

EL PAPEL DE LA MÚSICA EN UNA RADIO COMUNITARIA: EL CASO DE POLÍTICA & ROCK 'N'ROLL RADIO

THE ROLE OF MUSIC IN A COMMUNITY
RADIO: THE CASE OF "POLÍTICA &
ROCK'N'ROLL" RADIO

O PAPEL DA MÚSICA EM UMA RÁDIO
COMUNITÁRIA: O CASO DE "POLÍTICA &
ROCK'N'ROLL" RADIO

Mtro. Juan Daniel Montaña Rico
dany.riico@gmail.com

Ilustraciones: Harold Stiven Lizarazo Villaquiran

Resumen: En México, las radios comunitarias son paradigmáticas en cuanto a las relaciones y vínculos sociales que desencadenan sus proyectos políticos comunicacionales. Como en cualquier tipo de emisoras, en las radios comunitarias la música tiene un rol central. El objetivo del presente trabajo es analizar, con base en un estudio de caso, el papel que desempeña la música en la puesta en práctica del proyecto político comunicacional de una radio comunitaria al momento de operar en un contexto específico. Se seleccionó como estudio de caso la emisora *Política & Rock'n'Roll Radio (P&RR)*, la cual transmitió por la señal del 97.7 FM desde el centro de la ciudad de Hermosillo, Sonora, México, de 2012 a 2014.

Palabras clave: Radio comunitaria, música, *Política & Rock'n'Roll Radio*, vínculo social, estudio de caso.

Abstract: In Mexico, community radio continues to be paradigmatic in terms of the social relations and social bond that trigger their communicational political projects. As in any type of station, in the community radios music has a central role. The objective of the present work is to analyze, based on a case study, the social role that music plays in the implementation of the political communicational project of a community radio when operating in a specific context. The radio station *Política & Rock'n'Roll Radio (P&RR)*, which operated through the signal 97.7 FM from the city center of Hermosillo, Sonora, Mexico, from 2012 to 2014, was selected as case study.

Keywords: Community radio, music, *Política & Rock'n'Roll Radio*, social bond, case study.

Resumo: No México as rádios comunitárias são paradigmáticas no que tange às relações e vínculos sociais que desencadeiam projetos políticos comunicacionais. Como em qualquer outro tipo de emisoras, nas rádios comunitárias a música possui um papel central. O objetivo desse artigo é analisar, a partir de um estudo de caso, o papel que possui a música na implementação do projeto político comunicacional de uma rádio comunitária em seu contexto específico. Selecionou-se como estudo de caso a emissora *Política & Rock'n'Roll Radio (P7RR)*, a qual transmitiu pela frequência de 97.7 FM desde o centro da cidade de Hermosillo, Sonora, México, de 2012 a 2014.

Palavras Chave: Rádio comunitária, música, *Política & Rock'n'Roll Radio*, vínculo social, estudo de caso.



1. Introducción

Desde los inicios de la radio, empresarios y gobiernos visionaron el potencial de la radio gracias a sus características técnicas de *asequibilidad* en la relación costo-beneficio tanto para los gestores del medio como para la audiencia; su *penetrabilidad* en cuanto a su alcance y cobertura geográfica; su *accesibilidad* a grandes mayorías analfabetas (Gumucio, 2001: 21), así como la *instantaneidad* -la capacidad de transmitir información en tiempo real-, que le permite insertarse francamente en el transcurso de la vida cotidiana de sus usuarios (Villar, 1988: 28). A pocos años de su consolidación, la radiodifusión irrumpió en el escenario económico y político global, como una eficaz fuente de ganancias (*cf.* Mejía, 1989); como arma política y de propaganda ideológica (*cf.* Hale, 1979); y para la participación y movilización social (*cf.* Collin, 1983). Sin embargo, el potencial de la radio como medio de comunicación no se debe exclusivamente a sus características técnicas, sino también a sus posibilidades expresivas.

El único soporte sensorial de la radio es el sonido. Esta condición, más que una limitante, resulta la cualidad que la ha convertido en un potente medio de comunicación, pues, como destaca Óscar Cuesta, los seres humanos basaron, en primera instancia, sus iniciales convenciones simbólicas y sistemas de signos en el sonido; es decir: “conocen, construyen y basan su mundo comunicativo en el lenguaje fónico” (2012: 194). De ahí que en las primeras reflexiones que se realizaron sobre la radio, Bertolt Brecht tuvo la impresión de “que era un aparato incalculablemente viejo, que quedó relegado en el olvido por el Diluvio Universal” (1981: 48). A través de su desarrollo y el paso por diferentes etapas (Romo, 1987), la radio consolidó su propio lenguaje. Armand Balsebre (1994) define el lenguaje radiofónico como:

el conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes (p. 27).

A partir de la mezcla de los cuatro componentes, la radio puede crear *imágenes sonoras* en la mente de los oyentes (Villar, 1998: 28) y facilitar las reconstrucciones de la realidad en tanto que emisor y receptor compartan las mismas convenciones (Cuesta, 2012: 195). López Vigil observa que la voz humana, sin restar importancia y autonomía a los otros tres elementos, es la principal portadora del mensaje y su sentido dentro del lenguaje radiofónico, por tanto, es la que protagoniza un programa de radio: “informa, explica, dialoga, acompaña conversando. [...] es la palabra la que más se dirige a la razón del oyente. La generadora de ideas. La palabra manda” (2005: 35). Sin embargo, reconoce que la radio es musical, la

mayor parte de las personas que enciende la radio, lo hace para oír música. A diferencia de otros medios de comunicación electrónicos, la radio actúa como un acompañante en el hogar, en el trabajo, en el transporte, y la programación musical es la primera compañía que brinda: “Antes que con la palabra, la radio nos hace disfrutar con las infinitas combinaciones de su discoteca. La sensualidad del lenguaje radiofónico no se agota, ciertamente, en lo musical. Pero por ahí comienza” (López, 2005: 38).

Dentro del lenguaje radiofónico, la música juega varias funciones en la producción de sentido. Puede tener una función programática cuando es el contenido principal y protagonista de lo que transmite una emisora en un determinado momento; puede jugar una función sintáctico- gramatical para organizar, ordenar y distribuir contenido, secciones y programas; así como una función ambiental, ubicativa y expresiva (Ministerio de Educación, 2008). Asimismo, el significado y peso expresivo de la música puede variar a partir de la relación que guarde con los otros componentes del lenguaje radiofónico.

Los mensajes radiofónicos pueden tener diversas funciones como informar, educar y cultivar, el desarrollo social, la movilización política y social, el entretenimiento y la recreación, y la publicidad (Lozoya, 1976); así como persuadir y difundir propaganda, entre otros. Estas funciones dependen de los objetivos y prácticas de cada emisora. Según diferentes criterios, como contenido, ubicación geográfica, fines (Alfaro, 1995), tipo de licencia¹, formas de gestión, entre otros, la radio se ha clasificado de diferentes maneras: existen radios habladas, musicales, locales, regionales, nacionales, internacionales, comerciales, públicas, privadas, universitarias, indigenistas, comunitarias, alternativas, piratas, etc.

La presente investigación se enfoca en las denominadas radios comunitarias. Diferentes investigadores y organizaciones (Martín-Barbero, 2002a: 91; Calleja y Solís, 2007: 24; Villamayor y Lamas, 1998; CIDH, 2003: 250) afirman que las radios comunitarias han constituido una posibilidad para la expresión de la diversidad social, cultural y étnica; para que sectores sociales comúnmente excluidos del espacio público mediático sean reconocidos e identificados a partir de sus propias ideas, opiniones, discursos, lenguajes y relatos de sus problemáticas concretas de vida; son reivindicación del derecho de comunicación. La Asociación Mundial de Radios Comunitarias-América Latina y el Caribe (AMARC ALC, 2009) las define como:

actores privados que tienen una finalidad social y se caracterizan por ser gestionadas por organizaciones sociales de diverso tipo sin fines de lucro. Su característica fundamental es la participación de la comunidad tanto en la propiedad del medio, como en la programación, administración, operación, financiamiento y evaluación (p. 3).

Las radios comunitarias aparecen como prácticas de comunicación mediática heterogéneas y particulares debido a las diferentes necesidades, problemáticas y condiciones históricas, sociales, económicas y políticas de los contextos donde han surgido (Kejval, 2009: 11). Después de estudiar decenas de casos de emisoras comunitarias y otros proyectos comunicativos, Alfonso Gumucio afirma que estos proyectos no pueden ser fácilmente definidos “porque no pueden considerarse un modelo unificado de comunicación; las experiencias son tan diversas como los ámbitos culturales y geográficos donde se desarrollan” (2001: 9). Por tal razón se les han conocido bajo diferentes nominaciones: educativas, populares, participativas, comunales, locales, libres, asociativas, propaladoras, truchas, rurales, indígena-aborígen, ‘los otros medios’, alternativas, populares, horizontales, radicales, democráticas, ciudadanas, ‘del tercer sector’, etc. Nombres que adquieren un sentido determinado porque expresan alguna característica particular que, según el contexto, cobra un sentido determinado (Villamayor y Lamas, 1998).

Ante la diversidad de experiencias, las radios comunitarias no pueden ser fácilmente definidas como un modelo unificado de comunicación. Ernesto Lamas observa que solo: “pueden comprenderse en el marco de las situaciones sociales en las que nacen, de las realidades sociales en las que surgen y a las que pretenden transformar” (2003:4). Además, como apunta Kejval (2009: 39), para comprenderlas, es fundamental conocer a los sujetos que construyen y gestan estas emisoras y definen sus objetivos político-culturales. Sin embargo, se identifican una serie de características generales que les son comunes a estos proyectos y que al momento de operar en un contexto determinado adquieren su especificidad: a) tienen un proyecto político-comunicacional que orienta todo el accionar de la radio en sus aspectos organizativos, económicos y comunicacionales, y con el cual buscan alcanzar cambios posibles y modificar las relaciones sociales existentes (Villamayor y Lamas, 1998; Kejval, 2009: 12); b) visibilizan a grupos sociales tradicionalmente excluidos del espacio público mediático al permitirles expresarse en sus propios términos (Martín-Barbero, 2002a: 91); c) crean y refuerzan vínculos sociales al fomentar el reconocimiento de la heterogeneidad de identidades y la creación de un sentido de pertenencia (Mata, 2002; Villamayor y Lamas, 1998); d) hay accesibilidad y apropiación colectiva-comunitaria de los procesos de producción y emisión de mensajes, así como en la planeación, sostenibilidad y gestión del medio (Gumucio, 2011; Peruzzo, 2007); e) contribuyen a la construcción de ciudadanía porque genera procesos de capacitación y empoderamiento de actores sociales para desenvolverse, involucrarse y participar activamente, con mayor conocimiento, autonomía, estabilidad y responsabilidad en los asuntos públicos que les conciernen e incidir en las políticas públicas con el fin de defender y ampliar sus derechos humanos, cívicos y sociales (Villamayor y Lamas, 1998; Mata, 2006; y Peruzzo, 2007); f) buscan tener independencia editorial y autonomía económica, y dirigen su actividad sin fines de lucro (AMARC ALC, 2009; Calleja y Solís, 2007; Lamas, 2003).

Para lograr la autonomía, parte fundamental en el desarrollo de las radios comunitarias son las estrategias de sostenibilidad económica, es decir, los métodos y mecanismos para generar los recursos suficientes que permitan desarrollar los objetivos de forma sostenida y continua. Gumucio (2005:9) observa que “ningún proceso de comunicación comunitario puede ser sostenible si no cuenta con el apoyo de la comunidad y si no la representa en su proyecto de largo plazo”. Agrega que la sostenibilidad económica y la sostenibilidad social deben tomarse como parte de un mismo proceso. La sostenibilidad social se traduce como el compromiso de la audiencia y participantes en las diversas necesidades y acciones de la radio –por ejemplo, el trabajo voluntario u organización y asistencia a eventos de recaudación-, así como en el diseño de formas ordenadas y colectivas de toma de decisiones sobre su uso y administración. Las aportaciones de la comunidad son una estrategia económica recurrente en estos proyectos, pues de esta manera se genera la apropiación del medio por parte de la población y obliga a la radio a tener una mayor claridad y transparencia en la rendición de cuentas. Establece un ejercicio de corresponsabilidad ciudadana. Sin embargo, como observan Calleja y Solís (2007: 41), la mayor parte de las comunidades a las que las radios dan su servicio tienen una economía inestable, por lo que depender solamente de esta vía las deja en una incertidumbre constante. De ahí que cada medio desarrolle sus propias estrategias según sus contextos y posibilidades.

El objetivo del presente trabajo es analizar, con base en un caso de estudio, el papel social que desempeña la música -en su función programática- en la puesta en práctica del proyecto político-comunicacional de una radio comunitaria al momento de operar en un contexto específico.

2. Metodología

La investigación se realizó con una metodología de perspectiva cualitativa. Se recurrió a un *estudio de caso* y se utilizó la *entrevista semidirigida*, técnica que posibilitó que los informantes reflexionaran sobre el proyecto radiofónico, su participación dentro de la emisora, su colaboración en las estrategias de sostenibilidad y el papel social, político y cultural de la música que difundía la radio. Se entiende por estudio de caso a la investigación empírica de una unidad como un todo en un contexto espacial y temporal determinado, constituida con elementos, relaciones, procesos y funcionamiento específicos. Esta unidad puede tratarse de un caso único o formar parte de un sistema o universo más amplio de unidades y relaciones. El estudio de caso pone énfasis en la profundización de toda la información constitutiva y conocimiento que puede extraerse de lo particular, distintivo y único del caso, pero rechaza la validez de la generalización de los resultados (Peña, 2009: 185-86; Neiman y Quaranta, 2006: 219; Orozco y González, 2011: 154-55).

Del universo de radios comunitarias en México, se seleccionó como estudio de caso la emisora *Política & Rock'n'Roll Radio (P&RR)*, en el periodo de 2012 a 2014, años en que transmitió por la señal del 97.7 FM desde el centro de la ciudad de Hermosillo, Sonora, bajo la gestión de la asociación civil *Autogestión Comunicativa*. La emisora, como su nombre lo deja ver, tiene un perfil musical y de discusión sobre asuntos políticos; integró las voces de diversos actores sociales, colectivos y movimientos sociales; tuvo incidencia política en la localidad al actuar como mediador entre grupos ciudadanos y el poder político durante coyunturas sociales y políticas. Además, se contaba con facilidad para el trabajo de campo, pues existía una relación previa con las personas involucradas con *P&RR*. El estudio se acotó a la dimensión de la gestión, producción y emisión radiofónica.

La muestra de informantes constó de 16 sujetos: cinco gestores, dos trabajadores y nueve productores de programas independientes a la asociación civil.



Amílcar Peñúñuri	GESTOR	Presidente de Autogestión Comunicativa, A.C. Director de la Radio. Productor y conductor del noticiero matutino.
Alejandro Cabral	GESTOR	Secretario de Autogestión Comunicativa, A.C. Productor y conductor del noticiero matutino.
Patricia Navarro	GESTORA	Tesorera de Autogestión Comunicativa, A.C.
Romeo Espinoza	GESTOR	Vocal de Autogestión Comunicativa, A.C. Encargado de relaciones públicas.
Judith Tánori	GESTORA	Vocal de Autogestión Comunicativa, A.C.
Dionisio Corral	TRABAJADOR	Continuista, programador y editor de la radio.
Christian Ortiz	TRABAJADOR	Operador de diferentes programas independientes.
Alejandra Enríquez	PRODUCTORA	Productora y conductora del programa independiente <i>Sangre Violeta</i> , de contenido feminista.
Leyla Acedo	PRODUCTORA	Productora y conductora del programa independiente <i>Sangre Violeta</i> , de contenido feminista.
Wendy Briceño	PRODUCTORA	Productora y conductora del programa independiente <i>Sangre Violeta</i> , de contenido feminista.
Ernesto Moreno	PRODUCTOR	Productor y conductor del programa <i>Desde la Constitución</i> , cuyo objetivo era informar y educar a la gente en materia de derechos civiles.
Rubén Pineda	PRODUCTOR	Productor y conductor del programa independiente <i>La Flecha en el Aire</i> , de corte musical con una fina selección de canciones de jazz, blues y rock.
Lalo Rapa	PRODUCTOR	Productor y conductor del programa independiente <i>Comunidad Flow</i> , dedicado a la difusión de la cultura <i>hip-hop</i> .
Leo Contreras	PRODUCTOR	Productor y conductor del programa independiente <i>Moonstomp Jamaica</i> , dedicado a la difusión de la música reggae jamaicano y su influencia alrededor del mundo.
Daniel Díaz	PRODUCTOR	Productor y conductor del programa independiente <i>#yosoy132 al aire</i> , cuyo objetivo era analizar y debatir sobre el contexto político desde la perspectiva de los jóvenes y estudiantes.
Hiram Félix	PRODUCTOR	Productor y conductor del programa independiente <i>Indicios</i> , de corte académico e historiográfico; contaba con una alta participación de la comunidad académica especializada en historia y antropología

Tabla 1. Lista de informantes

Se revisó el *acta constitutiva de Autogestión Comunicativa A.C.* y la *Solicitud de Concesión Social Comunitaria* que presentaron al pleno del Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT)², documentos donde los gestores apuntaron los objetivos político-comunicacionales de su proyecto. Asimismo, se identificó y analizó la programación de la emisora para conocer el perfil de los productores y los objetivos, contenido y dinámica de todos los programas, tanto los producidos en vivo como los retransmitidos de otros medios de comunicación.

Para el análisis de datos se recurrió al procedimiento que proponen Patricia Schettini e Inés Cortazo (2015: 30-31), a través del cual se buscó identificar en los testimonios de los gestores, relaciones y vínculos claves que arrojaran las afirmaciones más sólidas. Esto se realizó por el método de la comparación y el contraste (Orozco y González, 2011: 137).

3. P&RR, la radio ciudadana de Hermosillo: breve historia y perfil

P&RR es una radio comunitaria que transmitió de 2012 a 2014 por la señal del 97.7 FM, con 150 watts de potencia desde el centro de la ciudad de Hermosillo, capital del Estado de Sonora. Actualmente transmite por el 106.7 FM, con 3,000 watts de potencia y fue la primera emisora en recibir un título de concesión de frecuencia para uso social comunitaria en México después de la reforma constitucional en telecomunicaciones en 2013 y su reglamentación en 2014. El municipio de Hermosillo se ubica en la parte centro de Sonora, a 270 km de la frontera con los Estados Unidos de América (EUA). Cuenta con una población de 884, 273 habitantes y 257, 537 viviendas (INEGI, 2015).

Para materializar la estación radiofónica y solicitar el permiso correspondiente, los interesados formaron *Autogestión Comunicativa A.C.*, integrada por 6 socios, divididos en tres mujeres y tres hombres. El 1 de junio de 2012 arrojaron la señal de *P&RR* por la frecuencia del 97.7 FM, con 150 watts de potencia. La programación inicial de *P&RR* constó de un noticiero matutino³ y una pequeña barra independiente en la tarde. Con el paso de los días llegó a albergar alrededor de 30 programas que abordaban diversos temas sociales, políticos y culturales.

Se considerará como gestores de *P&RR* a los miembros de *Autogestión Comunicativa A.C.*, en quienes se identificó el siguiente perfil general: son mayores de 40 años, cuentan con formación profesional y, a excepción de un miembro, todos han incursionado en la academia y la docencia universitaria. Cada uno de ellos ha participado en el activismo social desde diferentes áreas, en diferentes periodos y de diferentes formas: movimientos sociales, estudiantiles, anarquismo, sindicalismo, feminismo, arte activista, grupos antisexistas, antiespecistas, de solidaridad con el zapatismo, entre otros.

Como parte del proyecto radiofónico de *P&RR*, los gestores apuntaron en la *solicitud de concesión social comunitaria* lo siguiente:

Un medio comunitario debe entender la pluralidad como la necesidad de sumar al imaginario colectivo aquellos discursos que han sido marginados de los medios industriales [...] La lucha de las radios comunitarias es por ayudar a reflejar la pluralidad social en las ondas hertzianas e intentar equilibrar la brecha entre los discursos, incidiendo de una manera propositiva en la agenda social.

Como objetivo político comunicacional *P&RR* buscaba ser plural en sus contenidos, pero sobre todo aportar pluralidad al espacio público mediático al visibilizar los discursos de los sujetos sociales con poca accesibilidad a los sistemas de comunicación. Es un objetivo amplio que para Alejandro Cabral⁴ significa, por un lado, asumir la *diferencia*, entender: “El disenso como derecho humano [...] lo que te ayuda a construir es el disenso, una sociedad no avanza con iguales”; y, por otro lado, poner en el centro el tema de los derechos humanos: “Los Derechos humanos resumen los objetivos de la radio”. La posición política que tomó *P&RR* fue de izquierda, como lo expresó Romeo Espinoza⁵: “aunque sí somos definitivamente una radio con filiación política de *izquierda*, tampoco estamos necesariamente por romper todas las normas y todos los esquemas”. Idea reiterada por Cabral: “Aunque entre nosotros tenemos ideologías muy claras, o por lo menos la mayoría, tendemos todos hacia la ideología de *izquierda*, en su sentido más amplio, que es trabajar con las bases”. Al respecto, Dionisio Corral⁶ comentó: “Teníamos una ideología más inclinada a la izquierda. Pero se era crítico a todos [los partidos políticos y funcionarios], todos medidos con la misma regla”. Bajo la concepción amplia de izquierda a la que se afilian los gestores, que no se limita al espectro electoral, la radio albergó a actores sociales de diversas ideologías que se definen tradicionalmente de izquierda dentro del espectro político, como anarquistas, comunistas, progresistas, ecologistas, animalistas, feministas, entre otros.

Para los gestores era un deber que *P&RR* funcionara como contrapeso periodístico a la circulación de los discursos e información dominantes provenientes de los medios hegemónicos, como afirmó el presidente de la A. C. Amílcar Peñúñuri⁷: “Creemos que el ejercicio periodístico no es objetivo, que la radio es de contrapesos, hacer contrapeso contra el lenguaje dominante oficialista de la mayoría de los medios de comunicación, y ser críticos frente al poder”.

Otro objetivo que enunciaron los gestores fue *construir ciudadanía*, que se expresó en el proceso de producción y transmisión de contenido crítico informativo, educativo y cultural⁸ durante toda la programación regular para promover la cultura política a través de la socialización de los valores universales de la democracia. Programas independientes promovieron los derechos humanos, como *Desde la Constitución*, producido por el abogado Ernesto Moreno⁹ quien comentó:

El objetivo de esta radio es [...] acercar ciertos derechos a la comunidad, construir ciudadanía, etc. Si logramos eso, [...] dar a conocer derechos a la gente, hacer que la gente haga valer sus derechos como comunidad, ahí estaremos alcanzando el objetivo de radio comunitaria y podemos ser un factor de cambio social.

Para la *construcción de ciudadanía* también era importante: “[impulsar] a la ciudadanía a participar en la vida social, cultural y política del Municipio, Estado y País. [...] Promover la participación del ciudadano en todos los actos públicos, a efecto de que se le respeten sus derechos”, como se apuntó en el *acta constitutiva*. Para dicha participación, la colectividad y organización social era fundamental. Así lo expresó la gestora Judith Tánori¹⁰:

Que no sea nada más un lugar donde escuche la gente la información, sino que alrededor de ella haya grupos, que pudieran encontrarse gente que piensa de la misma manera, y que pueda luchar por algo, por lo que tenga más afinidad, que sea una especie de instrumento de tomar y ejercer los derechos. [...] Que la radio ayude en estos procesos, que dé la oportunidad a las personas de organizarse para trabajar en ese sentido, hacer ciudadanía.

Con este objetivo, impulsar el activismo social¹¹ fue relevante, por lo cual, como agregó Tánori, apuntaron el siguiente criterio para la accesibilidad al medio: “Detrás de un programa, la idea es que haya un colectivo [...], pensando que los colectivos trabajaran sobre [algún eje temático]. Ayudar que el activismo sea eficiente, que ayude a la sociedad, involucrar a más gente”. Y así como el perfil activista de los gestores se reflejó en el proyecto radiofónico, también el perfil académico se manifestó en la emisora. Patricia Navarro¹² describió: “aquí nosotros teníamos gente universitaria con mucha preparación política. La radio estaba fortalecida, todos éramos profesionistas con diferentes formaciones, académica y política”. Alejandro Cabral afirmó: “La *academia* es algo importante para nosotros. Si vamos a decir algo que requiere un sustento, no nos vamos a ir al sentido común, nos vamos a ir con la gente que sabe. Para mí, ese es un principio fundamental de la radio”. Amílcar Peñúñuri agregó: “hacer la crítica de manera creativa, analítica y, cuando se posibilitara, de la manera más *académicamente* posible, es decir, hacer una crítica inteligente”.

El activismo social, la academia y la disidencia fueron características que se reflejaron también en la audiencia de la emisora. Judith Tánori describió: “el tipo de audiencia estaba prefigurada, la gente que no tiene voz en otras partes, las activistas de años [...], los que disienten”. Alejandro Cabral afirmó que la radio se dirigía a: “el universitario, el profesionista, a aquellas personas que, en sociología, se llama la *clase media ilustrada*: aquél sector que aun no teniendo los bienes económicos, sí tiene los bienes culturales para ser influyente en su sociedad”. El trabajador Christian Ortiz¹³ coincidió en esa definición: “como *clase media* un

tanto educada [interesada en temas de política de la localidad], por ahí iba el sentido que dábamos a nuestras producciones”. Amílcar Peñúñuri tuvo una impresión similar: “nuestro radio vino a ser escuchada por un sector *clase medio*¹⁴, no necesariamente clase medio, pero sí ilustrado, con un cierto nivel de escolaridad y en un rango de edad muy amplio, [...], con cierto nivel de conciencia social, política y, sobre todo, con gustos musicales muy ajenos a la cultura musical dominante local”. Mismo perfil de audiencia identificó el productor Ernesto Moreno: “era público universitario. Eran otros compañeros abogados, maestros, gente con cierta preparación, normalmente adultos...”. Activismo y academia se entrecruzaron en la reflexión de la productora Leyla Acedo¹⁵: “generalmente la gente que se comunicaba con nosotras era más del plano activista y, con ello, me refiero a gente de una educación universitaria”.

Los gestores asumieron en el acta constitutiva el objetivo de ser autogestivos, apartidistas y laicos, es decir, contar con autonomía económica e independencia editorial para que la emisora fuera “ajena a intereses religiosos, lucrativos o político-partidistas”, lo que les permitiría tener distancia ante poderes políticos, económicos y privados, y contar así con la libertad de fiscalizarlos periodísticamente. Gracias a la diversidad de actores sociales que participaban en la emisora, *P&RR* desarrolló distintas fuentes de financiamiento: la organización de eventos como tocadás¹⁶, proyecciones cinematográficas, venta de comida y suvenires, rifas, vendimias, cuotas voluntarias, entre otras; pero en todas ellas existía el propósito de que la audiencia fuera la base fundamental de sostenimiento, pues, cómo reflexionó Amílcar Peñúñuri, la autogestión debía ser parte esencial del “proceso de apropiación de los radioescuchas [...] Lo importante son los proceso de identificación y apropiación, que la gente sienta como suya la radio”.



4. El uso de la música en *P&RR*

Un último objetivo identificado, y el cual es de interés para el presente trabajo de investigación, lo enunció el presidente de la A.C. de la siguiente manera: “El fomento de formas culturales pocas veces difundidas o escuchadas por la radio local”, que se traduce como la visibilidad de expresiones musicales poco difundidas por la radio comercial hegemónica en la región, en particular el *rock*, usado aquí como un término amplio que abarca a una gran variedad de géneros: *jazz*, *blues*, *heavy-metal*, *punk*, *hardcore*, progresivo, experimental, *reggae*, *ska* y; se incluye el *hip-hop* y *trova*, entre otros.

Los productores independientes compartían la visión de difundir formas de expresión cultural-musical que encuentran pocos espacios en los medios locales y en la escena pública hermosillense, como lo comentó el productor de *Comunidad Flow*, Lalo Rapa¹⁷:

[El programa] lo veo como una oportunidad excelente para ver por todas aquellas personas que no quieren o les temen a las radios comerciales porque son censuradas o no dan chance [...]. La idea era invitar a grupos locales para que ellos puedan sentirse parte de una radio, parte de la comunidad y no ser escuchado en radios comerciales, que es muy difícil que te abran un espacio para una entrevista [y] programen tu música, a menos que pagues o que seas de una disquera.

Programar los géneros enmarcados en el *rock* significó para *P&RR* difundir música que cuenta con poca popularidad y penetración entre la población, como lo señaló Peñúñuri:

Había una limitante en cuanto a dónde se encuentra el grueso del gusto popular. [...] Nuestra radio se creó con base en la necesidad de un sector hermosillense que demandaba espacios. Las minorías culturales también tienen derechos. Queríamos hacer un espacio donde estas minorías se pudieran ver reflejadas e identificadas por ser plenos sujetos de derechos.

P&RR difundió géneros como el *rock and roll*, *blues* y *jazz* en la programación regular, en particular en el noticiero matutino y en los programas independientes especializados en ellos como *Blues sin cadenas*, un programa enfocado en el *blues* y *soul*¹⁸; su productor, Rubén Duarte, de formación política trotskista, alternaba la música con opiniones y comentarios de corte político. Cabe destacar que este programa tuvo en cabina a músicos y bluseros amateurs como invitados, quienes hacían *palomazos* en vivo. El programa *La flecha en el aire* transmitió *rock and roll*, *blues*, *jazz*, progresivo, entre otros géneros, de origen anglosajón, clásico y moderno, con predilección a virtuosos de la música¹⁹. El programa *Scratch* emitía

clásicos del *rock*²⁰ directo de los discos de vinyl tocados en tornamesa. También la corriente de la *nueva trova*²¹ contaba con un lugar privilegiado a lo largo de la programación y en espacios como *La trova rockanrolera*. El noticiero matutino recibió a varios trovadores locales para promocionar su material o invitar a algún evento musical.

A lado de los anteriores géneros anotados, se programaban otros que tienen más baja afición, como *punk*, *post-punk*, *indie*, *hip-hop*, *heavy-metal*, *hard core*, *reggae*, *ska* y demás, a través de los programas como *La rebelión de los Fariseos*, que se centraba en el *punk rock* y *hardcore*, con un enfoque en la escena local y regional; *Moonstomp Jamaica*, orientado en la historia y difusión de la música con influencia de la cultura jamaicana como el *reggae*, el *ska*, sus fusiones y ramificaciones; *Comunidad Flow* que abordaba la cultura *hip-hop*²² en la escena local; y *Eclectomeiroland paranoias para piratones* que exponía géneros y fusiones derivados del *post-punk*, *indie rock*, *grunge*. Cabe destacar que estos programas eran festivos, cargados de humor e ironía.

El programa *Comunidad Flow*, funcionó como un espacio donde los jóvenes de la localidad podían expresarse e identificarse a través de la música, como relató Lalo Rapa:

Lo que nosotros hacemos es dar el espacio para que se puedan expresar los músicos locales [...]. Me relaciono [con los raperos] porque también soy calle, saben dónde localizarme, saben que vengo de un trabajo en la música. Si hay algo que me relaciona con toda esa gente es que soy parte de ellos. [...] muchas [de sus canciones] se basan en su experiencia personal. Había mucha gente callejera. Cuando digo callejera es que creciste en un ambiente callejero en un barrio clase baja, limitados como muchos mexicanos crecemos, entonces muchos de ellos hablan de lo que se siente vivir en la calle. [...] Los invitados hablaban de la calle, las drogas, a manera de vivencia. Pero jamás promovimos el uso de drogas o el vandalismo.

Los productores de *Comunidad Flow* utilizaron el programa y el *hip-hop* para fortalecer actividades sociales que realizaban desde antes, en colaboración con Francis González, mejor conocida como *Mamá Chola*²³, activista local cuyo propósito era alejar a los jóvenes del pandillerismo y las drogas a través de manifestaciones y eventos culturales, en particular de *hip-hop*. Mamá Chola formó la institución de asistencia privada Jóvenes Mexicanos en Fraternidad (JMF), centro que brinda apoyo psicológico y talleres de diferente tipo, en particular de arte urbano, a jóvenes en situación de riesgo con el fin de difundir entre ellos la cultura por la paz. Sobre el trabajo en red, Lalo Rapa expresó:

Yo tuve contacto con ella [Mamá Chola], primero como músico, y después me jaló a su mesa directiva en donde estoy todavía. [...] La misma gente que conocemos, es la misma que conoce a Mamá Chola.

Mucha gente que colaboró con nosotros [en el programa] también colaboró para ella, jalan para el mismo lado.

En el caso del programa *Moonstomp Jamaica*, *P&RR* ayudó a sus productores a reforzar sus actividades de promoción de los géneros musicales en la escena local. Estos productores integran la asociación civil Raíces y Cultura Alternativa (RyC), con una década de existencia. Al respecto, Leo Contreras²⁴ comentó:

[RyC] surgió como un rollo de darle difusión a estos géneros que aquí casi no tienen eco en la cultura institucionalizada. [...] normalmente, no hay grandes compañías, empresas o instituciones interesadas en promocionar o traer [a este tipo de] artistas. Ahí es cuando empieza el *do it yourself*. [...] es difundir la cultura alternativa, de ahí el nombre [...] RyC abarca todos los géneros considerados alternativos, géneros que no están en la onda radial o comercial, que están marginados pero que no por eso no tienen seguidores.

Sobre el valor social que los productores adjudican a la música, Lalo Rapa señaló:

[El] *hip-hop* nació como un medio de protesta, después se hizo música relacionada con el vandalismo, con las drogas y todo eso. Pero hay mucho *hip-hop* bueno y consiente, y mucho talento local que se puede expresar [...]. Hay manera de cambiar el chip [a la gente] [...]. Obviamente, en todos lados hay canciones así [relacionadas con la delincuencia y las drogas], pero hay muchas maneras de utilizar a favor la música y el *hip hop* es una de ellas [...]. Se pretendía cambiar la mentalidad de las personas. *Ok*, uno cantaba *rap* pero “vamos a ver tu contenido, ¿puedes hacer algo más positivo y eso positivo cantárselo a la gente?” Porque el poder del micrófono es muy fuerte, hay que usarlo para bien y para la comunidad.

El productor de *Moonstomp Jamaica*, Leo Conteras, concibió los géneros musicales como espacio de disputa ideológica:

El origen de este tipo de música [reggae], en sí, tiene un contenido social bien canijo. Con eso embonaba con la idea de la radio, [...]. Es música 100% con contenido social, incluso político. [...]. El *skinhead* original es de origen antirracista, clase obrera, surgió de la combinación de los hijos de obreros blancos y negros [en Inglaterra], fue un choque y unión de culturas. Pero los grupos de ultraderecha en Inglaterra empezaron a cooptar, lavar el cerebro [con ideas xenofóbicas y racistas] [...] nosotros abogamos en el programa por exponer o fomentar el conocimiento de la actitud correcta hacia esta música [...], de defender posturas de justicia social [...]. En lo que nosotros hacemos énfasis es decir que la esencia de la música es antifascista, antirracista. Esa es nuestra postura. [...]. Pedimos el espacio, uno, porque ideológicamente hablando creo que entramos

en la línea [de la radio], fue lo principal. Segundo sería que la música por si sola ya tiene lo que la radio quería, ayudar a *crear ciudadanía*, creo que no estábamos, desde nuestra trinchera, muy lejos de hacerlo.

El *rock* se trató como parte del discurso político de *P&RR*, como lo destacó el gestor Alejandro Cabral:

Entendíamos que la música también es un discurso, que cualquier canción que pusieramos era porque tenía un discurso que contar, con base en lo que queríamos contar. Y en la música, información y discurso hablado, siempre hubo una línea clara, aquello que no tenga voz en otros espacios.

De igual manera fue entendido por productores independientes, como Rubén Pineda²⁵:

No sólo se hablaba de política [en el noticiero matutino], ponían muy buen *rock and roll*. O sea, se estaba hablando de un problema político y se programaba una canción contestataria. [...]. Si había un acto político y existía una canción que fuera una parodia o sátira a lo que se estaba viviendo, se programaba y era un doble golpe. Hasta la fecha yo no he escuchado un noticiero como *P&R* donde se pudiera convivir tan bien el sentido de crítica con el sentido de la música.

Programas de discusión política como *#YoSoy132AlAire*, *El Fantasma*, *Levantemos la voz*, *Desde la Constitución*, *Sangre Violeta*, programaban música que correspondiera, ilustrara o reforzara la temática del día desde el punto de vista de los productores. Por otro lado, parte importante del lenguaje de *P&RR* era la irreverencia y el humor. El noticiero matutino, del cual germinó el proyecto de la emisora, fue descrito por sus productores Amílcar Peñúñuri y Alejandro Cabral como “la lectura entre las líneas hertzianas de las páginas de la prensa global, nacional y local, aderezado con trabajo de investigación propia, desenfado, honestidad, e ironía”²⁶. El sello distintivo del programa informativo era el uso del humor e ironía en sus comentarios y análisis, aunado a cortes de música *rock*. Este lenguaje cargado de humor, alegría, ironía, de un ambiente festivo, era utilizado por la mayoría de los productores y en la mayor parte de los contenidos. Respecto al papel de la música en la sostenibilidad de la radio, las *tocadas* fueron fundamentales para la recaudación, como lo afirmó Amílcar Peñúñuri:

La radio se ha construido en gran parte por el *rock and roll*. El 80%²⁷ de los recursos vienen de *tocadas*, de la comunidad *rockanrolera* que se identifica con la radio como suya, la ven como una inversión cultural y las agrupaciones ven un espacio donde pueden difundir su material y eventos.

Bandas de rock locales como *La Merma*, *la Perra Vida*, *el Grito*, *Raíz Vital*, *Buena Vibra*, *Social Sound*, *Parkinson*, *La Coyota*, *Rocksteady Times*, entre otras que tenían abiertos los micrófonos en espacios como el noticiero matutino, *la Rebelión de los Fariseos* y *Moonstomp Jamaica* para presentar su música o promocionar algún evento, participaron en varios eventos de recaudación organizados por los gestores y productores. Músicos y trovadores que aparecían en el noticiero matutino o en programas como *Blues sin cadenas*, también ambientaron eventos de recaudación. Los productores de *Comunidad Flow* organizaron varias *rapeadas* de recaudación con apoyo de los raperos provenientes de los barrios de la ciudad y quienes miraban en el programa un espacio para promocionar sus canciones.

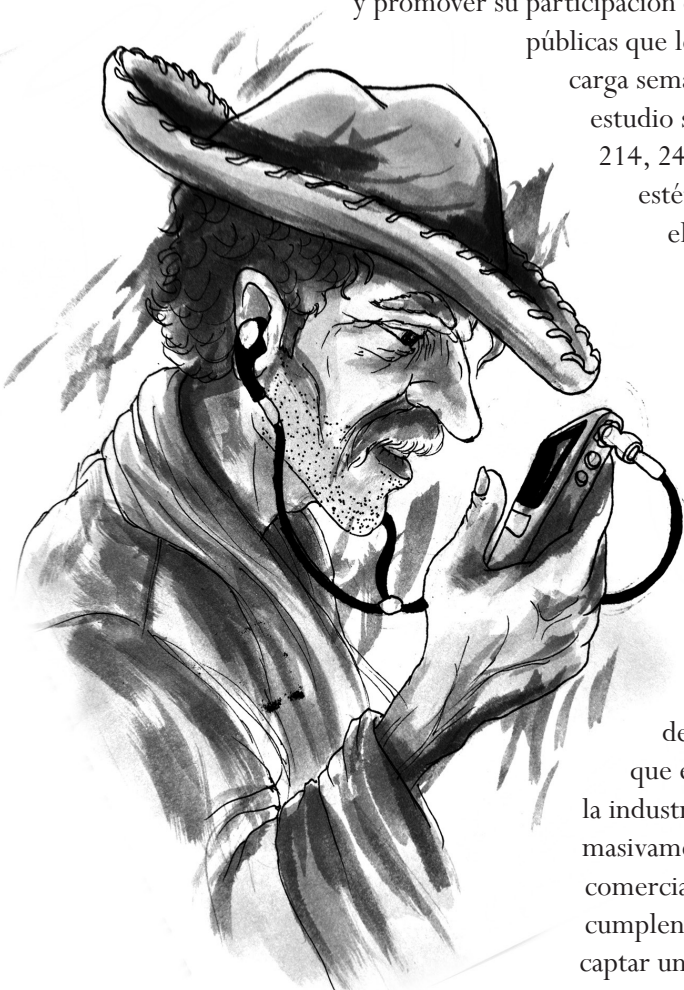
5. Resultados del análisis

La música resultó un eje que atravesó y definió la identidad de la emisora. La inclinación por los géneros *rock* va de la mano con la postura política de los gestores de visibilizar los discursos propios de los sujetos de demanda con poca accesibilidad a los sistemas de comunicación -en particular en los medios locales- y promover su participación en la discusión de los asuntos y problemáticas públicas que les afecta. El concepto de *rock* lleva consigo una

carga semántica, un mito y una lucha contracultural. En su estudio sobre el *rock* en México, Carmen de la Peza (2013: 214, 240) describe a esta música como espacio de creación estética, participación política y deliberación colectiva; el *soundtrack* de la protesta y la movilización social, en particular entre la juventud. El *rock*, en este sentido, no es sólo una expresión musical, sino una actitud de rebeldía frente a la desigualdad social.

El *rock* se enarboló en la emisora como banda sonora del disenso frente al *status quo* y de la reivindicación de los actores sociales como sujetos de derechos y demanda. Se retomó esta música para declarar los principios, los valores democráticos y la postura política que promovía el proyecto de *P&RR*.

Bajo la lógica de visibilización, la programación de los géneros anteriores buscaba ofrecer música que escapara de los esquemas, modelos y cánones que la industria cultural exige para producirla y distribuirla masivamente como mercancía. Por lo general, las estaciones comerciales programan ciertos géneros y canciones que cumplen con estándares de consumo masivo que facilite captar un segmento de la audiencia, la cual resulta para estas empresas mediáticas, como afirma Ignacio Ramonet (2005:



197), potenciales consumidores que se venden a los anunciantes. De la Peza (2008: 237) observa que “las industrias culturales excluyen de los espacios de visibilidad controlados por ellos a las expresiones de *rock* que no cumplen con sus criterios ideológicos y comerciales”. En cambio, las emisoras comerciales saturan su programación con los géneros y temas musicales con más popularidad. En Hermosillo, predominan en estas radios los formatos de música grupera o *pop*; sólo la estación *Zoom 95.5 FM* programa distintos géneros de *rock* como parte de su perfil. La radio pública ofrece más espacios a estos géneros: *Radio Sonora*²⁸, a pesar de adoptar desde años atrás la fórmula de radio grupera para popularizarse, difunde una variedad de música *rock* después de las 22:00 horas entre semana²⁹. *Radio Universidad*, concesionada a la Universidad de Sonora, brinda más espacios para emitir *jazz* y *rock* en el transcurso del día; además cuenta con cuatro espacios especiales de *rock pesado*³⁰ a la semana, uno los jueves a partir de las 21:00 horas y tres los viernes, a partir de las 18:00 horas³¹. En este panorama, se observa que programar *rock* en *P&RR*, era visibilizar y ofrecer una alternativa ante la oferta musical predominante, y diversificar las opciones musicales en el dial radiofónico de la localidad. En palabras de De la Peza (2008: 236) el *rock* es “un espacio de lucha por la visibilidad, amenazado por las industrias culturales que pretenden cooptarlo o excluirlo del espacio de visibilidad pública, controlado por ellos”.

Asimismo, se destaca que el perfil académico jugó un rol importante en la selección musical de la emisora. Como se apuntó anteriormente, los informantes coincidieron en que la audiencia era un público universitario, una clase media ilustrada. En coincidencia, según un estudio de gustos musicales realizado por Mitofsky, el *jazz* cuenta con un 15% de aceptación, la *trova* 14% y el *blues* 13% en el país, encontrándose sus aficionados entre universitarios de nivel socioeconómico medio y alto (Maldonado, 2013: 23,28).

La apertura de la emisora hacia los géneros de *rock* también respondió a un sentido de inclusión y accesibilidad para un sector social no necesariamente universitaria o activista, pero sí con una *identidad social con base en la música* y quienes, en su mayoría, son invisibilizados por los medios locales y en la escena musical hermosillense. La música, como producto cultural y fenómeno social, es un elemento que genera identidad tanto individual como social. El sociólogo español especialista en música, Jaime Hormigos, afirma que la música es un instrumento comunicativo y expresivo fundamental, por lo cual resulta un potente agente de socialización. Sostiene que: “la música se vuelve simbólica para un grupo de individuos y transmite identidad cuando aparecen canciones o melodías que poseen un valor representativo para un grupo humano en un contexto y tiempo determinado” (2010: 94). El valor simbólico que puede adquirir la música siempre está en relación con las normas, valores y condiciones sociopolíticas y culturales que atraviesan a los sujetos; es decir, de sus *matrices culturales* y las *competencias de recepción* (Martín-Barbero, 2002b: 18). Para Hormigos (2010: 93-94), además, la carga significativa de la música no sólo se encuentra en la obra musical, “sino en

el *performance*, en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural-musical”, es decir, en su uso en la socialización cotidiana y en su relación con cierta vestimenta, bailes, objetos, jerga, rituales, conductas, escala de valores, imaginarios, discursos y demás. En su *puesta en escena*, algunos géneros musicales se vuelven en lugar de encuentro en el espacio público; y por tanto, llega a expresarse como elemento de identificación social. Con estas consideraciones es que se puede hablar de *identidad social con base en la música*. En *P&RR* tuvieron acceso al espacio mediático comunidades integradas por los sujetos que se identifican mediante expresiones musicales, ya fuera en su papel de músicos, emisores o audiencia: *Rockanroleros*, *punketos*, *metaleros*, *raperos*, *rastas*, etc. Los productores de los programas musicales formaban parte de esas comunidades, como se observó en los casos *Comunidad Flow*, *Rebelión de los Fariseos* y *Moonstomp Jamaica*. El propio Amílcar Peñúñuri, presidente de la A.C. y director de *P&RR*, es miembro de una banda de *punk rock* con casi 30 años de trayectoria.

A través de los géneros musicales, los sujetos encuentran un elemento identificador, por el cual crean vínculo y lazos de solidaridad y cooperación en su puesta en escena. Ejemplo de ello fue *Comunidad Flow*, quienes, en cooperación a otras organizaciones y colectivos, encontraron en el *hip-hop* una efectiva forma de expresión para interpelar a los jóvenes con discursos de paz. En este caso, la música canalizó el activismo social que buscaba impulsar la emisora. Sin embargo, también se observó que los productores de *Comunidad Flow* y otros programas como *Moonstomp Jamaica*, tienen conciencia de que el *hip-hop* y los otros géneros musicales de *rock*, funcionan como un campo de disputa ideológica y de valores sociales, puesto que los géneros actúan como “terreno cultural simbólico” (De la Peza, 2014: 140) donde se constituyen diferentes identidades sociales. A través de un mismo género se expresan distintos -y hasta opuestos- valores sociales e ideologías. En correspondencia a los objetivos políticos-comunicacionales de la emisora, los productores defendían una postura de activismo social y construcción de ciudadanía sobre estos géneros.

Por otro lado, como observa Villar (1988: 74), a las radios *rockeras* las caracteriza la irreverencia, por lo cual son las que mayor controversia producen en cuestiones políticas. De la Peza (2008: 240) afirma que esta música puede actuar como “un lugar de encuentro en el espacio público de solidaridad, de fiesta y de construcción de vínculos”. En *P&RR* se apreció esta lógica, pues el *rock* permeó en la apropiación social del medio. Las *tocadas* fueron un elemento fundamental para la obtención de recursos por parte de los radioescuchas y, al mismo tiempo, un espacio donde estos podían convivir, dialogar y ser reconocidos por gestores, productores y otros radioescuchas.

6. Conclusiones

El estudio de caso de *P&RR* arrojó que, efectivamente, para comprender un proyecto radiofónico comunitario es necesario identificar cómo se ubica a sí mismo el grupo gestor respecto al conjunto social donde se inscribe y respecto al tipo de auditorio al que pretende llegar, así como las transformaciones sociales a las que aspira. En este sentido, se anotó que los gestores de *P&RR* se identificaban con posiciones de izquierda, autonomía política y activismo social, características que definieron a groso modo el contenido de la emisora, su audiencia y el valor simbólico y social que se le otorgó a la música. Asimismo, el desarrollo de la programación y estructura de un medio comunitario también son resultado de los diferentes actores que participan en ella —y no sólo de los gestores— y del nivel de organización de los espacios de participación social donde estos actores están insertos.

La visión que los informantes tuvieron sobre la música giró sobre ejes comunes, sin embargo, se observó que los diferentes productores de programas le adjudicaban valores diferentes. Por ejemplo, programas como *La Flecha en el Aire*, *Blues sin Cadenas* o *Eclectomeiroland paranoias para piratones* se inclinaban por el valor estético de géneros musicales poco apreciados por las radiodifusoras locales. En cambio, en programas como *La Rebelión de los Fariseos* y *Comunidad Flow*, la música giraba en torno a la colectividad que genera, a su festividad y a la capacidad de permitir a los jóvenes expresarse libremente. Otros programas como *#Yosoy132*, *el Fantasma* o *Levantemos la voz*, apelaban a la letra de las canciones para reforzar sus puntos de vista y discursos sobre asuntos públicos.

Con estas observaciones, se concluye que la música dentro del proyecto político comunicacional de una radio comunitaria, puede adquirir diversas dimensiones: una canción puede ser un discurso propio, autónomo; puede respaldar y acompañar el discurso de algún emisor dentro de la estación; un género en sí puede representar una postura o visión del mundo por parte de un grupo social que participa directa e indirectamente en la emisora, y puede ser un lugar de encuentro para la convivencia, entre otras.

A diferencia de las radios comerciales, donde la música juega primordialmente una función de entretenimiento, en una emisora comunitaria puede tener diferentes funciones según el objetivo, fines y contexto de la emisora. La música, a través de su letra o en acompañamiento a otros recursos radiofónicos, puede ser una herramienta de educación ciudadana al difundir y reforzar los valores de la democracia. Puede ser un mecanismo de difusión cultural a dar a conocer diversos géneros musicales provenientes de la localidad u otras regiones. En algunas radios situadas en comunidades indígenas, como *Radio Jënpoj*, en Oaxaca, utilizan la radio para preservar su lengua y cosmovisión; por ello la transmisión de música tradicional tiene un papel central. En emisoras indígenas, como en el

caso de Colombia, programan más música tradicional de su comunidad y otras comunidades indígenas y menos fusiones y géneros de moda, como estrategia para captar a su juventud hacia las prácticas de memoria tradicionales (Cuesta, Gómez y Cárdenas, 2013: 26).

La música puede fungir también como dispositivo político, ya sea por trasgredir formas culturales hegemónicas, es decir, actuar como expresión contracultural; o por la posición de disidencia política en sus letras. *FM La Luna*, localizada en Ecuador, produjo parodias musicales para cuestionar y satirizar las acciones del gobierno (Villamayor y Lamas, 1998) y, al igual que en la radio comercial, puede funcionar para acompañar y entretener en los momentos de ocio y trabajo.

Cabe destacar que la música puede contener varias funciones al mismo tiempo, sin que alguna excluya a otra; es decir, puede entretener y ser un discurso político a la vez. Lo importante es tener en cuenta que la música no tiene un papel decorativo en las radios comunitarias. Como componente esencial del lenguaje radiofónico, la música en una radio comunitaria es parte central y elemento indisociable de los objetivos políticos-comunicacionales de cada emisora comunitaria.

Será interesante realizar estudios comparativos con otros proyectos radiofónicos comunitarios para observar las semejanzas y diferencias en el uso y valor que se le da a la música, tanto con emisoras ubicadas en centros urbanos de ciudades capitales con los que se comparta ciertas características de gestión y organización, como con radios cuyas modalidades y fines sean claramente diferentes a los de *P&RR*, como, por ejemplo, emisoras gestionadas por comunidades campesinas o indígenas, o situadas en zonas de conflicto y violencia.

Notas

¹ La actual Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión (LFTyR), promulgada en julio de 2014 en México, otorga concesiones para uso comercial (empresas mediáticas), uso público (gobierno federal, estatales, municipales, instituciones y universidades), uso privado (radioaficionados, grupos religiosos, para fines científicos, etc.) y uso social que incluye las radios comunitarias e indígenas.

² Organismo autónomo integrado en 2013 como resultado de la Reforma Constitucional en materia de telecomunicaciones. Es encargado de regular los sectores de la radiodifusión y las telecomunicaciones y se le otorgó la atribución de asignar las concesiones.

³ El noticiero y la emisora tenían el mismo nombre. De hecho, es a raíz del noticiero Política & Rock'n'roll que se transmitía por la señal de Radio Bemba FM, que la nueva emisora adquirió su nombre.

⁴ Socio y Secretario de la A. C. Entrevista realizada para esta investigación el 26 de febrero de 2016.

⁵ Socio vocal de la A.C., con la función de relaciones públicas. Entrevista realizada para esta investigación el 19 de febrero de 2016.

⁶ Trabajador de la emisora. En entrevista para esta investigación realizada el 23 de febrero de 2016.

- ⁷ Socio y presidente de la A.C., y director de la emisora. Entrevista realizada para esta investigación el 23 de febrero de 2016.
- ⁸ Entre este contenido, destacan las cápsulas y radioseries producidas por la ONG Radialistas apasionados y apasionadas, reflexiones del escritor Eduardo Galeano, spot de campañas ecológicas y producciones propias, entre otras.
- ⁹ Asesor jurídico de AC. Entrevista realizada para esta investigación el 22 de febrero de 2016.
- ¹⁰ Socia vocal de la A.C. Entrevista realizada para esta investigación el 5 de junio de 2016.
- ¹¹ Se entiende por activismo social a la actividad organizada y constante que un individuo o grupo promueve para intervenir en la vida pública y efectuar cambios de índole social o política desde una perspectiva de derechos humanos, en interacción, diálogo y disputa con el Estado, las instituciones políticas y los intereses del capital, pero con independencia de ellos (cfr. Luis Torres, 2006; Leonardo Girondeña, 2011).
- ¹² Tesorera de la A.C. Entrevista realizada para esta investigación el 24 de febrero de 2016.
- ¹³ Operador de programas independientes. Entrevista realizada para esta investigación el 26 de febrero de 2012.
- ¹⁴ El concepto de clase media que utilizan los gestores concuerda con las observaciones que realizan Luis de la Calle y Luis Rubio (2010: 14,18): en un sentido coloquial, la noción de una persona de clase media se relaciona con una mínima independencia económica, aunque cuente con poca influencia política o social por sí misma. El concepto de clase media es elástico porque incluye a personas con ingresos muy distintos. El término comprende profesionales, comerciantes, burócratas, empleados, académicos, todos los cuales tienen un ingreso suficiente para vivir. La condición de un hogar de clase media trata, en esencia, de la vida de una familia en un contexto fundamentalmente urbano [...] En suma, la clase media se puede concebir como un conjunto de estratos diferenciados cuyas características comunes son esencialmente culturales, de actitud y de patrones de consumo.
- ¹⁵ Productora del programa Sangre Violeta. Entrevista realizada para esta investigación el 6 de junio de 2016.
- ¹⁶ Concierto improvisado en un local, casa o en un sitio público, generalmente de rock y con varias bandas musicales.
- ¹⁷ Lalo Rapa, junto a Pio Serse, son productores y conductores del programa Comunidad Flow, dirigido a la comunidad de la cultura de hip hop. Entrevista realizada para esta investigación el 24 de febrero de 2012.
- ¹⁸ El blues es un género musical que surgió en el siglo XIX entre las personas de origen africano quienes fueron esclavizados para trabajar en las plantaciones de algodón al sur de los EUA. Esta música se popularizó y comercializó en el siglo XX con exponentes como Muddy Waters, Big Mama Thornton y Robert Johnson. Después de la segunda guerra mundial, surge el soul en las comunidades afroamericanas golpeadas por la pobreza; entre sus mayores exponentes se encuentran Sam Cooke y Ray Charles. De la mezcla de estos géneros, surgieron subgéneros con músicos como BB King, Nina Simone, Janis Joplin e influyeron para nuevos géneros como el rock and roll. El blues y soul siguen teniendo fuerte popularidad en EUA e Inglaterra con cantantes como Amy Winehouse.
- ¹⁹ Por mencionar sólo a algunos ejemplos, el programa emitía música de Jimi Hendrix, considerado como el mejor guitarrista de la historia por la revista especializada en la escena rock Rolling Stone, en su lista de los 100 mejores guitarristas de la historia. También piezas de David Gilmour, ex integrante de la famosa banda Pink Floyd; el galardonado saxofonista de jazz, el inglés Andy Sheppard; Frank Zappa y el bajista Nick Beggs, entre otros. La lista mencionada puede consultarse en <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-20111123/dave-davies-20111122>
- ²⁰ Se habla de géneros como hard rock, heavy metal, glam rock, rock progresivo con exponentes como las bandas Queen, Rush, Uriah Heep, Black Sabbath, entre otros.
- ²¹ Corriente fundada, entre otros, por Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Este género se basó, principalmente, en una composición para guitarra y voz, con lírica poética con temas de

- protesta social y románticos, el cual se extendió a países hispanos con autores como Víctor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Chico Buarque y Oscar Chávez. En una visión más amplia, “el término ‘trovador’ se refiere al músico popular dentro de las canciones de protesta, incluso en género rock” (Pineda, s/f).
- ²² El Hip Hop es un movimiento cultural que surge en los setentas entre los jóvenes de las comunidades afroamericanas y latinas al sur del Bronx, en la ciudad de Nueva York, en un contexto de pobreza, marginación y violencia. Esta cultura se integra por cuatro elementos: grafiti, break dance, el rap y el DJ. Para conocer más sobre su historia, se recomienda el libro de Jeff Chang titulado “De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap”, 2014, caja negra ediciones.
- ²³ Cholo se puede considerar una identidad social que surgió en Los Ángeles, California, durante los años setentas, entre los sectores de jóvenes marginados mexicanos. Esta identidad se propagó por el noroeste de México y se relacionó con pandillas. En los años noventa, la ciudad de Hermosillo vivió un auge de pandillas sectorizadas por barrios y relacionadas con la estética chola. En esa década, el hijo de doce años de Francis González recibió por parte de una banda de cholos una golpiza que casi acaba con su vida. Entonces, la madre se dio a la tarea de localizar a los agresores. Se involucró en el mundo de las pandillas para lo cual adoptó la vestimenta y la jerga de cholo. A conocer la realidad en que vivían los jóvenes pandilleros, González se dio cuenta de la gravedad de la problemática social y empezó a brindar apoyo a estos grupos con ayuda de otras asociaciones. Con la intención de concientizar y tratar de alejar a los jóvenes de las drogas y las pandillas, González organizó eventos artísticos relacionados con el hip-hop en los barrios, entre otras actividades. Por tal razón a González se le conoció como Mamá Chola.
- ²⁴ En entrevista realizada el 25 de febrero de 2016.
- ²⁵ Productor independiente del programa La flecha en el aire. Entrevista realizada para esta investigación el 26 de febrero de 2012.
- ²⁶ Descripción extraída de entrevista de video (Núñez, 2011 abril 24) y del Comunicado del noticiero Política y rockanroll (Peñúñuri, y Cabral, 2011 abril 25).
- ²⁷ Se refiere al 80% de lo obtenido por parte de radioescuchas y productores, que correspondió a un 20% del total de ingresos que obtuvo la emisora, según un ejercicio de transparencia que realizaron los gestores a través de las redes sociales.
- ²⁸ Radio Sonora es una red de emisoras de radio pertenecientes al gobierno del Estado de Sonora. Suma 29 estaciones repetidoras con las cuales cubre más del 95% del Estado, convirtiéndose en el sistema radiofónico más extenso de la República Mexicana. Fuente: <http://www.radiosonora.com.mx>.
- ²⁹ Ver programación de esta emisora en: <http://www.radiosonora.com.mx/programacion/>
- ³⁰ Nos referimos a géneros como derivados y fusiones del heavy metal, el hard rock, el punk y otros.
- ³¹ Ver programación de esta emisora en: http://www.radio.uson.mx/?page_id=24

Referencias

- AMARC ALC (2009). *Principios para un marco regulatorio democrático sobre radio y TV comunitaria*. Montevideo: autor.
- Balsebre, Armand (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- Brecht, Bertold (1981) “Teorías de la radio (1927-1932)”. En Bassets, L. (ed.). *De las ondas rojas a las radios libres*. Pp. 48-61. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calle, Luis de la y Rubio, Luis (2010). *Clasemediero: pobre no más, desarrollado aún no*. México: Centro de Investigación para el Desarrollo, A.C.
- Calleja, Aleida y Solís, Beatriz (2007). *Con permiso, la radio comunitaria en México*. México: Fundación Friedrich Ebert, 2da ed.

- CIDH (2003). "VI Libertad de expresión y pobreza". En *Libertad de expresión en las Américas: los cinco primeros informes de la Relatoría para la Libertad de Expresión*. Pp. 230-252. San José, Costa Rica: IIDH. Recuperado de: www.oas.org/es/cidh/expresion/docs/publicaciones/libertad-de-expresion-en-las-americas-2003.pdf
- Collin, Claude (1983). *Radiopoder: la radio como instrumento de participación social y política*. México: Folios ediciones.
- Girondella, Leonardo (2011) "¿Qué es Activismo?". En *Contrapeso.info* [Portal en línea]. Recuperado de: <http://contrapeso.info/2011/que-es-activismo/>
- Cuesta, Óscar (2012). "Los axiomas de la radio, tecnología y periodismo radiofónico". En *Poliantea*, VIII (14), 191-212. Recuperado de: https://www.academia.edu/2243687/Axiomas_de_la_radio_tecnolog%C3%ADa_y_periodismo_radiof%C3%B3nico
- Cuesta, Óscar, Gómez, Alberto y Cárdenas, Guillermo (2013). "Cosmovisión en producción radiofónica de emisoras indígenas. Estudio de cuatro casos en Colombia". En *Revista Faro*, (17), 19-37. Recuperado de: <http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/245/175>
- Gumucio, Alfonso (2011). "Comunicación para el cambio social: claves del desarrollo participativo". En Pereira, J. y Cadavid, A. (Ed) *Comunicación, desarrollo y cambio social: interrelaciones entre comunicación, movimientos ciudadanos y medios*. Pp. 19-35- Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Universidad Minuto de Dios/UNESCO.
- _____ (2005). "Arte de Equilibristas: la Sostenibilidad de los Medios de comunicación Comunitarios". En *Revista Punto Cero* [Versión digital], (10), 6-19, Cochabamba: Universidad Católica Boliviana "San Pablo. Recuperado de: <http://ucbconocimiento.ucbca.edu.bo/index.php/rpc/article/view/493/457>
- _____ (2001). *Haciendo olas: Historias de comunicación participativa para el cambio social*. La Paz: Plural editores.
- Hale, Julian (1979). *La radio como arma política*. Gustavo Gili: España.
- Hormigos, Jaime (2010). "La creación de identidades culturales a través del sonido". En *Comunicar: Revista Científica de Educomunicación*. XVII (34), 91-98. Recuperado de: <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=34&articulo=34-2010-11>.
- Kejval, Larisa (2013). *Significaciones en torno a las radios comunitarias, populares y alternativas argentinas*. Tesis para optar por el título de Magíster en Comunicación y Cultura. Argentina: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://bibliotecadigitalacc.files.wordpress.com/2015/10/significaciones-en-torno-a-las-radios-comunitarias-populares-y-alternativas-argentinas.pdf>
- _____ (2009). *Truchas. Los proyectos político-culturales de las radios comunitarias, alternativas y populares argentinas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lamas, Ernesto (2003). *Gestión integral de la radio comunitaria*. Quito: FES/Promefes
- López, José (2005). *Manual urgente para Radialistas apasionados y apasionadas*. Quito: Ediciones Paulinas. Recuperado de: <http://www.radialistas.net/article/manual-urgente-para-radialistas-apasionadas-y-apas/>
- Lozoya, Jorge (1976). El estatuto de la radio y la televisión. En *Nueva Política*, I(3), 209-214.
- Martín-Barbero, Jesús (2002a). "Medios y culturas en el espacio latinoamericano". En *Iberoamericana*, II(6), 89-106. Recuperado de: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/545/229>
- _____ (2002b). "Pistas para entre-ver medios y mediaciones". En *Signo y pensamiento* 21(41), 13-20. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86011596003>
- Mata, María Cristina (2006). "Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación". En *Revista Fronteiras*, VIII(1), 5-15. Recuperado de: <http://seminariodemocratizar.eci.unc.edu.ar/files/6113-18691-1-SM-1.pdf>
- _____ (2002). "Comunicación, ciudadanía y poder: apuntes para pensar su articulación". En *Revista Diálogos de la comunicación* (64), 64-75. Recuperado de: <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/64-revista-dialogos-comunicacion-ciudadania-y-poder.pdf>

- Mejía, Fernando (1989). *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano, Volumen I (1920-1960)*. México: Fundación Manuel Buendía A. C.
- Neiman, Guillermo y Quaranta, Germán (2006). “Los estudios de caso en la investigación sociológica”. En Vasilachis, I (Coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Pp. 213-234. Barcelona: Gedisa.
- Orozco, Guillermo y González, Rodrigo (2011). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México, D. F.: Tintable.
- Peña, Wilmar (2009). “El estudio de caso como recurso metodológico apropiado a la investigación en Ciencias Sociales”. En *Revista Educación y Desarrollo Social* 3(2), Julio-Diciembre, 180-195. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5386151>
- Peruzzo, Cíclia (2007). “Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania”. En *Lumina* I(1), 1-29. Brasil: Universidade Federal de Juiz de Fora. Recuperado de: <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/201/196>
- _____. (2001). “Comunicación comunitaria y educación para la ciudadanía”. En *Signo y pensamiento* 20(38), 82-93. Universidad Javeriana. Recuperado de: <http://www.javeriana.edu.co/signoyp/coleccion.htm>
- Peza, Carmen de la (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Tintable/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- _____. (2008) “Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México (1968-2006)”. En De la Peza, María (coord.) *Comunicación, poder y ¿nuevos? sujetos de la política*. Pp. 207-248. México: Fundación Manuel Buendía; UAM-X.
- Ramonet, Ignacio (2005). “El poder mediático”. En De Moraes, Dênis (Comp.) *Por otra comunicación: los media, globalización cultural y poder*. Pp. 193-201. Barcelona: Icaria editorial.
- Schettini, Patricia y Cortazo, Inés (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social*. La plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Torres, Luis (18 de agosto de 2006). Los activistas sociales [Entrada de blog]. Recuperado de: http://torresmenaypoliticasocial.blogspot.mx/2006/08/los-activistas-sociales_18.html
- Villamayor, Claudia (2010). “La dimensión político cultural en la sostenibilidad de las radios comunitarias”. En *Questión: Revista especializada en periodismo y comunicación* 1(28). Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1075/956>
- Villamayor, Claudia y Lamas, Ernesto (1998). *Gestión de la radio comunitaria y ciudadana*. Quito: FES/AMARC. Recuperado de: http://www.vivalaradio.org/comunicacion-alternativa/PDFs/COM_manualdegestion_mod4.pdf
- Villar, Josefina (1988). “Capítulo 1: El Sonido Radiofónico”. En Villar, J. & Villegas, T. (Comps.). *El sonido de la radio: ensayo teórico práctico sobre producción radiofónica*. Pp. 24-51 México: UAM-X; IMER, Plaza y Valdés.

Fuentes en internet

- INEGI (2015). Principales resultados de la Encuesta Intercensal 2015: Sonora. México: INEGI, c2015. Recuperado de: http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/inter_censal/estados2015/702825079901.pdf
- Maldonado, León (2013). *México ¿Qué música nos gusta? Consulta Mitofsky*. Recuperado de: <http://consulta.mx/index.php/estudios-e-investigaciones/mexico-opina/item/573-mexico-que-musica-nos-gusta>
- Ministerio de Educación (2008). 2. *La comunicación radiofónica*. Recuperado de: <http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque2/index.html>
- Peñúñuri, Amílcar y Cabral, Alejandro (2011 abril 25). *Comunicado del noticiero Política y rockanroll*. Archivo personal.
- Pineda, Alejandra (s/f). “Con alma, corazón y tripas” [columna]. En *Producciones Tenoch* [Portal en línea]. Recuperado de: <http://www.tenoch.org/columnas.html>

Videos

- Núñez, Silvia [mujersonora] (2011 abril 24). *Asamblea radioescuchas Radio Bemba, Parte 02* [Archivo de Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=F1Fo1JFilTA>

Recibido: 15 de septiembre de 2017 / **Aprobado:** 15 de diciembre de 2017