, Karen comienza a consumir productos operísticos por cuenta propia, entre arias para mezzosoprano -voz que le asignaron como cantante- y óperas completas. Cuenta que ha asistido a todas las ediciones del festival Ópera en la Calle, el cual, por cierto, se realiza a pocas cuadras de su casa. Empezó a frecuentar todo recital o concierto del que se enterara, al grado de ir, incluso, sin compañía, cosa que le sorprende

a ella misma, pues anteriormente sólo asistía acompañada de algún familiar o amigo. El consumo de ópera en vivo que realiza, no se limita a la oferta que encuentra en Tijuana, pues su posibilidad de cruce a Estados Unidos, le ha abierto la puerta a la oferta de ese país.

En San Diego he ido sobre todo a Conciertos y Recitales. Aquí en Tijuana he estado desde el primer festival de Ópera en la Calla, ya van a ser 15 años. Aquí he visto Tosca, Carmen, he ido a bastantes recitales, sobre todo en el Cecut, antes iba con amigos, ahora no me importa y voy sola cuando algo me llama la atención.

La que Karen considera la mejor experiencia que ha tenido en su consumo de ópera ha sido la ocasión en la que viajó a Nueva York para ver, en el Metropolitan Ópera House, *La Bohème*, con Anna Netrebko, cantante a la que admira mucho. Sea por su práctica como cantante, sea por preferencia personal, la dimensión vocal parece ser relevante para el disfrute que ella hace de la ópera, pues considera que la voz es una herramienta expresiva que ayuda a salvar las dificultades que el idioma o la complejidad musical pudieran conllevar para la comprensión de lo que está sucediendo en escena, como lo expresa a continuación:

El hecho de que la voz pueda transmitir algo a una persona, con la orquesta, aunque no entiendas la letra, porque está cantada en otro idioma, es algo hermoso, algo estético. Para mí un buen cantante, no es aquel con una bonita voz, no es aquel que no desafine, sino el que interpreta, el que transmite.

Ahora bien, de forma más continua o cotidiana, Karen accede a los productos operísticos haciendo uso de medios como la televisión o la radio; además, solía descargar música en su Ipod, ahora lo hace en su teléfono inteligente y computadora. Conocer diferentes tipos de ópera y escucharla continuamente, sea en vivo o de otra forma, la han orientado hacia ciertas preferencias: “Hablar de ópera es muy amplio, me encanta, tengo mis listas, me voy casi siempre por los compositores, me gusta casi todo de Mozart, de Puccini, Rossini; Rossini es mi favorito, el barroco es para mí como las ligas mayores”.

El repertorio de música que Karen escucha actualmente no se limita a la ópera y música “clásica”, sino que incluye la música que ha escuchado en el pasado y otros géneros que ha ido conociendo y le han agradado:

Yo escucho mucho metal, siempre me ha gustado mucho el metal. Uno de mis géneros favoritos es el metal sinfónico, me encantan que hay violines, cellos. Grupos como Nightwish, Épica, tienen cantantes líricas, me gusta mucho. [...] Escucho música clásica, ópera, arias, metal,

música industrial, pero también me gustan mucho los boleros, canciones de Disney, pop, musicales.

Si bien, Karen dice tener “gustos variados”, también asegura sustentar sus preferencias a partir de lo emocional y el contenido que expresan las *formas musicales* que consume. En ese sentido, cuenta que sus primeros gustos se definían a partir de lo emocional -y sensorial-: “musicalmente, eran las sensaciones, lo emocional, lo que más me importa para decir que me gustaba la música, no sé cómo explicarlo, pero era cuando se me ponía la piel chinita”. Hay una dimensión formal que es importante para Karen al momento de seleccionar la música que escucha actualmente, sin embargo, el contenido “adecuado” es un atributo definitivo para dicha selección:

Lo que me gusta musicalmente es el ritmo, de cómo está escrito para el instrumento. En lo que puedo diferir mucho es la letra, cuando tiene algo sexualizado, por ejemplo. ¿cómo voy a andar cantando eso en la casa, con mi mamá, o con niños chiquitos? [...] En la música que escucho busco un balance entre lo musical y la letra, me gusta mucho la letra como de fantasía, música bonita.

Karen considera que la música que escucha forma parte importante de su vida cotidiana y que ésta está relacionada con la personalidad con la que ella misma se identifica:

La música, sin importar el género, sí me ha ayudado a expresarme. Mentiría si digo que un día no escucho música, todos los días la escucho. [...] Siempre quiero dar una imagen de una mujer fuerte, a veces ruda. Tiene mucho que ver con lo que escucho, siempre he relacionado mi forma de ser con un volcán, a veces exploto, pero para tratar de contrarrestar busco música que me tranquiliza. Siempre empiezo por el metal pesado, después escucho arias de ópera obscuras, y así le voy bajando, hasta que me calmo.

En cuanto a otros tipos de música, los cuales se asegura de dejar claro que no son de su completo agrado y que no los incluiría dentro del repertorio que ella escucha regularmente, Karen piensa que debe ser tolerante y considera que hay momentos en los que es justificable escuchar ciertos géneros musicales, además de diferenciar entre la música que tiene la finalidad de producir ganancias económicas y aquella que tiene finalidades estéticas y, por lo tanto, apropiadas:

Lo que de plano no me gusta sería el norteño, no le hago el feo, pero pongo mis límites. [...] No es como que me siente a escuchar banda, pero si estás en una fiesta o una reunión, lo tolero, como artista tienes que ser abierto a conocer otras cosas. Es sobre todo la letra lo que no me gusta. Reggaetón, fíjate que sí... pero hay que ubicarnos, depende del contexto, si estás en una

fiesta, no te vas a poner a escuchar algo de Vivaldi. Te tienes que adaptar, ni modo, si la estás pasando bien y está el “punchis punchis” y hay algo de reggaetón, pues ni modo, hay que ser tolerantes. [...] También hay que ubicarnos, es música hecha para ganar dinero, para pegar, en ese sentido está bien. Pero hay otra música que tiene otro fin, que busca lo estético, la belleza, eso está bien.

Después de sus estudios universitarios, Karen trabajó un tiempo para una institución pública emitiendo informes y comunicados diarios, manifiesta no haberse sentido feliz en ese trabajo. Desde hace poco, trabaja como coordinadora de difusión para Ópera de Tijuana, donde dice sentirse mucho mejor y donde tiene oportunidad de ver el trabajo que hay detrás de los eventos que antes presenciaba como público. Karen valora positivamente el trabajo que hace la compañía, sobre todo el que se dirige al público de bajos recursos, al cual considera “abierto”, carácter que asocia con la identidad de la población tijuanaense, como lo expresa a continuación:

En Tijuana el público es más abierto, siempre vas a tener los que critican, sobre todo la gente que tiene dinero y va a San Diego o cosas así, pero aquí la ópera se hace en la calle, y ahí la gente es más honesta, ves al paletero, el señor que vende tacos, los niños maravillados. En Tijuana es súper normal ver ópera en el teatro, pero también verla en la calle, para la gente que no puede pagar quinientos pesos por entrar al teatro, siento que es más bonito. No tiene nada malo hacerlo en una placita, en un parque.

3.8.2. *Historia de Marcos*³⁸

Marcos tiene 23 años, nació y ha vivido toda su vida en Tijuana. Cuenta que, hasta donde recuerda, su familia siempre ha tenido condiciones económicas “estables”, su padre y madre se conocieron mientras trabajaban para un banco en Tijuana, “ambos tenían puestos altos”, se casaron y tuvieron una hija, seis años después nació Marcos. Para ese entonces, su familia ya contaba con una casa en la Delegación Playas de Tijuana, zona donde residen personas de recursos medios y altos, principalmente. Recuerda que, siendo niño, solía ir al Cortijo San José con su padre, con quien, por cierto, compartía la mayoría de las actividades recreativas, ahí practicaban béisbol y fútbol. Marcos asegura que “no era bueno para los deportes”, sin embargo, también solía ir con su padre a un deportivo privado al que éste podía acceder como beneficio laboral, ahí practicaba raquetbol y natación. Según cuenta Marcos, durante su infancia, no solían

³⁸ Se ha iniciado contacto con Marcos, vinculado por medio de Eduardo y Diana, durante el mes de junio de 2017, la entrevista se realizó en dos sesiones, los días 10 y 14 de agosto de 2017 en el café De Volada ubicado en la delegación Playas de Tijuana, las duraciones fueron de una hora quince minutos y cincuenta y un minutos, respectivamente.

asistir a eventos artísticos o culturales, recuerda haber ido muy pocas veces al cine, porque era una actividad que a su madre no le agrada mucho. Con su madre recuerda haber compartido pocas actividades fuera de casa, no obstante, en otro momento de la entrevista comenta que era a ella a la que solía contar su vida cotidiana e inquietudes durante su infancia.

Marcos narra que, durante su infancia, en casa, su madre escuchaba generalmente trova, Silvio Rodríguez y Alejandro Filio eran los cantantes que más le gustaban y “hasta la fecha los sigue escuchando”. De los gustos musicales de su padre recuerda poco, “no escuchaba mucha música”, de hecho, cuenta que supo que escuchaba rock “clásico” de joven hasta que la hermana de Marcos, con doce años de edad, entra a la Casa de La Cultura de Playas para aprender a tocar la guitarra. Menciona, en cambio, que su padre solía ponerle canciones de Cri-cri, Marcos las disfrutaba mucho. En casa se veía televisión, entre canales nacionales y estadounidenses, los padres seleccionaban programas que consideraban apropiados para una familia católica y para la edad de los hijos. Es, de hecho, por este medio que Marcos crea su primera *representación* de la ópera y música “clásica”: “el mayor referente son las caricaturas, que tienen música clásica, instrumental. Hay un episodio que tengo muy presente en la memoria, donde está Bugs-Bunny dirigiendo a un cantante de ópera, casi muriendo mientras canta, era muy chistoso. También salía en las caricaturas la típica imagen de la mona cantando con unos cuernos de vikinga. Esa era mi imagen de un cantante de ópera.”.

Desde la etapa preescolar hasta el primer grado de secundaria (4-13 años), Marcos asistió a un colegio católico privado que se ubica en la misma delegación donde vive. Cuando iba en cuarto grado de primaria recibió sus “primeras clases de música”, le enseñaron a tocar la flauta y un poco de solfeo, aunque asegura que “no te las aprendías, porque te escribían con letras las notas, sólo repetías”. Por ese tiempo también participó en un coro escolar, donde recuerda haber cantado *O sole mio* (Di Capua), *Va pensiero* (Verdi), entre otro repertorio napolitano y latinoamericano. Al pasar al primer grado de secundaria Marcos tiene la opción de tocar un instrumento en su escuela, elige el Teclado, donde aprendió “lo más básico”, cuenta que aún conserva las partituras de esa época. Sobre su consumo musical, en esta etapa de su vida (12-13 años), Marcos dice:

“yo escuchaba la música de mi hermana. Ella escuchaba su onda rockera, metalera, grupos como Metalica o Black Sabat, no recuerdo todos los grupos (...) Me acuerdo que por un tiempo me dio por escuchar música de banda, pero mis papás me decían ‘no, no, no escuches eso’, así que

la escuchaba a escondidas en la computadora. Tenía amigos que escuchaban música de banda, pero sobre todo uno la escuchaba en la calle, era muy sonada. Tenía una conciencia de que no era buena música, no sé si mis papás me lo implantaron. También me decían que el reggaetón no era buena música. Mis curiosidades no las pude llevar a cabo porque me decían ‘no escuches eso’.”

A partir del segundo grado de secundaria y hasta el último grado de preparatoria (13-18 años) Marcos estudió en el Instituto México Americano del Noroeste, una escuela igualmente privada pero ya no religiosa. Esta etapa representa un cambio importante para Marcos y puede dividirse entre su etapa propiamente de nivel secundaria (13-15 años) y la de nivel preparatoria (15-18 años). De la primera parte Marcos dice lo siguiente:

Quando estaba en la escuela [católica], estaba en una burbujita. Salgo de esa escuela y veo que hay muchas posibilidades, en todos sentidos, empecé a conocer el albur, yo no lo conocía, era muy inocente para esas cosas. Un amigo me empezó a compartir su música, me enseñó sobre el metal, me mostró el Mago de Oz, se escuchaba muy bonito, no podía cantar las notas de ese tipo, pero la música me hacía vibrar. De repente empecé a escuchar metal más pesado. Esa etapa lo lleva a un grado muy oscuro, heavy metal, black metal, hardcore.

Marcos cuenta que, en esta etapa previa a la preparatoria, tuvo algunos problemas depresivos que tuvieron que ser tratados directamente por una psicóloga clínica. Recuerda estar “en [su] mundo, y medía [sus] palabras, no quería compartir con nadie”, no obstante, el cambio de nivel escolar fue acompañado de una mejora en su estado emocional, además de seguir su exploración en cuanto a consumo musical, representando este momento vital un cambio “radical” en cuanto a los estilos que escuchaba, como él mismo lo narra:

Quando entré a la prepa, cambió radicalmente mi estilo de vida, dejé la depresión y literalmente todo cambió, empecé a escuchar Camila, Reik, puras de esas cosas (risas). Me siguen gustando, tanto el metal como esa música. Fue un cambio muy radical, pero así también fue mi vida, estaba pasando por cosas muy pesadas en la casa. Era una persona muy introvertida, no tímido, sino que estaba en mi mundo. Pero entro a la prepa y me vuelvo extrovertido, muy parecido a la persona que hoy soy, sin tanta vergüenza, sin tanta pena de hacer cosas que quería hacer. Eso sí, mi vestimenta nunca cambió. Hasta mis dieciséis, diecisiete, mis papás insistían mucho en comprarme ellos mi ropa, hasta que yo me enfadé. Hago esta mención porque en esa época, dependiendo de tu música, era como te vestías. [...] Fue en esa época que empezaron a salir los Ipod, mi hermana me regaló un Ipod Nano, entonces aproveché que lo tenía para meterle música. Como nunca había escuchado música, pues metía lo que me dieran. Yo preguntaba y todo se lo metía, llegó un tiempo que escuchaba de todo. A mis papás ni les comentaba ni me preguntaban, esa fue realmente la situación, a mis papás realmente no les importaba, si yo hubiera escuchado banda, sin decirles, no hubiera habido ningún problema. Reik y esos era música más sana, entre comillas, tiene temas más alegres, más “buenos”, entonces no les molestaba, ya no tenía problema en subirle al volumen de la música y que escucharan lo que estaba escuchando.

Cuando Marcos estaba en la preparatoria, sus padres y él pasaron de practicar la religión católica a practicar el cristianismo evangélico. Esto también fue importante para Marcos, al sumar, a su repertorio personal, la “música de alabanza, de adoración”. Recuerda que, entre los dieciocho y diecinueve años, solía participar en musicales en su iglesia. En una ocasión le “fue muy mal cantando”, pero esa situación motivó a una señora, entre los asistentes, a sugerirle que tomara clases de canto lírico. Al encontrarse en un momento donde no tenía definido qué rumbo profesional seguir y estar convencido de no querer estudiar arquitectura -como su padre deseaba- decide escuchar el consejo de la señora en la iglesia y seguir su propia inquietud por el canto. Es así como empieza a tomar clases privadas de canto, aunque confiesa no haber tenido idea de qué tipo de repertorio abordaría, ni tener idea sobre el operístico, él “sólo quería aprender a cantar”. Así fue como Marcos se fue introduciendo poco a poco al conocimiento del repertorio operístico y, por recomendación de su primera maestra, comienza a escuchar algunos títulos operísticos completos. Posteriormente, decide que quiere prepararse vocal y escénicamente de manera profesional y llega al Patronato Para la Enseñanza de la Ópera en Baja California, A.C. donde además de clases de canto tomó clases de historia del arte, solfeo, entre otras. Dos años después se integra a la primera generación de la Licenciatura de Canto en la recién conformada Escuela de Formación Escénico-Vocal, Ja’sit.

Según cuenta Marcos, el contacto constante con el repertorio “académico” le hizo “agarrar un gusto por la ópera y la música clásica”, dice ahora escuchar principalmente ese tipo de música, más allá del repertorio que tiene que estudiar para sus clases:

Me gusta mucho Nabuco, de Verdi; el Barbero de Sevilla de Rossini, la Flauta Mágica de Mozart es mi favorita, porque es como ciencia ficción (ríe). Y de compositores de música en general me gusta mucho Bach, Stravinski, Mozart, Verdi, Rossini. Consumo ópera local, a veces voy a San Diego, pero lo que más consumo es por internet, en YouTube hay todo.

Marcos asegura que cuando escucha y ve ópera, suele prestar “atención sobre todo a las cuestiones escénicas, porque el oído se va a encargar de decirme lo que se está cantando, lo que me están diciendo, lo visual debe coincidir con lo auditivo, es decir, lo que escucho debe coincidir con lo que estoy viendo”.

Marcos asegura que sus gustos musicales actuales incluyen la música académica - instrumental y ópera-, la música que escucha desde la secundaria, es decir, rock, metal, pop, trova y la trova que aún escucha su madre. Expresa, al contrario, que:

La [música] que sí de plano no tolero son los narcocorridos, destruyen los instrumentos clásicos y aparte le ponen una letra desastrosa. La banda tampoco la tolero mucho, aunque hay música de banda que es bonita. [...] Aquí en el norte de la república, la cultura musical o el gusto musical, más bien, es más de banda o más de instrumentos de ese tipo, o corridos, ese tipo de cultura. Hay una mayor cantidad personas que les gusta este tipo de música.

Marcos demuestra haber reflexionado sobre el porqué la sociedad tijuanaense -que también ve como público ahora- prefiere estos géneros. Asocia esta preferencia con un reflejo de lo cultural -“falta de cultura”- lo cual, cabe mencionar, explica con cierta profundidad, evidenciando una concepción de lo “cultural” que bien se podría caracterizar como relacional-constructivista. A un par de preguntas que él mismo se plantea durante la entrevista, responde de la siguiente manera:

¿Por qué creemos que la música clásica no es para nosotros? ¿Por qué nos adjudicamos ciertos géneros de música? Yo creo que es por cultura, desde lo que vivimos con nuestros papás, hasta lo que vivimos con nuestros amigos cuando vamos creciendo, lo que escuchamos en la calle y eso, además, es lo que vivieron los otros, entonces se vuelve una cuestión cultural. ¿Por qué en el norte se escucha más la banda y los corridos? desde luego también se escucha el jazz, el rock, hasta la trova, pero los más comunes son la banda y los corridos. A eso me refiero con falta de cultura, es una ignorancia de no conocer qué hay más allá de lo que una vez escuchaste, hay un desinterés de saber qué hay detrás de lo que escuchas. Por eso dicen ‘no le entiendo’ ¡pues claro! Porque si escuchas nada más eso, lo primero que viene... tienes que adentrarte un poco en la historia, en el trasfondo de esa música. Eso en cuanto al pueblo, pero en las personas de poder, ellos tienen una línea de pensamiento en la que expresan que el arte no es importante, no lo ven importante y no apoyan.

Por último, Marcos ofrece una reflexión que ha generado sobre el rol social del arte, así como la manera en que éste ha modificado su visión sobre el mundo y los demás, al permitirle desarrollar empatía y comprensión. Así mismo, como manifestación artística, ve en la ópera una oportunidad de “reformular la educación” y de motivar la reflexión en los niños y adolescentes de la sociedad actual.

Yo considero que el arte es de suma importancia, de hecho, yo consideraría que las clases de música o de arte que se dan en la primaria y en la secundaria, que se dan nada más como por cumplir con el requisito, deberían de tomar más tiempo. ¿Por qué? porque yo lo viví. Yo era una persona ignorante del medio artístico, no sabía nada de música, nada de arte, tenía una manera de pensar muy cuadrada. Yo me considero una persona metodológica, cuadrada, pero entro al

arte y todo cambia (risas), me doy cuenta de que nada es cuadrado, o sea, nada es de una sola manera, todo tiene otro punto de vista. Cuando observas una pintura o escuchas una canción y ves el esfuerzo que se plasmó y tratas de pensar en lo que estaba pensando o viviendo en su momento el artista, te metes en la vida de la otra persona. Cuando te metes un poco en la vida de la otra persona, pero no para interponer tus ideas con ella, sino para entenderlo, eventualmente entiendes cómo ve la vida, eso a mí me ayudó muchísimo. Para dejar de pensar tanto en mí, de decir “yo soy así, yo pienso así y hago las cosas así” y ponerme en los zapatos del otro y tratar de entender por qué reacciona o se comporta de tal manera, te vuelve más empático hacia la sociedad. El arte te hace pensar, y ya con que te haga pensar, es un avance. Porque últimamente, niños y adolescentes e incluso adultos más grandes, no piensan, terminan haciendo las cosas por hacerlas, por rutina, como robots. No piensan si les gusta hacerlo, si es bueno hacerlo, si les hace un bien a ellos mismos o a los demás, yo creo que todo eso lo cambia el acercarte un poco más al arte. Por eso, yo sigo creyendo que la ópera abre el camino a pensar, a la reflexión, sobre todo para las nuevas generaciones, actualmente todo es un desastre, hace falta pensar. Es una manera de reformar la educación, ya que el gobierno no hace mucho para ayudar a educar a las personas. Y no sólo la ópera, porque sólo es un género artístico de los muchos que hay, pero el arte en general puede ayudar a pensar, a ver las cosas de manera diferente.

3.8.3. *Historia de Jorge*³⁹

Jorge tiene 31 años, nació en Tijuana y en esta ciudad vive actualmente. Cuando Jorge nace, su padre y madre, de veinticuatro y veintiocho años, respectivamente, ya tenían otros tres hijos, después de él, vinieron 3 más, fueron 7 en total. Jorge describe una infancia con muchas carencias, pero “divertida, más allá de todo lo que haya pasado, había mucha diversión para nosotros. Parques en la madrugada. Mi papá manejaba tomado, pero creo que no les importaba eso.”

Jorge y su familia vivían en un espacio que pertenecía a la abuela materna. Era un terreno donde había tres casas, por lo que la convivencia con los vecinos era muy cercana. Describe la casa de su infancia de la siguiente manera: “Pues la casa era como un rectángulo, entonces estaban camas de nosotros de ese lado (indica con la mano), la cama de mis padres, la sala, la cocina de este lado, y el baño tenías que salir afuera.”

La madre de Jorge era ama de casa, su padre trabajaba en una fábrica, pero cuando podía, en sus tiempos libres, realizaba otros trabajos que le permitieran obtener más ingresos. Él padre era el responsable económico de la familia, aunque la abuela materna solía apoyar a su hija con dinero en cada visita semanal, como lo describe Jorge:

³⁹ Se entrevistó a Manuel el día 21 de mayo de 2017 en la casa del investigador, a petición del entrevistado. La entrevista tuvo una duración de una hora cincuenta y cinco minutos aproximadamente. El contacto con Manuel inicio desde el mes de abril del mismo año.

Mi papá era trabajador, agarraba trabajos si sabía que era dinero seguro, donde no te iban a descontar seguro, que no te iban a descontar impuestos, etc. sus trabajos eran irse los fines de semana a alguna casa a limpiar una alfombra, a limpiar muebles o lavar carros. [...] Económicamente, yo recuerdo que mi papá ganaba como setecientos pesos. Creo que el gran apoyo que tenían ellos era mi abuela materna, pues vivía en el otro lado y cada semana venía y apoyaba a mi mamá con dinero. Pero yo a veces pensaba ¿cómo le hace mi papá con tantos hijos? Pañales, escuela, uniformes. Entonces yo miraba que batallaban. Yo siempre, de niño, fui de hacer mandados, barrer banquetas. Porque yo también quería mi dinero ¿no? [...] creo que si no hubiera sido por la ayuda de mi abuela hubiera sido más difícil... que fue muy difícil también, porque mi mamá era muy gastalona.

Las actividades recreativas que realizaban como familia eran principalmente juegos, reuniones familiares, paseos por la ciudad, asistencia a partidos de futbol y pequeños viajes a las playas más cercanas. Jorge, consciente de la finalidad de la entrevista, es puntual al afirmar que, como familia, no realizaban prácticas artísticas, tampoco asistían a eventos del mismo orden.

Cuando había tiempo libre, los fines de semana, nos llevaban a Rosarito, a los parques, al aire libre más que nada. A veces en casa hacíamos comidas, carne asada. [...] sacaban unos tambos grandes de agua y nos metíamos a bañar ahí. Nos llevaban a correr, a ver el futbol, caminar, eso era más que nada. No tenían esa cultura de actividades artísticas. No conozco a nadie de mis primos que sean músicos, que sean pintores, nada de eso.

Sobre la música que solía escuchar en casa durante su infancia, Jorge expresa que era un repertorio variado, el cual incluía música de la región (norteña), pero también estadounidense, además, por las mañanas despertaba escuchando música “clásica”, en el radio-despertador que su padre utilizaba. Una televisión y un radio eran los aparatos por medio de los cuales la familia consumía música, películas, programas infantiles y otro tipo de programas televisivos y radiofónicos. En cuanto a consumo musical específicamente, Jorge estuvo en contacto no sólo lo que escuchaban sus padres, sino que, por la convivencia cercana, también tenía presente la música que sus vecinos escuchaban cotidianamente.

Pues mira, en casa, mi mamá escuchaba desde *oldies*, los Beatles, Janis Joplin, Pink Floyd; mi papá escuchaba Los Temerarios, Los Solitarios, Los Yonics, Los Muecas, o sea música de los setentas y ochentas. Pero en las mañanas el despertador era escuchar música clásica, esa era la estación que se escuchaba en la mañana como alarma. Sonaba el radio y ya se empezaban a levantar mis papás, y yo escuchaba todo lo que ponían ellos, porque pues te va gustando todo tipo de música a veces. Los vecinos escuchaban que las cumbias, que los corridos, de los Tigres del Norte, Ramón Ayala, Bronco, la de moda de ese tiempo. Bueno, de la memoria que yo tengo, siempre escuchaban las mismas canciones en la radio”

En el radio-despertador que había en casa, Jorge también recuerda haber escuchado música de “Las Ardillitas”, la cual era preferida por sus hermanos. A Jorge también le gustaba, sin embargo, el considera que desde pequeño se diferenció de sus hermanos porque él “prefería escuchar música que ver la televisión o jugar videojuegos” y porque le atraía la música instrumental y vocal que escuchaba en la estación que solía sintonizar su padre para despertar. Esto lo tiene muy presente Jorge, pues recuerda que, cuando estuvo más grande y definió sus preferencias musicales, pudo identificar la música que escuchaba de pequeño, la cual, en ese entonces, no podía nombrar porque ni sus padres, ni sus hermanos la conocían.

Mira, yo me acuerdo que yo decía que me gustaba -no sabía quién era, porque pues mis papás tampoco sabían, pero ahora que soy grande lo sé- la obertura de *Carmen*, música de Rossini, el *Barbero de Sevilla*, la de *William Tell*, la obertura, muy famosa ¿no? la usan en películas de caballos, de carreras. No sé me gustaba, se me hacía algo diferente. Después empezaban otras piezas de música, de ópera, María Callas, era lo que yo sabía, nada más en la radio decían su nombre y me gustaba, se me hacía muy dramático. [...] A mis hermanos no les gustaba. A mis hermanos les gustaba escuchar... creo que, de todos nosotros, de niño yo fui más de mente abierta, porque ellos querían escuchar Las Ardillitas, entonces... a mí también me gustaban porque era niño, pero yo, no sé, me daba más curiosidad por escuchar toda la pieza de música clásica. Entonces ellos no tenían tanto favoritismo por eso.

La televisión que había en casa de Jorge era utilizada primordialmente por el padre, quien solía ver fútbol, según cuenta Jorge. Sin embargo, la televisión estaba a disposición de los niños por la mañana, ellos veían programación infantil, casi siempre en inglés, pues eran los canales que se podían sintonizar por TV abierta. Recuerda Jorge que en algunas ocasiones pudo ver momentos de presentaciones de ópera o conciertos en auditorios, pero precisa que nunca pudo verla por mucho tiempo, ya que la televisión era compartida entre todos los hermanos y a ellos les aburría ese tipo de programación.

Jorge estudio los niveles preescolar, primaria y una parte de secundaria en escuelas públicas ubicadas en la colonia Libertad y en Los Álamos. En esta etapa, no recuerda haber practicado ningún tipo de actividad artística, con excepción de los dibujos que realizaba en su etapa preescolar. Cuenta que tuvo que concluir la secundaria en la modalidad “abierta” ya que su padre enfermó. Cuando Jorge tenía catorce años, en el año 2001, se va a vivir con su abuela a San Diego, narra que iba y venía entre San Diego y Tijuana, hasta el año 2002, después de ese año, vivirá en San Diego por casi diez años. Posterior a su conclusión de estudios secundarios, no continuó con estudios de bachillerato. Sin embargo, menciona haber tomado cursos de

computación, actuación, gramática y japonés, durante un cuatrimestre, además de practicar artes marciales por algunos años. En cuanto a formación o práctica musical, Jorge dice siempre haber estado interesado, pero no haber tenido acceso a ellas.

En el año 2002, fallece la madre de Jorge y esto afectaría enormemente su estado emocional, como él mismo lo describe:

No quería hacer otra cosa, más que estar en la calle, haciendo cosas que me hicieran sentir bien. Me iba a patinar, en la bicicleta, a correr, con los amigos, a la playa, a escalar, no sé, cosas que tuvieran que ver con estar fuera de mi zona de depresión se puede decir.

Para Jorge es importante mencionar este momento difícil en su vida porque él lo asocia directamente con su inicio en el consumo de ópera de manera regular. Señala que, gracias al obsequio de dos discos de ópera que le ofreció un amigo cercano, descubrió *La Bohème* (Puccini) y *El trovador* (Verdi), estos títulos le gustaron tanto que empezó a buscar otros. Asegura que él experimentaba el consumo de ese tipo de música como una terapia que le ayudaba a sobrellevar emocionalmente la situación dolorosa que estaba pasando.

A partir del 2002, te digo me regalaron esos discos porque le dije a un amigo “¿sabes qué? Últimamente como que me ha estado gustando la ópera”, entonces me dice, “ah, yo te voy a regalar unos discos” [...] y la verdad me alegro mucho que fueran esos dos, porque desde ahí empecé a buscar más. [...] Para mí fue como una terapia, la verdad. [...] con *La Traviata*, por ejemplo, se me venía a la mente esa memoria de entrar al hospital, ver a tu familiar ahí en la cama, los personajes interpretando, yo me imaginaba, así como ese escenario de mi mamá en el hospital, del doctor diciéndome qué tenía y lo sentía... sentía las palpitaciones del corazón, o sea cómo que la sentía emocionalmente y no sé, me gustaba. Y me empezaba a gustar más y me decía ‘esto es malo para mí, pero me siento bien. No te creas, a veces también pensaba en los compositores, o sea en ¿qué estaba pasando esta persona cuando escribió esta música?

Poco a poco Jorge fue interesándose por conocer más sobre la ópera, sobre los cantantes, sobre los principales títulos, sobre los compositores. Fue definiendo sus gustos y observó que le interesaba mucho la dimensión vocal de la ópera, sobre todo las voces femeninas. Así es como se inclina particularmente por John Sutherland y se afana por buscar las óperas y discos en los que esta soprano interviniera. En el transcurso de esta búsqueda focalizada -que eventualmente lo llevaría a descubrir más títulos, arias y cantantes- Jorge implementó diferentes estrategias, las cuales eran posibilitadas por los recursos tecnológicos que tenía a su alcance. El internet se convirtió en el principal medio por el que realizaba sus búsquedas, ya fuera de información, música que pudiera descargar o referencias puntuales que le permitieran llegar tanto a las

interpretaciones de John Sutherland, como a las óperas que escuchaba en algunas películas o anuncios publicitarios y que despertaban su interés. Por este mismo medio, Jorge participaba en grupos de chat que le ayudaban a resolver dudas y con quien podía intercambiar obras específicas. Aunado a eso, cuenta que solía solicitar préstamos de algunos títulos en una biblioteca de San Diego. La inversión de tiempo y dinero que dedicaba a la ópera, denota la importancia que le otorgaba.

Una de las óperas que tenía era de John Sutherland, y decía “entonces sí me gusta”, porque me gustaba su voz. Y empecé a buscar más, de las piezas que yo sabía que había escuchado de niño. Empecé a buscar la del *Barbero de Sevilla*, las que escuchaba en películas, ya ves que en *Pretty Woman* sale *La Traviata*, en otras, música de Mozart. [...] Cuando salió YouTube ya buscaba quién eran los que cantaban mejor. Y, te digo, comenzaba a comprar discos. También cuando escuché *El Quinto Elemento*, decía “esa canción está bien curada” y la empecé a buscar, ya la había escuchado en otras partes. Me gustaba saber quién la compuso, cómo eran los personajes, cómo eran físicamente, cuántas obras había hecho, cuáles eran las más populares. [...] tenía acceso a internet y podía buscar ahí artistas, yo llegue a comprar música que no me gustaba todo el disco. Compré la segunda de Sutherland, era *Lucia* [de Lammermoor] y dije “bueno me gusta mucho su voz, voy a comprar los discos de ella, los más que pueda” y compré *La Traviata* y creo que es una de las que más me gusta, por el tipo de música. No puedo negar que Verdi me gusta muchísimo. Después compré *La Sonámbula* y me gustó, *Los Cuentos de Hoffmann* y me gustó. Discos tengo como ocho o nueve de ella, tengo *Norma*, también *I Puritani* [...] a veces era más barato comprarlos por itunes o bajarlos que comprar el disco. Me acuerdo que una de las óperas costó como 70 dólares, pero no me importaba porque me gustaba. También tengo algunos DVD de óperas, a veces pedía prestados o me metía a chats con gente que sí podía intercambiar discos, pero eran muy escasos. Entonces me iba a las librerías (bibliotecas) y ahí buscaba algunos DVD que te prestaban temporalmente, y los miraba.

Al irse adentrando en el consumo de ópera, Jorge ha ido extendiendo sus preferencias operísticas, definiendo su gusto por ciertos compositores: “Verdi, Rossini, Puccini, Bellini, Donizetti, Mozart”; títulos: “*La Traviata*, *La Sonámbula*, *Norma*, *La Gazza Ladra*, *El Barbero de Sevilla*, *I Puritani*, *Los Cuentos de Hoffmann*, *Fra Diavolo*, *Semiramide*”; cantantes: “Pavarotti, June Anderson, Sumi Jo, Plácido Domingo, Joan Sutherland, María Callas, Renée Fleming, Diana Damrau”; que despiertan particularmente su interés. De igual forma, ha podido identificar aquellas opciones que, ya sea por el tema, la extensión o la lengua, no disfruta escuchar:

Honestamente de Wagner no me gusta ninguna. Porque aparte de que son mitológicas, se me hacen muy largas, y no tienen los sonidos de la ópera italiana y la francesa que es como más suavecito ¿no? A lo menos, para mi gusto, es más definido, como que le entiendes más. Creo que también es eso, el lenguaje. Puedes entender algunas partes, aunque no sea necesario entenderlas, o sea, la música es la qué... (no termina la frase)

Jorge ha podido ver y escuchar ópera en el Metropolitan de Nueva York, en tres ocasiones, para lo cual debió ahorrar una gran parte de lo que ganaba trabajando como mesero en San Diego, aunque comenta que “en realidad, prácticamente todo lo que ganaba lo gastaba en eso, porque [le] gustaba”. De su sueldo -300 dólares quincenales más propinas- destinaba una parte considerable tanto a la ópera que conseguía por internet, en CD o DVD, como a los viajes que realizaba a Nueva York, donde vio *Lucia de Lammermoor* (Donizetti) y *Madame Butterfly* (Puccini) en el 2007, posteriormente (no especificó la fecha) vio *I Puritani* (Bellini); o a San Francisco, donde pudo ver *La Bohème* y *Tosca* (ambas de Puccini). Agrega que, en San Diego, pudo asistir a representaciones de *Aida* (Verdi), *Carmen* (Bizet) y *La Traviata* (Verdi). Esta última la vio un día antes de su cumpleaños, en el año 2011, mismo año en el que es deportado a México y en el que regresa a vivir a Tijuana.

Con respecto a la ópera que ve en vivo, para Jorge es muy importante se haga de la forma tradicional, pues considera que así es “como debe hacerse”. Expresa no gustar de las puestas en escena modernas, atributo con el caracteriza las representaciones operísticas que se ofrecen en Los Ángeles, por ejemplo.

Ve todo lo que está en el escenario, si hay una cama, volteo a ver la cama, las lámparas colgantes [...] Me gusta que se vea como de la época, soy como muy crítico de los muebles, el vestuario, y, obvio, la orquesta, cuando estás ahí... es muy diferente cuando estás en vivo. [...] Los Ángeles no me gustaba porque el escenario es como más moderno, o sea, muy sencillo todo, los vestidos, no había los muebles que ponen en otras casas de ópera, que se ven como más de esos tiempos.

La preferencia por las formas tradicionales de hacer ópera y el consumo atento que Jorge realiza han sido los motivos principales por los que se muestra renuente a consumir ópera local en Tijuana, aun cuando está consciente de la oferta que existe, los costos bajos o nulos, así como la ventaja que representa la ubicación de su residencia actual (centro de Tijuana) con respecto a los lugares donde regularmente se ofrecen eventos operísticos. Con respecto al festival Ópera en la Calle, específicamente, Jorge expresa no haber encontrado las condiciones idóneas para realizar el tipo de consumo que espera poder hacer en un evento de ese tipo.

Un amigo me comentó que en el Cecut pusieron Madame Butterfly, me dijo que si quería ir y yo le dije que no. Dije que no porque yo me imaginaba un lugar pequeño. No se me hacía el tipo de lugar para una ópera. Después, así, caminando, me topé con lo de Ópera en la Calle, en Zona Río miré un cartelón y decía que era en el Cine Libertad. Le dije a un amigo “vamos, va a haber ópera en la calle”, era un homenaje a Verdi. Y fuimos, y pues aparte de la ópera pusieron baile, había gente vendiendo discos, libros, comían, el escenario abarcaba una calle que está cerrada

de la parte de atrás pero como que usaban todo el fondo para cambiarse, estaba muy organizado. [...] Lo único que no me gustó es porque la calle está muy abierta, creo que no pude escuchar el sonido del cantante. Creo que el sonido de los carros que pasan por la calle de abajo, la gente que está platicando, la gente que está vendiendo, hace que la voz se vaya por todos lados. Entonces, creo que al aire libre hace que, sin algo que rodee tantito, no se escuche tan bien. pero no sé si mi oído es desarrollado o trata de enfocarse en la voz, ¿no?

Con la finalidad de entender mejor las condiciones que Jorge espera encontrar cuando consume ópera en vivo, así como las justificaciones subjetivas que ha construido, se le ha preguntado cómo describiría el lugar idóneo para llevar a cabo una ópera, a lo cual ha respondido lo siguiente:

Para empezar, es muy callado, entonces cuando empiezan a cantar, abren la boca y escuchas con claridad. Creo que es como ese respeto a la persona que está... porque no vas a disfrutarlo tú, van a disfrutarlo todas las demás gentes. El sonido de la persona que está interpretando y el silencio del lugar que esté encerrado. O no que esté encerrado pero que puedas escuchar, que haya silencio alrededor. [...] Para mí, si vas a hacer una ópera en un lugar, yo espero que se vea bonito, porque vas al lugar y vas a ver el escenario y te va a hacer sentir bien. Creo que está mal pensar así porque si pienso de esa forma pues nunca voy a ir. Pero a la vez siento que es porque he estado en lugares grandes.

Jorge es categórico al afirmar que el consumo de las *formas operísticas* que son de su predilección ocupan un lugar prioritario en la utilización de su tiempo libre, no sólo con respecto a su consumo musical, sino en su consumo cultural general (cine, programas de radio o televisión, principalmente). No obstante, suele consumir la música que escuchaba en su infancia, así como un repertorio que ha ido descubriendo a través de los años, entre sus amigos o personas cercanas. Además de ópera, entonces, suele escuchar música “céltica” y otro tipo de música que considera más “real” o más vinculable con sus emociones cotidianas, las cuales le permiten “sentir”, pues Jorge piensa que “si te hace sentir, es una pieza que vale la pena”.

Por parte de mi mamá, me gusta Yuri, Ana Gabriel, Juan Gabriel, Rocío Dúrcal, Maricela Amanda Miguel; de mi papá, Pink Floyd, el rock en español, las *oldies*; y yo descubrí que me gustó, por ejemplo, Tina Turner, Alejandra Guzmán, me gustan las voces así suavécitas. Todavía la escucho, no tanto como escucho la ópera, pero sí ves mi teléfono tengo que tener alguna lista de ellas, porque se me hace que la letra es como real, es como a veces se siente uno o como te quieres sentir a veces. La que más escucho es Amanda Miguel y Juan Gabriel.

En contraste, Jorge expresa no gustar de la música de banda, aunque puntualiza que no se refiere a todas las *formas* que podrían agruparse en ese género, sino a algunas concretas, sobre todo aquellas que han surgido recientemente, cuyo contenido, según Jorge, expresa mensajes

con los que no concuerda o cuyos valores reflejados no comparte. Tampoco gusta de canciones o géneros que enuncian mensajes vacíos o repetitivos, algunos de los cuales identifica como “música adolescente”:

Mira, ya ves que te comenté que mi mamá escuchaba Los Tigres del Norte, pues yo escuchaba los corridos que eran como más limpios, ¿no? Sin groserías, sin... *Camelia la tejana* y cosillas así. [...] Algunas canciones sí me gustan, por ejemplo, Los Recoditos, yo no sabía que tenían canciones de Juan Gabriel. Pero la banda moderna es lo que no me gusta. También escuchaba a Graciela Beltrán, y alguna canción que escucho de vez en cuando porque la letra está bonita, y también creo que tiene mucho que ver la persona que la esté cantando, que le quede la música. Muy pocas piezas de banda me gustan. Sí escucho algunas, las que escucho en la radio nada más, a veces que tomo el transporte público, porque de que yo las ponga en casa, no, lo que he visto en televisión nada más, y así, brevemente. [...] Entonces, no me gusta la banda. No me gusta el rock muy pesado, heavy metal. No me gustan las canciones que no tiene sentido, o sea que dicen alguna palabra y se vuelve a repetir o, por ejemplo, que te desnudé, o sea ese tipo de música adolescente, no sé, no me gusta. Creo que en mi temporada del dos mil salió mucho esa música y a mí no... (no termina la frase).

Actualmente, Jorge trabaja en un restaurant en Tijuana y dice acompañar las actividades de su vida cotidiana con ópera. Así, durante los trayectos al trabajo, las caminatas o las horas en el gimnasio, suele reproducir, en su teléfono inteligente, aquellas *playlist* en las que ha introducido sus arias favoritas. Por último, Jorge afirma que esta predilección particular, es reconocida por “hermanos, tíos y amigos”, quienes suelen identificarlo y hablar de él como alguien a quien “le gusta la ópera”.

3.8.4. *Historia de Pablo*⁴⁰

Pablo nació hace cincuenta y un años en Culiacán, Sinaloa. Fue el quinto de diez hijos que tuvo su madre. Poco después de su nacimiento, su familia se trasladó a Tijuana, donde vivió sus primeros seis años, sin embargo, dice no recordar mucho de esa etapa, a excepción de juegos con sus hermanos. A los seis años de edad, Pablo y su familia se mudan a Los Mochis, Sinaloa, donde vivió el contexto familiar que describe a continuación:

Mira, en Los Mochis, en la casa de mi mamá vivía ella, mi padrastro, dos hermanos más chicos, otros dos más grandes y yo. El ingreso económico era bajo, definitivamente. Imagínate, veíamos la televisión con un vecino. Hasta que ya hubo una. [...] Mira, en total éramos diez hermanos,

⁴⁰ Se entrevistó a Carlos en su casa, el día 14 de agosto de 2017, la entrevista duró una hora treinta minutos aproximadamente. Se ha debido retomar el contacto con Carlos durante el mes de marzo de 2018 para precisar información específica, esta comunicación ha sido vía telefónica.

pero en la casa habíamos cuatro. Tres ya estaban casados, no vivían en la casa familiar, luego nacieron otros tres.

Dentro de las actividades que realizaba la familia en los tiempos libres estaban las salidas al río y playas cercanas, cuenta que estas actividades eran muy comunes en esa región. Por otro lado, asegura no haber asistido a eventos artísticos durante su infancia. Recuerda, en cambio, que en televisión veía *El Chavo del ocho*, caricaturas y “cosas de ese tipo”. Cuenta, con afecto, que, cuando tenía diez años, su familia solía ver “un programa que se llamaba *Los aficionados*, en [su] familia no se lo perdían.”

Sobre la música que se escuchaba en casa, durante la niñez de Pablo, cuenta que se trataba, principalmente, de grupos y cantantes regionales, “música romántica”, en español, aunque sus hermanos mayores también reproducían música extranjera, como cuenta él mismo:

En mi casa escuchaban mucho la música que era del momento, música grupera se podría llamar. Pero no grupera de la que conocemos de los noventas para acá. Era grupera local. Había un grupo que se llamaba *Los Potros*, *Los Terrícolas*, y pues la música romántica de acá de México, clásicas, de José José y todas esas. Era la que tocaban en mi casa mis hermanos mayores, pero los mayores de a de veras, los que ya estaban viejos. Creedens también tocaban. [...] Otro de los recuerdos que tengo es que mi mamá tenía unos discos de vinilo. En la casa siempre tenía música de amor, yo creo que eso influyó para que me gustara la música romántica.

También recuerda que “Un vecino, un muchacho joven, ponía siempre música romántica”. Según estima Pablo, hasta antes de los once años escuchaba toda la música que estaba a su alrededor sin preferir una u otra, “para [él] todas eran buenas, no tenía una que dijera que era fea”. Considera que fue a partir de los once años cuando empieza a inclinarse sobre todo por lo que llama “música romántica”: “recuerdo que ponían a Mocedades, la canción *Eres tú* era una de las primeritas que me gustaban, que la procuraba y alguna otra de Camilo Sesto.”

En cuando a formación escolar, de los seis a los doce años de edad, Pablo cursó su educación primaria en una institución pública -al igual que todos los niveles posteriores- donde afirma no haber tenido clases o prácticas regulares de tipo artístico. Fue en la escuela secundaria donde tendría el primer y único acercamiento a la instrucción musical:

En la secundaria pues te dan música ¿no? El profesor Aristeo, por cierto. siempre lo he tenido muy presente, muy buena onda el profe, muy suave. Yo recuerdo que sí me gustaba, que nos explicaba “sol-la”. Por cierto, sé tocar la flauta, algunas. Ya luego me agarré tocando algunas,

por ejemplo, la de *El Cascanueces*. Fíjate que yo me sabía las notas, donde iban, pero ya las perdí después.

Posteriormente, en los años de secundaria, Pablo va por primera vez al cine, con los compañeros de secundaria. Sin embargo, las actividades que en esa época significarían más para él serían los “bailes” a los cuales iba regularmente con sus hermanas mayores, la música que escuchaba en estos eventos son consideradas por él como un detonante para la definición de sus preferencias musicales posteriores:

Luego ya me tocó, con mis hermanas que estaban ya en la onda de los bailes y todo, pues ya tenían sus 16, 17. Ellas ya andaban en la onda de la música disco y me tocó andar con ellas, acompañándolas. Recuerdo bien clarito que estaba la pachanga de ellos, chavos de 16, 17 y yo tenía 13, 14, se notaba, me ignoraban y todo, pero yo andaba pues en la música y viendo todo. [...] Se usaban mucho los sonidos, discomóvil le llamaban en ese tiempo. Eran fiestas simplemente, con un sonido, un DJ, tardeadas. Íbamos a bailar mucho al Escorpio. [...] Y pienso que eso me afectó un poquito porque me expuso mucho a la música de ellos y al ambiente nocturno (risas), muy sano y todo, ¿verdad? eran chamacos y eran otros tiempos. Pero te decía que me empecé a inclinar por la música disco.

Pablo cursó el último año de secundaria en Culiacán, donde vivía con una tía. Al final de ese año escolar, su mamá y hermanos viajaron a Tijuana para celebrar la boda de una de las hermanas mayores. Durante ese viaje, uno de los hermanos tuvo un accidente, una de sus piernas resultó gravemente lesionada y el doctor que lo atendía recomendó a la madre quedarse en la ciudad hasta que pasase el peligro. Así lo hicieron y Pablo, con quince años de edad, debió reunirse con ellos al concluir la secundaria, después él y su familia deciden quedarse permanentemente en Tijuana.

Al regresar a Tijuana, Pablo se inscribe a una escuela preparatoria pública, donde estudiaría tres años. Aunado a esto, solía trabajar en lugares donde le permitieran estudiar y trabajar al mismo tiempo. El cambio de contexto contrajo nuevas experiencias musicales para él. Recuerda, por ejemplo, un periodo cuando vivieron en su casa dos sobrinas, quienes compartieron con él música que venía de Estados Unidos, como lo describe a continuación:

Fíjate que hubo una fecha muy especial que llegaron a quedarse, en la casa familiar, dos sobrinas que estaban aquí en Tijuana, fue un ciclo escolar. Y fue la gran influencia eh, porque llegaron con música americana. Música en inglés que llegaba de acá, porque allá en Sinaloa llegaba música en inglés, pero no llegaba música de Estados Unidos, llegaban los hits, una que otra que pegan en todos lados. Pero ya analizando después me di cuenta que escuchaban mucho *italo-disco*, esa música disco, pero con influencia europea, y muchos artistas que escuchábamos allá,

más bien venían hits de allá de Alemania de Inglaterra, de todo aquello, que les llegaban por allá por el golfo, o por acá de este lado del pacífico, pero no venían de América. Entonces en ese tiempo, me influyó mucho que mis sobrinas llegaron con esa música de acá, americana. Bueno, música que había sido hit aquí en San Diego, en Los Ángeles.

A pesar de que Pablo ya empezaba a mostrar preferencias por distintos tipos de música, es a partir del momento en que empieza comprar sus propios discos que él habla de “su música”, la cual, en un primer tiempo se trataba de la música “de moda” y la que iba conociendo al aprovechar ofertas:

Luego ya llego mi onda de música, ya cuando yo empecé a comprar mis discos. Era lo mismo yo creo, pop, lo que estaba de moda, lo que estaba de oferta también. ¡Fíjate! bien curioso, porque a raíz de que estaban en oferta, yo conocí muchos artistas, que ya después me hice fan y los empecé a comprar a precio regular. Como Miguel Bosé, Jackson Five, Camilo Sesto, José José, Dana Summer, Bárbara Straiser.

Sin embargo, durante esta misma etapa de su adolescencia, Pablo identifica un cambio trascendente en su consumo musical, el cual evidencia un tipo de consumo más crítico, tanto para el contenido como para la naturaleza formal de los productos musicales que escuchaba previamente:

Empecé a discriminar el mensaje, la intención, casi todo era música triste, ya no me empezó a gustar eso. [...] Superé toda esa onda romántica degradante, de la Rocío Durcal y toda esa onda, tan repetitiva, y que no me dejes porque me muero y todo eso. [...] Llegó un momento en el que no me gustaba la música simple. [...] Sin dejar lo que era el disco, ya fui identificando qué eran las partes que más me gustaban de la música disco, y las que no me gustaban también. Le empecé a ver ya los defectos, dije “eso ya lo he escuchado en todas las canciones disco” me empecé a dar cuenta, y empecé ahora sí a seleccionar lo mejor de la música disco. Identificar exactamente qué tipo de ritmo me gustaban, qué artificios que hacían o qué trucos que hacían eran los que me gustaban más de la música disco.

Posteriormente Pablo haría un descubrimiento musical, considerado por él mismo como trascendente. De esta parte de su narración se pueden resaltar tres aspectos que son importantes: en primer lugar, el giro en el contenido que le gustaba escuchar durante esta etapa. Ahora habla de lo “real” y la contemplación, lo cual coloca en oposición al carácter expresado en la música que escuchaba previamente; en segundo lugar, él encontraba expresada una personalidad diferente en el contenido de estas *formas musicales*, la cual asociaba con su propia identidad en formación; por último, Pablo descubre un interés por lo instrumental, por la música sin voz, sin mensaje, lo cual será importante retener para entender lo que expresa posteriormente.

Descubrí un grupo que se llama Tears for Fears, fue en la prepa. Y me clavé mucho en ese grupo, por el mensaje que traía, muy real, se me afiguraba a mí; me hablaba directamente, de los problemas ahora sí sociales, los problemas de pareja, incluso existencialistas, de “¿qué estamos haciendo?”. Toda la rebeldía total, pero una rebeldía cultural, contra el sistema y todo eso. [...] Poquito antes de eso, había descubierto un grupo que se llama Allan Parsons Project, con ellos conocí lo que es el rock progresivo, y duré mucho tiempo para tratar de entender a qué se refería, entonces ya empecé a entender las características que tiene, esos pasajes instrumentales larguísimos, esos cambios de ritmo y de tiempo y de todo, que parece que es una canción y ya luego es otra, y luego vuelven. Y también la onda conceptual, de decir este álbum es un concepto y todas las canciones están relacionadas. Me gustaba Tears for Fears, por la música y el mensaje, ese tan crudo, tan decir destruye todo, esto habla de destruir todo, porque no sirve, hay que empezar a hacerlo de nuevo. Medio depre la onda de Tears for Fears. Pero The Allan Parsons era más psicológica, más pensar así, hay una que se llama *Old and Wise*, como que más contemplativo, como que era una visión diferente, que sobresalía, era una personalidad que me gustó. Y como que era un poquito compatible conmigo, porque ya es cuando te empiezas a sentir un poco diferente a los demás, cuando empiezas a encontrar tu identidad, ¿verdad? [...] Me clavé mucho en Allan Parson's sobre todo la música, muchas instrumentales, cada álbum trae por lo menos dos de puro instrumental ¡una chulada! Musicalmente a mí se me hacían lo máximo, bien curada.

Lo instrumental empezó a ser cada vez más importante para Pablo, quien, a pesar de no tener conocimientos especializados sobre música, analizaba de manera formal la música -ritmos, adornos, lenguaje musical- lo cual lo llevó a no requerir necesariamente de mensajes orales para disfrutar la música que escuchaba. Pablo relaciona esto con su posterior exploración de la música “clásica”, como él mismo lo expresa:

Me di cuenta que me gustaba mucho la música instrumental. Y era un tanto emocional la cosa también, porque qué necesidad de estar escuchando una persona que se está quejando de que no la quieren, o un mensaje simplemente. A veces no quieres mensajes, simplemente quieres un ambiente. [...] Me gustaban los pasajes instrumentales, donde se van creando ciertos diálogos, entre instrumentos. Descubrí que la pura música puede crear cierto ambiente. Fíjate, yo creo que eso me llevó a descubrir la música clásica, a darle sentido, a encontrarle coherencia. Me tomó mucho tiempo descubrir y distinguir los instrumentos.

Cuenta Pablo que había un interés naciente por la música “clásica” en él, sin embargo, ésta no le era tan accesible, eventualmente la escuchaba por una estación de radio estadounidense, al igual que hacía uso de otras estrategias, como el préstamo bibliotecario, o el copiado de casetes. Esta última estrategia le permitiría a hacerse de un volumen importante de opciones musicales, tanto de música “clásica” -concretamente del estilo barroco-, como de prácticamente todo lo que fuera posible copiar.

Fíjate, qué bueno que me recordaste, porque en ese mismo tiempo, cuando estaba en la prepa, me llamaba mucho la atención la música clásica, pero no estaba muy disponible. Había una

estación americana, me llamó mucho la atención la música fuerte, muy bajá (hace sonidos graves), no tan chillante, ni nada. En la biblioteca de ahí del Parque Teniente Guerrero saqué unos LP, que por cierto perdí mi credencial ahí, por no regresar los discos a tiempo. [...] Mi jefe -porque trabajaba en una oficina, hacía el aseo- tenía una suscripción donde le mandaban casetes de música clásica y los copié, sin su consentimiento, siempre he sido muy impertinente (risas). Ahí conocí a Pergolesi, por ejemplo, la música barroca, puro barroco le llegaba a él y me encantó porque se me hacía muy elegante, muy entretenida y empecé a distinguirla. Y dije “ah barroca, ¿por qué? ah porque tiene un montón de cuernos y salidas y entradas, por todos lados”. [...] ¿Sabes qué es lo que creo yo que fue influencia? El hecho de que sacaran estas duplicadoras de casetes, que las metes y listo. ¡No, pues estaba invadido mi casa de casetes! Yo creo que por curiosidad empecé a coleccionar todas las que podía, copiando todo. Y pues ahí descubrí muchísima música también.

Después de su etapa preparatoria, Pablo ingresa a la Ingeniería en Informática en la UABC, graduándose en el año de 1997. Para este momento comenzaba a independizarse y a conseguir su primer empleo como profesor de tecnología (informática) en la misma universidad, posteriormente en una escuela preparatoria. Al mismo tiempo, continuaba alimentando su afición por la música, en general. Cuenta que, desde esos años viaja eventualmente a San Diego y Los Ángeles, siempre aprovechando esas visitas para conseguir música, conocida y desconocida, pues declara nunca haber abandonado su curiosidad por conocer nuevos grupos y cantantes.

Además de estos viajes a San Diego y Los Ángeles, la situación fronteriza juega un papel importante para la adquisición de música grabada para Pablo, ya fuera a través de los *mercados de lo usado*⁴¹, los cuales considera más presentes que en otras regiones, o las suscripciones a clubes musicales que existían en Estados Unidos y de las cuales hacía uso para obtener discos a muy bajos precios. Esto le permitió conocer nueva música, la cual podía valorar tanto positiva, como negativamente.

¿Sabes que es muy importante aquí en Tijuana, más que en otras áreas? El mercado que hay aquí de lo usado, eso de los sobre ruedas y todo eso ¡olvídate! Compras música y descubres lo que no tienes idea. Ahí descubría a Mari Trini, eran unos casetes de ella, usados, su onda era así como depre, con su guitarrita, y una mujer, además, y con mucha sensibilidad. Y, sobre todo, un romanticismo, pero muy fuerte, ella fuerte, pero sufriendo, y una poesía muy bonita. [...] Fíjate que en los noventas también, algo que influyó mucho para que yo me hiciera mucho así de

⁴¹ En Tijuana existe un tipo de mercado en el que se venden productos usados provenientes, principalmente, de Estados Unidos -aunque no solamente- entre los que se pueden encontrar ropa, electrónicos, juguetes, discos, libros, etc. Es común encontrar estos productos en los *mercados sobre ruedas*, los cuales son definidos por Sierra y Serrano (2002, p. 702) de la siguiente manera: “Los mercados sobre ruedas equivalen a los famosos ‘tianguis’ del centro y sur de México. A diferencia del resto del país, en la frontera se permite el establecimiento de lugares que expenden productos de segunda mano.”

explorar la música, fue aquí la frontera, porque descubrí los clubs musicales, estaba de moda en los noventas -todavía por el dos mil uno, dos- en las revistas había catálogos “suscríbete al club Columbia House”. Bueno en las revistas venían todo un montón de discos ¡N’hombre, era el paraíso! Comprabas diez con precio de un dólar y te mandaban otros tres por cinco dólares, por ejemplo. Y estabas comprometido a comprar creo que tres a precio normal en los próximos dos años. En el otro club te mandaban dos gratis y estabas comprometido uno a precio normal en el año que sigue. Y decía “ah pues ya veré si los compro o no, por lo pronto mándame estos quince”. En ese tiempo pedí pura música pop, lo que se me ocurría, mucha basura, muchos que decías “¿qué es eso?” o sea un disquillo ahí, una cancioncita.

El consumo regular de ópera por Pablo, no llegará de forma directa, sino antecedido por el consumo de *formas* más recientes que integran rasgos estéticos de la ópera y de lo que se conoce como pop, así como de musicales. Este consumo específico estaría motivado por su pareja actual:

Oficialmente, fue por mi pareja que me metí a conocer la ópera más a fondo. Tengo con él nueve años, fue a raíz de ahí que digamos que tengo cierta relación más formal, empecé “ah sí sé que existe y he escuchado *La dona e mobile*” pero oficialmente a decir “ah mira, este señor tiene éstas; ésta está mejor que ésta; este fulano no me gusta” fue a partir de nueve años para acá, que él me influyó. Él, más que ópera, había escuchado musicales, por ejemplo, *Cats*, *Jesucristo Súper Estrella*. Él me introdujo a esa música de esas artistas que están entre el pop y la cultura digamos un poquito más difícil, que era esta Sarah Brightman ¡nos hicimos fans! Él también conoce un grupo que se llama Il Divo. Y él había escuchado la ópera *Carmen*, le gustaba mucho *La Habanera*. Yo la había escuchado, pero no sabía de qué obra era.

Considera Pablo, que fue su curiosidad lo que lo condujo al consumo regular de ópera, al ir descubriendo poco a poco obras que, con el tiempo, serían sus favoritas.

Yo pienso que me clavé en las cosas éstas porque no me gusta quedarme con la duda de algo. Si tu mencionas una palabra nueva, no me voy a quedar con la duda de qué es. Por eso fue que caí con algunas obras de la ópera, porque, por ejemplo, a él le gustaba mucho la parte esta de La Reina de la Noche, “ah, pues vamos a ver de qué ópera es y todo”. Y ya de ahí empecé a escuchar más y recuerdo bien clarito que descubrí la de *Gelida Manina* y dije bueno, pues ya, toda la obra, *La Bohème*. Y empecé a buscar obras completas, por ejemplo, *Don Giovanni*, digamos que me abrió los ojos, para decir “ah, mira, lo quiero conocer” a la mejor conozco un pedacito, pero la quiero escuchar toda.

Pablo consume ópera -muchas veces acompañado su pareja- *en vivo*, acudiendo a eventos locales, y de forma grabada, ya sea en CD o LP, o en formatos digitales, accediendo por internet. Con su pareja también ha acudido al cine, en Tijuana, donde han visto *La Traviata*, ópera que los vincula emocionalmente.

Fuimos a ver *Carmen*, aquí en el cortijo San José, hace como dos años. Fuimos a ver Ópera en la Calle también en La Libertad. Nos tocó uno que se agarró cantando, ah no ese lo vimos en internet, uno que cantó en la central camionera. [...] Después descubrimos *La Traviata*, uy sí, digamos que esa es nuestra ópera. Esa la fuimos a ver al cine. No me caía el veinte “¿la vamos a ver en vivo? ¿la van a estar transmitiendo así en vivo?” no, ¿cuál? Era la grabación. Te digo, empecé ya a adquirir lo que quería, *Boris Gudonov* también me la encontré en LP. Luego me hice coleccionista de viniles, y conseguimos esta de *Gudonov*.

Cuando Pablo explica lo que le gusta de la ópera, evoca primeramente la dimensión vocal, sin embargo, lo hace para enunciar los aspectos que no son de su agrado, evidenciando su predilección por lo que ha construido subjetivamente como *natural* en la voz cantada. Afirma que la vinculación de la historia con la música le atrae mucho, además de prestar atención a la parte “instrumental” de la ópera, sin ser afecto a que todo diálogo sea cantado, como lo expresa a continuación:

Primero al tipo de voz, si es por ejemplo una mujer, si no es muy chillante, que no me distraiga. Si tiene demasiados amaneramientos propios, que, por darle su virtuosismo, se agarré como esta Cecilia Bartoli, tiembla mucho, no me gusta. Me fijo primero si la voz es de mi gusto. Si es un hombre, que no esté demasiado ronco, porque se me afigura que no es su voz y pienso que me está haciendo trampa. Si es su voz, el alcance y todo ¡órale! Pero cuando siento que no le queda o algo... no me gustan los extremos, vaya. Aunque también es la canción en sí, porque no vas a decir que cuando la Reina de la Noche se agarra cantando no te va a gustar. [...] Me gusta que es una historia, con sus personajes, su drama, todos sus sentimientos, todo eso. No es una simple canción, es toda una novela. Me gusta también musicalmente, la melodía. Lo que no me gusta es cuando esto que estamos aquí platicando lo tenemos que meter a la ópera y tenemos que cantarlo, lo siento forzado. Yo creo que eso es lo que no le ayuda a la ópera, el querer meter todo, todo el diálogo, por soso que sea. Quieras que no, se presta a lo chusco, porque se ponen de pechito. [...] Musicalmente me gusta la música clásica y pues me gusta que la ópera tiene eso, música instrumental acompañándolos [...] el hecho de que esté la música, natural, producida para ese acto, para esa escena.

Según reflexiona Pablo, el consumo de ópera, en el contexto actual tijuanaense, más que estar directamente asociado con el conocimiento o preparación académica de las personas, está asociada con la apertura que éstas puedan tener con respecto a “la manera de ver la vida”. No obstante, dentro de esto deja ver la vinculación implícita que hace entre el ser “culto” y el consumo de ópera:

Quizá la valoren más los académicos, los profesionistas quiero pensar, aunque no sé si una persona, por el hecho de tener una carrera sea culta, en ese sentido. Yo pienso que tiene más bien su manera de ver la vida, las cosas en general, que tan abierto está al mundo. Porque mucha gente, entre más estudiados, más se cierran, más se van canalizando a su área. Fíjate, tengo un amigo, muy amigo, muy culto, está haciendo su maestría, se fue al DF. Hablas con él temas de política y no sé qué tanta cosa, el me regaló un disco, *Las Cien Obras de Ópera Universales*,

porque no le gustaba, que puros gritos. Cinco CD, originales EMI. Me lo dio porque no era lo suyo, a pesar de ser una persona muy estudiada y culta y todo.

Actualmente, Pablo ha acumulado un repertorio amplio de música de la que gusta, entre ellas la ópera. Por lo cual, escucha de forma intercalada la música de su niñez, adolescencia, edad adulta y aquellas que van surgiendo al avanzar el tiempo. Considera que su “eclecticismo” está vinculado con su personalidad, pues se considera una persona “abierta”, comprensiva y tolerante:

Está medio complicado porque escucho de todo. De repente me olvido de mi favorita y no la escucho por muchos meses. Por ejemplo, me puedo agarrar de repente oyendo ópera, unos dos o tres días, que no oyes otra cosa, que andas con eso. A veces me doy mis baños de top-ten, me agarro escuchando los Twenty one Pilots y Cold Play, o sea, me agarro oyendo algo muy nuevo. O me agarro poniendo los de Donna Summer, o los de la ópera o los de Clásica, me ando brincando ahí. Es más, ahorita traigo un disco desde hace un mes, en el carro, de Los Potros, la escuchaban mis hermanos, trato de comprenderlos ahora para ver cómo se sentían, era lo que ellos andaban oyendo. [...] Si tú me preguntas cómo se relaciona mi personalidad o quién soy con la música que oigo, pues a la mejor tiene que ver con esa apertura que tengo de mi manera de ser muy abierta, ese eclecticismo de que todo va, de que no me asusto, comprendo las cosas, comprendo a las personas y comprendo las situaciones, o sea no me sorprende que esté así allá la cosa, o no me sorprende aquello tampoco. Y creo que eso se refleja en la música, tolero lo que escuches.

Por último, Pablo expresa que, aun siendo una persona “ecléctica”, hay tipos de música que no son de su agrado, principalmente por el mensaje expresado. Uno de estos géneros es el narco-corrido, el cual valora de negativamente, concediendo cierto valor a la música, pero no al contenido, ni a la gente que lo escucha.

Ay, pues si se le puede llamar género al narco-corrido, si es género ya (risas) oficialmente. Pues el narco-corrido ¡olvídate! Es vulgar, prosaico. El tema no me gusta, aunque la música sea otra historia, la música a la mejor tiene su ritmo, su arte y todo. Pero, quítame la música, me la pierdo, no le hace, pero quita eso. [...] Sí, pero es más bien el mensaje que tiene ahí el narco-corrido. Casi todo me gusta te digo, más bien me molesta que pongan esa música. Y a la mejor me molestan las personas que la ponen, ellos como personas, porque la música pues es la música.

3.8.5. *Historia de Elena*⁴²

Una vez que se le han expuesto los objetivos y organización de la entrevista, Elena toma la palabra y se apresura a relatar una anécdota que, considera, ayudará a entender todo lo que

⁴² La señora Elena fue entrevistada el día 10 de agosto de 2017 en las oficinas de Ópera de Tijuana, antes de un ensayo del coro en el que participa, la entrevista duró aproximadamente una hora veinticinco minutos.

contará posteriormente: su madre solía contarle que, cuando ella nació, no lograban hacerla dormir por las noches y siempre mantenía despierta a toda la familia. Esto fue una molestia sólo hasta el día en que a su madre se le ocurre encender la radio y sintonizar una estación musical, ¡santo remedio! la pequeña Elena quedó en silencio y escuchó atenta, hasta caer dormida profundamente. Para la familia, en especial para la madre, no quedó duda que “tenía la música adentro, desde chiquita”.

Elena nace en 1954. En su casa vivían ambos padres y diez hijos, ella era la tercera. Su padre, originario del Distrito Federal, era mecánico en refrigeración; durante la niñez de Elena, su madre era ama de casa. Indica que las condiciones económicas familiares “no eran muy buenas, había muchas carencias, éramos muchos en la casa”.

Las actividades recreativas que realizaba Elena cuando era pequeña comprendían básicamente juegos que ella y sus hermanos implementaban, haciendo uso de los recursos que tenían a la mano y de su creatividad. Cuenta, también, que ella y su familia no solían realizar actividades que involucraran consumo cultural o artístico, pues el tamaño de la familia y las limitantes económicas no lo permitían, con excepción de alguna vez que fue al cine.

Éramos de jugar, éramos muy creativos con nuestros juegos. Jugábamos a la tiendita y hacíamos todo lo que había en la tienda, tú mismo creabas tus propios juguetes en aquel entonces. Íbamos mucho al cerro de excursión con mi mamá, vivíamos al lado de un cerro. No íbamos al teatro, o conciertos o cosas así. Alguna vez llegué a ir al cine, recuerdo, pero no, no salíamos mucho. Para ser tantos, costaba mucho.

El entorno musical que recuerda Elena se caracterizaba por incluir música tanto en español como en inglés, la cual escuchaba por la radio:

Era música normal. Recuerdo que mi mamá ponía mucho una estación de radio, era música como baladas y cosas así. Después, escuchaba mucha música de Estados Unidos, en inglés, la época que le dicen las *oldies*. A mí mamá le gustaba cantar, era muy buena para hacer segunda voz, nos poníamos a cantar las dos, era música en español, baladas.

A los cinco años de edad, Elena entra a la escuela primaria -pública-, no cursó la etapa preescolar antes de esto. Durante este periodo no tuvo clases de educación artística, sin embargo, menciona que solía participar cantando en eventos escolares, “siempre quería cantar, cantaba la música que escuchaba, era música muy romántica”. Al finalizar la etapa primaria, a los doce años, Elena apoyó a su madre en el cuidado de sus hermanos menores, ya que ésta última

comienza a trabajar para obtener más ingresos para la familia que seguía creciendo. Sus dos hermanos mayores también se integran a la vida laboral. A esta misma edad, Elena se integra a un taller de danza folclórica, donde se queda un año aproximadamente. Posteriormente, a los quince años, participa algunos meses con el grupo musical *Génesis*, el cual presentaba obras teatrales y dancísticas.

Elena no cursó la escuela secundaria, sin embargo, sí estudió una carrera técnica en comercio cuyo programa duró dos años. A los dieciséis se casa y, desde ese momento ha sido ama de casa, tuvo dos hijos. En cuanto al consumo musical en esta etapa, aún juvenil, y el paso a la edad adulta cuenta:

Escuchaba la música en español, temas modernos, eran baladas, música romántica. No escuchaba mucha música mexicana, porque era joven y uno se va más por las canciones que estuvieran de moda. Pero la música nunca faltó en la casa. Después le tomas el gusto a la música más viejita, como los boleros, o la música de mariachi que está bonita. [...] Me gustaban mucho los sones del mariachi, lo que bailábamos en el taller de danza.

Entre invitaciones de amistades o familiares, Elena se ha ido familiarizando con la oferta cultural de la ciudad, sin embargo, considera que, tanto la oferta y su difusión, como los espacios, eran más limitados de lo que son ahora:

Años atrás yo ni me enteraba que había eventos, ahora sí sé que hay muchos eventos. Antes no teníamos muchos teatros, estaba el teatro del IMSS nada más, las obras se presentaban en los cines. Hasta que se hizo el Cecut, y ahora el Teatro de la Casa de la Cultura. Todavía nos hacen falta muchos teatros. Cuando hay obras de teatro siempre está lleno.

La ópera no figuraba entre la música que consumía Elena hasta sus 35 años, aproximadamente. Fue uno de sus hijos quien la introdujo al consumo de este tipo de música, al compartir con su madre esta preferencia que en él mismo iba surgiendo. Así, ambos hacían uso de diferentes medios para descubrir tanto el repertorio como información sobre tipo de voces, estilos, etc.:

Yo nunca me fui por el lado de la ópera o cosas así, eso fue después, por mi hijo, que me empezó a compartir su música, me enseñaba a los tenores y sopranos que le gustaban. El me empezó a meter en ese mundo. Mi hijo estaba muy joven, tenía unos 17 o 18 años. De repente empezó a escucharla y compraba música, me ponía en la televisión tal programa ¿ya ves que hay canales culturales que te presentan ópera, o música sinfónica, a veces los cantantes? [...] Me ponía casetes, luego CDs. Me gustaba lo que me ponía. Antes no sabía mucho sobre la ópera, más que lo que había escuchado, pero después me puse a investigar.

De la oferta operística que hay en la Tijuana, Elena asegura haber asistido a cuanto evento ha podido. Recuerda, particularmente, los conciertos de la Ópera Ambulante, ya sea en el Cecut, en la Casa de la Cultura, escuelas como el CAM y el CEART, incluso recuerda haber asistido a El Lugar del Nopal, un espacio en el centro de la ciudad donde se hacen presentaciones culturales de diferentes disciplinas. Ha presenciado óperas como *La Bohème* y *Payasos* ofrecidas por la Ópera de Tijuana. Ha acudido a todas las ediciones de Ópera Explícita de los años anteriores. En el año 2003, Elena asistió a uno los últimos conciertos que dio el tenor Luciano Pavarotti, en Mexicali⁴³. Cuenta haber salido un poco decepcionada del evento porque, el tenor al que admiraba, “no tenía el mismo nivel, la voz sonaba afectada”.

La han invitado en varias ocasiones a ver óperas que se transmiten desde el Metropolitan de Nueva York en un cine de San Diego. Además, se ha hecho de una colección de discos y DVD de los títulos que más le gustan. Recientemente ha accedido por medio de internet a muchos títulos y elencos específicos, que no ha encontrado en tiendas de discos, particularmente por YouTube. También menciona que algunas de sus amistades suelen compartir arias de sus cantantes favoritos en Facebook y ella suele escucharlos, así ha conocido a cantantes como Rolando Villazón o Javier Camarena. Por cierto, estos dos, además de José Carreras, Plácido Domingo y Luciano Pavarotti son los interpretes que Elena asegura disfrutar y preferir por su calidad interpretativa.

Con respecto al disfrute de ópera, Elena manifiesta una inclinación especial por la dimensión vocal, donde ella identifica la principal diferencia entre este tipo de música y las otras *formas musicales* que consume:

Para empezar, el tipo de cantantes que tiene la ópera. A mí me gusta Rafael, canta muy bien, pero aun teniendo esa voz, no llega a tener la voz de un tenor. No les quito el mérito, son excelentes cantantes, pero a mí se me hace que es otro nivel. Es otro nivel muy, muy, muy por arriba de un cantante normal, creo que tienen mucho mérito los cantantes de ópera, todo el trabajo que conlleva ser cantante de ópera. Cuando presentan sus óperas, me parecen trabajos muy agotadores, porque son obras con mucho drama, tú los ves cantar y están tan apasionados con lo que están haciendo. Es mucha más la pasión que ves en ellos que los otros artistas.

⁴³ Sobre este concierto, Trujillo (2007) desarrolla todo un capítulo. En el siguiente link se presentan fragmentos de este concierto, histórico para la región: https://www.youtube.com/watch?v=4Y9QMwf_o7s

Elena reconoce que el consumo de ópera no es una actividad sencilla, a veces por el idioma, a veces por la complejidad de la música. Sin embargo, ella asegura haber sorteado esos problemas con algunos títulos, gracias a la familiaridad que le ha dado la escucha repetida, además de apoyarse en buena medida en lo visual para entender qué es lo que pasa en el escenario, así como en la expresividad de los cantantes.

A veces no entiendes lo que cantan, cuando ya conoces la ópera, te familiarizas y le entiendes más. Hay que observar todo, desde qué hay en el escenario, los cantantes, la actuación, la música. La música es muy importante. Pero Trato siempre de ver todos los detalles que tiene una presentación de ópera. Además, hay cantantes que te transmiten lo que están cantando, la piel se te enchina.

En el año 2014, Elena se integra al Coro de la Ópera de Tijuana, un coro donde la entrada al mismo no está condicionada a conocimientos específicos o estudios musicales; el interés y una afinación correcta es suficiente para entrar. Esta actividad permitió a Elena un acercamiento diferente al arte que ya disfrutaba desde varios años atrás, ahora tiene oportunidad de ver el trabajo que hay detrás de las producciones operísticas, además de valorar de otra manera el trabajo vocal que hay detrás de los cantantes líricos, los cuales ya admiraba.

Cuando escuchaba con mi hijo la ópera, me gustaban mucho los cantantes. Pero cuando ya entré al coro, me di cuenta del trabajo que implica. Cuando voy a ver a la Ópera Ambulante, me fascina, tienen voces maravillosas, me gusta mucho el trabajo que ellos hacen.

Como se pudo observar desde que nombró a Raphael, la música que escucha Elena no se limita al repertorio operístico o vocal lírico, sino que escucha “un poco de todo” o, como se verá en un poco más adelante, gusta de lo “normalito”.

Me gusta mucho el mariachi, sobre todo el Mariachi de Tecalitlán, los discos que han hecho sinfónicos me gustan mucho. Hay muchos cantantes que me gustan, la música moderna, puede ser movida, pueden ser baladas, románticas. Hasta la música de mis hijos, cuando eran adolescentes, también me gustaba, nunca me molestaba, siempre compartí con ellos y me gustaba su música. Me ha gustado de todo un poco. Me gustan mucho los tríos, las baladas me gustan mucho. Soy normal para la música, me gusta lo normalito.

Si bien, se muestra abierta en cuanto a la música que puede escuchar, al preguntarle sobre la música que no le gusta es más categórica y parece tenerla mejor identificada:

La música que no me gusta para nada es lo que se oye ahora, que está muy de moda, como los corridos, la música de banda. El tipo de música gruperera tampoco me gusta. Todo ese tipo de música no me llena, es algo que nunca me ha gustado, no es algo que yo escucharía en mi casa o compraría un disco. [...] El género gruperero y eso no me gusta por las voces que tienen. No soporto escuchar ese tipo de voces tan chillonas, y a veces las voces parecen hechas en un molde, son las mismas voces, para mí parecen igualitas. En la cuestión de banda, se me hace muy ruidosa, exageradamente ruidosa la banda.

El mensaje y la forma de expresarlo aparecen como dos elementos a los que Elena presta atención a la hora de seleccionar la música que es de su preferencia y la que no:

Yo me fijo mucho en las letras. Me fijo mucho en el arreglo de la canción, del tema, pero también lo que está diciendo. Debe decir cosas bonitas, cosas que tengan sentido. Al final de cuentas toda la música nos habla de amor, de desamor o de problemas que hay. La música que no me gusta, puede ser que te está diciendo algo, pero no me gusta cómo lo dice.

3.8.6. *Historia de Luisa*⁴⁴

Los 23 años que Luisa tiene de vida los ha vivido en Tijuana, en la zona Centro, específicamente. Relata Luisa que creció con ambos padres, tiene un hermano que es cinco años mayor que ella y dos hermanos menores (siete y seis años de distancia cada uno). Ambos padres estudiaron hasta el nivel bachillerato. Luisa relata que las condiciones económicas de sus primeros años de vida eran “complicadas”. Vivían en una casa que sus abuelos paternos les prestaban. También recuerda que, al principio, no tenían coche, aunque años después “la familia consiguió uno”. Su madre era ama de casa, pero, también apoyaba en la atención y desarrollo de los negocios que su esposo emprendía para sostener a la familia. El padre “siempre había querido abrir un restaurante” y lo intentó, por primera vez, en la Zona Centro, “pero no funcionó, quebró”. Posteriormente, instaló un “camión de mariscos por el Parque Independencia” el cual era atendido por ambos padres. El hermano mayor también apoyaba a sus padres cuando el negocio estaba abierto. Mientras tanto, Luisa (con siete años de edad) cuidaba a sus hermanos menores, “los bebitos, en el carro”. Por eso considera que se trataba de “un trabajo de familia, para que funcionaran las cosas”. Cuenta que, con el tiempo:

tuvo mucho éxito el camión de mariscos y mi papá se asoció con el marido de una tía. Pudieron abrir un restaurante, se llamaba *Mariscos Omar*. Igual el trabajo era arduo, no había descanso. Yo me acuerdo que siempre se levantaban bien temprano, iban a trabajar, terminaban de trabajar,

⁴⁴ Luisa fue entrevistada el día 16 de agosto de 2017 en las oficinas de la Ópera de Tijuana, antes de un ensayo. La entrevista duró una hora quince minutos.

lavaban las cosas e iban a comprar las cosas para el día siguiente volver a hacer lo mismo. Y esto de lunes a domingo.

Luisa relata que, por la dinámica familiar, no tuvo oportunidad de asistir a eventos culturales, ni realizaba otras actividades recreativas de forma continua durante su infancia. Sin embargo, en su casa había televisión, donde veía programación infantil que era mayormente en inglés, veía, por ejemplo, el canal PBS Kids. Por otro lado, la música que se escuchaba en casa provenía principalmente de la radio:

En mi casa regularmente se escuchaba la *104.5 Radio Latina*, canciones populares, en español, que Thalía, que Shakira, OV7, esas cosas. Eso fue por muchos años. Esa o la 107.4, pero era total pop, en español. De repente ponían pop en inglés también, pero era muy raro.

Además de la música que escuchaba en la radio, recuerda haber escuchado “música de banda que ponían en las fiestas familiares” de las cuales Luisa dice aun recordar algunas melodías y letras. No obstante, Luisa describe a sus padres como “rockeros, les gustaba Led Zepellin y Iron Maiden”. Con relación a esto, cuenta que, cerca de la casa familiar, vivían unos amigos muy cercanos de sus padres con quienes compartía gustos musicales y quienes, ocasionalmente, los invitaban a fiestas o reuniones donde escuchaban “rock clásico, metal, ska, en español y en inglés, como rock de los ochentas, noventas, Cerati y esas cosas”. Estos amigos de la familia tenían una hija, quien era amiga de Luisa. Junto a esta amiga, descubrió cantantes y bandas nuevos, los cuales coincidían con los géneros que escuchaban los padres de ambas, según cuenta Luisa.

Con respecto a su educación, Luisa dice haber estudiado en escuelas públicas hasta quinto año de primaria, posteriormente se beneficiaría de una beca completa para estudiar en una escuela privada, producto de su desempeño escolar y su empeño por sobresalir. Además, sintió inquietud por cantar desde muy pequeña y tuvo oportunidad de hacerlo durante esta etapa. Afirma que, aunque considera que era “introvertida” en la vida cotidiana, mientras estaba en un escenario era “desinhibida”:

Yo era una niña bastante aplicada en la escuela, desde el kínder hasta la primaria, siempre sacaba diez. Pero nunca fue como inculcado eso del diez, era porque a mí me gustaba. Apoyo moral siempre tuve de mi familia. Mi hermano mayor, igual promedio normales, regulares. A mí me gustó destacar, desde muy chica, en todo lo que pudiera. En canto, en danza, en carreras, siempre me gustaba ganar los primeros lugares, no tengo idea de por qué, pero me gustaba. [...] Siempre se me dio cantar, desde chica, desde que estaba en el kínder. Me acuerdo que tenía una película

de Barney, yo cantaba una canción que se llama *Imagina*, de Barney, me la aprendí y le dije a mi maestra de kínder que quería cantar, y ya, la canté a capela, a los seis años. Después entré a la primaria, vi que la escuela era mucho más grande y a mí me gustaba que la gente me escuchara, entonces, igual, le dije a mi maestra “maestra ¿puedo cantar?”, me dijo que sí y ya me subí y pues al parecer a la gente le gustaba mucho. Yo era bastante desinhibida en el escenario, pero era bastante introvertida en la manera de comportarme con los demás.

Al pertenecer a una familia católica, Luisa se integra, con diez años de edad, al coro de la iglesia San Francisco de Asís, donde interpretaba “canciones de la iglesia, populares, ni siquiera era como música sacra. Era con una guitarrita, cantar canciones religiosas, al modo popular. Estuve ocho años, estuve desde los diez hasta los dieciocho”. Sobre su adscripción religiosa actual y el catolicismo Luisa expresa: “hay cuestiones con las que no estoy de acuerdo, yo creo que existe Dios, eso sí”

Cuenta Luisa que, al entrar al colegio privado, en la última parte de su educación primaria, tiene los primeros acercamientos a una formación artística: “en el colegio nos daban la clase de arte y era música, pero ahí nada más era cantar, no te enseñaban notas musicales, no te enseñaban técnica vocal, sólo era cantar”. Por su parte, sus padres daban seguimiento al interés que había mostrado por el canto, tanto en el contexto escolar, como en el religioso. Esto los lleva a proponerle que tome clases de canto, lo cual acepta. Este sería el primer encuentro que tendría Luisa con el arte lírico:

Cuando tenía como once o doce años, mis papás me preguntaron si quería clases de canto. Pero yo no quería cantar clásico, yo quería cantar como Yuridia. Me metieron a clases de canto y me acuerdo que antes de que me tocara la clase, había alguien con el maestro, cantando, y estaba cantando ópera. La verdad no me acuerdo si estaba cantando bien o estaba cantando mal, pero a mí me sorprendió muchísimo porque estaba cantando ópera. Y a mí la ópera se me hizo como lo máximo del canto. Pero lo vi como muy lejano, nunca pensé que yo fuera a cantar ópera algún día. Duré muy poquito tiempo, porque mis papás no pudieron pagar las clases, duré como dos meses.

Cuando Luisa pasa a la etapa secundaria en el mismo colegio, tiene un tipo de acercamiento artístico distinto al previo, sin embargo, en el ámbito musical considera haber aprendido muy poco. Al estar cada vez más interesada en la práctica musical, intenta aprender a tocar la guitarra acústica de forma autodidacta:

Al pasar a la secundaria, se quitaron las clases de música y nos pusieron clases de artes en general, que pintura, que hacíamos esculturas muy básicas, de plastilina, de cerámica, cosas por el estilo; de repente, música, pero el maestro no sabía nada, nada más nos decía que lleváramos

los instrumentos y que tocáramos lo que quisiéramos. En la secundaria agarré el gusto por la guitarra acústica y aprendí yo sola algunos acordes, después me metí a Casa de la Cultura, igual como un mes, eran clases grupales. No aprendí mucho y después me salí, pero por lo menos supe cómo acompañarme, o sea, los acordes básicos para acompañar mi voz.

Ni Luisa ni sus padres abandonan el interés por su entrenamiento vocal, por lo cual recurren a vínculos familiares y sociales que pudieran ayudar a alcanzar ese fin. Así es como llega al Coro Infantil de la Ópera de Tijuana, lo cual durará poco, pues surgen complicaciones familiares:

A los trece mis papás contactaron a un familiar lejano que era estudiante de canto operístico de la UABC en Ensenada para que me diera clases de canto. Después ya no pudo darme clases, pero me recomendó para que fuera al Coro de la Ópera de Tijuana, el de los niños. Estaba el maestro Ignacio Clapés y el maestro José Medina, en ese entonces no sabía quiénes eran (risas). Para esos entonces, mi papá estaba enfermo, le dio bronconeumonía y no pudo ir al concierto. Después, hubo muchísimas complicaciones con mi papá, y ya no pude ir a lo de la Ópera de Tijuana.

La enfermedad de su padre empeora y fallece cuando Luisa tenía 14 años, esto, desde luego, cambia toda la dinámica familiar y las condiciones de vida. Esta situación trae consigo nuevas obligaciones para Luisa, como ella misma lo cuenta:

Después, a los 14, mi papá falleció de bronconeumonía. Pues ya la vimos muy difícil en la familia, porque él era la fuente de ingresos que nos sostenía. Mi mamá tuvo que meterse a trabajar, mi hermano mayor también, y yo, pues a cuidar a mis hermanos. Estaba en la escuela y cuidaba a mis hermanos. Estábamos al pendiente todos de cómo iba a funcionar el asunto ¿no? Luego de eso, pues igual seguí destacando en calificaciones, pero ya no tanto. Pero seguí con la beca, tenía que mantenerla, porque si no me sacaban, ya no podía pagar.

Durante este periodo en el colegio privado, Luisa recuerda que se le dificultaba relacionarse con sus compañeros. Considera que, en gran medida, se debía a los contextos económicos y familiares de los que provenían, los cuales eran diferentes a los de ella. Algo en lo que se evidenciaba ese distanciamiento con sus compañeros de escuela era el consumo musical, el cual considera que era importante para la convivencia entre personas.

En el colegio a todos le gustaba la banda, el norteño y a mí nunca me... ahora que lo pienso, creo que tiene mucho que ver la personalidad. Mi personalidad era muy diferente a la de ellos, y me costó mucho trabajo involucrarme en el ambiente social, con mis compañeros del colegio. En la escuela pública fue muy fácil, pero cuando entré al colegio se me dificultó mucho la convivencia. Tal vez porque la mayoría de los alumnos de la escuela eran de papás que podían pagar la escuela, regularmente eran divorciados, regularmente tenían problemas en su casa, pero diferentes a los míos, eran como más de familia, igual que tenían dinero, no sé era como otro

ambiente social y yo no me sentía como que podía convivir, sí lo intentaba, pero se me dificultaba. [...] En ese entonces a mí me gustaba mucho la música, pero yo no encajaba en el sentido musical con ellos. Ellos de repente en las fiestas, en las tardeadas, en las mismas clases libres, se ponían a escuchar a todo volumen banda, a todo volumen norteño, o a todo volumen reggaetón. Yo no sabía de grupos de esos. Me di cuenta que la música tiene mucho que ver en la convivencia. [...] Yo tengo la mentalidad de que tiene mucho que ver con la psicología de las personas y de los grupos sociales. Igual los tipos de bandos, o sea, los que son “fresas”, los que son “rockeros”, los que son “cholos”. No sé si te has fijado que cada grupo social escuchan tipos de música definidos y sus personalidades son de una cierta manera, a eso me refiero. No siempre pasa así, pero sí en la mayoría de los casos.

El cambio entre el nivel secundaria y el nivel preparatorio fue experimentado por Luisa como algo liberador, tanto en la convivencia social, como el rendimiento académico. Este cambio contrajo, también, la posibilidad de continuar sus prácticas musicales de una forma regular, ya que formaba parte del programa educativo de la institución en la que se iba integrando, como ella misma lo cuenta:

Después viene lo bueno, salí de la secundaria y me metí a la Lázaro, la preparatoria. Y pues ahí ya tuve libertad. Primero libertad en cuestión académica, ya no tenía que sacar diez en todo. Fue como un mundo abierto para mí, en todos los sentidos, porque la Lázaro tenía chorrocientos mil estudiantes y había de todo. Llegué y vi toda la variedad de talleres que tienen, tienen muchísimos talleres. Yo, en automático, me metí en el de música (ríe). Ya vi que estaban con sus guitarras, con sus percusiones y cantando todos, bien felices. Me acuerdo que el maestro me dijo “ven, a ti se ve que te gusta la música, intégrate al taller de música popular”, y me metí (ríe de nuevo).

Un par de años después de ingresar a la preparatoria, Luisa tiene el primer acercamiento directo con el estudio “formal” de la música que ella denomina “académica”. Siguiendo una convocatoria, audiciona para integrarse al Patronato de la Ópera, donde recibiría una beca que la exenta de todo pago. Durante esta etapa, articulaba los estudios musicales con los estudios de bachillerato.

Cuando tenía diecisiete, encontré un cartel que decía “audiciones para el Patronato de la Ópera”, audicioné y me aceptaron. Ahí empecé a entender, ahora sí, cómo funciona la música, cómo debo de cantar, todo lo que relaciona, historia, artes escénicas, técnica vocal, idiomas, etc. Estaba en la prepa en la tarde, a veces me salía temprano de clases para ir al Patronato. Me quedaba como a cuatro cuadas.

Luisa descubre las posibilidades que el canto lírico le podía ofrecer y decide adentrarse a ese mundo que, hasta entonces, le parecía lejano. Desde sus primeras clases y presentaciones recibe críticas de maestros y público que eran positivas y alentadoras. Cuenta que, motivada por

esos resultados, se interesa por conocer más repertorio que pueda interpretar y, así, entre el repertorio que estudiaba, las óperas y arias que le recomendaban y lo que ella iba descubriendo en ese mismo proceso, descubrió una nueva inclinación, su “gusto por la ópera”, la que considera “una disciplina bastante completa”.

El medio por el que Luisa ha accedido a la ópera, desde su incursión, ha sido, principalmente, el internet. Cuenta que *YouTube* y *Spotify* son las dos herramientas que ha utilizado para hacer búsquedas específicas y, sobre todo, para descubrir nuevos cantantes, arias y títulos. Por este medio también ha resuelto dudas que le surgen en clases, mientras estudia nuevo repertorio o cuando quiere conocer más sobre algún compositor u obra específicos. Aunque disfruta ese tipo de consumo, Luisa prefiere el consumo *en vivo*, por eso ha asistido regularmente a los eventos que se realizan en la ciudad, como la puesta en escena de *El Barbero de Sevilla* y *Elixir de amor*, recitales y a algunas ediciones del Festival Ópera en la Calle. Afirma, concretamente, que ella consume ópera “básicamente donde se puede”. Con respecto a esto último, Luisa cuenta que obtuvo una visa para cruzar hacia Estados Unidos apenas un año antes de la realización de la entrevista, por lo cual no había podido acceder a la oferta que se ofrece en ese país.

Uno de los momentos que Luisa considera más importantes en su historia de consumo operístico se enmarca en la visita que hizo, a sus veinte años, a la familia que un profesor de ella tiene en Italia. Esta experiencia le permitió conocer diferentes ciudades europeas y recintos que históricamente se caracterizan por su oferta operística:

Primero fui a La Escala de Milán, vi a Juan Diego Flórez, fue *Otello* de Rossini. Fue fascinante, fue increíble ver el teatro, la resonancia que tiene la acústica y los cantantes profesionales de alto nivel. La segunda ópera que escuché fue en la Arena de Verona. Fue *Aida*, de Verdi ¡uy! Fue impresionante, porque la Arena está grandísima y los cantantes tienen que hacer que suene. [...] En Austria escuché *Così fan tutte*, de Mozart, en alemán.

Luisa continuó en el Patronato de la Ópera, hasta el momento en que éste crea la Escuela de Formación Escénico-Vocal, Ja'sit, donde estudia actualmente. En ambas instituciones ha optado por estudiar piano, complementariamente. Esto le ha permitido encontrar un trabajo como profesora de piano básico y de canto en la Escuela Superior de Música. Además de eso, participa eventualmente en conciertos de la Orquesta de Baja California y ofrece recitales privados.

Relata Luisa que cuando ella consume ópera valora, primeramente, el nivel vocal, pero este debe estar acompañado de una buena interpretación escénica, después de eso se concentra en el contenido de la obra, la escenografía, la danza y, en general, todo lo que pasa en el escenario:

Lo más importante es que sí estén cantando bien. Si todo está en orden en técnica vocal y en escena, le pones atención al mensaje. De repente hay óperas bufas, que son bien chistosas, tú estás como viendo una película, pero te están cantando. O estás viendo una tragedia, Lucia de Lammermoor o algo por el estilo, estás bien metido, es una novela total. Es eso, la trama, lo que está sucediendo. A mí me gusta mucho cuando hacen buenos montajes escénicos. Porque si tienes cantantes que cantan muy bien, pero no hacen nada, es tan aburrido (ríe). Entonces es todo en conjunto, todo, las luces, la danza, la escenografía, todo tiene que ver para en la ópera esté bien. La mayoría de los compositores ligan todos sus actos, o sea, ligan sus escenas de una manera que sea natural en la innaturalidad, entonces así no te aburres y todo el tiempo está fluyendo. Eso es importante, cuando la ópera fluye.

Las preferencias musicales de Luisa, actualmente, están compuestas por los grupos y cantantes que escuchaba desde pequeña, la que consumió en su etapa adolescente y el repertorio “académico” que ha ido seleccionando en los últimos años. Identifica, empero, que la forma de escuchar la música es, ahora, más analítica y distingue entre un disfrute emocional y otro intelectual.

Me gusta la ópera. Me gusta mucho la ópera contemporánea, la ópera clásica, me gusta el Jazz, bastante. El rock me gusta porque lo escuchaba antes y cuando ponen rock clásico y la música que me gustaba, pues me sigue gustando. Ahora, no sé si es una maldición o qué, pero como ya sé sobre música, ahora escucho la otra música, que es más popular, y se me hace muy, muy básica (ríe). Entonces ya el disfrute es más emotivo que intelectual ¿sabes? Porque ahora la mayoría de lo que escucho lo analizo. El conocimiento cambia muchísimo la manera de ver la música.

Por último, Luisa expresa no tener una aversión contra algún género o tipo de música en general, pues considera que toda la música tiene “una razón de ser”. Sin embargo, para ella es importante que el mensaje sea adecuado:

Fíjate que ahora me gusta todo. Antes te pude haber dicho que no me gusta el reggaetón o la banda o lo que sea. Pero la verdad es que cualquier tipo de música tiene alguna razón de ser. Tal vez los narcocorridos no me gustan, por el mensaje que dan. Pero si es un corrido, si no es narco-corrido, tiene bastantes cosas interesantes que contar. y hasta si de repente ponen reggaetón, no importa cómo se baile, pero la música tiene un bit que tú sientes y te dan ganas de moverte. La banda también, tiene el bajo de la tuba, es potente y tú lo sientes en tu cuerpo. Y pues, no se diga del pop o del rock. No estoy en contra de ninguna, nada más cuiden sus letras. El mensaje es importante.

Capítulo IV

Deconstruyendo el *gusto musical* del consumidor de ópera en Tijuana

Con la finalidad de dar respuesta a las preguntas planteadas en un inicio, en este capítulo se pretende deconstruir el proceso por medio del cual los individuos entrevistados han incorporado el *gusto musical*, entendido como *esquema de disposiciones*, el cual tiene la particularidad de haberlos orientado al consumo tanto de ópera como de otros tipos de música. La exposición de este análisis retoma el orden que se ha expuesto en el primer y tercer capítulos, es decir, se parte del estudio del funcionamiento concreto del *espacio social tijuanaense* con respecto a la producción, circulación y consumo de *formas culturales*; posteriormente se analiza, de manera sucesiva, el proceso de construcción del gusto musical de los informantes, partiendo de la etapa de *socialización primaria*, para posteriormente abordar la etapa de *socialización secundaria*, con la finalidad de identificar las condiciones concretas -y diversas- que han atravesado los informantes para la incorporación de dicho sistema de disposiciones, así como para la adquisición del capital cultural operante en su consumo musical. Se advierte la constante articulación entre las dimensiones simbólica y objetiva, lo cual responde a la relación inherente entre ellas, misma que ha quedado manifiesta en la observación de los resultados.

4.1. Producción, circulación y consumo de formas culturales en el espacio social tijuanaense

Para iniciar, se ha observado que el desarrollo histórico del *espacio social tijuanaense* ha dado origen a distintas instituciones, públicas y civiles, que ofrecen la posibilidad de acceder a la práctica artística, así como al consumo de *formas culturales* de diferente naturaleza. Entre ellas, las *formas operísticas* han cobrado un rol importante dentro de la agenda cultural regional desde los dos últimos años del siglo XX. La difusión de la ópera en la región, sin embargo, no ha estado a cargo del Estado directamente, sino de un sector de la sociedad civil interesado en promover un tipo de arte que, consideran, puede “acercar la cultura a la población tijuanaense en general” (Riqué, entrevista, 23 de julio de 2017), lo cual remite directamente a la ideología civilizatoria con la que fue introducida la ópera en la capital mexicana dos siglos atrás, según lo expuesto por Hammeken (2018, pp. 39-46). Aquellos que aquí son llamados *promotores de la ópera en Tijuana* parecen haber encontrado en la ópera un recurso con el cual realizar un proyecto de “cultivación” personal, a la vez que, desde su perspectiva, permiten a la sociedad

tijuanense participar de esta cultivación, lo cual, además, consideran que beneficia la imagen negativa que aún prevalece sobre la ciudad. Es decir, la idea de una ciudad que practica y difunde las bellas artes, hasta en la calle, contrasta con la representación negativa que se difunde de la ciudad, como se ha visto en el segundo capítulo.

Si bien la organización y planeación para la circulación de ciertas *formas operísticas* en el *espacio social tijuanense* ha estado a cargo de las instituciones civiles, éstas se han valido, en buena medida, del financiamiento ofrecido por distintos programas institucionales con los que el Estado busca, a su vez, cumplir con los preceptos inscritos en las políticas culturales desarrolladas en las últimas décadas. No obstante, esto último no aparece como evidencia de una acción programática para la difusión verdaderamente democrática de ésta y las demás artes en la ciudad por parte del Estado, pues, más allá del otorgamiento de subsidios para ciertos eventos -masivos, principalmente-, el alcance de estos y la circulación del *capital cultural* necesarios para una apropiación cognitiva son ofrecidos de forma insuficiente, como se verá en este capítulo.

Por otro lado, al observar el funcionamiento concreto del *espacio social tijuanense*, históricamente estructurado, ha salido a relucir que la situación geopolítica de la ciudad de Tijuana estructura de manera singular las dinámicas sociales, pues éstas se articulan desde los ámbitos local y nacional, a la vez que incorporan el intercambio cultural y comercial con el país vecino, principalmente con las ciudades más cercanas del estado de California. Con respecto al objeto de estudio de este trabajo, esto último resulta relevante en la medida que, dependiendo de su *posición* en el *espacio social tijuanense*, un individuo puede, virtualmente, tener acceso tanto a la oferta cultural existente en Tijuana, como a la oferta de las ciudades estadounidenses más cercanas. Así, la oferta cultural total a la que pueden acceder el conjunto de individuos que componen el *espacio social tijuanense*, puede analizarse en términos de *capital cultural contextual*, aludiendo con esta noción a los:

Recursos culturales públicos ofrecidos por contextos sociales, reconociendo, así, que individuos que viven en diferentes en diferentes contextos sociales, con diferentes condiciones de vida, desarrollarán diferentes principios culturales (Stengers, 2005; Muecke, 2009; Sevä, 2009) con los cuales interpretar los intercambios sociales. (López-Sintas, Zerva y García, 2010, p. 9)

Esta noción no se aleja de lo que Bourdieu ha llamado *capital cultural*, pero ha parecido pertinente retomarla pues permite resaltar la particularidad que representa la situación geopolítica de la ciudad de Tijuana ya problematizada en el segundo capítulo. De tal forma que, en el caso concreto del *espacio social tijuanaense*, el *capital cultural contextual* se compone de las *formas culturales* puestas en circulación por instituciones locales y nacionales; la oferta cultural propia de las ciudades cercanas a Tijuana, virtualmente asequibles para todo individuo que habita esta ciudad; y la oferta cultural que llega a través de los medios de comunicación - televisión, radio, internet- o de formatos físicos, promovida por las instituciones culturales del Estado Mexicano y por las industrias culturales. Es, además, una oferta instituida históricamente, la cual integra *formas culturales* originadas en los ámbitos local, nacional e internacional, desde temporalidades contemporáneas y pasadas, como lo son la mayoría de las *formas operísticas* ofertadas regularmente en la región.

El *capital cultural contextual* es, pues, en términos bourdianos, un tipo de *capital* que circula en el *espacio social tijuanaense*, cuya accesibilidad es condicionada por la *posición* social ocupada por cada individuo. En términos materiales, por ejemplo, para acceder a la oferta cultural estadounidense se requiere estar en posesión de una visa que permita el cruce a dicho país; para acceder a eventos culturales se requiere poder pagar los boletos de entrada; para acceder a internet, aparatos tecnológicos y formatos físicos se requiere cierta inversión económica.

4.2. ¿Una clase de consumidores de ópera en Tijuana?

El número de informantes a los que se ha entrevistado no permitiría exponer lo siguiente en términos de representatividad, sin embargo, no ha parecido pertinente obviar que estos comparten ciertas características que permitirían plantear la existencia, en términos bourdianos, de una *clase consumidores de ópera* en el *espacio social* analizado. Tomando en cuenta su ocupación principal, las condiciones económicas narradas durante la entrevista y su grado de estudio, se puede concebir a estos consumidores de ópera en Tijuana como un conjunto de:

agentes que, por el hecho de ocupar posiciones similares en el *espacio social* (esto es, en la distribución de poderes), están sujetos a similares condiciones de existencia y factores condicionantes y, como resultado, están dotados de disposiciones similares que les llevan a desarrollar prácticas similares.” (Bourdieu, 2001a, p. 110)

Como se ha observado en el capítulo anterior, doce de los quince informantes se encuentran preparando un título universitario (tres) o ya cuentan con él (nueve). Esta característica resulta relevante -sin que esto aluda a ningún tipo de representatividad- al consultar, también, los datos presentados por Nora Bringas (2017, 2015, 2014, 2013) con respecto a la caracterización del público asistente al festival Ópera en la Calle⁴⁵, donde se observa que más del 51%⁴⁶ de dicho público cuenta con un título universitario o superior. Ahora bien, estos números indican, en diferente medida, que la mayor parte del público del festival y de los informantes poseen estudios superiores, característica que contrasta ampliamente con las cifras sobre los niveles educativos de la población tijuanaense dados a conocer por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)⁴⁷, los cuales indican que sólo el 15% de los habitantes de Tijuana cuentan con estudios que correspondan con un nivel universitario o superior. Se insiste en que estas cifras no son comparables entre sí, pero permiten identificar una característica en el nivel educativo de la mayor parte de los informantes con respecto a los niveles educativos generales del contexto tijuanaense. Ya Pedler (2003, p. 92) -al igual que Bourdieu (1998)- había señalada la sobre-representación de los individuos con diplomas universitarios entre el público de las casas de ópera en Estados Unidos y Francia, por ejemplo.

La caracterización socioeconómica de los informantes ha permitido, previamente, ubicarlos en una *posición* media con respecto al *espacio social*. Como se ha establecido en el capítulo anterior, la *nueva clase media* y la *clase media*, no refieren a dimensiones simétricas del *espacio social*, sino a la posesión más o menos estable de recursos que permiten el acceso a ciertos beneficios sociales, sin que esto implique posesión en demasía de *capitales* -como se supondría de las clases altas-, pero tampoco privaciones de recursos básicos -alimentación, seguridad social, vivienda digna- como sucede con una gran parte de la población mexicana, ubicada en las *clases bajas* y caracterizada por la escasa posesión de *capitales, económico y cultural*, principalmente. La gran mayoría de los entrevistados, con la única excepción de Jorge,

⁴⁵ Estos informes son realizados a partir del conteo de público entrante y la implementación de encuestas de salida a una muestra representativa del público asistente al principal evento del festival, realizado en la Colonia Libertad, el cual tiene una duración aproximada de doce horas. (*Caracterización de los asistentes al 12° Festival Ópera en la Calle*, Bringas, Nora, 2015, consultable en el siguiente enlace: <http://observaturbc.org/otras-publicaciones-otbc>)

⁴⁶ Según los informes de Bringas, el público con estudios universitarios y posgrado ha sido: 60% en el 2013 y 2014, 53 % en 2015 y 51 % en 2017. (Nora Bringas, 2013, 2014, 2015, 2017)

⁴⁷ *Panorama sociodemográfico de Baja California*, Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México, INEGI, 2011.

poseen recursos medios, algunos más que otros, pero, en lo general tienen satisfechas sus necesidades básicas, lo cual ha posibilitado las condiciones para poder invertir, en diferentes medidas, recursos económicos y tiempo al *consumo musical*, como se analiza en este apartado.

El hecho de que los informantes se concentren en una dimensión particular del *espacio social tijuanaense*, desde luego, delimita el alcance que pueda tener esta investigación, puesto que aborda sólo una pequeña parte de la población. No obstante, esta particularidad que, por un lado, refleja los alcances de la investigación, por otro se presenta como un indicador importante que permite analizar las implicaciones que esta *posición* media en el *espacio social* conlleva en términos simbólicos y materiales para el consumo musical, ya que los límites de movilidad desde dicha *posición* no parecen claros, complejidad que, por cierto, Bourdieu ya había señalado antes:

Mientras que es cierto que los principios de diferenciación que son objetivamente los más fuertes, como el capital económico o cultural, producen diferencias nítidas entre los agentes situados en los polos opuestos de las distribuciones, sin embargo, son evidentemente menos efectivos en las zonas intermedias del espacio en cuestión. Es en estas posiciones medias o intermedias del espacio social donde es mayor la indeterminación y ambigüedad de la relación entre prácticas y posiciones, y donde el espacio abierto a estrategias simbólicas destinadas a atascar esta relación es el más amplio. (Bourdieu, 1997, 120-121)

4.3. Condicionamientos para el consumo cultural durante la socialización primaria

En el tenor socio-económico aún, pero ahora ubicando el análisis en la etapa de *socialización primaria*, se inicia por señalar que las *posiciones* medias ocupadas en el *espacio social* por los padres de la mayoría de los informantes, si bien no eran necesariamente privilegiadas, sí representaban cierta ventaja social para el desarrollo de su etapa infantil. Esta ventaja se materializaba en acceso a distintos beneficios que modelaban los procesos de socialización de maneras diferentes, abonando a la acumulación del *capital cultural* de los informantes. Algunos de estos beneficios eran: acceso a educación privada (Marcos, Alfonso, Carolina, Claudia, Karen); acceso a televisión de paga -y con ello una programación más amplia- (Marcos, Alfonso, Aarón, Sofía, Karen); acceso a aparatos reproductores de música y discos en tiempos donde eran relativamente difícil de adquirir, como los casos de Claudia, Tere, Eduardo, Diana y Carolina; acceso a nuevas tecnologías -computadoras, IPod u otros reproductores de audio- (Karen, Sofía, Aarón, Alfonso, Marcos); acceso a la práctica de actividades

extraescolares como la pintura (Karen), la gimnasia (Alfonso), raquetbol y natación en club privado (Marcos), danza (Claudia), taekwondo (Aarón); o la obtención de visa para cruzar a Estados Unidos (Sofía, Karen, Marcos, Aarón, Alfonso) y, con esto, poder acceder a otro tipo de oferta recreativa, como lo ilustra el siguiente informante: “Si vives en Tijuana y tienes visa, tienes que ir a Disneylandia, tienes que ir al Zoológico, al Balboa-Park. Para mí era muy padre ir al Balboa Park, con mis primos y tíos” (Aarón, entrevista, 10 de julio de 2017).

En contraste, la *posición* menos ventajosa que ocupaban los padres del resto de los informantes condicionaba, de manera diferente, el acceso al consumo y práctica culturales, así como las actividades recreativas. De tal manera que, por ejemplo, Jorge y Pablo no tenían televisión en casa, por ello recurrían a la que tenían sus vecinos para consumir programas televisivos, y sus actividades durante el tiempo libre se centraba en el ámbito recreativo, antes que el cultural. Las carencias materiales de la familia, durante la etapa infantil, hacían necesaria la participación de algunos de los informantes en actividades del hogar (Jorge, Elena) o el cuidado de hermanos menores (Elena, Luisa), además de excluirlos de cualquier instrucción artística o prácticas recreativas extraescolares. Las actividades recreativas de este grupo de informantes consistían en visitas a parques; excursiones a cerros, playas, ríos o localidades cercanas –Rosarito o Tecate-; a veces, a falta de actividades culturales o de actividades recreativas que requirieran inversión económica, una simple reunión familiar y el cambio de las dinámicas cotidianas en el hogar eran vividas como eventos extraordinarios, como lo narra Jorge:

Cuando había tiempo libre, los fines de semana, nos llevaban a Rosarito, a los parques, al aire libre más que nada. A veces en casa hacíamos comidas, carne asada. [...] sacaban unos tambos grandes de agua y nos metíamos a bañar ahí. Nos llevaban a correr, a ver el futbol, caminar, eso era más que nada. No tenían esa cultura de actividades artísticas. (Jorge, entrevista, 21 de mayo de 2017)

Otro aspecto a analizar es el hecho de que, durante esta etapa, las prácticas de consumo cultural del conjunto de informantes se concentraban en el ámbito privado, donde los programas de televisión -caricaturas, telenovelas, películas, etc.- y la música escuchada por medio de reproductores de música o radio representaban la mayor parte del contacto con *formas culturales* que tenían. En algunas ocasiones, informantes como Alfonso, Aarón y Sofía acudían al cine, representando la única excepción al consumo privado. En cuanto al consumo musical

específicamente, el cual interesa en este análisis, no hay que dejar de remarcar que, cuando éste se vale de grabaciones o transmisiones por medio de aparatos, representa “una suerte de catálogo sonoro que sustituye un contacto directo inaccesible”, como lo indica Pedler (2003, p. 107). Esto permite reflexionar sobre el principio diferenciante que comporta el consumo privado, cuando éste responde a la inaccesibilidad objetiva al consumo directo, como parece ser el caso en el *espacio social* estudiado.

4.3.1. *Influencia del entorno familiar*

Las narraciones de los informantes permiten identificar que el proceso de socialización, iniciado desde el nacimiento de los mismos, ha estado acompañado del contacto con las *formas musicales* consumidas por los padres o familiares más cercanos, de tal manera que el primer filtro que los informantes han tenido han sido las preferencias musicales de los padres, producto del *habitus* incorporado en su propio proceso de socialización. Así, la vida familiar cotidiana, la cual incluía las dinámicas diarias, pero también eventos o reuniones especiales, visitas de otros miembros de la familia, o simplemente el disfrute de días feriados o de descanso, eran armonizados por los grupos o cantantes favoritos de los padres, los cuales, según los informantes, no realizaban un consumo regular de ópera ni música “clásica”, sin que esto exima cualquier situación extraordinaria o circunstancial en la que pudo haber la intención de consumirlas.

En cuanto a los tipos de música consumidos, ha surgido una diferencia generacional importante a remarcar, pues si bien los grupos, cantantes y géneros enunciados por los informantes más jóvenes -Marcos, Aarón, Sofía, Karen, Jorge, Luisa, Alfonso, César, y Pablo- pueden ubicarse dentro de una *posición* media en las jerarquías musicales de la región -pop, rock, trova, jazz-; la música evocada por los informantes de más edad -Tere, Claudia, Carolina, Elena, Eduardo, Diana- se ha tratado de cantantes y géneros ubicados en posiciones más altas con respecto a los enlistados anteriormente, entre ellos algunas *formas musicales* legitimadas después de la etapa del nacionalismo musical en México, como lo son la canción de “arte”, los tríos, la música de mariachi y los boleros. Para identificar la legitimación de estos tipos de música, sirve tomar en cuenta que muchas de las piezas que integran ese repertorio han sido

interpretadas y grabadas por tenores internacionales como Plácido Domingo, Ramón Vargas, Rolando Villazón, Javier Camarena, Luciano Pavarotti, entre muchos otros.

Así pues, la música escuchada por los padres ha mostrado haber tenido influencia en la construcción de las primeras preferencias musicales del conjunto de informantes. No obstante, también parece haber una clara influencia por parte de otros miembros de la familia, particularmente de los hermanos, cuyas preferencias eran percibidas por los informantes, en su etapa infantil, como diferente a la de los padres. La cercanía identitaria con los hermanos, fuera por la edad, fuera por reconocerse como detentores del mismo “rol” (Berger y Luckmann, 2001, pp. 167) dentro de la familia, parece haber sido una fuerte influencia para algunos informantes -Eduardo, Jorge, Pablo, Marcos, Claudia, Carolina- sobre todo en la etapa de transición entre la etapa infantil y la etapa adolescente. Esto no implica que no hubiera un sentido de distinción entre hermanos, ya fueran familias pequeñas, o fueran familias más grandes como la de Jorge, quien se reconocía diferente en relación a sus seis hermanos:

A mis hermanos no les gustaba [la música que Marcos escuchaba en el despertador]. A mis hermanos les gustaba escuchar... creo que, de todos nosotros, de niño yo fui más de mente abierta, porque ellos querían escuchar Las Ardillitas, entonces... a mí también me gustaban porque era niño, pero yo, no sé, me daba más curiosidad por escuchar toda la pieza de música clásica. Entonces ellos no tenían tanto favoritismo por eso. (Jorge, entrevista, 21 de mayo de 2017)

Las distinciones identitarias, en términos de Berger y Luckmann (2001, pp. 178-182), empezaban en el hogar, entre los miembros de la familia, y después se extendían a los otros individuos con los que convivían los informantes –vecinos, compañeros de escuela, compañeros de talleres, etc.- definiendo, en este proceso, los rasgos identitarios a los cuales se adscribían.

4.3.2. Etapa escolar y adquisición de capital cultural específico

En todos los casos, la socialización primaria -y, en lo general, toda la niñez- estuvo exenta de instrucción musical formal, de tal manera que ni la práctica de instrumentos, ni la lectura de notas, ni la enseñanza de canto estuvieron presentes. Las familias de los informantes, al estar alejadas del campo de producción musical, no han transmitido directamente algún tipo de técnica o conocimiento correspondiente a esta disciplina. En ese mismo tenor, de los informantes cuya educación primaria fue en escuelas públicas, ninguno ha mencionado haber

recibido algún tipo de instrucción musical. En contraste, se ha visto que algunos de ellos -Aarón, Luisa, Sofía, Marcos, Elena- han iniciado algún tipo de práctica coral entre los 10 y 12 años de edad, como parte del programa educativo de los colegios privados a los que asistían. Estas prácticas ciertamente han propiciado un acercamiento a la instrucción musical, sin embargo, según narran los informantes aludidos, los talleres corales se sustentaban en la repetición y memorización de melodías y no en una instrucción formal que permitiera un desciframiento y análisis musical, así como tampoco una instrucción vocal adecuada, como lo valora Luisa:

Nos daban clase de arte. En la primaria, en quinto y en sexto, nos daban la clase arte y era música, pero ahí nada más era cantar, no te enseñaban notas musicales, no te enseñaban técnica vocal, sólo era cantar. [...] Nunca tuve una formación musical de niña. (Luisa, entrevista, 16 de agosto de 2017)

La mayoría de los informantes aluden a algún tipo de instrucción musical durante el nivel escolar secundario -entre 12 y 15 años-, principalmente la enseñanza de flauta -en las escuelas públicas- o la práctica coral -en las escuelas privadas-. En varias narraciones, sin embargo, se descubre una deficiencia en la enseñanza musical, la cual se reducía a la repetición de algunas partes de melodías para flauta, o clases corales sin acompañamiento de técnica vocal ni desciframiento musical. Sin embargo, en otros casos, como los de Elena, Diana, Carolina y Pablo, la enseñanza musical en la escuela secundaria les proporcionó algunos conocimientos básicos, independientemente de que se hayan podido, o no, reforzar posteriormente. Este fue el caso de Pablo:

Sí, en la secundaria pues te dan música, ¿no? El profesor Aristeo, por cierto. siempre lo he tenido muy presente, muy buena onda el profe, muy suave. Yo recuerdo que sí me gustaba, que nos explicaba “sol-la” (trata de entonar) y estabas así ¿no? (silva). Por cierto, sé tocar la flauta, algunas. (Pablo, entrevista, 14 de agosto de 2017)

Dado que estos conocimientos musicales no han sido reforzados de manera constante e insistente, no han podido incorporarse como “disposiciones fuertes”, en términos de Lahire (1999). Por otro lado, algunos informantes han podido optar por algún taller artístico durante la escuela preparatoria, tanto en instituciones públicas como privadas, tal fue el caso de Alfonso (teatro), Luisa y Sofía (taller de música popular, ambas). La etapa adolescente también fue el momento en que varios informantes pudieron integrarse a algunas instituciones culturales públicas para recibir instrucción vocal o instrumental de manera formal, como fue el caso de

César, Luisa, Marcos, Aarón, Karen, Sofía, Alfonso, lo cual les aportaría, en diferentes medidas, *capital cultural* específico, el cual podía ser utilizado para el consumo cultural, como se verá más adelante.

4.4. Primeras disposiciones para el consumo musical

Al estar separadas de una instrucción musical explícita, y dado que el contacto con las *formas musicales* durante los primeros años ha sido sobre todo circunstancial, las disposiciones generadas para el consumo musical por los informantes se han debido sustentar en el valor funcional que se le atribuía a la música en el entorno que se desenvolvían. Es decir, la música era escuchada atribuyéndole una función emocional; de acompañamiento para momentos especiales -reuniones familiares, fiestas u otros festejos-; como banda sonora de películas, programas de televisión, anuncios; de elemento inherente a los festejos. De tal manera que las primeras *disposiciones estéticas* -preferencias de ritmos, instrumentos, tipos de voces, estilos, etc.- fueron incorporadas, de manera implícita, a partir de la música que los miembros de la familia escuchaban. Esto, además, parece haber sido *aceptado* (Berger y Luckmann, 2001, p. 170) por el infante sin resistencia, ya que las disposiciones valorativas estaban apenas en conformación, desde ahí se puede entender afirmaciones como: “de niño no me inclinaba por ninguna música, para mí todas eran buenas, no tenía una que dijera ‘ah que fea’, todas me gustaban” (Pablo, entrevista, 14 de agosto de 2017).

Parece ser, además, que estas disposiciones estéticas fueron incorporadas en vinculación con dimensiones emocionales, pues, algunas *formas musicales* con características -rítmicas, acústicas, melódicas- específicas eran reconocidas como música “romántica” (Diana, Pablo, Claudia, César, Eduardo); otras como música “depresiva” (Pablo, Marcos); incluso como música “intensa”, “pesada” (Alfonso, Karen, Marcos). De Igual manera, las disposiciones para el consumo musical fueron atravesadas por una dimensión ética que partía del juicio de los padres o miembros de la familia cercanos. Así, ciertas características musicales de las *formas* que eran consumidas durante la niñez fueron incorporadas como música “bonita” (Diana, Claudia, Eduardo, Elena, Marcos), música “fina” (Tere, Claudia) o música “maravillosa” (Carolina).

Por otra parte, los juicios distintivos incorporados previamente por los padres o los miembros de la familia cercanos, y en las cuales se inscribían los principios de diferenciación presentes en el *espacio social*, eran transmitidos principalmente de manera implícita, aunque también se ha podido observar un trabajo de inculcación explícito en algunos informantes, como fue el caso de la experiencia de Marcos:

Me acuerdo que, por un tiempo, me dio por escuchar música de banda, pero mis papás me decían “no, no, no escuches eso”, la escuchaba a escondidas. Tenía amigos que escuchaban música de banda, pero sobre todo uno la escuchaba en la calle, era muy sonada. Tenía una conciencia de que no era buena música, no sé si mis papás me lo implantaron. También me decían que el reggaetón no era buena música, mis curiosidades no las pude llevar a cabo porque me decían “no escuches eso”. (Marcos, entrevista, 10 de agosto de 2017)

Estas disposiciones fueron transmitidas exitosamente a Marcos, como se puede observar en su *historia de vida*, pues al contar sobre los géneros no preferidos vuelve a evocar la música de banda y el reggaetón -aunque este último lo rechaza con menos contundencia-. Con relación a este establecimiento de principios de diferenciación social por medio de las preferencias musicales, es interesante señalar que las disposiciones éticas que se activaban para valorar las *formas musicales*, durante la etapa infantil de los informantes, no sólo se fundaban en sus cualidades estéticas, sino que refieren directamente al contenido expresado por las mismas y al *estilo de vida* que aludían, de los cuales, los informantes se reconocían distintos, como lo manifiesta Alfonso al recordar la música escuchada por su familia en Sonora:

Cuando era chico yo tenía ese prejuicio hacia la música norteña y lo ranchero, porque se me hacía como que no tenía que ver conmigo, o sea, con mi estilo de vida. No sé, no lo entendía. Era como a un tipo de vida más ranchero, como más macho, más brusco, más de “échate otra cerveza”, como que con ese ambiente lo relacionaba. Y no era un ambiente con el que yo... o sea, mis papás realmente nunca han sido así. (Alfonso, entrevista, 20 de julio de 2017)

En este mismo sentido, al recordar la música que era escuchada en su entorno cercano, Jorge parece haber establecido, desde pequeño, una distinción entre la música que escuchaban sus padres -y, por consiguiente, él y sus hermanos- y aquella que escuchaban los vecinos con los que convivían al compartir el mismo terreno en el cual se encontraban sus casas. A continuación, se observa, en primer lugar, la descripción que hace de la música escuchada por sus padres:

Pues mira, por ejemplo, en casa mi mamá escuchaba desde *oldies*, los Beatles, Janis Joplin, Pink Floyd. Mi papá, él escuchaba Los Temerarios, Los Solitarios, Los Yonics, Los Muecas, o sea música de los setentas y ochentas. Pero en las mañanas el despertador era escuchar música clásica, esa la estación que se escuchaba en la mañana como alarma. (Jorge, entrevista, 21 de mayo de 2017)

Pero al hablar de la música que escuchaban sus vecinos, Jorge habla de tipos de música diferentes a los que escuchaba en casa: “Y los vecinos pues escuchaban que las cumbias, que los corridos, de los Tigres del Norte” (ídem). Más adelante, al hablar de sus gustos actuales, la música escuchada por sus vecinos se encuentra entre aquella que asegura no consumir, lo cual remite a la incorporación de una *disposición* distintiva desde la edad infantil.

4.5. Clases de formas y clases de individuos

El *valor simbólico* otorgado a las *formas musicales* (Thompson, 2002) o las *clases de formas musicales*⁴⁸ en el *espacio social tijuánense*, entonces, se ha incorporado estableciendo una relación entre éstas y las personas que las producen y consumen, como se ha visto antes con la asociación que hace Alfonso entre la vida “ranchera” de su familia de Hermosillo y las *formas musicales* que se producen y consumen en esa región. Esta valoración de las formas musicales a partir de los individuos, o *clases* de individuos que las consumen fue una constante en las respuestas de los informantes. En repetidas ocasiones la banda y el “norteño” -populares en el *espacio social tijuánense*- parecía lejano a los *estilos de vida*, o los rasgos identitarios que se auto-atribuían los informantes, como fue el caso de Luisa en su ambiente escolar:

En el colegio a todos le gustaba la banda, lo norteño y a mí nunca me... ahora que lo pienso, creo que tiene que ver mucho que ver la personalidad. Mi personalidad era muy diferente a la de ellos [...] Yo tengo la mentalidad de que tiene mucho que ver con la psicología de las personas y de los grupos sociales. Igual los tipos de bandos, o sea, los que son “fresas”, los que son “rockeros”, los que son “cholos”. No sé si te has fijado que cada grupo social escuchan tipos de música definidos y sus personalidades son de una cierta manera, a eso me refiero. No siempre pasa así, pero sí en la mayoría de los casos. (Luisa, entrevista, 16 de agosto de 2017)

Así, los informantes parecen asociar tipos de música, con los “bandos”, “grupitos”, tipos de “personalidades” que las producen y/o las consumen. En ese sentido, al referir las cualidades

⁴⁸ Esta es la manera en que se propone pensar analíticamente la clasificación de las *formas musicales*, más allá de aludir a *géneros musicales*, pues esta última clasificación parece ser demasiado amplia y no permite profundizar en las diferenciaciones sociales más finas que se establecen en el *espacio social*.

ético-estéticas de las *formas musicales* que conforman su repertorio de preferencias, los informantes también refieren a los preceptos éticos y morales que se atribuyen a sí mismos, como se observa a continuación:

No sé si has leído algún libro de personalidades, pero yo, yo me considero como una persona flemática y melancólica. Entonces flemático y melancólico son personas tranquilas, son personas calmadas y esa es mi personalidad: por eso yo creo que por eso mismo me enfoco más en una música tranquila relajante que realmente aprecie, que haga que realmente tus sentidos se muevan y no que tu cerebro se vuelva loco (risas). (Eduardo, entrevista, 29 de julio, 2017)

Es importante señalar que la tranquilidad y calma que atribuye Eduardo a su personalidad y a la música que escucha, se opone al carácter “ruidoso” que encuentra en la música de banda y en los narco-corridos, tipos de música rechazados, los cuales considera que “dicen puras tonterías” y hasta le pueden causar “sarpullido” (ídem). En concreto, al definir *su* música, los informantes definen *sus* “virtudes”, lo cual concuerda con lo establecido por Frith:

Al decidir -al tocar y escuchar lo que suena *bien* (yo extendería esta descripción de la música de la interpretación a la escucha, a la escucha como un modo de interpretación)-, nos expresamos y expresamos nuestra idea de la virtud, y nos sobornamos, nos absorbemos en un acto de participación. (Frith, 2003, pág. 186)

4.5.1. Representación de la ópera

Se ha remarcado ya, que el conjunto de informantes comparte la característica de haber carecido de una influencia familiar para el consumo específico de ópera en la etapa infantil, por consiguiente, no se han encontrado elementos que permitan plantear cualquier tipo de transmisión familiar de un *gusto* por la ópera específicamente. En cambio, lo que sí se muestra claramente es la generación de una *representación* sobre la ópera desde una edad temprana, producida a partir de la información que llegaba a los informantes por medio de caricaturas, películas, anuncios publicitarios, programas de televisión o de radio. Esta representación se construía como algo que estos podían reconocer, pero que, a la vez, percibían como algo ajeno, algo que, desde su experiencia de socialización particular, no figuraba dentro de “lo posible, lo deseable” (Lahire, 2010, p. 203). De ahí que, esta representación conducía a los informantes a asociar la ópera con “algo de la gente rica”, “refinamiento”, “algo selecto”, y con ello lo asumían como algo que no era para ellos, como lo expresaron varios de ellos. La influencia de los medios masivos de comunicación y del cine, aparecen, como lo evidencia las narraciones de los

informantes entrevistados, como reproductores de las *representaciones* sobre la ópera instituidas desde siglos pasados, como ya lo había expresado Pedler previamente: “Debemos al cine y a la televisión la reputación de la ópera como lugar mundano donde se reunían, el siglo pasado, aristócratas y grandes burgueses” (Pedler, 2003, p. 87).

4.6. Adquisición de capital cultural específico

Otra característica que comparte una porción considerable de los informantes, es haber tenido algún tipo de instrucción musical explícita durante la etapa de *socialización secundaria*, siempre a título extra-escolar, lo cual los ha dotado de *capital cultural* específico para ejecutar, en distintos niveles, una apropiación intelectual de las *formas musicales*, entre ellas las *formas operísticas*. Los informantes refieren tanto a instructores particulares, como a instituciones locales como los actores que les han ofrecido dicha instrucción. Algunos informantes afirman haber invertido poco dinero e incluso haber recibido becas como motivación para el estudio, como el caso de Aarón, Marcos, Alfonso y Luisa. Se observa en términos bourdianos que, por un lado, ha habido un deseo o motivación por instruirse o realizar una práctica artística - manifestación del *habitus* individual-; y , por otro lado, han encontrado condiciones favorables para llevarlos a cabo, gracias a: la relación familiar con cantantes profesionales o personas relacionadas con el campo artístico -*capital social*- (Karen, Luisa, Tere); la posibilidad económica de los padres para pagar cursos privados -*capital económico*- (Alfonso, Marcos); la existencia de instituciones propias del *espacio social tijuanaense* -ICBC, la Casa de Cultura de Tijuana, la compañía Ópera de Tijuana, el CAM, el Conservatorio de Música de la OBC-, las cuales, hay que señalar, se encontraban en desarrollo y buscaban alumnos o integrantes para su conformación -*capital cultural contextual*-.

Siguiendo a Lahire (2015, p. 1395) se puede señalar que, debido a que la “duración” el “grado” y la “intensidad” en los que fue adquirido el este *capital cultural* específico no han sido iguales, los “efectos” de éste se presentan de forma distinta. Así, hay quienes manifiestan un conocimiento amplio sobre la técnica vocal, así como cierta habilidad para analizar estructuralmente las *formas operísticas*, como es el caso de los informantes que también son cantantes -César, Luisa, Sofía, Alfonso, Aarón, Marcos-; otros, como Tere y Karen, quienes han tenido un acercamiento semi-profesional a la práctica musical, han adquirido conocimientos

musicales medios que les permiten acceder a ciertas dimensiones del discurso musical y vocal; por último, el acercamiento coral que Carolina, Claudia y Elena han tenido en su etapa de retiro, les ha permitido ampliar el repertorio operístico que conocían, así como la información con respecto a tipos de voces y estilos operísticos, sin que esto implique una apropiación estructural-analítica de las *formas operísticas*.

4.7. Confrontación directa con la ópera

Como se ha visto en el capítulo anterior, han sido circunstancias específicas las que han conducido al conjunto de informantes al contacto directo con la ópera y a la práctica de un consumo regular de la misma. Así, es importante recordar que, para siete de los informantes - Sofía, Alfonso, Luisa, César, Aarón, Karen y Marcos-, fue el interés por una formación vocal lo que los acercó al género lírico, incluso cuando ni la ópera, ni la técnica de canto lírico eran objetos de deseo de apropiación específicos. La historia de Carolina es un tanto parecida, pues ha sido su inquietud por la práctica musical en sus tiempos libres la que la ha conducido a introducirse en el ambiente musical de la ciudad y, en ello, al ambiente propiamente operístico. Ahora bien, el primer encuentro directo de estos informantes con el arte lírico ha propiciado una confrontación entre la representación sobre la ópera previamente adquirida y una realidad que se mostraba, ahora, como una posibilidad asequible desde la *posición* de los informantes. El conflicto de este primer encuentro directo es ilustrado con lo narrado por Luisa:

Quando tenía como once o doce años, mis papás me preguntaron si quería clases de canto. Pero yo no quería cantar clásico, yo quería cantar como Yuridia. Me metieron a clases de canto y me acuerdo que antes de que me tocara la clase, había alguien con el maestro, cantando, y estaba cantando ópera. La verdad no me acuerdo si estaba cantando bien o estaba cantando mal, pero a mí me sorprendió muchísimo porque estaba cantando ópera. Y a mí la ópera se me hizo como lo máximo del canto. Pero lo vi como muy lejano, nunca pensé que yo fuera a cantar ópera algún día. (Luisa, entrevista, 16 de agosto de 2017)

En otros casos, han sido ciertos miembros de la familia quienes han introducido a algunos informantes al consumo regular de ópera. Tal ha sido el caso de Tere, quien, además del *capital social* que representaba la *posición* social de su hermano, se ha beneficiado de la posibilidad de cruzar a Estados Unidos y, con ello, el acceso a la oferta existente en California, principalmente:

Yo tenía un hermano menor que yo, éramos muy apegados, era como mi mecenas, él nos regalaba boletos para ir al ballet y a la Ópera en San Diego. Yo ya oía mucho esa música, en el 86 ingresé a un coro de música clásica, me fui metiendo, pero fue sobre todo que mi hermano nos invitaba mucho a la ópera, ahí fue donde empecé a conocer la ópera un poco más de cerca, como público, desde luego. Esto fue en los ochentas. Eran la Ópera de San Diego, la Ópera de Costa Mesa y la Ópera de Los Ángeles las que escuchaba. (Tere, entrevista, 23 de julio de 2017)

Eduardo, Elena y Diana han sido motivados por sus hijos, quienes, en algún momento de su trayectoria de vida, han iniciado el consumo de ópera y han compartido dicho consumo con sus padres. Estos informantes, al considerar previamente que la ópera representaba un tipo de arte que podría ofrecerles la “oportunidad de ser más culto” (Eduardo, entrevista, 29 de julio de 2017) y, en general, tener valoraciones positivas sobre la misma, no han mostrado mayor resistencia subjetiva a esta práctica que, además, les ofrecía un vínculo directo con sus hijos, es decir, “algo que compartir” con ellos (Diana, entrevista, 29 de julio de 2017), como lo narra Elena:

Mi hijo estaba muy joven, tenía unos 17 o 18 años, de repente empezó a escucharla [ópera] y compraba música, me ponía en la televisión tal programa [...] me ponía casetes, luego CDs, sí me gustaba lo que me ponía. Antes no sabía mucho sobre la ópera, más que lo que había escuchado, pero después me puse a investigar para poder compartir con mi hijo y me fue gustando mucho. (Elena, entrevista, 10 de agosto de 2017)

En lo que atañe a Claudia y Pablo, vale la pena considerar, de entrada, el vínculo emocional con sus parejas, pues ellos mismos lo consideran como la principal motivación para el inicio en el consumo regular de ópera. Sin embargo, esta significación a partir del apego emocional ha debido encontrar condiciones específicas para que se pudieran llevar a cabo. En ese sentido, no se puede dejar de observar que entre Claudia y su marido, quien era un productor artístico y pintor que gustaba de “la música clásica, arte, pintura”, tenían “varias bibliotecas en casa; de arte, música, películas, en fin” (Claudia, entrevista, 15 de agosto de 2017). La posición un tanto privilegiada de Claudia y su esposo les permitía acceder a boletos para la ópera de San Diego, incluso para eventos culturales exclusivos en la región, pues, además, contaban con *capital social* amplio, el cual incluía personalidades reconocidas en los *campos de la comunicación, artístico* y político, no sólo de Tijuana sino de varias ciudades de California. Uno de los eventos que más recuerda, por ejemplo, es la ópera Aida (Verdi), estelarizada por Luciano Pavarotti y presentada por la Ópera de San Diego.

En el caso de Pablo, el inicio en el consumo regular de ópera también ha representado una manera de compartir tiempo con su pareja, esto, además no ha significado una confrontación con las disposiciones éticas ni estéticas previamente establecidas, pues encuentra en la ópera “la parte instrumental” y “vocal” que le gustan desde la adolescencia, además de percibir a la ópera como una forma de arte vinculada con las personas “cultas” y “abiertas” (Pablo, Entrevista, 14 de agosto de 2017), cualidades que se atribuye a sí mismo.

Jorge, por último, al vincular su inicio en el consumo regular de ópera con el suceso trágico que representó la muerte de su madre ha evidenciado la operación de las disposiciones estético-emocionales que había incorporado desde su infancia, es decir, la asociación entre ciertas estructuras melódicas, armónicas y rítmicas y ciertos estados emocionales. Así, la representación previamente generada sobre la ópera, lo orientaba, por ejemplo, a asociar las cualidades estéticas de la voz lírica con la tragedia y el drama. De ahí que en el momento difícil que pasaba después de la muerte de su madre, haya encontrado cierto refugio emocional en la historia que narraba una de las primeras óperas que escuchó, como se puede interpretar en la siguiente cita:

Con *La Traviata*, por ejemplo, se me venía a la mente esa memoria de entrar al hospital, ver a tu familiar ahí en la cama, los personajes interpretando, yo me imaginaba, así como ese escenario de mi mamá en el hospital, del doctor diciéndome qué tenía y lo sentía... sentía las palpitations del corazón, o sea cómo que la sentía emocionalmente y no sé, me gustaba. Y me empezaba a gustar más y me decía ‘esto es malo para mí, pero me siento bien. No te creas, a veces también pensaba en los compositores, o sea en ¿qué estaba pasando esta persona cuando escribió esta música? (Jorge, entrevista, 21 de mayo de 2017)

4.7.1. *Descifrando la ópera*

La manera de apropiarse de la ópera, una vez traspasada la barrera material, es, en cierto grado, heterogénea, lo cual está vinculado directamente con el tiempo invertido a la escucha de la misma y con la acumulación de capital específico que cada informante ha alcanzado, dependiendo de cada trayectoria de consumo. Los informantes que han recibido nula o baja instrucción musical o artística manifiestan un alto grado de dependencia del desempeño vocal y actoral de los cantantes para descifrar lo que se está tratando de comunicar, el placer recibido por la escucha de ópera en directo se obtiene por medio de la operación de las disposiciones

ético-estéticas y emocionales previamente incorporadas, las cuales permiten un tipo de *deducción* de lo que está pasando en escena, sin que esto implique una comunicación efectiva, en términos estrictos. Así, la inteligibilidad de la lengua en la que está escrita una ópera se presenta como la principal barrera para que el desciframiento se lleve a cabo, lo cual parece ser sustituido por una sobre-atención al desempeño vocal y corporal del cantante como vía directa para alcanzar algún tipo de entendimiento:

Pero tratándose de la ópera, generalmente, no entendemos la letra porque están en otro idioma, pero como es una combinación de teatro, es diferente; por lo general, las obras son muy dramáticas y sí disfruto mucho, aunque sea muy dramática la forma en la que la cantan y lo que quieren decir. (Diana, entrevista, 14 de agosto de 2017)

El hecho de que la voz pueda transmitir algo a una persona, con la orquesta, aunque no entiendas la letra, porque está cantada en otro idioma, es algo hermoso, algo estético. Para mí un buen cantante, no es aquel con una bonita voz, no es aquel que no desafine, sino el que interpreta, el que transmite. (Karen, entrevista, 29 de marzo de 2018)

Más que el disfrute de un “arte total”, se ha tenido la impresión de que hay una devoción particular por la voz cantada, la cuál ha sido referida como el principal elemento que ha atraído a los informantes desde el primer encuentro directo con la ópera, lo cual ha estado presente en cada cuestionamiento sobre las preferencias particulares con respecto a la ópera. Esta “sobre-preferencia por la ejecución vocal” es señalada por Pedler (2003, p. 123), como una “sensibilización más marcada con respecto a las voces cantadas” producto del “contacto directo” con el arte lírico, lo cual se ha hecho más evidente aún con los informantes que han tenido, además, algún tipo de acercamiento a la instrucción vocal, como se observa a continuación:

Intento apreciar todo, pero para eso necesito verlo como dos veces o tres. Primero, obviamente, es canto y actuación, como último plano ves a los bailarines, la escenografía, en lo demás. [...] Como cantante me fijo en la manera de respirar, en sus vocales, en la manera que abre la boca y su postura. (Sofía, entrevista, 17 de julio de 2017)

4.7.2. *El repertorio*

Al analizar el conjunto de *formas operísticas* que se han ofertado en Tijuana, así como aquellas que son consumidas por los informantes, ha resaltado el hecho de estar compuesto por las obras más representadas a nivel mundial, lo cual permite afirmar que en el *espacio social tijuanaense* circulan las *formas operísticas* provenientes de lo que Pedler (2003, p. 9, 153) ha

llamado “repertorio internacional”. Como se ha visto en el segundo capítulo, este repertorio ha logrado establecerse en la mayoría de los contextos, como parece ser el caso de Tijuana, gracias al grado de accesibilidad que permiten sus características formales, entre ellas, las temáticas comunes y la estructura de composición musical de fácil aprehensión. Así, la mayoría las *formas operísticas* que circulan en Tijuana y son consumidas por el grueso de los informantes, tratan temas como: dramas amorosos, como *Elixir de amor* y *Bastián y Bastiana*; tragedias amorosas, tales como *La Bohème*, *La Traviata*, *Carmen*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Payasos*, *Lucia de Lammermoor*, *La Sonámbula*, *Romeo y Julieta*; dramas cómicos, como *El barbero de Sevilla*; y fantasía, como lo es *La flauta mágica*. El caso de Jorge ha sido excepcional, al consumir otros títulos no comunes entre el resto de los informantes, pues, además de los temas ya enlistados, ha asegurado gustar de títulos como *I Puritani*, *Norma*, *La gazza ladra*, *Fra Diavolo*, *Semiramide*, *El caballero de la rosa* y *Los cuentos de Hoffmann*. No obstante, en lo general, varios títulos de estos forman parte del repertorio internacional.

La otra característica de este repertorio popularizado es el modo de composición, relativamente sencillo de aprehender, pues, se sigue una estructura narrativa -principio, desarrollo y final- que es dividida en actos y escenas, además de dividir la acción en diálogos grupales -duetos, tríos, cuartetos, sextetos, etc.- o monólogos -arias-, lo cual, además, hace posible el análisis por segmentos. La estructura musical de estas composiciones suele favorecer la comunicación del drama, por lo que utiliza armonías más o menos sencillas -o codificaciones menos complejas, en términos de Bourdieu (2010)- a la vez que la línea melódica principal es fácilmente identificable, de lo cual, las arias de ópera son el mejor ejemplo. Ha sido común, por ejemplo, que los informantes refirieran a ciertas arias de ópera, incluso antes de mencionar el título de la ópera correspondiente. De igual forma, informantes, como Pablo, aseguran haber conocido algunos títulos de ópera a partir del interés por ciertas arias:

Por eso fue que caí con algunas obras de la ópera, porque, por ejemplo, a él le gustaba mucho la parte esta de La Reina de la Noche, ‘ah, pues vamos a ver de qué ópera es y todo’. Y ya de ahí empecé a escuchar más y recuerdo bien clarito que descubrí la de *Gelida Manina* y dije bueno, pues ya, toda la obra. (Pablo, entrevista, 14 de agosto de 2017)

Aunque los informantes con mayor instrucción musical también han referido a varias de las óperas ya mencionadas, se ha identificado un interés por obras un poco más complejas, ya

sea por su orquestación más elaborada y el tono “serio”, como lo son *Aida*, *Nabuco* (Marcos, entrevista, 14 de agosto de 2017) o *La valquiria*, de Wagner (Alfonso, entrevista, 20 de julio de 2017); ya sea por la atención depositada a lo musical como medio de comunicación, además de comportar un grado de transgresión a las estructuras musicales tradicionales, como lo son *Pelleas y Mellisande*, de Claude Debussy (Aarón, entrevista, 10 de julio de 2017) o *Wozzec*, de Berg (Alfonso, entrevista, 20 de julio de 2017).

La mayor parte del repertorio consumido por los informantes, pues, se compone del repertorio italiano que, como se vio en el segundo capítulo, ha sido creado con la intención de llegar a una mayor cantidad de público y con ello ha debido hacer uso de estructuras narrativas y musicales menos complejas. En menor medida se ha identificado repertorio francés y alemán, el cual, con excepción de la lengua, comparte características formales con el repertorio italiano recién evocado. Estas cualidades del repertorio consumido, desde luego, tiene implicaciones simbólicas, en la medida que, por un lado, representa el conjunto de *formas operísticas popularizadas* o más ampliamente *divulgadas*; en contraste, esta codificación menos compleja permite a los informantes menos instruidos acceder, en menor o mayor medida, al proceso comunicativo entre obra y público.

4.8. De ópera mole y pozole, pero en ese orden

Al buscar en las motivaciones subjetivas que han orientado a los informantes al consumo de ópera se cae en cuenta que las construcciones simbólicas, antaño instituidas en otros contextos -como las expuestas en el segundo capítulo-, continúan operando de manera implícita en sus *habitus*, lo cual queda manifiesto en afirmaciones como “la ópera es cultura” (Pablo, entrevista, 14 de agosto de 2017). Sin embargo, la *valoración simbólica* de las *formas operísticas* queda más claramente evidenciada al compararla con aquellas que los mismos informantes tienen sobre los otros tipos de música consumidos, y, todavía más, cuando se anteponen a la música rechazada. Así, se han encontrado valoraciones sobre la ópera como las siguientes:

es una música elegante, una música distinguida, no es apta para cualquier oído, sobre todo aquí en el norte, escuchando tanta tontería. Es una música selecta, una música para gente que de una u otra forma puede tener un oído educado. (Eduardo, entrevista, 29 de julio de 2017)

la ópera es una expresión artística muy profunda, muy compleja que involucra las fibras más profundas del ser humano. (Aarón, entrevista, 10 de julio de 2017)

para mí la ópera es como contar algo de una manera majestuosa, extraordinaria, con mucha emoción, con muchos sentimientos, con ese matiz dramático que tiene la mayoría de la ópera. [...] Es algo que te da cultura, que te hace una persona culta. (Diana, entrevista, 14 de agosto de 2017)

Las preferencias de tipo “popular”, compuestas, en buena medida, por la música consumida durante la infancia y adolescencia, pero que no tiene el mismo valor en el *espacio social*, tienen que ser justificadas, explicadas, de tal manera que se tengan que asumir como “gustos culposos” o hacer la acotación de que sólo se escuchan “poquito”, así lo expresa Sofía, después de una larga evocación de sus preferencias dentro de la música “académica”:

Uno de mis “guilty pleasures” es Rihanna, por siempre, porque está muy interesante, casi nunca hace las mismas cosas, escucho poquito Jorge Drexler, a Calle Trece, Eminem y Jessie J., ah y un poquito de Jazz, pero muy poquito. (Sofía, entrevista, 17 de julio de 2017)

Estas contradicciones en los informantes, se presentan como “disonancias” (Lahire, 2005), es decir, como la oposición entre *disposiciones* que les hacen sentir afinidad genuina por las formas musicales que han consumido en el pasado, y las *disposiciones* morales que les orientan a valorar esas mismas *formas* con relación a el valor simbólico en el *espacio social* del contenido expresado, lo cual representa una “lucha de sí contra sí” (ídem). Es decir, una lucha entre las disposiciones ético-estéticas, sensoriales y sensibles incorporadas tempranamente; y la representación que el individuo tiene de sí mismo, la cual, a la vez, éste busca legitimar por medio de sus gustos musicales. Esta misma necesidad de legitimación por medio de las preferencias musicales ha llevado a algunos informantes, sobre todo los de mayor edad, a manifestar categóricamente su rechazo a ciertos tipos de música.

R: ¿y cuál es la música que no le gusta?

E: Ay, por ningún motivo la banda, la banda sinaloense, la música norteña, y toda esa música de narcocorridos y esas cosas, no, no, no, por esas cosas sí me sale sarpullido [risas]. (Eduardo, entrevista, 29 de julio de 2017)

R: ¿y qué música no te gusta?

P: Ay, pues si se le puede llamar género al narco-corrido, si es género ya (se ríe) oficialmente. Pues el narco-corrido, olvídate. [...] Por vulgar, prosaico. (Pablo, entrevista, 14 de agosto de 2017)

Entre los informantes más jóvenes, fue frecuente, encontrar un tipo de condescendencia, más o menos elaborada, dependiendo de cada informante, con la cual, sin que esto implique reconocerlos como una preferencia propia, los informantes manifestaban “tolerancia” o “respeto” hacia los “deseos de otras personas” (Claudia, entrevista, 15 de agosto de 2017) y hacia otras *formas musicales*, a veces, incluso manifestaban la escucha de cierta música como un sacrificio que se tenía que hacer en el proceso de socialización.

Lo que de plano no me gusta sería el norteño, no le hago el feo, pero pongo mis límites. Reggaetón, fíjate que sí... pero hay que ubicarnos, depende del contexto, si estás en una fiesta, no te vas a poner a escuchar algo de Vivaldi. Te tienes que adaptar, ni modo, si la estás pasando bien y está el punchis punchis y hay algo de reggaetón, pues ni modo, hay que ser tolerantes. (Karen, entrevista, 29 de marzo de 2018)

La que sí de plano no tolero son los narcocorridos, destruyen los instrumentos clásicos y aparte le ponen una letra desastrosa. La banda tampoco la tolero mucho, aunque hay música de banda que es bonita. (Marcos, entrevista, 10 de agosto de 2017)

Esta condescendencia, no obstante, no era sostenida a lo largo de la entrevista, en la mayoría de los casos, manifestando, de nuevo, una prevalencia de las disposiciones morales. Para precisar, es necesario señalar que se ha observado cierto grado de congruencia en las declaraciones con respecto a la auto-declarada “apertura” o “tolerancia” cuando ésta incumbía a las disposiciones meramente estéticas, es decir, aquellas que corresponden a las cualidades musicales -complejidad, instrumentación, estilo, etc.-. Pero, cuando correspondía a las disposiciones éticas, la “tolerancia” fue sistemáticamente abandonada. Uno de los casos más claros de esto fue el de Alfonso, quien primero expresaba:

Yo aprendí a abrirme, porque realmente tú discriminas los géneros por el tipo de vida que representan, o sea, por el tipo de personas, estilos, valores que se asocian a esa música, no es la música, es todo lo que conlleva, o los prejuicios que tenemos hacia esos valores o hacia esa gente. Realmente, ahora, no tengo ningún problema con ningún género y lo valoro por sus cosas. (Alfonso, entrevista, 20 de julio de 2017)

Posteriormente, afirma lo siguiente:

Tengo muchos problemas con la música pop, no con toda la música pop, pero problemas de mayor nivel, con la música pop general que es muy superficial. De pronto tienes una sociedad que asocia el amor con cosas superficiales y vanas y aburridas y lugares comunes de la poesía y palabras muy simples, entonces tienes una sociedad simple, que ama de forma simple, que es superficial. Entonces, no se me hace que haga mucho bien, pero tampoco creo que haga tanto daño. [...] Ahorita tengo como un odio profesional contra Maluma, por ejemplo. Yo trabajé hasta el mes pasado con coros comunitarios y trabajaba con una casa hogar de niñas y algunas de las niñas estaban fascinadas con Maluma y yo empecé a escuchar las cosas que cantaba y son horribles, pero la gente lo escucha. (ídem)

4.9. Consumo directo vs consumo privado

El hecho de que, por condiciones de diferente índole, los informantes tengan que recurrir a las *formas operísticas* de su preferencia por medios físicos o digitales, es decir, de manera grabada, no oculta la predilección que estos tienen por el consumo de ópera en directo, lo cual evidencian una clara desigualdad entre el acceso al consumo directo y el consumo privado, hay que considerar, además, que el modo de acceso conlleva implicaciones con respecto al aprendizaje y familiarización con las *formas operísticas* (Pedler, 2003, p. 120).

Lo que limita a estos informantes para poder realizar el consumo de ópera, con la frecuencia que quisieran, son dos condiciones principales. La primera, es la incapacidad económica de poder solventar los gastos que les permitan acceder regularmente a la oferta operística local y la de otras ciudades cercanas -mexicanas o estadounidenses-. La segunda tiene que ver con la valoración negativa que algunos informantes tienen sobre las producciones locales, las cuales, por el hecho de estar en la calle, o de considerar que éstas no se hacen “como se tienen que hacer” (Jorge, entrevista, 21 de mayo de 2017), se alejan de la *representación* que los informantes tienen sobre la manera de consumir ópera en directo. Esta evaluación sobre la ópera local estuvo presente, en menor o mayor medida, en gran parte de los informantes, fuera de manera implícita o explícita, como el caso de Jorge. Esto demuestra que el valor simbólico otorgado a los recintos teatrales, como parte de la experiencia de consumo, se sigue reproduciendo en el contexto estudiado:

Para mí si vas a hacer una ópera en un lugar, yo espero que se vea bonito, porque vas al lugar y vas a ver el escenario y te va a hacer sentir bien. Creo que está mal pensar así porque si pienso de esa forma pues nunca voy a ir a... pero también a veces es cómo... y ¿será talentosa la persona? ¿me va a gustar? ¿cómo va a estar la música distribuida? Si va a haber una orquesta. (ídem)

Por último, ha parecido importante considerar que, para los informantes, el consumo de ópera es una de las diversas actividades que pueden realizar en su tiempo libre, entre actividades culturales, como lo son el consumo de espectáculos teatrales y dancísticos, así como de cine; o actividades recreativas tales como viajes a otras ciudades -mexicanas y extranjeras-, visitas a las playas cercanas, o compras en centros comerciales locales y en San Diego, por mencionar algunas. No obstante, considerando que el consumo musical es una de las pocas actividades que realizan de forma cotidiana, es notable observar que, según lo que narran los informantes, la ópera forma parte del repertorio musical que consumen con más frecuencia. El caso más notable es el de Jorge, para quien el consumo de productos operísticos representa la principal actividad a realizar en su tiempo libre, así como en diversos momentos de su vida cotidiana (trayecto al trabajo, mientras realiza otras actividades en casa, etc.). Esto último orienta a pensar el consumo específico de ópera que realizan estos informantes en términos de “efectos” (Lahire, 2015, p. 1395), es decir, como una disposición, manifestada de forma diferenciada según la intensidad y duración con las que ha sido incorporada.

Conclusiones

En el marco del presente trabajo se ha realizado una aproximación socio-histórica tanto al origen y distribución de las *formas operísticas*, como al funcionamiento del espacio social tijuanaense en lo concerniente a la producción, circulación y consumo de *formas musicales* para, con esto, comprender cómo ha sido el proceso de construcción de un *gusto musical* que orienta a ciertos individuos, que habitan Tijuana, al consumo tanto de ópera, como de otros tipos de música. Esto mismo ha permitido poner a prueba los pronunciamientos teóricos sobre el *consumo cultural* ofrecidos por Pierre Bourdieu (1998) desde finales de los años setenta del siglo pasado. En general, los resultados sugieren que las herramientas heurísticas que integran la tesis bourdiana continúan siendo útiles para problematizar y entender la realidad de contextos alejados - temporal y geográficamente- de la Francia de los años setentas, como ha sido el caso de la ciudad de Tijuana en la actualidad, sin que esto exima la integración de ciertos elementos teóricos y metodológicos que algunos críticos han sugerido durante las últimas décadas. Cabe señalar que, lo que ha ayudado para llegar a este punto ha sido el establecimiento de una distancia consciente con toda “lectura particularizante” (Bourdieu, 1998, p. 24) de los trabajos teórico-empíricos revisados. Esto, si bien puede parecer una obviedad para algunos investigadores, parece ser el fundamento de algunas de las críticas de otros, que han intentado invalidar la vigencia de la propuesta teórica de Pierre Bourdieu. De tal manera que, en este trabajo, se ha tratado de hacer uso de dicha teoría como la herramienta analítica y explicativa que es, la cual permite analizar una problemática real, es decir, que existe en un tiempo y lugar reales y que afecta a un conjunto de personas reales.

Ahora bien, como se ha visto, el intento de responder a la pregunta originalmente propuesta -¿Cómo han construido, habitantes de Tijuana, un *gusto musical* que los orienta al consumo tanto de ópera como de otros tipos de música?- ha requerido el delineamiento -casi quirúrgico- de cada una de las categorías retomadas de distintos autores -principalmente de Bourdieu- para, con esto, operacionalizarlas en función del objetivo planteado. En este escenario y como opción a la noción de *bienes* utilizada por Bourdieu (1998) para referir a todo tipo de producto que puede ser apropiado por los individuos o grupos, ha surgido la necesidad de recurrir a la noción de *forma* (Thompson, 2002; Simmel, 1989), la cual, además de adecuarse a la perspectiva teórica-epistemológica de Bourdieu, ha resultado indispensable para el análisis

de la producción, circulación y consumo de las producciones culturales -de naturaleza musical, principalmente-. Como se ha visto, esta noción permite reconocer que las producciones culturales contienen los principios ético-estéticos, morales, cognitivos, técnicos que conforman la *visión del mundo -habitus-* propios de un individuo o grupo situado en una dimensión específica, de un *espacio social* específico, existente en un tiempo y lugar específicos (Thompson, 2002; Simmel, 1989; Bourdieu, 1975). Tales especificidades, contenidas en cada *forma*, terminan por codificar la obra de tal manera que la cercanía o lejanía -temporal y espacial- con respecto al individuo o grupo que las ha creado condicionará la eventual apropiación por parte individuos que participan en el mismo espacio social u otros.

La noción de *forma* ha permitido abordar las dos dimensiones identificadas previamente con respecto al *consumo cultural*: el *consumo cognitivo-emocional* y el *consumo simbólico*, dimensiones disgregadas con fines analíticos, pues cada una tiene implicaciones diferentes. Así, el *consumo simbólico* estaría relacionado con la *valoración simbólica* que se otorga a una *forma* en el *espacio social*, la cual, en un primer tiempo, sería homóloga a la *posición* ocupada en el mismo por el individuo o grupo que le ha dado origen; aunque, como se ha visto con las *formas operísticas*, la apropiación de una *forma* por un grupo específico -como las clases altas de los contextos revisados-, así como la manera de consumirlo -códigos de comportamiento, de escucha, de interacción social en el teatro, etc.- pueden modificar positiva o negativamente su valor simbólico. Al ser el *consumo cultural* un acto de apropiación de las *formas*, el *consumo simbólico* es, también, un acto de *apropiación simbólica*, de tal manera que, la apropiación de una u otra *forma* no atribuye el mismo *valor simbólico* a quien lo consume. Este estudio ha mostrado, por ejemplo, que, en el *espacio social tijuanaense*, una *forma operística* no tiene el mismo *valor simbólico* que una *forma de música popular* -un narco-corrido, por ejemplo- pues cada *forma* es vinculada simbólicamente con un individuo o grupo de personas.

Por otro lado, el *consumo cognitivo-emocional* tiene que ver con el reconocimiento de las cualidades formales de la *forma* -valga la redundancia-, es decir, la identificación del estilo específico, la técnica, la estructura y otros elementos, así como el eventual mensaje explícito que la componen. El *consumo cultural cognitivo* representa, pues, un acto de decodificación (Bourdieu, 2010, p. 232). Se ha podido observar, además, que el reconocimiento del contenido de una *forma* puede desencadenar un estímulo emocional, al confrontar el mensaje -dramático,

político, religioso, emotivo- artísticamente expresado, con el sistema de disposiciones *-habitus-* a través de los cuales es percibido por el *consumidor*. En términos analíticos -y no normativos- el *consumo simbólico* y el *consumo cognitivo-emocional*, en conjunto, se han podido pensar como un *consumo integral*, lo cual abona a la problematización planteada.

Ahora bien, para que un individuo pueda consumir una *forma cultural*, éste debe estar en posibilidad de acceder a la misma (López-Sintas, Cebollada, Filimon, y Gharhaman, 2014, p. 1). Pero, como se ha visto en este trabajo, esto también presenta complicaciones, ya que el *consumo integral* de una *forma operística*, por ejemplo, implicaría el acceso en tres dimensiones: la primera refiere al *acceso material*, es decir, la posibilidad de tomar contacto material con la *forma*; el segundo, refiere al *acceso cognitivo*, el cual permitiría el reconocimiento del contenido -cualidades formales y mensaje- de la *forma operística* en cuestión; finalmente, el acceso simbólico, lo cual implica el conocimiento y ejecución de las pautas de comportamiento, observación y escucha que, como se ha visto, han sido instituidas históricamente en contextos europeos y estadounidenses, principalmente, a la vez que han sido adoptadas de maneras relativamente similares en diferentes *espacios sociales*. En el mismo tenor, se ha visto que el acceso a cada uno de estos niveles de apropiación presenta condicionantes específicas y de diferente naturaleza, las cuales son establecidas conforme a la lógica y funcionamiento del *espacio social* analizado.

A estas alturas, se ha podido identificar que, si el consumo de *formas operísticas* ha debido problematizarse en este trabajo, ha sido porque la *esencia de vida* que contienen (Simmel, 1989), es decir, la emanación del *habitus* que representan, se sitúan en *espacios sociales* distintos al tijuánense, no sólo geográficamente, sino temporalmente. Como Pedler (2003) ya lo ha remarcado, la gran mayoría del repertorio operístico que actualmente se reproduce a nivel global -incluida Tijuana- se compone de un conjunto de *formas operísticas* originadas entre el siglo XVII y los albores del siglo XX, principalmente en Italia, Alemania y Francia. A esta distancia temporal de las *formas operísticas*, de por lo menos un siglo, se suma la distancia con respecto a la *posición* ocupada en el *espacio social* por el individuo o grupo que las ha originado, la cual, evidentemente, no podría tener una evocación idéntica en un contexto actual, como el tijuánense, pero es importante considerarla desde el momento en que dicha *posición* ha condicionado la generación del *habitus* a través del cual se ha creado. De tal manera

que, siguiendo los preceptos de Bourdieu (2010, p. 236), para lograr una apropiación cognitiva-emocional de una *forma operística* hace falta acceder a un *capital cultural* específico que dote al consumidor de los conocimientos necesarios para reducir la distancia -relacional, geográfica y temporal- con respecto a la *forma*.

Esta misma lógica se sigue al pensar todas las *formas musicales*, populares o “cultas”, de tal manera que, aquellas originadas desde posiciones relativamente similares, existentes en *espacios sociales* estructurados de manera relativamente similar, con respecto al *consumidor*, representarían menos problemas para la apropiación cognitiva-emocional. Así mismo, conforme más alejada sea la *posición social* del consumidor, con respecto a la *posición social*, el tiempo y el espacio donde existe el individuo creador, más recursos cognitivos serán necesarios para poder apropiarse de la *forma*. Desde luego, esto, llevado al extremo, conduciría a pensar tal apropiación a un grado mimético, el cual, sin embargo, sería prácticamente imposible, dado que, para que esto pasara, el consumidor tendría que experimentar el mismo proceso de socialización atravesado por el individuo creador; por lo que esto se expone sólo como herramienta abstracta que permite identificar, en todo caso, un eventual grado de apropiación.

Si los supuestos teóricos expuestos en los dos párrafos anteriores han permitido analizar el *consumo cognitivo-emocional*, lo que ha apoyado a la comprensión del *consumo simbólico* ha sido un estudio, de tipo histórico, que no se ha limitado al contexto analizado, sino que se ha debido extender a los ámbitos nacional y global, con la finalidad de ubicar el origen de las prácticas y representaciones que operan actualmente en la producción, circulación y consumo de las formas operísticas. Dicho estudio ha llevado a identificar que éstas, han tenido origen desde dimensiones privilegiadas de cada *espacio social* que las ha visto nacer, lo cual, de entrada, les ha atribuido una *valoración simbólica* favorable. Además, se ha podido remarcar que la ópera ha sido consumida por grupos reducidos de los *espacios sociales* donde ha estado en circulación. En algunos contextos han sido las cortes reales, en otros las clases aristocráticas, en otros la burguesía, pero, por lo general, la ópera ha sido consumida por la parte de la población más cercana a la cima de la jerarquía social. Poco a poco, se fueron institucionalizando y expandiendo a nivel global, una serie de códigos de comportamiento y prácticas para el consumo de ópera, las cuales, según autores como Kotnik (2013), Storey

(2006), Bianconi y Walker (1984) y DiMaggio (1982), terminaron separando simbólicamente el consumo de la “alta cultura”, donde se ubicaba la ópera, y el consumo de la “cultura popular”.

La ópera, según Hammeken (2018), se instala en México como un recurso que conduciría a la *cultivación* –léase *civilización*- de las clases medias altas y altas de la sociedad capitalina de principios del siglo XIX. Su, relativamente, escasa producción, la mantiene sólo al alcance de las mismas clases, incluso después del proceso revolucionario mexicano. Sería hasta ya bien entrado el siglo XX cuando, desde el orden público, se empezarían a formular las primeras políticas culturales que visaban permitir el acceso democrático a la “alta cultura”, al mismo tiempo que iban surgiendo y comercializándose la radio, la televisión y los formatos físicos para la grabación y reproducción de música, lo cual favorecería para que las *formas operísticas* comenzaran a ser distribuidas de forma más amplia a nivel global.

Ahora bien, se ha observado que las dinámicas que distribuyen, material y simbólicamente, las *formas musicales* en el *espacio social tijuanaense* se han establecido, mediante un proceso histórico, a partir de la articulación de diferentes condiciones de orden local, nacional y global. A saber, la posición fronteriza de Tijuana, más cercana a algunas ciudades estadounidenses que a otras poblaciones mexicanas; el desarrollo de políticas culturales y el origen de instituciones encargadas de implementar dichas políticas a nivel nacional y local; por último, el despliegue de las industrias culturales, las cuales han puesto en circulación *formas musicales*, populares y “cultas”, de orden global, sin dejar de considerar que éstas se han apoyado, de manera importante, en los avances tecnológicos.

Estas condiciones han establecido una oferta concreta de *formas culturales* que se encuentran distribuidas en el *espacio social tijuanaense*, a modo de *capital cultural objetivado* (Bourdieu, 1979, pp. 5-6) disponibles para su apropiación material. De igual modo, en este *espacio social* se encuentran distribuidos los “saberes” y técnicas que permiten la apropiación simbólica y cognitiva de dichas *formas*. De tal manera que, tanto el conjunto de *formas culturales*, así como los saberes y técnicas disponibles desde el *espacio social tijuanaense* son analizados como un *capital cultural contextual* (López-Sintas, Zerva y García, 2010, p. 9), lo cual permite visibilizar la especificidad de la oferta existente actualmente en el contexto - temporal y geopolítico- de la ciudad fronteriza de Tijuana.

Se ha visto, además, que este *capital cultural contextual* se presenta virtualmente disponible para su apropiación por cualquier individuo que participa en el *espacio social tijuanaense*, sin embargo, se ha tratado de mostrar que tanto la apropiación material, como la apropiación simbólica y cognitiva de las *formas culturales*, está condicionada por la *posición social* ocupada por cada individuo, particularmente en lo que refiere a aquellas cuya naturaleza formal y codificaciones instituidas para su consumo las hacen más difíciles de apropiar, como es el caso de las *formas operísticas*.

A propósito de la ópera en Tijuana, se ha visto que ésta ha llegado desde hace varias décadas para su consumo privado -por la vía de los medios tecnológicos recién mencionados, además de los medios digitales más recientes-, sin embargo, no sería sino hasta los albores del siglo XXI cuando se realicen las primeras producciones operísticas en la ciudad, lo cual fue posible gracias al esfuerzo de una parte de la sociedad civil que veía en dicha acción una manera de “acercar el arte a la gente” (Riqué, entrevista, 24 de julio de 2017); así como el subsidio del Estado por medio de programas específicos. Poco a poco se fue estableciendo lo que ahora se pude identificar como el *campo de la producción y difusión de la ópera en Tijuana*, en el cual se relacionan artistas profesionales, agrupaciones operísticas, instituciones de formación profesional, asociaciones civiles, instituciones del Estado, etc. Desde dicho *campo* se ofrece, de manera más o menos regular, cierta oferta operística, cuyo acceso material suele ser gratuito o de bajo costo.

En Tijuana no existe una casa de ópera, como suele haberlas en las principales ciudades del mundo. Por eso, el recinto cultural más importante de la ciudad, es decir, el Cecut, ha sido el espacio donde se han realizado la mayor parte de producciones operísticas de gran envergadura. La particularidad de Tijuana radica en que la ópera también se hace en la calle, en los parques, en las escuelas, incluso se presentan arias de ópera en terminales de autobuses, mercados públicos, restaurantes y en muchos otros espacios. Además, la posición fronteriza de la ciudad posibilita el acceso a una de las ofertas operísticas más reconocidas a nivel mundial, como lo es la que se ofrece en las ciudades de Los Ángeles y San Diego, Estados Unidos. Desde los últimos años, además, uno puede ir a una sala de cine en Tijuana o San Diego y ver una transmisión que se está llevando a cabo desde el Metropolitan de Nueva York u otro teatro reconocido a nivel mundial.

Considerando la oferta cada vez más amplia para el consumo directo y el consumo privado de *formas operísticas*, resulta paradójico que sólo un reducido porcentaje de la población (menos del 1%) consuma ópera en Tijuana, afirmación que se sustenta en los datos arrojados por la *Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, 2012*, además de los informes ofrecidos por Nora Bringas (2017, 2015, 2014, 2013) y el acercamiento de tipo etnográfico realizado en la presente investigación, el cual ha incluido entrevistas tanto a consumidores de ópera, como a personas involucradas con el quehacer operístico de la ciudad.

En la búsqueda de elementos que permitieran explicar tal paradoja, y estableciendo distancia con cualquier postura esencialista que aludiera a una preferencia o rechazo innatos hacia la ópera por parte de los consumidores y no consumidores en Tijuana, se ha decidido realizar un acercamiento empírico a través de las *historias de vida* (Mallimaci y Giménez, 2006) de 15 informantes que consumen ópera, además de otros tipos de música. Esta última característica, como ya se ha dicho, no había sido tomada en cuenta desde un inicio, sino que ha sido en el transcurso de las primeras entrevistas que se ha podido identificar, lo cual ha resultado revelador, a la vez que ha permitido poner a prueba, a un grado más alto, todo el aparato teórico establecido previamente.

Los resultados de esta investigación han permitido sugerir, en un primer tiempo, la existencia de una *clase de consumidor de ópera* en Tijuana, la cual, si bien, parece diferenciarse de los contextos europeos, estadounidense y mexicano -ciudad capital- revisados brevemente en el segundo capítulo, al aumentar la lupa analítica y tomar en cuenta las especificidades de la estructuración histórica del *espacio social tijuanaense* y la manera en que ésta ha mediado las maneras de hacer ópera en Tijuana, se puede ver que dicha diferencia sólo es relativa. El trabajo etnográfico ha permitido remarcar que el público que asisten al Cecut y otros recintos teatrales, no tiene la misma composición del público que frecuenta el festival *Ópera en la Calle* y tampoco lo es el de otros espacios abiertos y cotidianos. Los trabajos ofrecidos por Nora Bringas (2017, 2015, 2014, 2013) han permitido observar, por ejemplo, que el público de dicho festival está compuesto, en buena medida, por individuos con mayor nivel educativo -más del 52% con grado superior-, sin que esto oculte la integración de individuos provenientes desde posiciones del *espacio social* que no parecen ser comunes en otros contextos -*clases medias-bajas*,

principalmente-, lo cual indicaría cierto logro por parte de las instituciones civiles que han originado y sostenido este festival.

Por su parte, el público regular, y mayoritario, que asiste a los eventos operísticos realizados en el Cecut y en los recintos teatrales parece integrarse por clases más instruidas y con mayores recursos económicos, como se ha podido constatar con el acercamiento etnográfico y con la descripción que los informantes relacionados con el hacer ópera en Tijuana han ofrecido. Este público proviene, por una parte, de las *clases* empresariales que dedican cierto esfuerzo al sostenimiento de la ópera en la ciudad, ya sea con subsidios directos o con la creación de asociaciones para la recaudación de fondos que ayuden a sostener proyectos artísticos y formativos. Otra parte del público de la ópera en los teatros, se compone de la misma comunidad artística, entre cantantes, instrumentistas, artistas de otras disciplinas, así como los familiares y amigos cercanos de los mismos. Fuera de esto, la ópera local que se realiza en recintos teatrales parece haber llegado a una parte muy reducida de la población ajena a las *clases* mencionadas.

Haber realizado un acercamiento analítico a las *historias de vida* de 15 *consumidores de ópera en Tijuana* ha permitido advertir que la preferencia por este tipo de música ha sido generada durante la *socialización secundaria*, por lo cual, se ha planteado, siguiendo los preceptos de Bourdieu (2007), que las disposiciones incorporadas durante la socialización primaria han mediado no sólo la manera en que se ha generado una *disposición para el consumo de ópera*, sino que, también, ha mediado el modo en que los individuos se apropian de las *formas operísticas*. Estos procesos, además han estado condicionados por la *posición* ocupada en el *espacio social* -primeramente, por los miembros de la familia cercanos al niño y posteriormente por el individuo mismo-, la cual, a su vez, ha sido definida por el tamaño de los *capitales* acumulados.

Los resultados han permitido sugerir que los informantes han incorporado, durante sus primeros años de vida y bajo las condiciones propias a su *posición* media en *el espacio social*, un esquema de disposiciones para el consumo musical, el cual, al haber estado alejado de una instrucción musical formal desde el seno familiar, ha debido sustentarse en el uso funcional de la música que los miembros de la familia escuchaban durante distintas situaciones. Los hallazgos apuntan a pensar que estas disposiciones son de tipo ético-estético, morales y sensibles, de tal forma que los estímulos musicales experimentados desde la etapa infantil, han sido asociados,

por los infantes, con estados emocionales, así como con juicios de valor, tales como: música “romántica”, “triste”, “pesada”, “bonita”, “fea”, “vulgar”, etc. La tendencia encontrada sugiere la generación de disposiciones para el consumo de las *formas musicales* escuchadas en el entorno familiar durante los primeros años, al no cuestionarlas, sino aceptarlas como las “únicas” existentes y concebirlas como propias (Berger y Luckmann, 2001), lo cual sitúa esta parte de los hallazgos en cercanía con lo encontrado por van Eijck (1997).

Más adelante, se ha observado que el desarrollo vital ha implicado, también, la generación de una auto-representación donde, primero, los informantes se han concebido como diferentes con respecto a los otros miembros de la familia y, posteriormente, se han reconocido como miembros de dicha familia y diferentes a los otros individuos y grupos existentes en el *espacio social*, lo cual ha conllevado la distinción no sólo de las personas y sus *estilos de vida* - diferentes al propio- sino de los productos asociadas a las mismas, como es el caso de las *formas musicales*, los cuales son valorados de manera homóloga al individuo o grupo que representan. En este escenario, gracias a las alusiones en televisión, radio, anuncios publicitarios, internet, entre otros medios, los informantes han podido generar una *representación* de la ópera, reconociéndola como un tipo de música asociada a las *clases* “cultas” y “altas” del *espacio social*, lo cual, en correspondencia con dichas posiciones, le otorgaba una valoración positiva. En lo general, esta *representación*, ha colocado a la ópera fuera de lo concebido como “posible” (Lahire, 2010) o asequible durante la primera parte de la socialización de los informantes.

Por situaciones específicas, como la búsqueda de formación vocal, la motivación por parte de miembros de la familia o la pareja y la práctica coral, los informantes han podido iniciarse en el consumo regular de ópera, tanto de forma directa como por medio de artefactos tecnológicos. Así, estas situaciones, aunadas a la posibilidad otorgada por la posición estructural de los mismos, han permitido el acceso material a las *formas operísticas* y, con esto, un primer grado de apropiación simbólica. Este inicio en el consumo se ha debido enfrentar a la falta de recursos cognitivos, técnicos, históricos, musicales, entre otros (*capital cultural*) que permitieran el reconocimiento de las cualidades formales y el mensaje inscritos en las *formas operísticas* consumidas. Esto, sin obviar el hecho de que seis de los informantes han tenido oportunidad de acceder a una instrucción musical formal, misma que ha tenido implicaciones de diferente nivel en cada informante.

No obstante, en general, se ha observado un tipo de apropiación donde se ejecutan las disposiciones previamente incorporadas para el consumo musical, con las que los informantes han debido suplir la falta de *capital cultural* específico. Esto es, los informantes parecen obtener cierto grado de motivación emocional e información a partir del desempeño vocal y escénico de los cantantes, de la valoración de los elementos escénicos, así como la interpretación del carácter de la música -“alegre”, “triste”, “chistoso”-. Así pues, los informantes, desprovistos de información y habilidades para una apropiación cercana a las *formas operísticas*, interpretan los estímulos visuales y auditivos a partir de las disposiciones ético-estéticas y morales previamente incorporadas. Este grado de apropiación se presenta como un modo diferenciante de apropiación de las *formas operísticas*, aunque esto se muestre de forma ambigua, incluso eufemizada, casi oculta. Esto es, este modo de apropiación, visibilizado, primeramente, por el acceso material, puede ocultar, detrás del genuino interés y esfuerzo de los informantes por encontrar sentido y placer a lo que escuchan y ven, la repartición desigual del *capital cultural* distribuido en el *espacio social*.

Cercano a los hallazgos de Rössel (2011), estos resultados han mostrado que, si bien los informantes han encontrado condiciones (Bourdieu, 1992) y situaciones (Lahire, 2017) positivas para el acceso material a la ópera, esto no ha ido acompañado de un acceso general al *capital cultural* necesario para su apropiación cognitiva-emocional “adecuada” (Bourdieu, 2010, p. 47). Estos resultados, además, muestran que la inclusión de las *formas operísticas* dentro de lo objetivamente “posible”, alcanzable, para los informantes ha sido posibilitada por cierta posesión de recursos materiales, cognitivos y simbólicos. Esto último permite pensar, sin que se pueda sostener con datos directos por el momento, que el 99% de la población que no consume ópera en la región, no cuenta con los recursos mínimos que permitan colocar la ópera y muchos otros tipos de música dentro de lo “posible”, aunque esto puede aparecer, a primera vista, como un rechazo o un “eso no es para [mí]” (Lahire, 2010, p. 204).

En concordancia con el trabajo de Bourdieu (1998, p. 54), ha resultado relevante descubrir que, si algo ha podido caracterizar a estos informantes, es el rechazo sistemático a la música de banda, los corridos, el “norteño”, los narco-corridos y, en buena medida, el reggaetón, los cuales, por una parte, son los tipos de música más consumidos a nivel local, según la *Encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, 2012*; y, por otra parte, parecen

representar, para los informantes, un *estilo de vida* “popular” o “vulgar”; donde se abordan temas “violentos”, incluso “prosaicos”, lo cual representa principios ético-estéticos y morales con las cuales, según se ha podido interpretar, los informantes no se identifican. En contraste, la ópera -y, con ella la música “clásica” y la “canción de arte” mexicana- es valorada, por los informantes, como un *estilo de vida* “elegante”, “culto”, cuyos principios ético-estéticos se conciben como “maravillosos”, “majestuosos”, cualidades que corresponden con la auto-representación que estos individuos tienen sobre sí mismos.

La complejidad identitaria más importante, sin embargo, parece encontrarse en las preferencias hacia los tipos de música que representan *estilos de vida* correspondientes a posiciones medias del *espacio social* -rock, metal, pop, boleros, baladas, jazz- y que no poseen los mismos grados de legitimación que la ópera y música “clásica”. Estas preferencias, al presentarse como disposiciones “fuertes” -a oír y sentir, principalmente-, por haber sido incorporadas de desde una edad temprana y de manera principalmente implícita (Lahire, 2017), se activan cotidianamente para el consumo musical, lo cual, al contraponerse con las disposiciones éticas y morales que les permiten reconocer y valorar las *formas musicales* como “simples” o que “no enriquecen mucho”, generan una genuina “lucha de sí contra sí” (Lahire, 2005). Concretamente, esta lucha se percibe como una batalla de disposiciones a sentir y oír, contra disposiciones a valorar y jerarquizar.

A la luz de estos hallazgos, la reflexión sobre el *omnivorismo* aquí generada se aproxima a la tesis de Atkinson (2011), en la medida que, tampoco se han podido encontrar indicios de la existencia de una disposición “omnívora” o de “apertura”, sino un esquema de disposiciones ético-estéticas y morales que orientan las preferencias musicales de los individuos -*gusto musical*- hacia un repertorio musical claramente jerarquizado y, lo cual también coincide con lo encontrado por Bryson (1996). La heterogeneidad de *formas* consumidas por los informantes parece ser relativa, ya que se ha identificado que los tipos de música escuchados contienen principios ético-estéticos y morales relativamente similares, los cuales les permiten valorar positiva o negativamente las *formas musicales* específicas con las que han podido tener contacto durante su trayectoria vital. Sin embargo, la valoración de las *formas musicales* no es definitiva del consumo objetivamente realizado por los individuos, ya que, como se ha visto, las condiciones específicas de socialización experimentadas desde el nacimiento pueden generar

disposiciones para el consumo de *formas* valoradas negativamente por el individuo, resultados que sitúan este trabajo más cercano a los “perfiles culturales disonantes” propuestos por Lahire (2006).

Dirigiendo este trabajo a su final, el autor se permite agregar que, en lo relativo al tipo de análisis sociológico como el que aquí se ha realizado, ha parecido pertinente pensar los productos culturales, en este caso, los productos musicales, en términos de *forma* (Thompson, 2002) -y, con ello, en *clases de formas*- ya que recurrir a nociones como *género* no ha permitido identificar las delimitaciones concretas que conducen a un análisis fino de las valoraciones simbólicas operadas por individuos concretos, en *espacios sociales* concretos. Es decir, si bien, los informantes suelen aludir y organizar sus preferencias musicales en términos de *género*, pues éste es un concepto de uso común, el análisis minucioso permite observar que, en realidad, estos informantes construyen, de manera implícita, delimitaciones más complejas entre los *tipos* de música que conocen -los que consumen y los que rechazan-, pero también en los *subtipos*, e incluso entre artistas o grupos singulares.

Estas delimitaciones se sustentan en la ejecución de los principios ético-estéticos incorporados previamente, los cuales les permiten identificar y valorar, distintivamente, las *formas musicales* en función de los *estilos de vida* que éstas representan. Así, si, en un primer grado, con *rock* se alude a ciertas características formales de un tipo de música⁴⁹, el *rock mexicano* y el *rock inglés* no parecen contener el mismo nivel de legitimación, pues uno es vinculado con un *estilo de vida inglés* y el otro evoca un *estilo de vida mexicano*. Si en el *espacio social global*, por un lado, lo inglés y lo mexicano no detenta el mismo valor simbólico, tampoco lo hacen las *formas culturales* originadas o asociadas con cada uno de esos contextos; como tampoco tiene el mismo valor simbólico, en tiempos actuales, auto-declarar un gusto por un tipo de música local que un tipo de música proveniente de un país extranjero, pues un *gusto* refiere a un tipo de vida “cosmopolita”, “conocedor” -y, con ello, a la posesión superior de un *capital cultural*-; mientras que el otro alude a un tipo de vida local, inmediato y, por lo tanto, a un *capital cultural* reducido.

⁴⁹ Esta primera distinción formal puede, efectivamente, asociarse con la noción de *género*, pero no se considera que esta pueda tener más alcance, como sí lo permite la noción de *forma* (Thompson, 2002; Simmel, 1989)

El alcance que autoriza la noción de *forma* permite, entonces, llevar el análisis hasta la singularidad de una producción cultural, lo cual puede parecer problemático, si lo que se busca es comenzar un análisis a partir de una clasificación dada. En cambio, cuando el analista tiene en cuenta que cada *forma* inscribe no sólo los conocimientos técnicos y artísticos del autor sino, también, su visión del mundo y su *estilo de vida* -es decir, su *habitus* (Bourdieu, 1975)- puede alcanzar una profundidad analítica tal que llegue a problematizar tanto la naturaleza formal de la obra, así como el valor simbólico que le asigna por un individuo o grupos de individuos en un *espacio social* determinado, lo cual remite a la reflexión teórica sobre la noción de *forma* ya propuesta por Thompson anteriormente.

De manera que, reconocer el *estilo de vida* representado por una *forma* proporciona elementos para problematizar, particularmente, el intercambio simbólico suscitado. El reconocimiento de las características formales de la misma, en cambio, permite evidenciar que detrás de dichos intercambios simbólicos, se encuentran condiciones objetivas que fundamentan la *distinción* entre las personas que las consumen y las que no. Dar por hecho, por ejemplo, que una persona pueda acceder cognitiva y emocionalmente a una *forma operística*, aún sin contar con conocimientos específicos sobre la misma, es tanto como negar que, su estructura musical, su trama literaria y el *estilo de vida* expresada -*habitus*-, son producciones sociales históricamente situadas. Dicho de otra manera, aceptar un *acceso universal*, como capacidad esencial de todo individuo, sería tanto como asumir que los códigos musicales, literarios y estilísticos, históricamente constituidos, se encuentran instaurados en la naturaleza humana, o, en todo caso, en la naturaleza de *ciertos* humanos.

Ha parecido difícil llegar a este punto sin explicitar el pronunciamiento político que ha estado presente implícitamente a lo largo de este trabajo. Este posicionamiento, se suma al que sustentó la agenda teórico-empírica de Pierre Bourdieu con respecto al *consumo cultural*, -así como los autores que han dado continuidad al trabajo iniciado por este autor desde diferentes trincheras (Coulangeon, 2014, 2010, 2003; López-Sintas, J., Cebollada, Á., Filimon, N., y Gharhaman, A., 2014; Rössel, 2011; Atkinson, 2010; Bellavance 2004; Lahire, 2006; entre otros)- ofreciendo una aproximación que permita identificar las formas implícitas y explícitas por medio de las cuales se producen y reproducen las diferenciaciones sociales a partir del *consumo cultural*, como lo señala Coulangeon:

Lo que se juega en la diferenciación social de los gustos, no son solamente los juegos de dominación simbólica y el arbitrario cultural, sino, sencillamente, la repartición desigual de competencias genéricas (capital escolar) y de competencias específicamente orientadas (competencia musical, en este caso).

Con respecto a las políticas culturales e ideología democratizadora de la cultura, ha bastado aumentar un poco el lente analítico para caer en cuenta que, en Tijuana, las medidas presupuestarias y de planeación no han servido de soporte para lograr los objetivos planteados de una manera verdaderamente democrática y estructural. De tal manera que la implementación de la educación artística a nivel secundaria -y, muy recientemente, a nivel primaria- no ha estado acompañada de una inversión en la preparación y especialización de suficientes docentes, así como tampoco ha estado sustentada en la estructuración de programas que ofrezcan un conocimiento, por lo menos básico, de las diversas disciplinas artísticas, así como las capacidades analíticas que permitan una apropiación cognitiva de las *formas culturales*.

Finalmente, se ha podido observar que las instituciones públicas que administran el quehacer cultural a nivel local -y cuya creación es relativamente reciente- están encargadas de la subvención o mecenazgo artístico, circulación de los productos culturales, implementación de programas que permitan la práctica artística, profesionalización artística y, finalmente, inclusión -y con ello legitimación- de las diferentes manifestaciones culturales. Así, al revisar los preceptos inscritos en las diferentes políticas culturales y en los reglamentos de las instituciones que administran el sector cultural en México y en Tijuana, se puede constatar la aparente introducción de México en las dinámicas de desarrollo democrático adoptada por muchos países a nivel mundial. Sin embargo, para medir el alcance real de dichas políticas, que se pretenden democratizadoras, hay que tomar en cuenta que ni la inversión presupuestaria, ni la capacidad institucional, objetivamente dadas hasta ahora, tienen la capacidad de alcanzar a una parte importante de la población. Por lo que los eventos masivos, esporádicamente ofrecidos; la creación de una oferta cultural diversificada, pero limitada en capacidad de recepción de público; la creación de talleres en casas de cultura o instituciones homólogas; así como la fundación de carreras y escuelas profesionalizantes alcanzan a llegar a una parte muy reducida de la población tijuanaense, específicamente aquella que, bajo condiciones específicas de socialización, ha incorporado un sistema de disposiciones *-habitus-* que les permiten advertir

la posibilidad de acceso a la instrucción cognitiva y consumo de las *formas culturales* ofertadas, como es el caso de los informantes que se han analizado.

Últimas consideraciones

Analizar las estructuras objetivas y simbólicas que organizan el espacio social, así como los sistemas de disposiciones desigualmente generados en los individuos que lo componen se presenta, efectivamente, como un recurso heurístico de alto alcance. Sin embargo, en el desarrollo de este trabajo se ha advertido a dificultad que conlleva la comprensión de la manera en que se articulan las disposiciones más sólidamente incorporadas, al tratarse de procesos tempranos y principalmente implícitos *-disposiciones fuertes-*, con aquellas que son incorporadas en etapas más o menos avanzadas y bajo trabajos mayormente conscientes cuya naturaleza parece ser menos fuerte *-disposiciones débiles-*, área analítica en la cual Lahire (1999, 2005, 2015, 2017) ha avanzado bastante, pero donde se considera que aún queda mucho por explorar, lo cual puede resultar altamente benéfico para el entendimiento de las formas eufemizadas en las que se producen y reproducen las desigualdades sociales que operan actualmente en el *espacio social*.

Este trabajo, además, ha permitido identificar un marco analítico que puede ser apropiado para el estudio de problemáticas sociales que no se limitan al consumo cultural, sino que pueden abarcar temas como la incorporación de sistemas de disposiciones que reproducen mecanismos de distinción sustentados en principios de género, raza, clase, religión, entre otros. Esto se debe a la gran capacidad de beladora que conllevan tanto la perspectiva como los conceptos y categorías desarrollados principalmente por Pierre Bourdieu.

Referencias

- Adorno, T. W. (2005). The schema of mass culture. Selected essays on mass culture. En T. W. Adorno, *The culture industry* (págs. 61-97). London: Routledge.
- Aliano, N. (2018). De la inquietud al hábito: música, sociabilidad y afición. *Revista Mexicana de Sociología*, 80(1), 195-219.
- Arango Archila, F. (2016). El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica. *Dixit*, 24, 36-50.
- Arreola, D., & Curtis, J. (2003). *The Mexican Border Cities*. Arizona: The University of Arizona Press.
- Atkinson, W. (2011). The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*, 169-186.
- Aubert, L. (2007). Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20, 29-38.
- Batta, A. (2005). *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. España: Könnemann.
- Bellavance, G., Valex, M., & Ratté, M. (2004). Le goût des autres : Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores. *Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales: branchés et exclus*, 36(1), 27-57.
- Benzecry, C. E. (2009). Becoming a Fan: On the Seductions of Opera. *Qualitative Sociology*, 131-151.
- Benzecry, C. E. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Bereson, R. (2002). *The operatic state*. London: Routledge.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Berteaux, D. (1980). L'approche Biographique : sa validité méthodologique, ses potentialités. *Cahiers Internationaux de Sociologie, NOUVELLE SÉRIE*, 69, 197-225.
- Bianconi, L., & Walker, T. (1984). Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. *Early Music History*, 4, 209-296.
- Bourdieu, P. (1972). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En A. Silbermann, P. Bourdieu, R. Brown, R. Clause, V. Karbusicky, H. Luthe, & B. Watson, *Sociología del arte* (págs. 43-80). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourdieu, P. (1975). L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(2), 67-93.

- Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, 3-6.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México, DF.: Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Tauros.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2001a). Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur. *Éditions de la Sorbonne*, 13-18.
- Bourdieu, P. (2001b). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). Alta Costura y Alta Cultura. En P. Bourdieu, *Sociología y Cultura* (págs. 215-224). México: Grijalbo, Conaculta.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. . Tucumán: Montessor.
- Bourdieu, P. (2003). *Méditations pascaliennes*. París: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *Réponses*. París: Seuil.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., & Passeron, J.-C. (2002). *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bringas Rábago, N. L. (2013). *Caracterización de los visitantes al 10º festival Ópera en la calle, 2013*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Bringas Rábago, N. L. (2014). *Caracterización de los visitantes al 11º Festival Ópera en la Calle*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.
- Bringas Rábago, N. L. (2015). *Caracterización de los asistentes al 12º Festival Ópera en la Calle*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.
- Bringas Rábago, N. L. (2017). *Caracterización de los asistentes al 14º Festival Ópera en la Calle*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Bryson, B. (1966). Anything But Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, 61(5), 884-899.
- Bustamante, J. A. (1992). Identidad y cultura nacional desde la perspectiva de la frontera norte. En J. Valenzuela Arce, *Decadencia y auge de las identidades* (págs. 91-118). Tijuana: EL Colegio de la Frontera Norte.

- Cancio, M. (1987). La manipulación de la cultura. *Abaco*, 2, 88-80.
- CONACULTA. (2010). *Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales*. Distrito Federal: CONACULTA.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social. Edición revisada*. Madrid: MacGraw-Hill.
- Corcuff, P. (2005). Lo colectivo en el desafío de lo singular: partiendo del habitus. En B. Lahire, *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas* (págs. 113-142). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Coulangeon, P. (2003). La stratification sociale des goûts musicaux: Le modèle de la légitimité culturelle en question. *Revue française de sociologie*, 44(1), 3-33.
- Coulangeon, P. (2010). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris: La Découverte.
- Coulangeon, P. (21 de marzo de 2014). Clases et culture. (N. Duvoux, & I. Martinache, Entrevistadores)
- Coulangeon, P. (2015). Social mobility and musical tastes: A reappraisal of the social meaning of taste eclecticism. *Poetics*, 51, 54-68.
- Coulangeon, P. (2017). Cultural Openness as an Emerging Form of Cultural Capital in Contemporary France. *Cultural Sociology*, 145–164.
- Coulangeon, P. (2018). The Impact of Participation in Extracurricular Activities on School Achievement of French Middle School Students: Human Capital and Cultural Capital Revisited. *Social Forces*, 1-35.
- Cristiano, J. L. (2011). Habitus e imaginación . *Revista Mexicana de Sociología* 73(1), 47-72.
- Delajara, M., De la Torre, R., Diaz-Infante, E., & Vélez Grajales, R. (2018). *El México del 2018. Movilidad social para el bienestar*. México: Centro de Estudios Espinosa Yglesias.
- Di Leo, P. F., Camarotti, A. C., & Güelman, M. y. (2013). Mirando la sociedad a escala del individuo: el análisis de procesos de individuación en jóvenes utilizando relatos biográficos. . *Athenea Digital*, 13(2) , 131-145.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century. Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture and Society*, 4, 33-50.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52 (4) , 440-455.
- Domínguez, J. C. (semana del 25 al 31 de agosto de 2000). La primera ópera en escenarios tijuanaenses. *Zeta*, págs. 17-B.
- Dublet, G. (2003). *OPÉRA : NOUVEAU PUBLIC, NOUVELLES PRATIQUES*. Paris: BDT.

- Dubois, V. (2011). Cultural capital theory vs. cultural policy beliefs: how Pierre Bourdieu could have become a cultural policy advisor and why he did not. *Poetics*, 39, 491-506.
- Duvoux, N. (24 de noviembre de 2009). *La fabrication sociale d'un individu. Entretien avec Bernard Lahire*. Obtenido de la vie des idées.fr: <http://www.laviedesidees.fr/La-fabrication-sociale-d-un.html>
- Ejea Mendoza, T. (2008). La política cultural en México en los últimos años. *Casa del Tiempo* 5(6), 2-7.
- Ejea Mendoza, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 24(71), 17-46.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Félix Berumen, H. (1989). El teatro. En D. Piñera Ramírez, & J. Ortiz Figueroa, *Historia de Tijuana. 1889-1989* (págs. 256-260). Mexicali: UABC, .
- Félix Berumen, H. (2003). *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Félix Berumen, H. (2011). *Diccionario enciclopédico de Tijuana*. Mexicali: Artificios.
- Fernández Rodríguez, C., & Heikkilä, R. (2011). El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo. *Revista Internacional de Sociología*, 585-606.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall, & P. c. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debols!llo.
- García, I. (15 de 05 de 2018). *De chile, mole y pozole*. Obtenido de Reporte Índigo: <https://www.reporteindigo.com/reportes/de-chile-mole-y-pozole/>
- García-Álvarez, E., Katz-Gerro , T., & López-Sintas, J. (2007). Deconstructing cultural omnivorousness 1982-2002: heterology in americans' musical preferences. *Social Forces*, 86(2), 417-443.
- Gerardo, K. (21 de Agosto de 2000). Hacen realidad un sueño. *Frontera*.
- Giménez Montiel, G. (2002). Paradigmas de Identidad. En A. Chihu Amparán, *Sociología de la identidad* (págs. 35-62). México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Giménez, G. (1997). La sociología de Pierre Bourdieu. *S/N*, 1-23.
- Giménez, G. (2002). Globalización y cultura. *Estudios sociológicos*, XX(1) , 23-46.
- Giménez, G. (2009). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales de las franjas fronterizas. *Frontera Norte*, 7-32.

- Giuliani, E. (1997). Opéra et histoire. *Fontes Artis Musique* 44(2), 169-177.
- González-Pérez, L. A. (2015). *La ópera en Guadalajara: una aproximación sociocultural [tesis de maestría]*. Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Gournay, B. (1989). Le jugement des expert européens. *Commentaire*, 699-705.
- Hall, S. (2003). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London : Sage Publications.
- Hammeken, L. (2017). Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 97, 140-69.
- Hammeken, L. d. (2018). *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el Medio del siglo XIX*. México, D. F.: Bonilla Artigas.
- Hernández, S. R., Fernández-Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación. Cuarta edición*. México, D.F.: McGraw-Hill.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). La industria Cultural. Ilustración como engaño de masas. En M. Horkheimer, & T. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (págs. 165-212). Valladolid: Trotta.
- Iglesias Prieto, N. (2014). Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos. En J. Valenzuela Arce, *Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales* (pág. El Colegio de la Frontera Norte). Tijuana: 97-128.
- Jiménez, L., & Florescano, E. (2008). Las instituciones culturales: logros y desafíos. En F. Toledo, E. Florescano, & J. Woldenberg, *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva* (págs. 79-113). D.F.: Taurus.
- Katz, R. (1984). "Problem-Solving" in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, 45(3), 361-377.
- Kotnik, V. (2013). The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(2), 303-342.
- Lahire, B. (1999). Esquisse du programme scientifique d'une sociologie psychologique. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 29-55.
- Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, 1-37.
- Lahire, B. (2004a). *El hombre plural*. Barcelona: editions bellaterra.
- Lahire, B. (2004b). Individu et mélanges des genres. *Réseaux*, 89-111.
- Lahire, B. (2005). Distinctions et lutte de soi contre soi: "détester la part populaire de soi". *Hermès, la revue*, 137-143.

- Lahire, B. (2006). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. París: La découverte.
- Lahire, B. (2009). Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle. *Idées économiques et sociales*, 6-11.
- Lahire, B. (2010). Dispositions et contextes d'action: le sport en questions. *Movimento*, 16(4), 11-29.
- Lahire, B. (2012). De la teoría del habitus a una sociología psicológica. *CPU-e, Revista de Investigación Educativa*, 14, 75-105.
- Lahire, B. (2015). La fabrication sociale des individus: cadres, modalités, temps et effets de socialisation. *Educação e Pesquisa*, 1393-1404.
- Lahire, B. (2017). Sociological biography and socialisation process: a dispositionalist-contextualist conception. *CONTEMPORARY SOCIAL SCIENCE*, 1-15.
- López S., P. (20 de agosto de 2000). La Bohème y L'Elisir d'Amore en Tijuana. *Sol de Tijuana*.
- López-Sintas, J., & García-Álvarez, E. (2002). Omnivores Show up Again The Segmentation of Cultural Consumers in Spanish Social Space. *European Sociological Review*, 18(3), 353-368.
- López-Sintas, J., & García-Álvarez, E. (2004). Omnivore versus univore consumption and its symbolic properties: evidence from Spaniards' performing arts attendance. *Poetics*, 1-21.
- López-Sintas, J., Cebollada, Á., Filimon, N., & Gharhaman, A. (2014). Music access patterns: A social interpretation. *Poetics*, 1-19.
- López-Sintas, J., Cuenca, M., & García-Álvarez, E. (2015). La construcción social del disfrute de la ópera: Condiciones, estrategias y experiencias. En J. López-Sintas, *La construcción social de la experiencia de ocio cultural* (págs. 187-218). Barcelona, España: OmniaScience.
- López-Sintas, J., Zerva, K., & García Álvarez, E. (2010). A theory of social exchanges and access to recorded music grounded on data. *SSRN Electronic Journal*, 1-15.
- Lowenthal, L. (1950). Historical Perspectives of Popular Culture. *American Journal of Sociology*, 323-332.
- Mallimaci, F., & Giménez Béliveau, V. (2006). Historia de vida y métodos biográficos. En I. (. Vasilachis de Gialdino, *Estrategias de investigación cualitativa* (págs. 175-212). Barcelona: gedisa.
- McConachie, B. (1988). New York Operagoing, 1825-50: Creating an Elite Social Ritual. *American Music*, 6 (2), 181-192.

- Noya, J., Del Val, F., & Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista internacional de sociología*, 1-22.
- Ochoa Tinoco, C. (2011). *Políticas Culturales en la frontera norte. El caso de la ciudad de Tijuana, Baja California, 1980-2000. (tesis doctoral)*. México, D.F.: UNAM.
- Pedler, E. (2003). *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*. Marsella : L'Harmattan.
- Pedler, E. (2004). Entendement musical et malentendu culturel: le concert comme lieu de confrontation symbolique. *Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales:branchés et exclus 36(1)*, 127-144.
- Pedler, E. (2004). L'INVENTION DU "GRAND RÉPERTOIRE". Processus d'institutionnalisation et construction des canons lyriques contemporains : le cas de Aïda. *La Découverte*, 2008, 166-179.
- Pendaries, J.-R. (1991). Approche biographique et approche structurelle : quelques remarques sur le « retour du biographique » en sociologie. *L'Homme et la société*, 102, 51-63.
- Pérez Montfort, R. (1999). Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950). *Política y Cultura*, 12, 177-193.
- Peterson, R. A. (2004). Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives1. . *Sociologie et sociétés*, 36(1), 145-164.
- Peterson, R., & Simkus, A. (1992). How musical tastes mark occupational status groups. En M. Lamont, & M. Fournier, *Cultivating differences* (págs. 152-168.). Chicago: Chicago, University of Chicago Press.
- Piñera Ramírez, D. (2006). *Los orígenes de las poblaciones de Baja California. Factores externos, nacionales y locales*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Piñera Ramírez, D., & Ortiz Figueroa, J. (1989). *Historia de Tijuana 1889-1989*. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California.
- Piñera Ramírez, D., & Rivera Delgado, J. (2012). *Tijuana. Historia de una ciudad fronteriza*. Tijuana: Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- Renard, J. (1987). *L'Élan culturel: la France en mouvement*. París: PUF.
- Rodríguez Barba, F. (2008). Por una política cultural de Estado en México. *Casa del Tiempo*, 16-20.
- Rössel, J. (2011). Cultural capital and the variety of modes of cultural consumption in the opera audience. *The Sociological Quarterly*, 52(1), 83-103.
- Sarabia Quiroz, L., & Trujillo Muñoz, G. (2013). *Diccionario enciclopédico de Baja California*. Mexicali: Gobierno del Estado de Baja California.
- Sarabia, L. (. (2012). *Centro Cultural Tijuana. Todas las artes en un solo lugar. 1982-2012*. Tijuana: CONACULTA.

- Simmel, G. (1989). El conflicto de la cultura moderna. En G. Simmel, *El conflicto de la cultura moderna* (págs. 317-330).
- Snowman, D. (2017). *La Ópera. Una historia Social*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Storey, J. (1 de febrero de 2003). The social life of opera. *European Journal of Cultural Studies*, págs. 1-35.
- Storey, J. (2006). Inventing opera as art in nineteenth-century Manchester. *INTERNATIONAL Journal of Cultural Studies*, 435–456.
- Suárez Ávila, P. (2007). Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana. *Anuario de Historia, 1*, 29-43.
- Tajtáková, M., & Arias-Aranda, D. (2008). Targeting university students in audience development strategies for opera and ballet. *The Service Industries Journal*, 28(2), 179-191.
- Thompson, J. B. (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fundación ópera de Tijuana (2 de febrero de 2018). *Nosotros*. Obtenido de Ópera de Tijuana: <http://operadetijuana.org/index.php/nosotros>
- Trajtenberg, N. (2010). ¿Qué hay de malo con la Sociología de Pierre Bourdieu? En *El Uruguay desde la sociología VIII* (págs. 373-388). Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República Uruguay.
- Trujillo Muñoz, G. (2005). *La cultura bajacaliforniana y otros ensayos afines*. Tijuana: CONACULTA/CECUT.
- Trujillo Muñoz, G. (2007). *De los chamanes a los DJ's. Breve crónica de las artes musicales en Baja California*. Distrito Federal, México: PLaza y Valdés .
- Urías Horcasitas, B. (2013). *El nacionalismo revolucionario mexicano y sus críticos (1920-1960)*. Madrid: Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Alcalá.
- Valenzuela Arce, J. (2014). Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales. En J. M. Valenzuela Arce, *Transfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales* (págs. 17-44). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte,.
- van Eijck, K. (1997). The impact of family background and educational attainment on cultural consumption: A sibling analysis. *Poetics* 25, 195-224.
- Vegard, J., & Friedman, S. (2017). ‘I’m not a snob, but . . . ’: Class boundaries and the downplaying of difference. *Poetics*, 61 , 14-25.
- Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, 55-68.

- Vizcarra, F. (2012). *En busca de la frontera y otros ensayos sobre comunicación y cultura*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.
- Wangermée, R. (1966). Introduction à une sociologie de l'opéra. *Revue belge de Musicologie*, 20(1), 153-166.
- Weber, M. (1983). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En M. Weber, *Economía y sociedad* (págs. 1118-1183). México, D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- Zárate Toscano, V., & Gruzinski, S. (2008). Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes. *Historia Mexicana*, 58(2), 803-860.

Anexos

Guía de entrevista para consumidores de Ópera en Tijuana

Entrevistado:	Edad:
Fecha:	Lugar:
Ocupación:	Entrevistador:

Tema	Ejes	Posibles preguntas
Sobre la familia	Entorno familiar durante la infancia	Para comenzar ¿podrías contarme cómo era tu familia cuando eras pequeño? ¿cuántos integrantes eran? ¿recuerdas las condiciones económicas en las que vivían?
	Profesión de los padres	¿A qué se dedicaban en ese entonces tus padres? ¿A qué se dedican ahora?
	Actividades recreativas	¿podrías contarme qué tipo de actividades recreativas practicaban en tu familia? (cine, teatro, conciertos, museos, lectura, etc.)
	Influencias musicales en la familia	¿Recuerdas qué música se escuchaba en tu hogar cuando eras pequeño(a)? ¿te gustaba esa música? ¿la sigues escuchando?
Sobre condiciones económicas	Condiciones económicas actuales	Actualmente ¿a qué te dedicas? ¿cómo te mantienes económicamente?
	Inversión para actividades recreativas	¿qué porcentaje de tus ingresos lo dedicas a actividades recreativas?
Sobre relaciones sociales	Capital social	¿podrías describirme al círculo de personas que consideras más cercano? Familia, amigos, compañeros de trabajo, etcétera.

	Tipo de relación	¿cómo es la relación con ellos? ¿qué es lo que compartes con ellos?
Sobre educación y conocimientos adquiridos	Sobre educación básica	Me interesa ahora, conocer sobre tu formación escolar ¿podrías contarme cómo fue? ¿hasta qué nivel llegó? ¿dónde estudiaste? ¿qué aprendiste? Todo lo que puedas recordar al respecto.
	Formación complementaria	Además de la formación escolar ¿Tuviste otro tipo de actividades formativas?
	Formación artística	¿Tienes algún tipo de formación artística, formal o informal? ¿qué nivel alcanzaste?
	Formación musical	Específicamente sobre música ¿tienes algún tipo de formación? ¿tocas algún instrumento? ¿sabes solfeo?
Sobre preferencias musicales	Gustos musicales	¿Podrías contarme sobre la música que escuchas? ¿qué géneros prefieres? ¿qué es lo que te hace preferir estos géneros y no otros?
	Identidad musical	¿qué es lo que te hace sentir identificado con esta música?
	Origen del gusto según entrevistado	¿cuándo comenzaste a escuchar estos géneros? ¿en qué entorno conociste esta música? (en la familia, con amigos, pareja, trabajo, etcétera)
	Influencias musicales	¿compartes este gusto con alguien cercano? ¿alguna persona cercana te motivó a escuchar esta música?
	Música valorada negativamente	¿cuáles son los géneros musicales que no te gustan? ¿por qué no te gustan?
Sobre la Ópera	Valor socio-cultural de la Ópera según entrevistado	Ahora centrándonos en la Ópera específicamente: ¿Cómo consideras que se le valora socialmente? ¿cuál lugar crees que ocupa dentro del mundo de las artes?

Justificación de las preferencias	¿Podrías contarme por qué te gusta este género artístico? ¿qué encuentras atractivo en esta música?
Origen de las preferencias	¿cuándo comenzaste a escuchar este tipo de música? ¿alguien te motivó a escucharla?
Forma de consumo	¿de qué manera consumes Ópera? ¿acostumbra asistir a teatros de Ópera u otros espacios para escuchar Ópera?
Consumo Ópera en vivo	Si has escuchado Ópera en vivo ¿dónde ha sido? ¿Podrías contarme esa(s) experiencia(s)?
Preparación previa	Desde tu punto de vista ¿qué es lo que consideras importante conocer para poder disfrutar de la Ópera?
Socialización de la experiencia	¿compartes con alguien esta experiencia? ¿qué significa para ti poder compartirla con alguien más?
Preferencias particulares	Cuando escuchas Ópera en vivo, o en video ¿hay algo a lo que le prestes atención en particular?
Nivel sensorial/emocional	A nivel emocional y de sensitivo ¿qué es lo que te hace sentir la Ópera?
Conocimiento sobre la Ópera	¿Cómo calificas tu conocimiento sobre la Ópera? ¿consideras que ese conocimiento beneficia la forma en que disfrutas la Ópera? ¿en qué sentido?
Preferencias operísticas	¿Cuáles son tus Óperas favoritas? ¿compositores? ¿compañías? ¿cantantes?
Posibles barreras para el consumo	¿Cuáles consideras que son las mayores dificultades que se puede encontrar una persona que se inicia en el consumo de Ópera?
Introducción al mundo de la Ópera	¿por qué introducirías a una persona a la Ópera? ¿por qué crees que sea importante escuchar Ópera?

Sobre la Ópera en Tijuana	Valor de la Ópera en Tijuana, según entrevistado	Pensando en la Ópera en esta ciudad ¿cómo consideras que es percibida por la gente? ¿cuál crees que sea el valor que se le da en la cultura tijuanense?
	Sobre la oferta	Desde tu perspectiva ¿cómo encuentras la oferta de Ópera en la ciudad? ¿sabes en qué espacios se hace Ópera? ¿Quiénes la hacen? ¿asistes a eventos operísticos en la ciudad?
	La Ópera Tijuana	Por último ¿consideras importante que la Ópera forme parte de la agenda cultural de Tijuana? ¿Por qué?

Guía de entrevista a compañías de Ópera

Compañía: _____

Entrevistado:		Edad:
Fecha:	Lugar:	
Ocupación:	Entrevistador:	

Tema	Ejes	Preguntas
Sobre el entrevistado y la Ópera	Relación personal con la Ópera	Si estás de acuerdo, me gustaría comenzar preguntándote ¿cuál es tu relación con la Ópera? ¿qué significa para ti?
	Iniciación en la Ópera	¿Cuándo iniciaste el contacto con esta música? ¿alguien más en tu familia o personas cercanas consume Ópera?
	Formación musical	¿cuentas con alguna formación musical?
	Consumo de Ópera	¿cómo consumías Ópera antes de la conformación de esta compañía?
Sobre la compañía o institución productora de Ópera	Situación previa del campo operístico en la ciudad	Desde tu experiencia y percepción personal ¿cuál era la situación de la Ópera en la ciudad de Tijuana antes de la creación de la compañía? es decir ¿cuál era la oferta? ¿en qué espacios se realizaba? ¿quiénes la hacían?
	Origen de la compañía	¿Cómo nace su compañía? ¿cuándo?
	Objetivo de la compañía	¿Podrías contarme, de manera general, a qué se dedica la compañía? ¿cuál es su objetivo?
	Funcionamiento de la compañía	Si no te importa, ¿podrías contarme cómo funciona la compañía a nivel organizacional y financiero?

	Desarrollo de la compañía y retos	¿cómo describirías el desarrollo de la compañía desde su origen hasta el día de hoy? ¿cuáles han sido los mayores retos a los que se han enfrentado?
	Relación con otras compañías e instituciones	Para finalizar con esta primera parte ¿cómo es su relación con las demás compañías que se dedican a producir Ópera en la ciudad?
Sobre el valor sociocultural de la Ópera en Tijuana	Percepción social	Desde tu perspectiva ¿cómo crees que la sociedad tijuana percibe a la Ópera? ¿por qué crees que la Ópera ocupe un lugar dentro de la agenda cultural tijuana?
	Situación fronteriza	¿Consideras que la cercanía con Estados Unidos influye en la forma en la que se produce y consume Ópera en Tijuana? ¿de qué manera?
Sobre la oferta operística	Eventos que ofrecen	¿Qué tipo de eventos operísticos realiza su compañía? ¿Con qué frecuencia los realizan?
	Aporte sociocultural	¿Cuál consideras que es el aporte social y cultural de este tipo de eventos?
	Motivaciones	¿Cuáles son las motivaciones que les impulsan a realizar estos eventos?
	Repertorio	¿Cuál es el repertorio operístico que ofrecen? ¿cómo lo seleccionan? ¿quiénes participan en su selección?
	Naturaleza de la Ópera ofertada	¿Cómo describirías la Ópera que ustedes ofrecen? ¿qué es lo que la caracteriza de la que se hace en otros lugares?
	Promoción de la oferta	¿qué medios utilizan para promover los eventos que realizan?
	Tipo de acceso	¿Estos eventos tienen costos de entrada?

Sobre el público	Público al que se pretende llegar	¿Cuál es el público al que buscan llegar?
	Recepción del público	Desde tu perspectiva, ¿cuál ha sido la recepción del público? ¿recuerdas alguna anécdota sobre alguna persona del público que se haya acercado a ti para comentarte algo?
	Desarrollo histórico del público	Pensando de nuevo en la historia de la compañía ¿has percibido algún cambio con respecto al público que asiste, ya sea en cuanto al tipo de público, como al consumo que ellos hacen de la Ópera que ustedes ofrecen?
Sobre los espacios	Tipo de espacios	¿cuáles son los espacios en los que se llevan a cabo los eventos que ofrecen? ¿son espacios exclusivos?
	La pertinencia acústica	Desde tu perspectiva ¿el espacio que utilizan es funcional acústicamente?
Conclusión (sobre el desarrollo de la compañía)	Desarrollo de la compañía	Para concluir y tomando en cuenta todo lo que me has contado ¿cómo resumirías la historia de esta compañía desde sus inicios hasta el día de hoy? ¿cómo han superado los problemas que han surgido? ¿consideras que han generado un público constante? ¿a qué crees que se deba?