

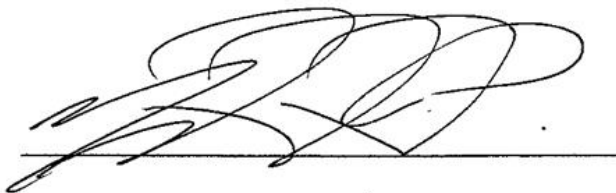
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD  
IZTAPALAPA**



**“Afectividad a ritmo de Rock. Visión construccionista de los sentimientos  
a través del Rock Indígena”**

**Tesis que para obtener el título de Licenciado en Psicología Social  
Presentan:**

**Cuéllar Barbosa Alfonso Alan  
Díaz Nava Paulina Berenice  
Vaeza Salamanca Francisco Javier**



**Dr. Miguel Ángel Aguilar Díaz**  
Asesor



**Dr. Pablo Fernández Christlieb**  
Lector

**Julio 2013**

## AGRADECIMIENTOS

*“A todos aquellos quienes con pequeños detalles plasmaron una gran marca en mí. A los que me cuestionaron cuando debían hacerlo y a quienes me apoyaron. A ellos, mi más profundo agradecimiento. A mis padres que fueron mis principales maestros, a los maestros que se convirtieron en amigos, a los amigos que se convirtieron en hermanos y desde luego a Fátima quien me mostro la luz en el camino.”*

*-Alfonso Cuéllar*

*“Dedicado a Katy. Total agradecimiento a mis padres por ser el más grande apoyo y orgullo, a mis hermanas que son y serán mi ejemplo, para Armando por su paciencia, cariño y su valiosa compañía, para Miguel Ángel Aguilar por su excelente guía para realizar este trabajo.”*

*-Paulina Díaz*

*“Para mi familia que siempre me ha apoyado en mis decisiones, para mis amigos quienes me han llenado de inspiración e intereses, para todos los que colaboraron en la realización de este trabajo, incluyendo a todos nuestros entrevistados y a nuestros asesores, en especial Miguel Ángel Aguilar.”*

*-Francisco Vaeza*



# Índice

Introducción.....	7
Marco teórico y Contextual.....	10
Capítulo 1. Los procesos de Afectividad, Memoria Colectiva y el caso de los circuitos de Comunicación.....	10
1.1 <i>La afectividad colectiva</i> .....	10
1.1.1 Dinámica del Marco Afectivo.....	11
1.1.2 Sobre el sentir.....	12
1.1.3 La Pasión.....	14
1.1.4 El magma afectivo.....	15
1.2 <i>Memoria Colectiva</i> .....	16
1.2.1 La memoria es colectiva.....	16
1.2.2 Marco Lingüístico.....	18
1.2.3 Música asimismo un instrumento.....	19
1.2.4 Olvido social.....	20
1.2.5 Retórica del olvido: el silencio.....	21
1.3 <i>Circuitos de Comunicación</i> Comunicados en circuitos.....	22
Capítulo 2. Acercamientos al sentido de lo indígena en el rock y del rock en lo indígena Afectividad y Rock.....	31
2.1 Memoria indígena a ritmo de Rock.....	35
Capítulo 3. Estética del Rock Indígena.....	37
3.1 Mi cuerpo, mi música, mi baile.....	37
3.2 Presentación del Rock Indígena.....	41
Capítulo 4. Circuitos de comunicación del Rock Indígena Comunicar el Rock Indígena.....	43
4.1 Lo Cultural del Rock.....	43
4.2 El Rock Indígena, ¿Lo hablas o lo cantas?.....	45
4.3 Esquemas de producción y difusión.....	47
4.4 Lugares, espacios y sitios de agrupamientos.....	51
4.5 Apropiaciones del Rock Indígena.....	52
Justificación.....	54
Planteamiento del problema.....	55

Objetivos de Investigación .....	55
5. Propuesta metodológica .....	55
5.1 Observación participante .....	55
5.2 Etnografía .....	58
5.3 Entrevista .....	59
5.4 Usos de imágenes (registro fotográfico; producidas y de archivo) .....	62
Relación de actividades .....	66
Actividades realizadas en la Cd. De México 2013 .....	66
Observaciones .....	66
Entrevistas .....	67
Observaciones .....	69
Saturación de datos .....	69
<i>Estética visual</i> .....	69
<i>Estética musical</i> .....	70
<i>Memoria, recuperación de las tradiciones</i> .....	70
<i>Racismo y reivindicación</i> .....	71
<i>Los públicos y la recepción</i> .....	72
<i>Circuitos de comunicación (producción difusión y consumo)</i> .....	72
Análisis de Discurso .....	73
Análisis Visual .....	74
Materiales recopilados .....	75
6. Apuntes para una mirada psicosocial del Rock Indígena .....	77
6.1 ¿Cómo se siente el Rock Indígena? .....	79
7. ESTÉTICA La estética del Rock Indígena .....	79
7.1 Componiendo a ritmos de tradición .....	80
7.2 Lenguaje musical, Visual y Performativo. ....	84
8. RECUPERACIÓN DE LO ANCESTRAL Construyendo el pasado .....	89
8.1 Sotz Leb ( <i>Lugar de Murciélagos</i> ). Sobre los espacios .....	91
8.2 De tradiciones tecnológicas. Una cultura híbrida .....	94
8.3 Hacia una búsqueda del ser .....	102
8.4 El tesoro del recuerdo perdido en el olvido .....	106
8.5 Los círculos concéntricos .....	108

8.6	Sobre el sentir sin sentido .....	110
9.	COMUNICACIÓN Las vías de conducción del rock .....	112
9.1	El uso de la globalización .....	112
9.2	El radio también tiene sentimientos .....	118
9.3	Los medios por donde se difunde el Rock Indígena .....	122
9.4	Yo también quiero usar una <i>colera</i> .....	124
10.	Dinámica del Marco Afectivo. El concierto de Rock Indígena .....	126
11.	ANÁLISIS VISUAL IMÁGENES DEL ROCK INDÍGENA.....	129
	Fotografía 1 .....	130
	Fotografía 2 .....	134
	Fotografía 3 .....	137
	Fotografía 4 .....	141
	Discusión.....	145
	Conclusiones .....	147
	Bibliografía.....	151
	Entrevistas .....	154
	ANEXOS.....	156
	Guía de entrevista para las bandas de Rock Indígena .....	157
	Guía de entrevista a Músicos familiarizados con el Rock Indígena.....	159
	Guía de entrevista a Promotores Culturales.....	160
	Guía de Observación.....	161
	Relación de Entrevistas .....	162

## Introducción

Entender la afectividad como un objeto de estudio no es un tema común, al menos en los estudios realizados en las ciencias sociales, sobre todo hablar de la misma como un fenómeno cotidiano situado contextualmente mediante prácticas y eventos específicos y concretos. Las aspiraciones con tendencias hacia generalizar los eventos de la cotidianidad conducen a un sesgo con respecto al orden de profundidad de los fenómenos sociales, por ello intentamos generar una aproximación desde la psicología social al fenómeno del Rock Indígena, Rock Étnico o Etnorock, el cuál es nuestro objeto de estudio, con la intención de comprenderlo desde un enfoque interaccionista, entendiendo la realidad desde un punto de vista socioconstructivista e intersubjetivo con relación al sujeto quien la habita, quien además no inventa una realidad de la nada, sino que ésta misma ya está dada en un espacio social y contextos cotidianos e históricos específicos.

En todo caso la persona genera un dinamismo entre la realidad a la que se enfrenta partiendo de los cánones, valores, conceptos, ideas, y otra especie de constructos sociales dentro de las cuales se ve inmersa al formar parte del campo sociológico al que pertenece, generando de esta manera un dinamismo, el cual permite entender cómo se desarrollan diferentes conceptos, ideas y emociones como lo es en el caso de la afectividad, dicho proceso no está condicionado por un solo factor, sino todo lo contrario, la afectividad está permeada por una gran variedad de elementos con los cuales interacciona la persona, como ideas, valores, significados, sentidos, símbolos, constructos, procesos de memoria, circuitos de comunicación y elementos estéticos, por ello, se puede entender como una afectividad colectiva. Para fines de la investigación decidimos enfocar nuestro punto de análisis en un factor importante como elemento del cual se desarrollan sentires y emociones, nos referimos al caso del Rock Indígena, fenómeno cultural poco estudiado por la psicología social (o por alguna otra disciplina de las ciencias sociales).

Trabajar el papel de la Música en el desarrollo de la afectividad parece ser una cuestión abstracta y ambigua, por ello, decidimos concretar nuestro foco de atención en un género musical muy concreto, el rock, pero incluso trabajar con grupos de rock en la actualidad sería muy difícil de manejar dado las diversas corrientes surgidas, los cambios

culturales en las bandas de rock y las formas híbridas de los grupos. Con la intención de obtener mayor profundidad en el tema y dada la pertinencia como fenómeno social que actualmente tiene cabida, enfocamos nuestra atención al caso del Rock Indígena como tal, donde intentaremos ofrecer una aproximación de cómo se desarrolla el proceso de la afectividad en las personas afines a este híbrido musical a través de diferentes factores que consideramos pertinentes en el desarrollo nuestra investigación.

Entender la música como un fenómeno social de vital importancia nos resulta pertinente, ya que se ha asumido a la música como un “estímulo” externo, casi mágico, en el desarrollo de diferentes actividades y entendida como factor importante en el desarrollo de ciertos procesos químicos cerebrales. Nuestra intención radica en ofrecer una mirada más allá de los procesos químicos que genera la música como tal en ciertas zonas cerebrales o como un factor “estimulante”<sup>1</sup>, por lo que enfocamos nuestra atención en entender a ésta desde una perspectiva psicosocial y comprender el papel de la música como factor importante en la construcción de la afectividad. En la música compartida por un grupo o una población nos podemos dar cuenta como aquello que dicen las canciones, no sólo con las palabras sino también con las actitudes, la estética visual o lo puramente musical, es compartido por todos los que pertenecen al grupo. Lo que le acontece a quien toca y canta la canción le acontece quien la escucha. Aquello sentido por quien la canta también lo es por uno mismo, sentimiento que se intensifica en los momentos de rituales, como las *tocadas*, donde más importante aún, uno se encuentra en el otro, uno se da cuenta de que no está solo. El Rock Indígena es un buen exponente de esta última idea. Muchas de sus canciones hablan de la comunidad, así como la recuperación de la memoria ancestral, del antepasado que poco a poco se va empañando de globalización. Esta expresión de lo indígena es el regreso a la tradición y a la sabiduría ancestral pero comunicándola y retomándola a través del rock, lenguaje que se ha propagado por todos lados y que sirve de vehículo entre la juventud, aunque no exclusivamente dentro de ella, sino entre diferentes generaciones que conviven.

---

<sup>1</sup>Véase (Hoeksma, Jan, Oosterlaan, Jaap&Schipper, Eline (2004) y los estudios de Rodica, Felicia (2012) sobre la música)



Abordaremos la perspectiva conceptual de la *afectividad colectiva* con la intención de esclarecer y/o en su defecto complicar aún más (asumiendo que la creación de dudas sobre la temática de la investigación nos pueden conducir hacia miradas alternas omitidas en el planteamiento de la misma) el proceso de construcción de los afectos, para ello manejaremos, desde la psicología colectiva, algunos postulados planteados por Pablo Fernández Christlieb, así como la incorporación del concepto de *memoria colectiva*, y los planteamientos realizados por Maurice Halbwachs, ambos (afectividad y memoria colectiva) en su relación con el Rock Indígena.

Los usos estéticos relacionados con el Rock Indígena serán otra perspectiva importante para entender la construcción de la afectividad en los simpatizantes de este género musical, para ello consideramos la noción que se tiene del cuerpo como recipiente de significados, sus usos dinámicos y sus representaciones simbólicas, así como la relación con prácticas sociales específicas como lo es el caso del baile, es decir, los bailes tradicionales y su relación con la música que allí se toca. Consideramos importante la idea de entender cómo se desarrollan las formas musicales en sí mismas utilizadas por los grupos, así como el significado que ellos le imprimen. Además la idea de entender formas visuales es de suma consideración, ya que, las imágenes tienen un alto impacto en la actual sociedad llena de medios masivos visuales de tan extremadas dimensiones, las facilidades de poner intercomunicarse con ayuda del internet. Entre las formas visuales consideramos importante la presentación de los músicos, los usos de imágenes en sus discos, las formas de vestimentas, así como la potencia en sus escenarios, todo ello con la intención de comprender el significado impreso en cada una de estas prácticas.

Un tercer eje temático de gran importancia es el de considerar los circuitos de comunicación sobre los cuales se mueve el fenómeno del Rock Indígena, es decir, los procesos de producción, difusión y recepción enmarcados en situaciones concretas, y relacionadas, claro está, con la afectividad construida por estos simpatizantes. Dicho eje temático nos conducirá a intentar comprender el papel que juega la apropiación de espacios, así como los principales sitios de agrupamientos por parte de los simpatizantes, entendiendo que uno puede apropiarse no sólo el lugar, sino del Rock Indígena como tal.

## Marco teórico y Contextual

### Capítulo 1. Los procesos de Afectividad, Memoria Colectiva y el caso de los circuitos de Comunicación

#### 1.1 *La afectividad colectiva*

*“Pareciera que ‘sentir’ es el verbo que se emplea para informar que hubo una sacudida de la realidad, la aparición de lo que no se sabe.”*

Pablo Fernández Christlieb

Justamente, la afectividad y todo aquello que se siente tiene una cualidad de ambigüedad para la lógica a la que estamos acostumbrados, en la que todo lo definimos con palabras o con otros símbolos. Lo que se siente difícilmente puede expresarse con palabras porque éstas pertenecen a otra forma de comprensión del mundo. Pocas veces nos ponemos a pensar sobre la influencia que tiene el sentir sobre nuestros gustos, nuestras acciones, nuestras racionalizaciones y en general en nuestra interacción con el alrededor, incluso sobre la forma en que utilizamos las palabras. Pensamos que nos conducimos por la vida haciendo lo mejor, lo “más lógico” o lo “más práctico” para nuestra cotidianidad, y a veces queda de lado comprender qué cosa es importante para nosotros y qué no lo es o por qué decidimos una cosa u otra. Lo único que necesitamos saber es que sentimos algo y con eso basta.

En este sentido consideramos algunos conceptos claves para al abordaje teórico de la investigación, para ello entenderemos como afectividad colectiva:

“El nombre genérico del proceso y estructura general de los demás términos afectivos, como pasión, sentimiento, ánimo, emoción, sensación, los cuales no son tan específicos ya que son en realidad intercambiables, a veces como sinónimos y otras no, tal y como se usan en el lenguaje cotidiano, donde a veces decimos “sensación” y otras “emoción”, y nunca nos equivocamos” (Fernández, 1999: 14)

Es importante entender que la afectividad colectiva es un proceso en sí mismo complejo con demasiadas variantes y elementos de situaciones específicas.

Uno de esos elementos importantes a considerar es la pertinencia de las *situaciones* entendiendo que:

“...no existen objetos como los sentimientos: existen sus situaciones. Es por esto que no se puede definir el odio singular, pero en cambio se pueden definir miles de situaciones singulares de odio. Una situación es todo lo que se encuentra presente en un momento y en un lugar dados<sup>2</sup>”

En ese sentido las *situaciones* serán los momentos y lugares específicos en los que centraremos nuestra atención para poder encontrar aquellas cosas que esconde la cotidianidad y que reflejan el sentimiento. Será importante también comprender cómo identificamos a una situación, para lo cual Fernández nos dice que:

“Para que una situación lo sea, debe poder sostenerse como una instancia completa, unitaria, es decir, como manteniendo una forma por su propio pie, que sobresalga del resto de la vida. La palabra clave es la forma. Ello implica la apreciación de cada rincón y de cada minuto, de cada rasgo o detalle, sea extensible a la situación, o que la apreciación de toda la situación le extienda su forma a cada detalle<sup>3</sup>”

Es la unidad que se manifiesta en los momentos y lugares dados lo que se entiende como situación, dentro de lo cual la cualidad de organicidad es clave.

### **1.1.1 Dinámica del Marco Afectivo**

Este término intenta comprender las dimensiones de afectividad, memoria colectiva, estética y comunicación contextualizándolos en la dinámica de una situación. Primero que nada es necesario considerar el movimiento y la retroalimentación entre tres aspectos fundamentales de una situación que son la atmósfera, las reacciones generadas en la situación así como los sentimientos. Éstos, conjuntados en una especie de círculo, se retroalimentan el uno con el otro al tiempo que se transforman de acuerdo a la situación, que de acuerdo con lo expuesto en el marco teórico sobre este último concepto, podemos pensarla como la instancia que extiende sus características a la atmósfera, a las reacciones y a los sentimientos.

Será también necesario hablar del papel de la memoria colectiva como una especie de centro en el que se desarrolla la dinámica de la situación afectiva. Considerar al lenguaje

---

<sup>2</sup>*Ibíd.* p. 62

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 63

contenido en los marcos sociales, mas creemos que no es el único elemento al que debemos prestar atención puesto que existen formas estéticas (visuales, corporales y auditivas) que remiten a una memoria también. El lenguaje y las formas estéticas son acuerdos comunes que forman parte de un sistema de convenciones lo cual nos da un reflejo del pensar colectivo. Recordemos que la memoria en ese sentido es siempre colectiva puesto que el lenguaje vive sólo a través de la conversación y las formas a través de la interacción y los performances. De esta manera el concepto de *performance* nos ayuda a articular la memoria contenida en el lenguaje y las formas estéticas con la comunicación de las reacciones y los sentimientos. Aparece ahora la condición de inefabilidad expresada en lo que se comunica, ya que el performance de lo que se expresa aparece a veces de manera intencional y visible y otras veces como no intencional e inefable por ser parte de los acuerdos y los marcos sociales ya interiorizados por el actor.

Es así entonces que se da el movimiento omnidireccional en la dinámica del marco afectivo, la cual tiene como núcleo a la memoria expresada en los marcos y los sistemas de convenciones y materializada a través del lenguaje y de las formas estéticas.

La afectividad, así vista, la podemos encontrar en cada una de las situaciones que vivimos a diario. Está presente entonces en cada ámbito de nuestras vidas y no es que el material del cual está hecha sean sólo los sentimientos y las emociones, sino que en realidad éstos están hechos del material afectivo de las situaciones a las que nos enfrentamos y es extensible a la realidad que vivimos y a la sociedad que compartimos. La afectividad tiene “forma de la colectividad, de la sociedad, de la cultura, de la ciudad, que se vuelven términos casi idénticos<sup>4</sup>”

### **1.1.2 Sobre el sentir**

Sentir, en los términos en que será empleado a lo largo de este trabajo no es un proceso neuronal sino “es la percepción que unifica interocepción y exterocepción en una misma instancia<sup>5</sup>”. Se hace la consideración de pensar al sentir desde puntos de vista más sociales, ya que como lo hemos dicho, a veces se ha desdeñado esta perspectiva, por lo tanto se pensará que los sentimientos pueden ser comprendidos siempre haciendo referencia a algún

---

<sup>4</sup>*Ibíd.* p. 41

<sup>5</sup>*Ibíd.* p. 29

modo de colectividad, puesto que cada sentimiento que conocemos y cada situación en la que encontramos ese sentimiento, no pueden desprenderse de la sociedad. Cualquier sentimiento es en relación a alguien o a algún tipo de sociedad, incluso la soledad. En ese sentido, comprendemos también que los sentimientos son vividos por las personas y por los grupos en el momento de interactuar con los otros. La idea a la que se hace referencia sobre los sentimientos apela a entender que la lógica y los significados de los diversos elementos que vamos a encontrar en las *situaciones* son construidos a partir de la interacción con los demás individuos y por lo tanto los sentimientos siempre están en referencia al marco cultural simbólico en que los individuos estamos inmersos (Fernández, 1999).

Y dicho lo anterior es pertinente ahora hacer ciertas consideraciones sobre lo que se entiende propiamente como sentimiento, tomando en cuenta que conocemos ya sus referencias con la interacción social. La primera cosa importante que hay que tomar en cuenta es que se entiende al *sentimiento* como cualquier cosa que puede sentirse y en base a esa idea el hablar de un dolor físico o una situación cognitiva es ya hablar de sentimiento. En palabras de Fernández (1999) los sentimientos pueden ser entonces vivenciales, psicológicos, corporales, morales, cognoscitivos o intuitivos. Los sentimientos, independientemente de en qué categoría pudiéramos ponerlos, tienen una cualidad tal, que les permite ser intercambiables unos por otros, o en otras palabras, de ejercer una influencia de unos a otros aunque no pertenezcan a la misma categoría. Fernández nos pone como ejemplo el pensar que si uno está de buen humor se le puede quitar con una noche sin dormir bien, en donde vemos que se mezcla el sentimiento psicológico y el sentimiento corporal. Otro claro ejemplo de esto sería cuando alguien deja de sentir culpa, sentimiento moral, con un par de justificaciones cognoscitivas. (Fernández, 1999).

La forma en cómo describimos a los sentimientos y a los afectos en general tiene esas propiedades, en las que utilizamos la cualidad de un color o de una temperatura para describir otra cosa. Es aquí pertinente introducir el concepto de *forma*, al menos en un primer esbozo para entender mejor este “intercambio” de cualidades. Podemos pensar a las formas como aquellos afectos que se manifiestan de una manera específica en nuestro entorno. En esos términos la forma de un color podría ser el azul, o la forma de un objeto podría ser lo agudo. Y con base en esta definición nos encontramos que precisamente son

las formas de los diferentes objetos perceptibles lo que se intercambia sin distinción entre los diferentes afectos, pues la manera en cómo lo entendemos siendo parte de una afectividad es así, le damos forma de una cosa a otra, por ello los sentimientos pueden ser azules o fríos por ejemplo.

Vemos pues que la organicidad es una cualidad fundamental a tener en cuenta dentro de la lógica de lo afectivo, por ello, creemos que no se puede hacer separaciones tajantes entre los diversos conceptos que utilizamos a diario para hacer referencia a las cuestiones afectivas, y es por ello que estos términos son muchas veces utilizados de manera indistinta para referirnos a la misma cosa. Como lo dice Fernández “En resumen, un afecto, una emoción, una pasión y una sensación son todos sentimientos, y viceversa en cualquiera de sus combinaciones: todos son todos.” (Fernández, 1999: 25)

Otra cosa importante que se desprende de la misma cualidad de organicidad es el hecho de que los adjetivos con los cuales describimos partes perceptuales de una situación, como los colores de algo, son utilizados también de manera indistinta para describir las cualidades de los diferentes elementos sensitivos. Es por ello que utilizamos adjetivos propios de objetos para referirnos a cualidades sonoras o cognoscitivas “así también hay voces dulces, humores punzantes, miradas frías, gestos graves...los sentimientos desconocen estas demarcaciones, ignoran la diferencia entre oreja y ojo, y por lo tanto, perciben indiscriminadamente<sup>6</sup>.” Lo anterior nos posiciona en una mejor perspectiva para entender el por qué se utiliza a la *situación* como un concepto importante para acercarnos a la afectividad de cierto grupo o cierta sociedad, y es que se puede entender a la combinación de los diferentes estímulos sensoriales como la materia de la que se compone la situación.

### **1.1.3 La Pasión**

Hablar de afectividad y de sentimientos es hablar de pasiones también. Como se ha dicho, no hay fronteras precisas entre los territorios de lo que entendemos por pasión, por afectividad, por sentimiento y los demás términos. En nuestra vida diaria todos estos son utilizados sin hacer una distinción limitada entre cada uno de ellos, sin embargo, en la

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 27

teoría de la afectividad colectiva que retomamos aquí se puede esbozar con un poco más de precisión qué es lo que entendemos por *pasiones*.

Cuando se habla de las pasiones se habla de los límites que existen entre la fundación de una sociedad y la disolución de ésta. Así, las pasiones son entendidas como aquella afectividad límite que nos encontramos en estas situaciones de inicio y final. Entendido esto así es preciso observar que las pasiones conllevan a su contrario:

“[...] no se puede concebir a un enamorado que no presienta, esto es, que no sienta de antemano, el abandono en el mismo hecho del amor, no se puede hablar de creación y conocimiento y descubrimiento si no se llega cada tanto a los límites de la angustia y el terror<sup>7</sup>”

De esta manera, pensamos a las pasiones en su relación con los momentos en que la sociedad se crea o se destruye. Habrá que tomar en cuenta también que estamos entendiendo a una sociedad o a una colectividad como un grupo de personas o incluso a una sola persona, donde lo que se comparte es el pertenecer.

Con respecto a lo anterior, se puede pensar a la afectividad como un círculo, que representa a la sociedad, en donde el centro de ese círculo y su perímetro son los lugares o las situaciones en las que encontramos a las pasiones, y de esta manera podríamos entender que “los sentimientos son la afectividad menos sus pasiones<sup>8</sup>”. Las pasiones entonces, como lo dice Fernández, son de “vida o muerte”.

#### **1.1.4 El magma afectivo**

Otro de los conceptos que hemos de utilizar en este trabajo es el *magma afectivo*. Ante ello “ciertamente, la suma de todo lo confuso y lo indistinto da lugar a otra imagen de lo sentimental: el acontecimiento de sentir constituye una entidad homogénea global, hecha de la integración de todos los objetos innominables<sup>9</sup>”. De nuevo nos encontramos con que las

---

<sup>7</sup>*Ibíd.* p. 50

<sup>8</sup>*Ibíd.* p. 52

<sup>9</sup>*Ibíd.* p. 31

diversas manifestaciones de la afectividad como cualquier sentimiento o pasión, se aparecen de manera homogénea y orgánica.

Si establecemos la relación entre *magma afectivo* y *sentimiento* nos vamos a encontrar con que el magma afectivo, por ser la homogeneidad de los distintos objetos, tiene que incluir entonces a los sentimientos. El magma afectivo está hecho de la totalidad de los sentimientos, puesto que cada uno de ellos será considerado como una “parte” o un “detalle” de todo el magma y de esta manera se nos ofrece una ventana para acercarnos a conocer la afectividad colectiva dentro de un grupo o sociedad en específico, considerando que cada grupo o sociedad en específico no es ajena a una sociedad más amplia, sino que siempre está en contacto y entablando otros tipo de relaciones.

## **1.2 Memoria Colectiva**

*“La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede”*

Maurice Halbwachs

Escuchar Rock Indígena es escuchar la memoria de una entidad indígena entrelazada con la modernidad. La memoria colectiva se apoya del significado de los acontecimientos por los que atraviesa un grupo o sociedad para poder entender y darle sentido a las acciones presentes. Hoy es aceptado que la memoria no es el conjunto de impresiones que se heredan del pasado, sino una reconstrucción continua, hecha por actores y colectivos de la historia.

### **1.2.1 La memoria es colectiva**

La memoria está contenida entre muchas personas, en los objetos y en las edificaciones. La memoria es, así la concebían Maurice Halbwachs (2004), y Charles Blondel (1945); es un proceso de reconstrucción de un pasado con mucho significado de un grupo de personas o de una sociedad, ésta se contiene en marcos sociales, como son el tiempo, el espacio y, el más importante, el lenguaje, pero también se sostiene por significados y éstos se encuentran en las producciones culturales como, por ejemplo, la música (considerada por Halbwachs como el cuarto marco social). Así pues, en la memoria, se contiene lo que vale la pena guardar, aquello que cobra sentido, desde el presente hacia el pasado para un futuro



esperanzador. Entonces, la tesis de Halbwachs sobre la memoria colectiva tiene dos principios esenciales: la memoria y el recuerdo son una reconstrucción del pasado y que esta reconstrucción se hace mediante elementos que debemos a la vida en sociedad.

En cambio la historia lo que maneja son fechas y hechos para que queden lo mejor registrados posible, pero el sentido y lo significativo que puedan ser los acontecimientos no importa para esta disciplina. La memoria colectiva tiene como función comunicar y mantener el sentido de la vida por medio de la reconstrucción de su pasado y mantener la identidad de cierta sociedad, así como sus proyectos.

Las sociedades suelen reconstruir su memoria constantemente mediante la conversación, las costumbres, edificación de monumentos, o rememoraciones, porque la memoria colectiva es la única manera de conservar cierta estabilidad en una realidad con constante fluir. Para Blondel, estos recuerdos son como pinturas y las fechas y lugares donde ocurrieron son como el marco que encuadra la pintura; estas experiencias pasadas y presentes son prácticas sociales que se comprenden gracias a los cuadros y nociones de las que nos ha dotado la colectividad, porque ahí es donde se deposita y limita lo que un grupo o la sociedad necesita para inscribirse como tal.

Puesto que la memoria se encuentra trastocada por elementos empíricos determinados convencionalmente que fungen como sus marcos propuestos, como coordenadas o como puntos de referencia fijos, su función es la de permitir la permanencia de lo que se mueve en donde se pueda apoyar, por ejemplo, los acontecimientos de la vida que nunca dejan de pasar y son: el tiempo, el espacio, el lenguaje y la música (Halbwachs, 2004). Los más básicos son el espacial y el temporal. Ejemplos de temporales son fechas de nacimientos, aniversarios, cambios de estaciones que funcionan como una coordenada para poder encontrar recuerdos construidos significativamente con la intención de dilucidar una biografía congruente de las personas, grupos o sociedades.

Los marcos espaciales, a diferencia de los temporales, están hechos de materia sólida, inerte, por lo tanto duran más y son más estables, lo cual es fundamental para mantener viva la memoria por más tiempo. Por eso, para Halbwachs la memoria colectiva la encuentra depositada, sobre todo, en el espacio, “no es totalmente cierto que para

recordar haya que transportarse con el pensamiento fuera del espacio, ya que, al contrario, es sólo la imagen del espacio la que, por su estabilidad, nos ofrece la ilusión de no cambiar en absoluto a lo largo del tiempo y encontrar el pasado en el presente; pero así es como podemos definir la memoria, y el espacio es el único que resulta lo suficientemente estable para poder durar sin envejecer ni perder ninguna de sus partes.” (Halbwachs, 2004, p. 161).

### **1.2.2 Marco Lingüístico**

El *lenguaje* es el marco simbólico de la memoria, porque en él también se depositan los recuerdos, en sus palabras están sus referentes; el lenguaje no sólo sirve como marco social de la memoria, también funciona como vehículo social. Es el instrumento de la comunicación más elaborado y, por tanto, no se limita sólo a lo oral o escrito, sino que abarca formas de expresión que lo acompañan como la entonación, los modismos, los movimientos corporales y el estilo. De esta manera, el lenguaje es un marco y una herramienta en la construcción o reconstrucción de la memoria. Ciertamente, el lenguaje es el vehículo a través del cual se transmiten recuerdos en forma de acontecimientos, sentires, experiencias, ideas, tradiciones, chismes, sinsabores, así como buenos y malos ratos.

Asimismo, es el marco social más estable de la memoria colectiva, “el lenguaje es cosa social” (Blondel, 1945: 96), funge como el espacio de los recuerdos donde ocurre la reconstrucción de la memoria por medio este sistema conceptual. El lenguaje, como categoría social, es para los recuerdos, como el espacio para las personas, porque el lenguaje existía antes que uno y seguirá existiendo.<sup>10</sup>

Desde las prácticas sociales y del lenguaje la memoria colectiva se conserva. Los procesos de conservación de la memoria a través del tiempo son los ritos, los objetos, los monumentos, traducidos en prácticas sociales que conmemoran y que son esenciales para la identidad de la sociedad. El lenguaje como punto fijo, donde quedan asentados los recuerdos es una herramienta que constituye un fenómeno psicosocial el cual puede ser analizado como vehículo para la conservación de la memoria colectiva, y por la necesidad de transmitir la identidad se convierte en un acuerdo sobre la realidad en el cómo designarla, ya que dentro de éste se da la comprensión y la inteligibilidad del mundo, pero

---

<sup>10</sup>*Ibíd.* p. 97

sobre una base colectiva. Al recordar algo es afirmar que vimos, sentimos o escuchamos colectivamente.

No podemos dejar de lado el lenguaje escrito, puesto que la escritura ha contribuido, en siglos recientes al mantenimiento de la memoria. Emilio Lledó nos dice que “Las palabras, sobre todo si son escritas y si sirven de alimento y consistencia de la memoria, se traducen en propuestas y experiencias para el futuro” (Lledó, 2004: 26). Podemos señalar que la escritura es de las pocas creaciones que posibilitan al hombre comunicar por encima del tiempo concreto, le permiten “viajar” al pasado, o proyectarse al futuro. (Mendoza, 2004). Bajo esta perspectiva, lenguaje oral y escrito ayudan para que la memoria se posibilite, se amplíe y se comunique. (Florescano, 1999)

### **1.2.3 Música asimismo un instrumento**

Parafraseando a Halbwachs entendemos a la *música* como marco en virtud de que el sonido de la música, sin letra, evoca recuerdos para los músicos, a diferencia de uno evocado por una palabra; los músicos desarrollan ‘otro lenguaje’ o, en este caso, marco que comparte este grupo específico para comunicar, interpretar y comprender para llegar a un acuerdo musicalmente hablando. Los recuerdos evocados por los sonidos musicales “tienen razón de ser respecto del grupo de los músicos, y sólo se conservan en ellos porque forman o han formado parte de él. Por este motivo, podemos decir que los recuerdos de los músicos se conservan en una memoria colectiva que se extiende, en el espacio y en el tiempo, tan lejos como su sociedad” (Halbwachs, 2004: 187).

La música es otro punto fijo donde la sociedad, o grupo, puede construir sus recuerdos, ya que el recuerdo de una palabra es distinto al de un sonido cualquiera. Es otro lenguaje que se domina para poder comprender a una comunidad. “La música es, a decir verdad, el único arte al que se impone esta condición, porque toda ella se desarrolla en el tiempo, no se asocia a nada que perdure y, para recuperarla, hay que recrearla sin cesar” (Halbwachs, 2004: 190).

Decimos que espacio, tiempo y música; o si se prefiere que lugares, fechas y notas sean marcos sociales, puntos fijos que funcionan para perdurar y sobre los cuales la

sociedad construye sus recuerdos. En consecuencia, son posibilitadores del recuerdo, pero también del olvido, pues al desaparecer un marco social los recuerdos ya no tienen dónde anclarse.

#### **1.2.4 Olvido social**

Puede hablarse de una disputa entre memoria y olvido; la búsqueda de la memoria implica menos olvido y al revés. El *olvido* se comporta de manera contraria a la memoria, tiene otros materiales y otro proceso, con un ingrediente adicional: el poder. La forma del poder es la del grupo dominante, éste determinará qué es lo que se debe recordar y que no. Es también una posición. El poder le otorga al olvido una cierta ventaja con respecto a la memoria. Éste consiste en ejecutar un cierto control, con recursos y dominio que requiere del olvido para legitimarse en su posición de privilegio dentro de una sociedad (Mendoza, 2005). Por consiguiente, esta relación memoria colectiva-olvido social revela de cierta manera el cómo se edifica la sociedad por la reconstrucción de su pasado, en función de su presente y hasta de su futuro. Así lo define Mendoza: “como la imposibilidad de evocar o expresar acontecimientos significativos que en algún momento ocuparon un sitio en la vida del grupo, sociedad o colectividad, pero cuya comunicación se ve bloqueada o prohibida por entidades supragrupales, como el poder o la dinámica social, que pretenden silenciar o relegar esos sucesos significativos de una sociedad, por la razón de que se pretende imponer una sola visión sobre el pasado vivido y experimentado por esa colectividad o porque no interesan para el modelo social que impera en ese momento” (Mendoza, 2005: 10).

Desde este punto de vista psicosocial, lo que interesa del olvido social, de esta no evocación de acontecimientos significativos de un grupo, colectividad o sociedad, no es la comunicación que se ve obstruida o prohibida por entidades supragrupales, sino de un tipo de olvido, que no llega desde afuera, más bien opera desde dentro de la propia colectividad, es decir, que puede ser voluntario. No parece olvido debido a que se mueve en la dinámica de la memoria, porque ésta al conservar lo que considera significativo relegará otros acontecimientos; esto quiere decir, que la memoria también se reconstruye con

desatenciones implícitas de sucesos que no le resultan relevantes o significativos al grupo que la construye. Es el silencio que provoca la memoria por su retórica. (Mendoza, 2005)

### **1.2.5 Retórica del olvido: el silencio**

Toda memoria que se impone tiene determinadas características argumentativas y retóricas en el momento de edificarse. Arma toda una trama, una narración sobre el pasado, sobre la identidad, que da la impresión de que se corresponde con el presente, y de esta manera se intenta demostrar que otros caminos eran improbables, no tenían viabilidad o no serían verosímiles. La retórica de la narrativa sobre cierto pasado, desempeña un papel fundamental para la versión de memoria que rige. El papel determinante es el de ocultar e imponen discursos, narraciones, historias sobre el pasado, acontecimientos y chismes. En otras palabras,

“la forma de hablar y la utilización de ciertas palabras y no de otras, de ciertos discursos en detrimento de otros, su empleo en ciertas situaciones y no en otras porque se sabe dónde usarlas y cómo usarlas: las palabras adquieren su significado sólo dentro del diálogo, son el resultado de una acción conjunta” (Mendoza, 2007: 137).

La memoria colectiva y el olvido social tienen relevancia para la producción y mantenimiento de la realidad social (Vázquez, 2001). Si la memoria es una convención, es conversar, es dialogo, es entrar en una diversidad de relatos, entonces remitirse al olvido es ingresar en el terreno de lo único, de la verdad en todo caso, de lo que se habla ya es la historia oficial, porque la historia es únicamente una (Halbwachs, 2011). La historia no polemiza, ya que para ella los hechos están ahí; sólo se admite una versión de los acontecimientos con la intención de ser lo más coherente con el presente. Esa condición es parte de la memoria colectiva, puesto que constantemente fluye a ese devenir de lo oficial, la manera de evitarlo es ser constantemente crítico con todo y tomar en cuenta a toda versión del pasado. Cuando hay una sola versión del pasado de una sociedad evidentemente lleva al olvido, el cual puede tener forma de silencio, debido a que se dejan de lado otras posibles versiones a la Historia oficial. Cuando se tiene una ideología clara, aquello que se omite es factible a perdurar en el olvido, o no se toma en cuenta involuntariamente porque se atienden otros frentes en la edificación de la memoria.

Todo esto, como se puede ver, está atravesado por la ideología de los grupos que están en el poder o no, como es el caso de quienes lo olvidan involuntariamente. Cabe mencionar que también existen olvidos selectivos, actos de omisión deliberados, elusiones intencionadas, que pretenden cubrir con el silencio sucesos que se consideran indignos; el ocultamiento es, paradójicamente, su muestra (Mendoza, 2007).

Sin embargo, el olvido no es el único proceso por el cual pasan las diferentes temáticas de la recuperación de la identidad, puede entretejerse mediante la manifestación de las tradiciones, del mestizaje, del rechazo, la vergüenza, entre otras.

En el caso del Rock Indígena la importancia de considerar el olvido resulta vital para hablar de la recuperación de prácticas ancestrales, como lo hemos señalado previamente, y para ello es importante, por un lado pensar en la forma en que se comunican dichas prácticas, tomando en cuenta los circuitos de comunicación por donde fluyen los diferentes elementos característicos que las distinguen al momento de ser comunicadas y por otro lado las relaciones de poder gestadas entre los grupos étnicos y los grupos de comercialización masivos.

### ***1.3 Circuitos de Comunicación***

#### **Comunicados en circuitos**

*“La dictadura uruguaya quería que cada uno fuera nada más que uno, que cada uno fuera nadie: en cárceles y cuarteles, y en todo el país, la comunicación era delito”*

Eduardo Galeano

Los circuitos de comunicación serán entendidos bajo ciertas perspectivas concretas, ya que, desde luego consideramos con gran pertinencia situar los escenarios del Rock Indígena bajo ópticas específicas, más no discriminantes, es decir, apelamos al desarrollo de ciertos esquemas de reproducción por parte del Rock Indígena, de acuerdo a las diversas situaciones afectivas entabladas por el fenómeno, con ello, entendemos a los procesos para comunicar el Rock Indígena como una producción a raíz de situaciones donde la intención de compartir, externar y difundir contienen ciertos objetivos específicos visualizados en

los actores, desde quienes la producen, pasando por quienes la reproducen y llegando a quienes la consumen; caen en la cuenta de un desarrollo bajo las dinámicas del marco afectivo y las implicaciones que le acontecen al respecto.

Pensar en los circuitos de comunicación resulta importante al momento de hablar de un fenómeno como lo es el caso del Rock Indígena. Es pertinente considerar los medios sobre los cuales fluyen las diversas formas del fenómeno, es decir, considerar el uso de las nuevas tecnologías y la persistencia de formas tradicionales y ancestrales como el caso de los ritos para comunicar sus significados.

Considerar la idea de comunicación resulta importante, ya que, dentro de las formas y relaciones entabladas con los miembros de grupos y los grupos en sí mismos de algunas culturas socialmente situadas, se entablan distintos canales de comunicación, sobre ellos se genera un vínculo entre la visión ontológica de una cultura y de otra, a través de ciertos canales mediáticos. Para ello consideramos importante concretizar el concepto de comunicación desde una perspectiva psicosocial; “la *comunicación* crea, o al menos hace posible, ese consenso y comprensión entre los individuos que componen el grupo social que finalmente les proporciona el carácter, no sólo de sociedad, sino de unidad cultural” (Berganza, 2000: 103), bajo la mirada que ofrece el sociólogo Robert Park, podemos entender que para comunicar se requiere un conocimiento previo de los canales sobre los cuales fluye el mensaje, es decir, conocer al menos el lenguaje en el que se desarrolla la codificación de la información y en este sentido pueda ser escuchada, comprendida y digerida por los canales sensoriales donde se encuentra la fluidez del mensaje comunicado. De ahora en adelante entenderemos el concepto de *cultura* bajo el siguiente criterio:

“no sólo está hecha de palabras, sino de imágenes afectivas hechas a través de colores, intensidades, sonidos, armonías, silencios, rasgos, dinámica, ademanes, ritmos; elementos todos, de los que se valen los lenguajes artísticos para comunicar los sentimientos de una cultura determinada.” (Camacho, 2005: 46)

En ese sentido, cada cultura contiene en sí misma características específicas, evidenciadas en los elementos de su praxis cotidiana, llena de rasgos afectivos y dinámicos.

Dentro de los mensajes culturales es importante considerar la idea de *campo cultural* como “sistema de relaciones sociales constituido por los agentes directamente involucrados en (y vinculados por) la producción y comunicación de las obras, quienes determinan las condiciones específicas de producción, circulación y valoración de sus productos” (Urteaga, 1998: 23), sobre el cual giran las diversas relaciones entabladas con los miembros de alguna cultura en concreto. El desarrollo del mensaje en una situación concreta, ilustra la claridad de ciertos factores sobre los cuales puede girar el mensaje comunicativo, así como la pertinencia de los mismos para que el proceso de comunicación tenga éxito. Con ello, nos referimos a la consideración del tiempo y del espacio, ya que si bien el proceso de comunicación tiene la funcionalidad de integrar al grupo cultural, éste se decodifica siempre en un tiempo y espacio definido. Dichos elementos condicionan la intención del mensaje así como la distorsión del mismo.

El mensaje dentro del proceso de comunicación varía de acuerdo con el sistema mediático sobre el cual se pretenda difundir, en este sentido, la idea de *difusión* resulta importante, pues dentro de las unidades culturales en las cuales se desarrolla un proceso de comunicación integrador, se considera la idea de difundir para llevar, es decir, trasladar a otro orden espacial y ontológico el conocimiento cultural. “Park entiende por difusión cultural la transmisión de la cultura a través de la comunicación, la comunicación entre personas implica la transmisión de un estímulo de la fuente en su término, es decir de la persona que se expresa a la persona en cuya mente encuentra una respuesta” (Berganza, 2000: 104), con ello, se espera una respuesta al transmitir un mensaje de una cultura, como si el mensaje llevase implícita una petición de respuesta al mismo. Habrá que considerar también cuando la difusión del mensaje carezca de cualquier intención de respuesta, salvo la cualidad de expresión misma del mensaje en el proceso de comunicación.

Existe otro factor importante en el desarrollo del proceso de comunicación, el cual es denominado como *aculturación*, entendido por Park como “la interpretación de mentes y culturas, es decir, la superación de las barreras cognitivas que impiden la comprensión de elementos culturales”<sup>11</sup>. Considerando esta reflexión, es importante hablar de los procesos de aculturación en los sectores masivos, como la analogía realizada por Robert Park cuando

---

<sup>11</sup>*Ibíd.* p. 105



habla de la influencia del cine en la cultura, cómo el cine de Hollywood genera cierto apego a patrones culturales en las Indias Orientales.

Entre otros factores en el proceso de comunicación a considerar se encuentra la forma de *producción*, en tanto hablemos de ella en un sentido de creación y apropiación de un producto, el cual puede ser una idea o la materialización de la misma. Pensamos que las formas de producción en el ámbito juvenil se encuentran fuertemente alteradas por el uso de las nuevas tecnologías, en ese sentido, es difícil hablar de un solo medio de producción, sin embargo, la atención de dicho fenómeno dentro de los terrenos de lo comunicacional habla de relaciones alteradas entre jóvenes. En un estudio sobre culturas urbanas y redes juveniles coordinado por Néstor García Canclini aparece de la siguiente forma:

“En términos generales, los jóvenes de hoy se relacionan de forma menos prejuiciosa con las distintas estancias que intervienen en el mundo del arte, mostrándose abiertos a complementar recursos de orígenes diversos y diseñar estrategias de trabajo híbridas, interdisciplinarias y colaborativas. Las generaciones emergentes están dando lugar a una diversidad de emprendimientos que, aunque puedan resultar difíciles de reconocer desde la mirada más adulta, están transformando el universo de prácticas de producción, distribución y consumo del arte contemporáneo” (Cruces, García & Urteaga, 2012: 62)

Hablar entonces del proceso de producción resulta importante y complejo en el caso de las culturas juveniles, en tanto se desarrolla un ambiente heterogéneo de las formas utilizadas para la creación con tecnologías diversas. Las redes comunicacionales son entonces un factor de supremacía juvenil para el desarrollo del proceso de comunicación, entendiendo que son una mezcla entre los procesos tradicionales y las nuevas formas mediáticas masivas, aunque no es la sustitución del uno por el otro. Lo cierto es que se mantienen las bases del sistema tradicional al momento de entablar la comunicación con ciertas herramientas tecnológicas, por ello podríamos decir que lo que cambia es el medio y no el fin como tal. Para el desarrollo de nuestra investigación, hemos decidido incorporar algunos postulados de Néstor García Canclini, quien nos habla del caso de las Culturas Híbridas y su relación con las formas de producción y difusión de lo “*popular*”, entendido como “lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes” (García, 1989: 241), esto

en tanto a la fuerte crítica realizada por el autor al momento de desarrollar el concepto de popular, ya que se suele entender bajo muchos conocimientos previos estereotipados y canonizados, es decir, en el sentido en como algunos entienden a la cultura, desde el punto de vista de los medios industrializados y el poder hegemónico que se ejerce sobre ella.

De esta forma se hablará de lo popular, entendiendo la conjunción de los elementos característicos de la cultura indígena, cómo un:

“conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tienen el sentido unívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral. Lo popular designa las posiciones de ciertos actores, las que los sitúan ante los hegemónicos, no siempre bajo la forma de enfrentamientos”<sup>12</sup>

Con esta mirada, entenderemos lo popular desde un enfoque teatralizado. Observarlo bajo esta óptica invita a pensarlo con elementos prácticos y situacionales que lo distinguen de un objeto manipulable y controlado.

Siguiendo con la lógica del desarrollo conceptual, el sentido de popular apela a su generalidad haciendo referencia a lo entendido como *popularidad*, bajo esta mirada García Canclini al hablar del pueblo como un sujeto que se presenta nos dice que “la popularidad es la forma extrema de la representación, la más abstracta, la que lo reduce a una cifra, a comparaciones estadísticas. [...] Lo popular masivo es lo que permanece, no acumula como experiencia ni se enriquece con lo adquirido”<sup>13</sup>, el sentido de popularidad en lo indígena puede entenderse como la representación a nivel masivo de las producciones generadas por esta cultura, en especial sobre la que fijamos nuestra atención, ya que sus producciones y creaciones se encaminan a cumplir con ciertas finalidades en el transcurso de sus presentaciones y difusiones en las distintas unidades culturales, ajenas a la suya o incluso dentro de la misma.

Las lógicas de producción y la pertinencia de la popularidad son imprescindibles en una estrategia social donde la aparición del mercado industrial desde hace muchas décadas acapara las nuevas formas de producir rigiéndose bajo la cantidad de ventas y no sobre la

---

<sup>12</sup>*Ibíd.* p. 259

<sup>13</sup>*Ibíd.* p. 242

calidad de los productos generados, sin importar el lugar de donde provienen, sea de culturas tzotziles o tzetzales. Si las ventas de producciones no alcanzan el número adecuado, entonces muy difícilmente serán tomadas en cuenta por el mercado contemporáneo y por lo tanto por el público en general.

La concepción de trabajar en ciertos sectores delimitados nos ayuda a obtener una mejor explicación y comprensión del fenómeno como tal, ya que la intención para el desarrollo de la presente investigación es delimitar algunas consideraciones teórico-conceptuales bajo ciertas características y elementos importantes. Dada esta temática consideramos la pertinencia de emplear la idea de *grupos subalternos*, pues en gran medida corresponden a las características distintivas y particulares del presente estudio. Bajo este panorama entendemos que “los grupos subalternos “no *son*, en realidad, sino que “*están siendo*”, afirma Luis Alberto Romero; por eso, “no son un sujeto histórico, pero si un área de la sociedad donde se constituyen sujetos”<sup>14</sup>, la idea del estar siendo puede ser entendida desde un enfoque filosófico según la pregunta que se plantea Heidegger, entre el *ser* y *estar*, como si la intención por Luis Alberto Romero se basara en la práctica paulatina y marcada del *estar* donde se puede estar sin ser, pero al estar se le antepone una idea de permanencia en una temporalidad concreta, mientras que el ser se asume como constante y atemporal. La cuestión de considerar de manera implícita la idea de temporalidad apela al hecho de suponer que somos mientras estamos, marcando una pauta en el espacio y el tiempo para definirnos como tal. Los grupos subalternos en ese sentido, serían entonces mientras realizan sus prácticas cotidianas y llevan a cabo ciertas actividades en situaciones concretas con diversos fines.

Consideraciones que no pueden faltar al momento de hablar de los grupos subalternos son las relacionadas con el reconocimiento bajo diversas ópticas en el ámbito de los sectores masivos, es decir, cualidades a las que prestan atención los diversos sectores masivos como la televisión, la telenovela, el cine masivo, la nota roja, conmovidos por la idea de aquellos que buscan un reconocimiento y finalmente ese reconocimiento pareciera ser empleado para buscar comunicar cierto mensaje en los diferentes sectores.

---

<sup>14</sup>*Ibíd.* p. 260

La pertinencia del uso de ciertas herramientas tecnológicas consideradas en sí mismas como híbridas y posmodernas, evidencian el acto de hibridación entre aquellos que se apoyan de éstas y de la herramienta mediática utilizada. Este fenómeno corresponde al uso de los videoclips en el desarrollo de ideas, presentaciones, generaciones de vínculos entre presentaciones visual-sonoras y el público a quien va dirigido. Ante esta colonización de los medios populares para las presentaciones de ideas, conglomeraciones culturales, estéticas visuales y mensajes sonoro-visuales, el desarrollo de la comunicación se gesta a través de otros ámbitos como los medios electrónicos, pero no se agota en ellos, ni es sustituida por los mismos. El sentido de la comunicación, según la hemos considerado a lo largo de este desarrollo teórico, parece seguir teniendo el mismo fin, es decir, la integración entre unidades culturales, ya que si bien cada cultura se manifiesta mediante diversos efectos mediáticos, lo cierto es que en primera instancia mantienen la intención de comunicarse con el “otro”, este rasgo de alteridad lleva implícito el reconocimiento del cual nos habla Martín Barbero mediante “múltiples formas de socialidad primordial (el parentesco, la solidaridad vecinal, la amistad)” (García, 1989: 260-261) y en este sentido se mantiene la comunicación entre las diversas unidades culturales a través de técnicas poco ortodoxas y adoptadas a una situación social que en sí misma ya es un híbrido cultural.

Considerando las diversas prácticas utilizadas para la comunicación de significados, retomamos la idea de los *ritos* por su peso simbólico en el acto de la comunicación así como el significado impreso al momento de llevarse a cabo, en este sentido “el polo de la ritualidad, se presenta tradicionalmente asociado a la eficacia y la búsqueda de resultados, se vincula con un Otro ausente y con un tiempo simbólico, implica en muchos casos un performance poseído o en trance y un público que participa y cree, nos invita a la crítica, y promueve una creatividad colectiva” (Schechner 2000: 36, citado por Citro, 2005: 333) constituyendo de esta forma el entendimiento de la comunicación a través de los actos simbólicos y trascendentales, en la relación con los realizadores del rito y a quien está dirigido, por ello la pertinencia de tomar en cuenta la inclusión de los ritos como un sentido importante en los procesos de comunicación.

La idea de comunicar pensando en el Otro ausente resulta interesante, ya que si bien es cierto, que generalmente se tiene la intención de compartir lo representado en el rito

pensando en un espectador, éste no siempre está allí, sin embargo los realizadores del acto le imprimen la presencia en la ausencia al considerarlo como miembro importante a quien va dirigido el mensaje. Con la intención de tener más clara la idea del significado de los ritos, retomaremos lo que para Mariángela Rodríguez significa *rito*:

“Los ritos son una forma de conducta consagrada, donde lo fundamental... es que se realizan propuestas como pautas generales de vida para ser asumidas como verdaderas; la eficacia de este proceso se asegura al promover movilizaciones afectivas que refuerzan la propuesta mítica” (Rodríguez, 1991, citado por Urteaga, 1998: 49)

Las prácticas realizadas con una carga afectiva y el contenido afectivo de los ritos, resultan ser elementos importantes, ya que, el rito no es un acto aislado, sino que está cargado de un sentir colectivo con intenciones de comunicación y de asumir verdades en las prácticas significativas llevadas a cabo.

Para ir finalizando este esbozo teórico conceptual, en tanto a los circuitos de comunicación se refiere, nos resta hablar del concepto de hibridación, con la intención de clarificar la noción del fenómeno a estudiar, es decir, el Rock Indígena, entendiéndolo como un híbrido cultural.

Para ello retomamos la idea de *híbridos* como “las diversas mezclas interculturales que incluyen sus formas modernas (García Canclini, 1990), que se desarrollan en el seno de una misma civilización y entre tradiciones que a medida coexisten desde hace mucho (Gruzinski, 2000)” (Morín, 2002: 10), esta mirada apunta hacia una mezcla de cualidades y características propias en el caso de las unidades culturales de las cuales nos habla Robert Park, y la relación entre estas diversas unidades va generando cierta identidad conglomerada de cada una, donde éstas pierden su cualidad de únicas para volverse una intersección entre varias, lo cual les imprime un sentido de unicidad. Bajo esta óptica:

“la hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. (...) En los proyectos de independencia y desarrollo nacional vimos la lucha por compatibilizar el modernismo cultural con la semimodernización económica, y ambos con las tradiciones persistentes”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>*Ibíd.* p. 305

El sentido de hibridación corresponde a un elemento de carga cultural que acontece a factores históricos en el desarrollo de ciertas temáticas de lo popular y lo cultural. Es en ese sentido en que podemos entender al Rock Indígena como un híbrido cultural en el que se congregan diferentes formas artísticas, estéticas, históricas e ideológicas. Podríamos argumentar aquí que casi toda forma musical es un híbrido determinado por las circunstancias en que nace, ejemplo de ello es el jazz, combinación entre la fuerte dosis de blues y la gran influencia armónica y melódica de la tradición musical clásica europea. El blues en sí mismo tiene en su forma de ser a la música africana, caracterizada fuertemente por la presencia rítmica repetitiva y a la tradición armónica europea, lo cual le da la clásica forma de progresión en 12 compases popularizada por Robert Johnson. Es necesario entonces precisar qué elementos existen dentro del Rock Indígena para saber cómo se manifiesta y qué características tiene el fenómeno sincrético dentro de nuestro objeto de estudio. Sin abundar demasiado en todas las raíces de música clásica europea que podemos encontrar ya de por sí en el rock, hablemos primeramente de las tradiciones o géneros musicales que encontramos en el Rock Indígena. Por su mismo nombre sabemos ya que una de las fuentes musicales de donde abreva es el rock, tomando de él diversos elementos estéticos tales como la utilización de la instrumentación, los recursos tímbricos en ésta y en la voz, los compases, ritmos comunes en la batería, ciertas progresiones armónicas y diversos recursos estilísticos como solos de guitarra con distorsionador, utilización del *palm mute*<sup>16</sup> en la guitarra o un volumen fuerte. Lo interesante y la razón por la cual hemos pensado al Rock Indígena como un híbrido es que todos estos elementos estéticos del rock se van entrelazando con otras cuestiones propias de tradiciones indígenas como el tema de las canciones, ya que muchas de éstas hablan de nuestra relación como hombres con la madre tierra o en general de nuestra relación con la naturaleza, de las formas musicales que son parte de la cultura indígena que se van manifestando también en la instrumentación y en los ritmos que se utilizan y por último en el uso de su lengua natal para expresar su cosmovisión.

---

<sup>16</sup> El *palm mute* es un recurso técnico muy utilizado por los guitarristas en el que se apoya el costado de la mano (punto de unión entre la palma y el dorso de la mano) en el puente de la guitarra donde apenas inician las cuerdas. Esto crea un efecto similar al de una sordina, provocando que el sonido sea más “apagado” u opaco y que la cuerda tarde considerablemente menos en dejar de sonar.

## Capítulo 2. Acercamientos al sentido de lo indígena en el rock y del rock en lo indígena

### Afectividad y Rock

Las emociones, la afectividad y su relación con la música han sido abordadas por la psicología clínica desde puntos de vista neuronales y cognitivos<sup>17</sup>. Creemos importante retomar una mirada que tome en cuenta los procesos sociales por los que todos llegamos a insertarnos a ciertas tradiciones estéticas como las preferencias musicales, la vestimenta, o por las cuales tomamos ciertas decisiones.

La mirada tradicional de la ciencia es pensar que las emociones están dentro de nosotros y más en específico, dentro de la interacción entre neuronas, pero esa no es la interacción que nos importa aquí, pues nos parece que la relación que existe entre un grupo de jóvenes y su comunidad, entre ese grupo de jóvenes y los medios de comunicación que les hacen llegar diferentes manifestaciones artísticas, entre esos medios y la comunidad de los jóvenes y la red que se va hilando alrededor de todo esto a la manera de mosaico, nos dice mucho más y nos permite comprender mejor los fenómenos.

Más arriba hemos definido lo que entendemos por *situación* haciendo referencia básicamente a que los sentimientos los encontramos en los lugares y momentos dados que la componen, tomando en cuenta también que los sentimientos tendrán las propiedades de ésta. Con base en ello podemos pensar a las situaciones como sentimientos y al revés, en donde estamos involucrados por completo, puesto que en una situación no separamos lo que vemos de lo que oímos o de todo lo que estamos percibiendo. Lo que se vive en un concierto de Rock Indígena podría ser ejemplo de una situación, en los cuales se vive un sentimiento que nos envuelve. Habrá una multitud de situaciones que se analizarán para poder acercarnos al magma afectivo de la colectividad observada.

---

<sup>17</sup> Éstos pueden ser algunos ejemplos: “Ambos, música y lenguaje involucran una escucha analítica y están ligados de manera cercana en la cognición.” (Popescu, 2011: 273), o también “Una inspección del espacio afectivo indica que todos los movimientos (*Hablando de los movimientos en Las Cuatro Estaciones de Vivaldi, una obra de música académica*) fueron percibidos como placenteros” (Rodica, 2012: 112) (las cursivas son nuestras), y no se ha considerado a la afectividad desde un punto de vista más social.

Esta definición de situación nos lleva a pensar a la música de manera distinta. Parfraseando a Martí, cuando se habla de música étnica se piensa en relaciones y organizaciones sociales, se habla de una representación colectiva. Y este es el caso del Rock Indígena, llamado también Rock Étnico o Etnorock. La unión entre estas dos palabras nos hace pensar en una carga social, puesto que una etnia es una construcción cultural materializada en los sonidos (Martí, 1996, Apartado 4). Lo que se analizará corresponde a la situación del Rock Indígena en muchas de sus diversas manifestaciones.

Las investigaciones de la importancia social de la música contemporánea y en específico del Rock han quedado relegadas, y más aquellas miradas que intentan relacionarlas con la afectividad. Como nos dice Adell, “es bastante habitual, en buena parte de las reflexiones sobre la música popular contemporánea, sobre las músicas rock, referirse al hecho de que éstas permanecen aún como una especie de pariente pobre de la teoría cultural, hasta llegar al punto, incluso, de que en la mayor parte de los casos se ha hablado de ella de refilón desde otras disciplinas.” (Adell, 1997, Apartado 1). El Rock ha quedado fuera de las reflexiones. Se olvida que es un centro, una instancia afectiva sobre la que giran muchas de las relaciones de la sociedad y de las interacciones entre los jóvenes. El Rock es un punto central para poder entender una buena parte de las dinámicas que se toman lugar en la realidad social de nuestros días, como la identidad, la pertenencia o los sentimientos mismos.

La materia de la sociedad y la interacción con ella será entonces la afectividad, por ello vale la pena echar una mirada a la afectividad de la sociedad que es el Rock Indígena, con sus diferentes objetos, sus diferentes situaciones y los diferentes sentimientos que quedan entre los límites de su creación y de su disolución, entre el primer canto indígena y lo que sucede en el silencio.

Convivimos entre muchas sociedades, cada uno de nosotros puede pertenecer a muchas de ellas, desde la familia hasta pertenecer a una banda de Rock. El Rock Indígena tiene su propia lógica como sociedad, dentro de la cual será importante considerar a la pertenencia, ya que este es un proceso elemental en la afectividad. Si la afectividad es la sociedad, uno tiene que pertenecer a ésta para ser las emociones y los sentimientos, y en el ámbito que hemos decidido observar la pertenencia y la comunidad juegan un papel



importante, pues por un lado tenemos los sentimientos de pertenencia propios de una cultura indígena como la Tzotzil, y por otro el saberse parte de un movimiento juvenil, como lo es el rock, en el que se congregan símbolos y prácticas muy específicas. Dentro del ámbito de lo étnico Martí nos dice que “...etnicidad viene definida básicamente por la consciencia de pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una ‘etnia’ o parte de una ‘etnia’. Esta consciencia implica una determinada percepción socialmente subjetiva del grupo y también un sentimiento de colectividad.” (Martí, 1996, Apartado 1), y precisa que de este sentimiento étnico se desprende una dimensión afectiva, la cual no puede ser ignorada.

El hecho de pertenecer será motivo de orgullo, de solidaridad y de identidad. Es importante entonces poner en relieve a la comunidad que se forma dentro de las prácticas compartidas en torno a la música, ya que es el “espejo donde artistas y públicos intercambian reflejos” y además “pueden fomentar la autoestima, orgullo de pertenencia, solidaridad grupal, voluntad de autonomía y capacidad de resistencia contra la penetración de elementos exteriores” (Morín, 2002: 152). En efecto, hablar de una cultura del rock y de una cultura indígena es hablar de pertenencia y de comunión grupal que, dependiendo de la relación generada entre estos mismos y entre las diferentes manifestaciones musicales y estéticas puede dar lugar a diversos fenómenos, como el idealizar de manera extrema a la cultura indígena y pensar que ésta tenía una relación en perfecta armonía con el mundo, hasta ser un motivo de vergüenza. Sobre esto es importante considerar las relaciones de poder que existan entre las sociedades, pues necesitamos poner nuestra mirada en las fuerzas hegemónicas dentro de lo que podríamos considerar como campo cultural a la manera de Bourdieu, y analizar los:

“estigmas atribuidos por grupos e individuos que ocupan la posición dominante en la correlación de fuerzas materiales y simbólicas, y que por lo mismo, se arrogan el derecho de imponer la definición ‘legítima’ de la identidad y la ‘forma legítima’ de las clasificaciones sociales (Bourdieu, 1982), surja una percepción negativa de la identidad que

genere frustración, desmoralización o hasta complejos de inferioridad (Giménez, 1998). Bajo esta lógica, la música de nacos puede ser motivo de orgullo o vergüenza.”<sup>18</sup>

Esta forma de identificarse con el otro y de pertenecer a una sociedad específica en la que se comparten rasgos, fines, sentimientos y pasiones puede ser vista de la siguiente manera: “Yonnet (1988) le asigna al rock el carácter de conciencia social de los jóvenes dentro del proceso de su constitución como grupo social separado/diferenciado de los adultos.” (Yonnet, 1988, citado por Urteaga, 1998: 25), lo cual se refuerza con reflexiones sobre los antecedentes del rock que la misma Maritza Urteaga hace. Ella nos dice que “El rockanrol señaló el inicio de la cultura musical de la juventud, así como una primera ruptura drástica con la moralidad adulta, a través de la sensualidad abierta del baile y una primera conquista de espacios por los jóvenes para sí mismos.”<sup>19</sup> Así, el hecho de pertenecer, ya sea como un integrante de una banda, como involucrado en el proceso de producción y difusión o simplemente como seguidor del rock, producirá una conciencia de grupo que intenta diferenciarse no sólo de los adultos sino también de otros grupos rockeros bien identificados como se da en la conocida lucha entre *Punks* y *Metaleros*<sup>20</sup>.

Creemos que es posible encontrar a personas que disfruten el Rock o el Rock Indígena y que sin embargo no compartan la filosofía o las enseñanzas que tratan de dejar los grupos de Rock Étnico. Esto nos revela una condición de hibridación, en la que una misma persona puede disfrutar y sentir que pertenece a diferentes grupos, incluso con contradicciones entre éstos

Dentro del análisis de la sociedad del Rock Indígena es importante prestarle mucha atención a la cotidianidad, pues es aquí donde la afectividad toma su forma, en aquellas manifestaciones que se vuelven invisibles y desconocidas de tan vistas, pero que nos dicen mucho del cómo se vive y cómo se siente. La forma en que se vive el ser rockero indígena nos revela muchas de las claves de su afectividad. El saber cómo se configuran las relaciones con los demás, tanto con las personas de su comunidad como con los auditorios

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 152

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 25

<sup>20</sup> Los Punks y los Metaleros es el nombre como se conoce a dos grupos identitarios correspondientes a la música Punk y a la música Metal

que reciben su propuesta musical y aquellos que la distribuyen, nos dice mucho con respecto a las motivaciones que habrán de aparecer necesariamente en su interacción.

## **2.1 Memoria indígena a ritmo de Rock**

La música está constantemente presente en la vida cotidiana, su forma de ser según Susanne K. Langer es la de una analogía tonal de la vida emotiva. También se le considera “una forma sonora en movimiento, que nos permite degustar de lo sentido en la medida que se hace significativa, cabe decir, sentimental” (Camacho, 2005: 48), que no es sólo celosamente reservada en la expresión de sentimientos, sino también púdicamente alusiva en la descripción y la representación de las cosas. (Jankélévitch, 2007, p. 89). “Cualquier sonido o “ruido” musical es una forma significativa, determinada, efectivamente por las prácticas sociales de una sociedad, por un contexto, por la historia y la cultura en general. Su comunicación se da dentro de los marcos de la cultura.”<sup>21</sup>. El Rock Indígena es un claro regresar a las tradiciones y la cultura de cierta etnia de la cual provienen las bandas; su intención de superar el olvido social.

El Rock Indígena es una forma de lenguaje afectivo que trata de cierta identidad colectiva dentro de algún grupo en específico. Ante ello, “El recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado, que se ayuda con el presente y echa mano de otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores y donde la imagen de antaño llega ya bien alterada” (Halbwachs, 1950: 57) en el pasado se recuerdan ciertas situaciones significativas que, en el caso del Rock Indígena, intentan recuperar una memoria ancestral, alterada como lo menciona Halbwachs, en el sentido de su hibridación con las manifestaciones musicales contemporáneas.

Esta identidad se forma colectivamente mediante el proceso de memoria construido en cierta comunidad.

Toda cultura tiene un pasado significativo, que lo transmite afectivamente, en palabras de Jankélévitch “el pasado, la languidez de la ausencia y la nostalgia de la reminiscencia procuran a la música el medio distante del que extrae sus mensajes”

---

<sup>21</sup>*Ibid.* p. 48

(Jankélévitch, 2007: 90), en este sentido podemos entender que la música se hereda socialmente, así como la significatividad que cada uno le imprime.

La música se construye, desde la evocación del recuerdo un pensamiento afectivo, pensamiento sobre el cual corre una lógica discursiva construida por el lenguaje, ya que el lenguaje en sí mismo es una evocación a la memoria de un pueblo, pues nos habla de la identidad de éste.

Considerando que los actos de memoria corresponden a cierto tipo de evocaciones relacionadas con el la experiencia y un conocimiento previo sobre la connotación de la realidad y lo que significa ésta para la persona, Langer indica que:

“la función del arte, como la de la ciencia, es familiarizar al espectador con algo que no había conocido antes. Aquí, la idea de una acción simbólica está tan cerca de una expresión manifiesta que aparece claramente entre líneas. Pero su oficio real nada tiene que ver aquí con las funciones iconográficas que se asignan por lo común a los símbolos en el arte. El símbolo artístico produce una visión, no referencias; no descansa sobre la convención, sino que motiva y dicta convenciones. Es más profundo que cualquier semántica de símbolos aceptados y sus referencias, más esenciales que cualquier proyecto que pueda ser leído heurísticamente” (Camacho, 2005: 49).

Bajo esta mirada la noción de memoria es importante puesto que evoca, no sólo al recuerdo *in facto*, sino que considera ciertas pautas implícitas y connotativas al momento de cargar de sentido y significado algún acontecimiento socialmente compartido.

Podemos entender que la música sirve para comprender y comprendernos, pues la evocación a un acto compartido implica un conocimiento dirigido hacia un sentido unívoco de la realidad y por tanto de lo afectivo a partir de las construcciones memorables dentro de cada pueblo.

La memoria colectiva está cargada de actos simbólicos y referenciales puesto que hace evocaciones afectivas a un conocimiento sobre el mundo, ya que se desarrolla de manera compartida dentro de un grupo social y territorial en concreto, las prácticas de la memoria colectiva tienen entonces la intencionalidad de recuperar ciertos actos significativos y afectivos que denotan el sentido que le da la persona al lugar y tiempo

sobre el cual desarrolla dichas prácticas. En el caso del Rock Indígena centramos nuestra atención a este tipo de procesos, ya que son muchas veces omitidos, sin embargo, apelan a evocaciones de lo ancestral y simbólico en el acto mismo de recreación.

### **Capítulo 3. Estética del Rock Indígena**

Consideramos importante el uso de ciertas formas estéticas desarrolladas en las prácticas que corresponden al Rock Indígena, ante ello la pertinencia de hablar sobre los usos icónicos, a la estética visual y a la estética musical, de estos tres factores abrevaremos en cuanto a la estética del rock, ya que cada uno de ellos funge como pilar del reflejo y evidencia del factor afectivo generado en las bandas de Rock Indígena, es decir, partimos de la consideración conceptual sobre la estética como el componente conformado por los medios escénicos, sonoros e icónicos de este mundo popular.

Por lo anterior entendemos que “la estética no se ocupa ni del arte ni de la belleza, sino de las formas y de los afectos, sean éstos como sean” (Fernández, 1999: 85), en este sentido pensar en cómo podemos acercarnos al factor estético estará cargado de las formas sobre las cuales se desarrollen las diferentes prácticas relacionadas con el Rock Indígena. El fenómeno estético, en este sentido, nos ofrece una visión de lo singular y de ciertos rasgos particulares del fenómeno.

#### **3.1 Mi cuerpo, mi música, mi baile**

Entendemos la importancia de los procesos afectivos recreados a partir del baile, del cuerpo, la música y la relación entre éstos, es decir de sus recreaciones generadas, considerar este tipo de prácticas específicas nos permite tener un mejor acercamiento a lo que está pasando en el caso del Rock Indígena, al menos con la intención de saber bajo qué formas puede ser explícito y llevado a cabo, ya que no es sencillo aprehender el sentido afectivo como tal, bajo ciertos postulados teóricos como los de Pablo Fernández o los estudios sobre Rock de Maritza Urteaga y de Edgar Morín, es posible considerar en el desarrollo de nuestra investigación cómo los elementos estéticos conforman un rasgo importante en la construcción de la afectividad dentro del fenómeno estudiado.

Pensando un poco sobre los rasgos de la forma, entendemos que las representaciones estéticas del Rock Indígena tienen su propia forma, una forma que tiene forma en sí misma en la cual se vierten ciertos elementos sentimentales y situacionales para comprenderla, ante ello podemos entender como “una forma en general, como la de las nubes o las formas de hablar, no es una cáscara, una apariencia o un accidente, sino un modo de ser: las formas son el modo de ser de las cosas; pues bien, la forma de la afectividad es la sociedad” (Jankélévitch, 2005: 42), donde dicho modo de ser es recreado en variaciones de actos cotidianos y costumbres que engloban ciertos elementos simbólicos. Más allá de entender la forma como un ente aislado del fenómeno o ajeno a éste, lo propuesto en el presente apartado es entenderla desde la perspectiva de cualidad sobre la cual están vertidos gran cantidad de factores situacionales, contextuales y emocionales.

De este modo la consideración de la forma del cuerpo se vuelve importante al respecto, sin intenciones de realizar un esbozo extenso y exhaustivo sobre los estudios que giran en torno al cuerpo como concepción social (ya que no es objetivo de la presente investigación hacer dicha recopilación sobre los estudios acerca del cuerpo) nos centraremos en ciertas carencias que, a nuestro parecer se han dejado de lado en algunas investigaciones (como la ya mencionadas a lo largo de esa investigación), ya que consideramos importante el uso simbólico del cuerpo como un ente donde se depositan significados y afectos a partir de prácticas sociales como el uso de perforaciones, tatuajes, los movimientos corporales (los cuales competen a su intrínseca relación con la música de Rock Indígena al momento de la puesta en escena) y de las vestimentas que distinguen a los miembros del Rock Indígena.

El reflejo del cuerpo en movimiento se vuelve interesante, ya que dentro de la situación social que es el baile, está impreso de cierto peso simbólico al momento de compartir, en tanto mantengamos el ojo sobre la concepción de situación *estética* “es decir, que la creación artística está situada socialmente en el tiempo; el rock es flexible y las formas estéticas son múltiples, así que no importa tanto lo que se dice como la emoción que transmite o las posibilidades interpretativas que desata: y es que la experiencia de la música, independientemente de si el género se le califique de arte o no, como experiencia estética presupone una intuición del tiempo en que se suceden los sonidos, del espacio en

que vibran, del cuerpo capaz de oírlos, *de la energía vital capaz de responder emotivamente a ellos* y de la cultura desde la que se conforman como signos o formas (Mandoki, 1994; citado por Morín, 2002: 129), de este modo la situación habla de acuerdo a la forma en cómo se lleva a cabo, de las relaciones que se entablan con el resto de los miembros con los cuales se está interaccionando, con quienes se comparte un significado emotivo común, vuelto en la inmensidad de los afectos despertados por cierta situación, de acuerdo al planteamiento realizado de la forma.

Por lo anterior el uso del cuerpo mediante el baile resulta importante en tanto éste se relacionada con alguna actividad en presencia de lo musical, y por tanto de la forma en cómo se desarrolle dicha acción, la música como vínculo entre los escenarios y la pista de baile brinda el factor de vida hacia lo cual despierta aquello recreado en la situación del baile en un sentido ancestral y de significado.

Considerar a la música como un factor relacionado con el cuerpo y el baile es importante, aunque no determinista, ya que la estética musical tiene en sí misma un peso muy marcado en tanto a los procesos afectivos se refiere, para ello basta pensar en las diversas formas que existen sobre la música dentro de la cual se han desarrollado innumerables tradiciones y vanguardias que la respaldan, considerar la vasta lista de géneros y producciones musicales que existen en la actualidad nos da una prueba fehaciente de ello, sin embargo, el enfoque de la estética musical aquí presentado, está relacionado con la afectividad y es evidenciado en ciertas situaciones que a través de las intenciones detrás de éstas se encuentra de manera implícita un sentimiento significativo y ancestral, pensemos en la siguiente consideración que nos plantea Pablo Fernández mientras nos habla de la filosofía de las canciones que salen en la radio al aproximarse mediante los usos sociales de la música al sentimiento y a los afectos producidas por las misma:

“Así que, al parecer, las canciones más pegajosas o más absorbentes, no sólo no deben ser muy novedosas, sino más bien deben ser no-novedosas, sino ancestrales, antiguas desde nuevas, con el mismo sonsonete de hace cientos y miles de años, y si en verdad parecen originales es porque, como decía Octavio Paz, tocan los orígenes, y en efecto, cuando uno, por las razones antedichas, queda poseído por la canción, es porque se han movido los mismos resortes que se mueven en las procesiones, en los versos para hechizar espadas, en las rondas infantiles, en los rituales primitivos, y

uno sigue cante y cante la canción que necesitaba y se encuentra como encantado, y ciertamente, lo que se denomina ‘encantamiento’ significa estrictamente ‘entrar dentro de un canto’...” (Fernández, 1999: 39)

Considerando esta visión es válido acercarnos al hecho de como la reproducción musical está cargada de actos simbólicos sobre los cuales existen connotaciones memorables y ancestrales, no sólo en el sentido de quien las produce, quizá a lo que semana Fernández es la noción de acercarnos al fenómeno desde aquel quien escucha la música, ya que mostrarse encantados es permanecer inmerso la canción, en nuestro caso podemos entenderlo por quien se encanta por el Rock Indígena, pues en efecto, la música es un producto que pertenece a quien se lo apropia bajo diversas formas, desde los usos estéticos correspondientes a factores visuales, hasta los usos estéticos musicales.

El significado de la música es contextual y varía de acuerdo a las culturas donde se desarrolle, entendiendo música como un proceso psicosocial, donde las prácticas sociales, las de percepción, las formas usadas para la difusión y los esquemas de producción están influyendo fuertemente a la aceptación y validación de este tipo de música, o de la música que se tome en cuenta.

Los factores musicales en sí mismo tienen un peso simbólico, sin embargo todos pertenecen a un orden social específico, es decir, en ellos el peso simbólico adquiere diversas tonalidades, las cuales son entabladas por el sentido intersubjetivo de las relaciones sociales, lo mismo sucede con la estética musical, adquiere ciertas tonalidades de acuerdo al lugar sobre el cual se desarrolle, es decir, “la música ante todo es estética porque suele causar esa facultad de sensibilidad de los sujetos en su condición de estar en relación con el mundo” (Mandoki, 1994); el goce que provoca no sólo es para sus autores, sino también para los consumidores y todo aquél sujeto capaz de percibir sensiblemente” (Morín , 2002: 24), para el sujeto con capacidad de sentir, difícilmente podría existir alguien quien no sienta, la sensibilidad también radica en las formas desarrolladas sobre cómo se concibe, es decir, la capacidad de prestar atención a ciertos elementos inusuales dentro de un marco situacional específico puede ser causa de estar a mayor expectativa y por tanto dedicarse con mayor entrega y compromiso al acto de escuchar la música, parafraseando a Edgar Morín (2002), en cuanto a la utilidad de la música, una cosa es escuchar la música como



acompañamiento de alguna actividad que nos encontramos realizando y otra muy distinta es prestarle atención completa a ésta, como si la única actividad que estuviésemos realizando fuera precisamente la de escuchar música.

### **3.2 Presentación del Rock Indígena**

Los usos estéticos suelen variar de acuerdo a las intenciones de quien los produce o reproduce. Sin embargo consideramos dos ejes importantes en el caso del Rock Indígena, en tanto a las características estéticas; es decir, a continuación mencionaremos algunos fenómenos importantes sobre los cuales se suele presentar el rock (bajo consideraciones de algunas investigaciones realizadas al respecto) así como de las variaciones musicales y visuales que posee el fenómeno.

En tanto a las variaciones visuales, o mejor dicho la relevancia de considerar la estética visual dentro del campo de presentación del rock, nos encontramos con varios elementos a considerar, entre ellos como ya mencionábamos anteriormente están los usos del cuerpo, es decir, sus modificaciones y alternaciones mediante tatuajes, perforaciones, cortes de cabello (o lo contrario, cabelleras largas), entre otros, pero en este apartado centramos nuestra atención a los escenarios, iconos y vestimentas, ya que dichos elementos constituyen una estética visual de orden comunicativo, es decir, con la intención de presentarse ante el otro, este factor de alteridad le da un matiz distinto a las practicas que realizan de orden más personal.

El uso de ciertas prendas de vestir incide en el orden identitario de los jóvenes, además de ser un reflejo de ciertas consideraciones simbólicas, es decir, pensar las acciones entabladas en relación a las formas de vestir y el acto de hacerlo, de los lugares a los cuales se accede con la intención de llevar a cabo este tipo de intereses, tal es el caso de los chavos punks, sobre quienes la investigadora Maritza Urteaga realizó un estudio dentro del cual, al hablarnos de las prácticas sobre las cuales gira la idea de la facha, como factor de relevancia visual, indica lo siguiente:

“En la generalidad de la ‘facha’ de la chaviza, asidua al *tianguis del Chopo*, predominaban los colores negro-azul-verde olivo-gris; los lentes oscuros; las greñas largas (caídas o paradas) y pintadas; los

*jeans* entubados o los pantalones de algodón muy anchos; los tenis de botín (negros/café/blancos)...”  
(Urteaga, 1998: 32)

En este sentido, las formas “predominantes” como lo indica Urteaga, apelan a cierta homogeneidad, es decir, cierto parecido entre los usos del vestir y las consideraciones sobre los lugares frecuentados, como si éstos mostrasen un acercamiento al sentido afectivo que se tiene al frecuentarlos. La intención de distinguirse de cierto grupo social, de cierto orden parental, de adquirir un estado de particular identidad permea las variaciones tradicionales sobre las mezclas al momento de vestirse, a pesar de ello asumimos la pertinencia de un referente social primario al momento de llevar a cabo ciertas acciones, independientemente de cual sea, o de la forma a la cual se decida invertir tiempo y una parte del *sí mismo*, para volverla propia.

En cuanto a los escenarios, la importancia de los mismos radica en el uso de una plataforma para llevar a cabo la presentación del Rock Indígena, es decir, la aparición de un lugar en algún espacio determinado bajo consideraciones significativas del mismo, ya que es precisamente en ese lugar donde la afectividad colectiva se gesta en un acto unívoco de la presentación del concierto, en otras palabras, la música generada por la banda de Rock Indígena se desprende el magma afectivo que evoca al acercamiento de los simpatizantes por involucrarse en el mismo. Dicha presentación acontece a varios tipos de escenarios, podemos entender el escenario desde lo tangible, lo físico, o incluso desde aquello que sea virtual, prácticas en internet, presentaciones de video, etc., sin embargo, los usos sociales del escenario acontecen a los intereses propios de quien desea utilizar dichos espacios escénicos.

En cuanto a los usos icónicos, no resta más que indicar la pertinencia de los mismos en el desarrollo de este estudio, al momento de presentarse en ciertos lugares, en ciertas situaciones, es decir, de la pertinente aparición de imágenes simbólicas que evocan un significado compartido, donde el sentimiento desarrollado dentro de un magma afectivo apela a evocación de un pensamiento histórico, histórico porque es posible contarse, narrar lo que cierta imagen evoca, de tenerlo presente en la historia personal que se vuelve una mezcla de historia comunal y para quedar grabada en la memoria colectiva del grupo participe.

## **Capítulo 4. Circuitos de comunicación del Rock Indígena**

### **Comunicar el Rock Indígena**

Entender el Rock Indígena en los diferentes ámbitos de comunicación resulta importante, ya que, en efecto existen ciertos medios sobre los cuales se mueven las diferentes formas para comunicar el Rock Indígena, entre ellos, consideraremos la producción, la difusión y recepción del mensaje, los ritos como actos significativos en el Rock Indígena y las variantes tecnológicas sobre las cuales se apoyan.

#### **4.1 Lo Cultural del Rock**

Los medios dentro de los cuáles se desenvuelven las dinámicas de comunicación apelan a diversos elementos, para ello es necesario considerar algunos importantes como lo es la globalización, desde la cual el desglose del Rock Indígena como tal, tiene un mayor panorama para ampliarse y generar diversos encuentros culturales y masivos con el resto de los territorios simbólicos y geográficos. Las dinámicas, las prácticas y los encuentros generados por los miembros de grupos de Rock Indígena pueden tener una mayor facilidad de alcanzar encuentros con públicos distantes y ajenos a sus culturas locales, para ello los usos masivos resultan un factor predominante en la práctica de las actividades relacionadas.

Considerando la importancia de la globalización como proceso trascendental en el fenómeno de comunicación con una diversidad de géneros y comunidades (públicos) heterogéneas, debemos mencionar la pertinencia del actor-red, como un personaje que funge con capacidades para relacionarse con diversos tipos de públicos, medios y espacios, es decir, el actor red permitirá un acceso con el fenómeno bajo diversas posibilidades como es el fin de los medios cibernéticos.

A los diversos procesos antes mencionados consideramos importante añadir a la industrialización, es decir, las formas bajo las cuales se van gestando los diferentes procesos de producción, circulación y difusión del producto musical del Rock Indígena con el apoyo de diversas tecnologías, así como de diversos medios, por ejemplo el uso de redes sociales, la producción musical en toda sus etapas, su circulación y la obtención de un producto de posible comercialización.

El caso del desarrollo comunicativo de la música se antepone a culturas y marcos sociológicos concretos, es decir, los conocimientos culturales, las formas expresivas arraigadas y el desempeño por desarrollarlo y comunicarlo juegan siempre mediados por el contexto y la situación histórica y social sobre la cual se lleve a cabo, dado que la cultura condiciona en gran medida el desarrollo y las formas utilizadas para expresar un conocimiento es importante considerar que ésta se va configurando de acuerdo a las modificaciones en las practicas, situaciones, modelos sociales y acciones cotidianas, en este sentido reconsideramos la idea de cómo las formas musicales varían culturalmente; en ésta narrativa el factor cultural es clave para entender las formas sobre las cuales se mueve y fluye la comunicación, ya que la idea de comunicación está considerada desde un punto de vista sociocultural. Siguiendo los aportes en la investigación realizada sobre música y parentesco en la cultura Wayuu, Vilchez considera que “cada grupo humano realiza una construcción cultural a la que denomina música y a la cual dota de elementos y estructura de variable complejidad” (Vilchez, 2003: 14), bajo esta panorámica entendemos cómo la concepción de la música se va desarrollando de acuerdo a ciertos factores culturales, los cuales la cargan de cierta estructura e ideología para ofrecer cierto orden de profundidad acerca de la misma. La idea de entender el proceso de comunicación dentro de la música, es decir, dentro del Rock Indígena, adquiere un elemento de cierta atención, ya que los factores culturales y sociológicos influyen en la adquisición de rasgos distintivos de la cultura productora de material simbólico, pues nos habla de las diversas formas de producción, de difusión y de la utilización de ciertos medios comunicacionales de la cultura quien los produce, por lo tanto conocer sobre la cultura de donde provienen ciertos materiales simbólicos nos ayuda en gran medida para comprender los procesos de comunicación generados.

Es importante considerar como los procesos de producción comienzan a dirigirse a un público variado, el cual puede o no ser indígena y aun así comprenderlo y sentirlo:

“en un fenómeno que podría ser concebido como una especie de boom, las comunidades comienzan a producir sus propios CDs y DVDs en alianza con los no-indígenas. El propósito es doble: evitar el olvido de las generaciones jóvenes y exhibir la “cultura” a los no-indios, promoviendo su sensibilización estética” (Oliveira, 2011: 8)

Por el otro lado tenemos la difusión a través de herramientas convencionales y propias de la contemporaneidad (donde lo ancestral y la tradición del ritual son acopladas) donde el sentimiento se va construyendo generando, en esta óptica, el significado adoptado a los medios actuales como el Cd o los Dvd's, sin perder de vista la intención del mensaje comunicativo.

El Rock Indígena como fenómeno comunicativo invita a reflexionar el por qué comunicarlo mediante algo tan conocido como lo es el rock en sí mismo, para ello, haremos una puntualización sobre las consideraciones del rock, con respecto a su definición y las implicaciones generadas al hablar de éste fenómeno cultural como mediador entre la música indígena como tal y un sector de la sociedad, generalmente entendido por los jóvenes.

#### **4.2 El Rock Indígena, ¿Lo hablas o lo cantas?**

La intencionalidad del rock tiene grandes consideraciones, desde pensar a quien va dirigido hasta saber que se entiende por éste; en una entrevista con el músico y compositor Jorge Ritter<sup>22</sup> quien nos indicaba que el rock en sí mismo es lo más ambiguo que pueda haber, así como un fenómeno sumamente internacionalizado, nos cuestionábamos cierta pertinencia al intentar definir el rock, ya que si bien es importante considerar al rock en un sentido relativo y subjetivo, bajo esta mirada psicosocial consideraremos el factor de rock como un elemento cargado de prácticas cotidianas y situaciones que al ser significativas generan un arraigo afectivo con el fenómeno donde “la *significatividad* no es inherente a la naturaleza como tal, sino que constituye un resultado de la actividad selectiva e interpretativa que el hombre realiza dentro de la naturaleza o en la observación de ésta” (Schütz, 1953: 37) y la persona quien participe en el acto mismo del rock, ante ello entendemos *rock* bajo las siguiente consideración:

“la palabra rock es una categoría que engloba algo que la rebasa ampliamente y la despoja de todo sentido, una palabra muy corta comparada con todo aquello a lo que se le aplica y contiene, algo parecido a la noción de música *clásica*, por ejemplo, un término con virtud generalizadora pero que diluye toda la complejidad y particularidades de su interior. De ahí

---

<sup>22</sup> Realizada por nosotros al hablar sobre el caso del Rock Indígena en nuestro país.

que tantas veces funcione como un prefijo que antecede a otra categoría: rock pop, punk, glam, hrd...” (Morín, 2002: 9)

Incluso que anteceda al Rock Indígena, por ello el Rock Indígena nos dice más de lo que aparenta, incluso pudiese ser que, en tan pequeña palabra se engloben años de tradiciones y significados específicos para los seguidores del rock.

Al hacer estas consideraciones e importante pensar sobre qué medios se están moviendo las diferentes expresiones del fenómeno, es decir, bajo que escenarios los rasgos comunicativos cobran sentido, hablando del sociólogo francés Pierre Bourdieu:

“Su teoría resulta sumamente sugerente, en tanto permite mediar –a través del concepto *campo*- entre lo económico y lo simbólico, entre la estructura y la superestructura sociales, así como entre lo social y lo individual. Desde esta perspectiva analítica, la dinámica social/cultural en las sociedades modernas es sumamente compleja y por ello es necesario aprehenderla en diferentes niveles o escalas” (Urteaga, 1998: 22)

En estas condiciones el sentido cultural apela a la comprensión en un campo social de ciertas dualidades donde el desarrollo de los procesos comunicativos cobra sentido y viveza al fluir dentro de estas estructuras y supraestructuras. Las relaciones entabladas dentro de esta jerarquización mediática, es decir, en los diversos campos sociales entablados y creados a partir de la expresión musical resultan imprescindibles en al consideración del estudio, ya que las delimitaciones simbólicas sobre las cuales el fenómeno se vea desarrollado adquieren un sentido fugaz de importancia sobre los significados, los medios, las conglomeraciones simbólicas, los rituales generados por la banda de rock, los momentos convencionales y aquellos que adquieren un carácter innovador en su relación con el mensaje que intentan desarrollar y comunicar a un público ajeno, o en su defecto, cercano a ellos.

Así los repertorios usados por parte de los músicos de Rock Indígena apelan a un campo social específico, donde el sentido de comunicar se convierte en el de unidad, ya que en los terrenos de la música entendemos cómo la canción genera aprensiones sentimentales y colectivas vertidas en un ambiente de unicidad, a esto podemos decir que “nadie quemara intencionalmente música vieja, pero las reliquias que no le sirven a nadie suelen terminar

en la basura, y la música desaparece a menos que alguien preserve copias escritas y las haga circular [...] Cualquiera puede comprar versiones publicadas o consultar y copiar partituras en las bibliotecas. Pero algunas canciones solo pueden adquirirse aprendiéndolas de alguien que ya se las sabe” (Becker & Faulkner, 2001: 53) en este sentido entender la música como un factor predominante en la cultura indica que el desarrollo de la misma tiene pertinencia en las practicas vocales y sonoras, en el sentido de recuperación de lo ancestral.

Dentro de esta temática es importante considerar como los repertorios musicales darán cierta identidad a los miembros del campo social sobre el cual gira alguna expresión del Rock Indígena, es decir, al considerar el estudio realizado por los músicos y sociólogos Howard Becker y Robert Faulkner acerca del Jazz entendemos que “el repertorio de una *comunidad musical* incluye todas las canciones que por lo menos un miembro de esa comunidad sabe y, si es necesario, puede tocar y enseñar a otros; por lo tanto, es la colección de canciones que esa comunidad potencialmente tiene disponibles para su ejecución”<sup>23</sup> podemos pensar de esta forma que los repertorios musicales, en términos generales, generan una aprehensión integradora de los miembros de ciertos grupos musicales.

#### **4.3 Esquemas de producción y difusión**

El proceso de producción en el caso del Rock Indígena es una especie de mezcla entre prácticas tradicionales y con cierto toque ancestral (o al menos en la idea que se maneja por algunos músicos de Rock Indígena, como Sak Tzevul) y con los medios populares de comunicación, es decir, los masivos. Si bien entendemos el fenómeno como un híbrido cultural, las formas producidas del material simbólico, reflejo de la carga afectiva que le imprimen sus realizadores al momento de desarrollar cierto tema musical son en esencia un rasgo distintivo de su identidad, así como del tipo de música popular y cultural sobre las que las engloban, a esto el semiólogo italiano Umberto Eco nos dice:

“la propuesta de una canción ‘distinta’ intenta vías alternativas. ¿Pero de qué modo las recorre? Fatalmente, precisa decirlo, a nivel aún ‘culto’ (y se entiende por ‘culto’ un modo de entender los valores que deriva de toda una tradición cultural de cuño humanístico; tradición

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 60

sobre la cual nos hemos formado pero que no nos ofrece instrumentos adecuados para resolver los problemas planteados por la existencia de una comunidad más vasta y diferenciada que aquella a la que se dirigía la cultura humanística, y que está elaborando de modo peculiar, casi siempre aberrante, una escala propia de valores)” (Eco, 1968: 320)

La canción alternativa ofrece posibilidades de variaciones culturales y populares donde el sentido mediático está fuertemente dirigido a la comprensión del sentir y de una situación concreta que englobe sentimientos afectivos posibilitados. Dentro de la producción simbólica del proceso de comunicación, en el caso del Rock Indígena existen ciertos sostenes económicos, que funcionan como impulsores industriales en el desarrollo y la acaparación mercantil de ciertas culturas indígenas, tal es el caso denotado por la investigadora Silvia Citro, quien al hablar del desarrollo de producción en las comunidades toba concluye lo siguiente:

De esta forma, la producción, difusión y comercialización de casetes, se ha convertido en una actividad que representa un recurso económico importante para los jóvenes toba, especialmente en un contexto en que se vienen reduciendo cada vez más drásticamente las oportunidades laborales disponibles. (Citro, 2005: 336)

Muchas veces resulta que los medios de producción se consolidan en la obtención de un capital económico, mediante lo que Bourdieu denomina capital simbólico, como la producción significativa a través de una práctica con cierto orden de profundidad al poseer intenciones de crear y comunicar mensajes culturales.

Entender la idea mediática bajo estas consideraciones implica tomar en cuenta los factores consumistas de la misma con la intención de tener un acercamiento sobre el tipo de consumo por el cual se llevan cabo ciertos seguimientos del Rock Indígena, en tanto a ello, entenderemos una especie de consumo cultural denotado por las cualidades del campo cultural al cual se pertenece y en función de ésta observaremos como se construye la noción de la identidad tanto a nivel grupal como personal; en efecto, la noción de lo popular generalmente se diluye entre los medios masivos de comunicación e información, sin embargo es importante considerar la forma en cómo estos medios pueden aceptar la noción de música alternativa, es decir, culta, como lo planteó Umberto Eco, pues si bien es cierto



que los canales comunicacionales están abiertos a producciones desde lo popular la idea de volver a lo indígena y a lo étnico como popular se concibe más próxima, sin embargo dentro de los medios de difusión masiva, en tanto al ámbito musical se refiere, aún no tienen tanto impacto, ya que los contratos con grandes disqueras siguen perteneciendo a grupos con grandes demandas en el género del *pop* y con ello cierta privación a los medios masivos en híbridos musicales menos conocidos, como el Rock Indígena pero que gracias a las nuevas formas mediáticas de comunicación se amplían el panorama con mayor facilidad que hace una par de décadas, basta pensar con el uso social del internet o las redes sociales sobre las cuales se comunican grandes rasgos identitarios de los grupos de Rock Indígena, como lo son imágenes, videos, música, flyers de presentaciones, contacto, entre otras.

La producción de música étnica apela a una concepción de los niveles y rasgos sobre los cuales se desarrolla este tipo de música, para ello consideramos que:

“el valor étnico, tal como otras cualidades que reciben el rango de valor tal como la belleza, la perfección o la elegancia, puede ser aplicable en principio y en potencia a cualquier tipo de producción humana. No toda música es "étnica" pero sí toda música puede ser en potencia etnicitaria: es decir, puede expresar valor étnico aunque ello no constituya su marca definitoria. Sólo es necesario que se la identifique en un momento dado con el referente de la etnicidad.” (Martí, 1996, Apartado 2)

Es decir, contar con ciertos rasgos distintivos de un sentido étnico, en el caso del Rock Indígena, le daría un valor etnicitario a la música reproducida o a los diferentes medios por la cual se difunde y en efecto la hibridación entre rock e indígena carga este elemento con la intención de reproducir y resignificar ciertos valores étnicos retratados musicalmente por los rockeros indígenas.

Más allá de los valores étnicos reproducidos musicalmente encontramos el sentido de lo simbólico, ya que despierta ciertos rasgos significativos en la persona y en la forma de creación, los actos simbólicos se antepone a las formas de reproducción de la música, ya que si bien es cierto que la música contiene intenciones de ser transmitida y reproducida, a ésta le antecede el peso simbólico y trascendental sobre el cual se decide crearla. La

creación se vuelve entonces un acto póstumo de los intereses manifiestos bajo la forma cultural elegida, en tanto dicha forma funge como un referente dentro del campo cultural donde se reproduce para llevarla a planos distintos al de la creación.

Considerar el estudio de la producción musical en el Rock Indígena, es entonces importante para entender los procesos previos que le anteceden, la intencionalidad y los rasgos socioculturales sobre los cuales se desarrolla, en este sentido "...se hace necesario el estudio de la producción, del control, de la difusión y de la recepción de la música popular contemporánea como un lugar que nos puede conducir a realizar valoraciones críticas sobre nuestro entorno, sobre los mecanismos de control social que a través de la música se vehiculan: sobre los atributos del poder." (Adell , 1997, Apartado 1), los sistemas de producción y difusión evidenciados en la praxis nos invitan a reflexionar sobre las distribución del poder en las diversas clases hegemónicas y poco ortodoxas dentro del desarrollo convencional sobre el cual se difunde la música de corte *pop*, pues entender que las producciones discográficas que mayor éxito poseen son precisamente aquellas dentro de las cuales existe un mayor nivel de espectadores, independientemente de la calidad musical de cada grupo, los medios masivos se interesan únicamente por el número de producciones exitosas dentro de cada grupo musical, lo cual resulta desventajoso para grupos alternativos como los del Rock Indígena, a este respecto Néstor García Canclini al cuestionarse sobre si la residencia del poder esta en los medios masivos, los organizadores de fiestas, vendedores en eventos, en los turistas y espectadores de los medios; responde "Por supuesto, las relaciones suelen no ser igualitarias, pero es evidente que el poder y la construcción del acontecimiento son resultado de un tejido complejo y descentrado de tradiciones reformuladas y de intercambios modernos de actores múltiples que se combinan" (García, 1989: 243), dicha mezcla entre actores es un ejemplo claro de la cualidad de hibridación dentro del desarrollo del Rock Indígena, es decir, los diversos actores partícipes de las prácticas en un fenómeno que en sí mismo ya es una mezcla de varias connotaciones culturales e históricas es el reflejo de una época sobresaturada de rasgos, elementos y factores psicosociológicos que se dispersan por un ambiente mental sumamente estructurado por situaciones conglomeradas de indicadores psicosociales coexistiendo en un todo, producto de la situación completa como tal.

Situar el fenómeno de Rock Indígena en los términos de producción y difusión nos ayuda a tener una visión más amplia del mismo, considerando todas las implicaciones que con ello requiere, es decir, los procesos de producción, circulación y difusión como rasgos que han permitido obtener una visión más clara sobre cómo se desarrolla el Rock Indígena, a partir de las consideraciones teóricas realizadas previamente tenemos un acercamiento más concreto y aterrizado sobre cómo abordar el caso del Rock Indígena en el desarrollo de la investigación, considerando que los circuitos de comunicación son importante para que le fenómeno adquiera un valor de reconocimiento en todos los niveles, en tanto a cuestiones mediáticas se refiere.

#### **4.4 Lugares, espacios y sitios de agrupamientos**

Pensar en lugares de apropiación, así como en sitios sobre los cuales se generan ciertos encuentros entre los seguidores de bandas de Rock Indígena como con las bandas mismas, resulta interesante, ya que la noción de espacio se vuelve muy variada y antepone diversas connotaciones al respecto, por ejemplo, podemos entender como existen espacios virtuales, en todo el sentido de la palabra, entendiéndolos como elementos característicos apropiados en un ambiente ajeno a la realidad física, donde la ubicación espacial radica en otro orden ontológico y de seguimiento universal, nos referimos con ello a los usos de espacios en la red para poder entablar contacto con el resto de las personas.

Siguiendo esta mirada consideramos también la pertinencia de incluir lugares físicos dentro de los cuales el desarrollo de ciertas actividades como punto de reunión resulta interesante, puesto que la práctica de realizar presentaciones antepone una idea mediática entre el mensaje que se intenta comunicar y el lugar como forma emblemática de lo presentado. Dentro de las evocaciones ancestrales el acto de pensar en lugares resulta de vital importancia, pues recuperar los espacios (o en su defecto, apropiarse de ellos) resulta ser un acto de evocación al pasado, a las practicas simbólicas realizadas ante un pasado el cual dota de identidad a la cultura sobre la cual se lleva a cabo dicha práctica.

Poner atención en la recuperación de lo espacial radica sobre todo en entender al espacio como un medio sobre el cual se desarrollan ciertas actividades y se engloban

prácticas tradicionales a lo largo de la construcción significativa que se va generando, es decir, los rituales llevados a cabo como formas de recuperaciones ancestrales y mediaciones entre practicas cargadas de significado, que ejemplificadas en el caso del Rock Indígena bien podrían entenderse como la recuperación de prácticas que generen una cercanía con la naturaleza o incluso con algún elemento simbólico cargado de significado cultural, cualquier cosa que para ellos signifique, el impacto de esas prácticas radica precisamente en realizar un acto de veracidad presentado ante un público en concreto que desea conocer o al menos curiosear entre los diferentes ámbitos sobre los cuales se desarrollan dichas prácticas.

En este sentido la noción de espacio entra de manera adecuada para la comprensión de que, en efecto se requiere de medios espaciales para el desarrollo de las expresiones comunicacionales de los grupos de Rock Indígena, ya que sin ellas el encuentro con los pueblos, masas, públicos a los que se dirige adquiriría un sentido con diferente orden de profundidad.

#### **4.5 Apropiações del Rock Indígena**

El Rock Indígena como fenómeno social también contiene un fuerte peso de consumo cultural en tanto que está dirigido a grandes sectores a través de herramientas tecnológicas que le permiten su difusión y la validación social ante los medios hegemónicos dentro de los cuales radica el poder de la difusión y la venta masiva de bienes culturales, ante ello podemos considerar la alusión sobre el rock para las minorías, es decir “el rock, como el arte erudito, fue de minorías, sin embargo, progresivamente ha ido dejando su carácter marginal y su adscripción a ciertos grupos minoritarios” (García, 2008, p. 196), entre esos grupos “minoritarios” nos interesa estudiar si el caso del Rock Indígena en nuestro país aspira a posicionarse ante sectores masivos buscando el reconocimiento cada vez más amplio en diversos sectores, pensando desde la apropiación de espacio y el uso de medios masivos para llegar a públicos más grandes.

La masivación en sectores populares va generando un sentido de pérdida ante lo alterno y poco conocido, más no por eso poco popular, con relación a esto “diríase que, hoy

por hoy, las canciones de verdad se encuentran trasapeladas en las mesitas de noche de personas anónimas que nunca llegarán a grabar un disco ni a salir en el radio.” (Fernández, 2011: 113), la noción de lo distinto, lo diferente, va generando una pérdida por el talento de cada creación antepuesta a un orden connotativo que evidencia las prácticas tradicionales y profundas de ciertas culturas y sobre todo en el caso del Rock Indígena.

Finalmente no resta más que indicar que el valor intrínseco al Rock Indígena, en tanto nos referimos a las diversas formas comunicacionales entabladas entendemos como “la expansión transnacional de las comunicaciones, que debilita el peso de las tradiciones locales, ha formado un folclor-mundo o, como lo llama Renato Ortiz, una “cultura internacional popular” (García, 1997: 16), ante este fenómeno masivo intentamos mirar cómo se desamorán las culturas populares dentro de las consideraciones industrializadas donde solo hay cabida para circuitos comunicacionales masivos que abren la puerta a productos conocidos o por el contrario, también es posible observar como las tradiciones de culturas locales se apoyan de la expansión mediática para impulsar su masivación a través de los diferentes factores comunicacionales.

A la cuestión de las apropiaciones del Rock Indígena debemos incorporar con mayor especificidad, ¿quiénes se apropian del Rock Indígena?, ¿cómo se distribuye el Rock Indígena en los medios masivos de comunicación? Quizá sea de esperarse que los medios masivos acaparan casi todo el mercado comercial, sin embargo, grupos subalternos (aquellos que se interesan en el fenómeno del Rock Indígena) generan cierta dedicación al trabajo de producción musical para poder sustentar su producción, difusión y circulación, con la intención de mantenerse en un nivel prominente o al menos no tan desgastante, ciertamente bajo el apoyo de herramientas de difusión accesibles y masivas, como lo son espacios cibernéticos, medios independientes. El uso de ellos ha permitido que tengan un impacto en la población y ante ello debemos preguntarnos ¿al tener el impacto que están alcanzando serán puestos en el ojo de los medios masivos quienes dominan el mercado comercial? Veamos como funge el proceso de aceptación por los medios en el caso del Rock Indígena.

## **Justificación**

Los recientes estudios sobre música apelan a un inventario de artículos relacionados con investigaciones de enfoque positivista y de corte experimental, asumiendo que la música genera efectos “estimulantes” en zonas del cerebro muy variadas, pero sin considerar elementos contextuales, situacionales y dejando de lado varios factores psicosociales, como los significados, prácticas cotidianas, usos simbólicos, procesos de memoria colectiva y sus usos estéticos; en cuanto a estudios sobre música indígena basta mencionar la gran bibliografía de investigaciones antropológicas generadas al respecto con relación a los ritos, los significados, prácticas y relevancia cultural, lo cual se aproxima un poco más a nuestro foco de análisis, es decir, un enfoque interaccionista.

Nos compete adentrarnos en concreto al mundo del Rock, con la intención de aproximarnos a las formas bajo las cuales se van construyendo procesos afectivos en relación a éste género musical; asumiendo que la relación con la música genera una fuerte influencia, no sólo en ámbitos afectivos, sino en relación a la construcción de identidades bajo la imagen con la que uno se presenta ante los demás; y para delimitar nuestro punto de atención, decidimos acercarnos al caso del Rock Indígena en nuestro país, mediante una mirada reflexiva dirigida en comprender la construcción de la Afectividad.

A pesar de la cantidad de estudios realizados sobre música indígena en el campo de la Antropología, y de estudios realizados sobre música en la rama de la psicología con tonos neurocientíficos; existen muy pocos estudios realizados sobre el rock (en concreto) en nuestro país y ninguno de ellos se refiere al Rock Indígena como tal, por ello consideramos pertinente aproximarnos a este fenómeno y mostrar una nueva mirada sobre el caso en nuestro país.

## **Planteamiento del problema**

¿Cómo se construye la Afectividad en torno a los grupos de Rock Indígena?

## **Objetivos de Investigación**

- Comprender la construcción de los procesos afectivos en su relación con el Rock Indígena.
- Entender la relación que existe entre la memoria colectiva, los circuitos comunicacionales y la estética en el proceso de construcción de la afectividad.
- Considerar la relevancia de los usos estéticos, tanto musicales como visuales, en relación con los procesos afectivos dentro del grupo de Rock Indígena.
- Explorar la relación de la memoria colectiva en relación con la pertenencia y la identidad de un grupo.

## **5. Propuesta metodológica**

La presente investigación es un acercamiento al caso del Rock Indígena desde una perspectiva interaccionista, por lo tanto, la metodología empleada para la realización de la misma, será de corte cualitativo, con ello pretendemos apoyaremos de ciertas técnicas pertinentes para el desarrollo de la investigación, con la intención de recuperar datos a través de:

### **5.1 Observación participante**

Además de los discursos por medio de la conversación que se utilizan en las entrevistas, observar, es otra destreza de la vida cotidiana que sistematiza la metodología cualitativa. Para recolectar datos cualitativos, se observan los escenarios, se escriben notas de campo, se hacen entrevistas, video grabaciones, fotografía y otros artefactos de recolección.

La observación participante fue desarrollada como una estrategia para reunir datos entre los antropólogos que estudiaban culturas “extrañas” a principios del siglo XX y es utilizada todavía hoy como una estrategia fundamental dentro de la etnografía (Mayan, 2001). Nos parece de suma importancia incluir la observación participante en nuestra investigación ya que, en ella uno mismo está inmerso en un escenario elegido por un periodo de tiempo para obtener una perspectiva interna del mismo. El investigador busca los significados a partir de los datos obtenidos de la gente dentro de este escenario para tener indicios de los valores y suposiciones subyacentes al grupo.

La forma en la que la observación participante es realizada puede depender del escenario y del grado en que el investigador pueda ingresar al mismo.

Cuatro tipos de observación participante son identificados:

- El *observador completo* observará la situación sin interactuar con las actividades diarias.
- El *observador participante* primordialmente observará la situación pero estará involucrado en la actividad en un segundo plano.
- El *participante como observador* estará completamente involucrado en las actividades cotidianas pero tendrá tiempo para registrar las observaciones.
- El *participante completo* estará totalmente inmerso en el escenario y no será reconocido en el ambiente como un investigador. Sin embargo, el papel de participante completo escasamente se realiza hoy día debido a que las normas éticas requieren que el consentimiento para ser observados sea obtenido de las personas en sus escenarios.

Usaremos la observación participante para obtener información que de otra forma sería inaccesible. Al participar en el escenario, el investigador adquiere conciencia a través de la experiencia personal al conocer a las personas involucradas, posiblemente haciendo lo que ellas hacen, al observar todo por completo. Sin embargo, el reto de estrategia es comprender la naturaleza del grupo a partir de una participación profunda pero no al grado de que el nivel de objetividad requerido para registrar y analizar las observaciones se pierda.



Un factor de vital importancia será considerar nuestro papel como observadores, con la finalidad de no sentirnos ajenos al fenómeno, nuestra intención radica en comprender las dinámicas generadas (principalmente en eventos esporádicos, como conciertos) entre los participantes, la relación entre los grupos de Rock Indígena y su público, con el objetivo de tener una visión más profunda del fenómeno a estudiar. Generar observaciones esporádicas (en conciertos por ejemplo) pareciera ser un problema metodológico, ya que, evidentemente nos enfrentamos antes situaciones que no son cotidianas y las “oportunidades” de cometer errores en las guías de observación no son una opción, por ello, para afinar nuestros ejes de observación hemos tenido acercamientos con otro tipo de “eventos” similares, si bien no como tal conciertos de Rock Indígena, si algunos otros conciertos<sup>24</sup> como Blues y Reggae; con ello afinamos nuestros ejes de la observación planteados.

Existen diferencias de opinión en torno al grado en que el investigador debe interactuar en el escenario. Algunos argumentan que entre más grande es la inmersión del investigador, se es menos objetivo. Otros argumentan que entre mayor es la inmersión, es mejor la oportunidad de entender la situación (Mayan, 2001). Finalmente, el grado de participación puede variar durante el estudio, y la cantidad de tiempo gastada en el escenario dependerá del propósito de la observación y de las preguntas a ser respondidas.

Tomar notas puede parecer una tarea simple, pero registrar “lo que es importante” en el escenario puede resultar complicado. Dado que realizaremos observaciones de eventos esporádicos resulta importante considerar ciertos elementos considerados en el marco teórico previamente desarrollado; es decir, a partir de los ejes temáticos de Memoria Colectiva; Estética y Comunicación, pretendemos observar los indicadores que se desprenden de éstas categorías (Ver *Figura 1* en la página 61).

De la misma manera, es decir, al observar el fenómeno social del Rock Indígena consideramos importante no determinar las líneas de observación a partir de nuestro

---

<sup>24</sup> Realizamos un Observación en la presentación de una banda de *blues* llamada “*La Mula de sietes*”; en el Hilvana, ubicado en la Colonia Roma, DF, dónde afinamos ciertos ejes de nuestra observación, algunos eran muy reveladores como la cuestión de la estética visual o musical, e incluso algunas dinámicas de comunicación eran muy notorias, en cuanto a la Memoria no había muchos indicadores reflejados en el evento.

desarrollo teórico, sino que es importante (si los datos lo indican) considerar otros elementos que se vean reflejados en nuestro acercamiento empírico con el fenómeno y de esta manera construir nuevos ejes reflejados en la realidad.

Los datos recolectados mediante observación son registrados como notas de campo que vienen a ser datos crudos por organizar y analizar.

La observación participante es una de las aproximaciones más comunes en la investigación cualitativa para recolectar datos y tiene la capacidad para revelar datos que de otra forma están indisponibles.

## **5.2 Etnografía**

La etnografía es una estrategia más general, donde la participación y la observación se entretajan con otros procedimientos. Es una estrategia al descubierto o encubiertamente en la vida cotidiana mirando lo que sucede, haciendo preguntas con la intención de recabar datos para dar luz sobre lo que acontece en el fenómeno de nuestra investigación. Los rasgos de la investigación etnográfica a los que pondremos atención son los siguientes:

- Un fuerte interés por la exploración de la naturaleza de un fenómeno social particular, más que la determinación a examinar hipótesis sobre ellos.
- Una tendencia a trabajar primariamente con datos no estructurados, es decir, datos que no se han codificado en el punto de su recogida desde la perspectiva de un conjunto cerrado de categorías analíticas.
- Es una investigación de un pequeño número de casos, quizá sólo uno, en detalle.
- El análisis de los datos que implica la interpretación explícita de los significados y funciones de las acciones humanas, cuyo producto toma principalmente la forma de descripciones y explicaciones (Flick, 2004).

La recolección de datos está basada con las preguntas de investigación planteadas en el marco teórico y a las circunstancias presentes en el escenario escogido. De esta forma, la etnografía se transforma en una estrategia metodológica pertinente para el uso de nuestra investigación.

La etnografía intenta describir las realidades sociales con la finalidad de comprenderlas, en otras palabras, intenta desarrollar explicaciones de las mismas. Asimismo, las preguntas de investigación se centran sobre todo en descripciones detalladas de los objetos de estudio. De esta manera pretendemos realizar etnografía considerando los procesos de Memoria Colectiva, de Estética visual y musical, así como el reflejo de por dónde circulan los circuitos de Comunicación (todo ello bajo la guía planteada en el apartado de Observación), de tal forma que las narraciones realizadas de las situaciones se encuentren entrelazadas con nuestros ejes temáticos.

Hablar entonces de una diversidad de puntos a considerar en la etnografía (es decir, nuestros ejes temáticos) pareciera ser complicado, y ciertamente lo es, la etnografía que planteamos, en este sentido, se vuelve multitudinaria, y precisamente en ello intentamos considerar los procesos afectivos generados, entendiendo estos últimos como algo complejo pero concretizándolos bajo los supuestos teóricos previamente desarrollados.

Se puede ver como esta estrategia muestra una flexibilidad hacia el objeto que se está estudiando, es decir, proponer ciertos ejes de seguimiento etnográfico para poder llevarla a cabo, argumentado desde la base teórica, pero también tiene la posibilidad de caer en una arbitrariedad metodológica de tal manera que pudiésemos “forzar” la teoría planteada cuando los referentes empíricos nos muestren algo distinto.

### **5.3 Entrevista**

El método cualitativo es el sistema que dirige este proyecto, ya que, como lo corroboran diferentes trabajos dentro de la investigación en ciencias sociales y en especial dentro de la psicología social, han demostrado ser un paradigma útil con todas las herramientas de las que dispone. Una de ellas es la entrevista a profundidad la cual nos deja ver a los entrevistados dentro de su propio mundo simbólico que se manifiesta a través del discurso por medio de la conversación. Sabemos que el giro lingüístico que han dado las ciencias sociales ha venido a nutrir las investigaciones que se realizan, proporcionándonos así una visión para una mejor comprensión de los fenómenos que se estudian en el quehacer psicosocial.

Hemos decidido utilizar como herramienta a la entrevista semi-estructurada ya que por su forma de aproximación con los entrevistados logra adentrarnos a su sistema de significados con los cuales ellos mismos miran a su alrededor. La entrevista semi-estructurada consiste en elaborar un guión con los principales ejes temáticos, muchas de las veces formulados ya en preguntas que permiten cuestionar a los participantes de manera que éstos tienen gran libertad para expresar sus opiniones o perspectivas con respecto al tema que desea ser analizado. Esto es precisamente lo que genera la apertura hacia el mundo simbólico que se observa. Es importante resaltar que los ejes temáticos no tienen que estar formulados necesariamente en preguntas, ya que simplemente son una guía para los puntos que se quiere abordar, y aún si así lo estuvieran, el entrevistador debe tener la suficiente flexibilidad para poder dar el giro a la pregunta de manera que se ajuste al contexto del informante quien narra su historia y así se le pueda dar seguimiento al flujo de ideas.

Otros elementos serán importantes al momento de utilizar ésta herramienta metodológica. Uno de ellos es tomar en cuenta la forma en que se pone en contacto con el entrevistado, ya que dependiendo de lo que se le diga a éste e incluso del medio por el que se le contacte tendrá algunas ideas sobre lo que versa la entrevista, lo cual podría influir en el desarrollo de la misma. Es siempre importante informar sobre los propósitos de la entrevista a quienes vayan a ser los participantes ya que de esta manera éstos tendrán completo conocimiento de lo que se pretende hacer con la investigación y decidirán si participar o no, y su consentimiento en tales circunstancias será más valioso. Otra cosa que no podemos olvidar es la forma en que nos ponemos en contacto con los participantes. Muchas de las veces, dependiendo de lo que se le diga a éstos aceptarán o no hacer la entrevista. Por ello será importante estar atento a las reacciones por parte de las personas a quienes se les solicita su participación.

La entrevista a profundidad tiene la característica de ser reflexiva en un sentido amplio. Por un lado el participante tiene que reflexionar acerca del objeto en el que está inmerso y por el cual se le entrevista. Hemos de considerar a las narraciones como campos simbólicos profundos en donde se manifiesta una buena parte de los significados que se tiene sobre el objeto pero también consideramos a la reflexividad desde el punto de vista del investigador

ya que éste necesita llevar una interacción cara a cara con el entrevistado, lo cual requiere un proceso de reflexión antes y después de la entrevista, además de por ningún motivo dejar de considerar que sus juicios subjetivos siempre estarán interviniendo en la entrevista, para lo cual es mejor posicionarse desde estos mismos juicios, intentando desde luego que no permeen a la investigación de una completa opinión subjetiva pero si considerándolos para partir de ahí llevar a cabo el proceso de reflexión que el análisis necesita.

La entrevista a profundidad será un complemento indispensable para los recursos metodológicos a utilizar en nuestra investigación ya que nos proporcionará información de aquellos que participan en el fenómeno, de aquellos que son expertos en las perspectivas teóricas que estaremos utilizando y también de muchos otros participantes que se han involucrado de alguna manera con el fenómeno y que pueden aportar información valiosa para comprenderlo.

Será importante realizar de manera cuidadosa el análisis de lo obtenido en las entrevistas, ya que es posible malinterpretar o sobreinterpretar aquello que se dijo en la entrevista sino se siguen los criterios analíticos previamente considerados en el marco teórico, por lo cual nos apoyaremos en el análisis de las narraciones obtenidas a partir de la entrevista por medio de transcripciones, así como por medio de la videograbación y de esta manera lograr interpretar con mayor integración todos aquellos aspectos importantes para el desarrollo de la investigación cuando algunas técnicas para la recuperación de datos no sean suficientes. En la información recabada se hará la elaboración de categorías las cuales nos ayudarán también a revisar todo lo dicho y a formular nuestras interpretaciones de manera más detallada y concreta. Las categorías corresponden con las dimensiones que hemos estado considerando a lo largo de nuestra investigación. Éstas son la memoria, la estética y la comunicación, interrelacionadas de manera que nos permiten observar el fenómeno afectivo dentro de nuestra investigación. Dentro de cada una de estas categorías se hará un desglose de los subíndices más importantes los cuales tiene la función de concretizar los elementos que nos permitirán hacer el análisis, puesto que necesitan volverse visibles empíricamente.

Se buscará tener la oportunidad de entrevistar a expertos dentro de nuestra área de investigación que puedan proporcionarnos información o puntos de vista del fenómeno en

cuestión. Uwe Flick nos dice que “El experto se integra en el estudio, no como un caso individual, sino como representación de un grupo (de expertos específicos...)” (Flick, 2002, p. 104), y es así como consideraremos a los expertos entrevistados, de tal manera que su participación nos ayuda a observar el fenómeno de una manera más clara. Serán escogidos los expertos que nos parezcan más relevantes o que nos puedan proporcionar más información y esto conjugado con la accesibilidad que ellos mismos nos proporcionen determinará quienes serán los incluidos dentro de la investigación.

Como el mismo Flick lo dice, será indispensable tomar en cuenta las diferentes circunstancias que puedan presentarse en la entrevista con el experto como el que la persona resulte no ser un experto en el tema, que intente hablar de los conflictos actuales en el área o que proporcione más información de él como persona privada, ya que en estas situaciones el acceso a los datos se verá mermado. Una estrategia que propone Flick es que el entrevistador deje en claro desde el principio que está familiarizado con el asunto y de esta manera lograr establecer un ambiente en el que se pueda tener una charla productiva de maneja exitosa.

#### **5.4 Usos de imágenes (registro fotográfico; producidas y de archivo)**

La recopilación de las imágenes permean gran parte de la recuperación de datos en cuanto a medios íntegros se refiere, pensando en ello, en la presente investigación nos apoyaremos del uso de este tipo de técnicas (en imagen fija, como fotografía y en imagen móvil, como video), para lo cual desarrollaremos el concepto de imagen como construcción de significados sociales, y el uso de la fotografía como recuperación de datos.

El uso de “la fotografía y las imágenes en general, no sólo representan el mundo y la realidad social, sino que contribuyen a construirla, orientando nuestra práctica cotidiana y nuestro conocimiento del mundo” (Alba, julio-diciembre de 2010: 49), bajo esta perspectiva el uso de la imagen no sólo indica un elemento denotativo, sino también apela al uso de los significados que están más allá, es decir, en un contexto cultural, con símbolos y códigos de interpretación específicos, en ese sentido; bajo la mirada de la imagen como reconstrucción de significados sociales consideramos las siguientes sugerencias propuestas por Suárez (2007 y 2008), realizar la búsqueda de las *oposiciones evidentes* en la

composición fotográfica y los atributos sociales de la misma, es decir, intentamos generar un punto de anclaje para un análisis visual que contenga intencionalidades más contundentes y evidencias por el uso mismo de la foto sin tratar de caer en la sobre interpretación de la misma.

Los usos de la fotografía son diversos, generalmente usadas como retrato “objetivo” de la realidad, aunque más allá de eso podemos ponernos a pensar en cómo las fotografías bien pueden cambiar de significado de acuerdo al punto de vista, el enfoque y las perspectivas desde las cuales son tomadas, es decir, no es lo mismo el uso de fotografías para retratar un momento específico (sin intencionalidad de evidenciar algo más allá de lo que es el recuerdo o el hecho como tal, sin embargo consideramos de suma importancia los usos y los motivos de las fotografías generadas) que para intentar visualizar un indicador conceptual (con ello nos referimos a todos aquellos que tengan que ver con los objetivos de la investigación), ya que bien le antecede un proceso de operacionalización realizado en la presente investigación. Con ello tendremos la principal intención de visualizar, o mejor dicho evidenciar, bajo los tres ejes conductores de nuestra investigación, nos referimos a los procesos estéticos, comunicativos y de memoria, sobre los cuales enfatizamos el proceso de la afectividad colectiva construida en el caso del Rock Indígena.

Nuestra recuperación de datos fotográficos la basaremos en dos grandes tópicos, sobre la creación de fotografías que reflejen el fenómeno del Rock Indígena bajo sus diferentes ejes temáticos (comunicación, estética y memoria) y sobre el uso de fotografías de archivo, es decir, brindadas de algunos participantes de la investigación, así como algunas recuperadas en los medios masivos sobre la internet.

Para poder abarcar todos fenómenos de manera más íntegra y sin temor a quedarnos con los usos fotográficos como una sustitución del texto, partimos de la noción de que en ocasiones “las palabras no sean suficientes. Las dificultades para describir o mostrar lo inefable de la realidad pueden ser resueltas por la imagen. La imagen no nombra lo inefable, lo muestra. Las imágenes muestran elocuentemente formas de expresión de los individuos, la emoción o el estremecimiento de una persona manifestados en su gesto” (Espejo, 1998, mayo diciembre); en efecto, bajo esta noción podemos decir que la imagen no habla por sí misma, sino todo lo contrario, ya que lo suyo acontece al uso de lo visual,

de lo no decible. Para ello se complementa con el texto y así podemos entender que sus usos tienen un factor social en todo sentido, desde el momento en que se toma hasta el momento de su interpretación e incluso considerando la perspectiva tomada al momento en que es creada.

La guía de levantamiento visual está basada en la construcción de indicadores mediante los constructos y las dimensiones desprendidas de los referentes teóricos que hemos analizado, así como de ciertos elementos que nos han sido proporcionados por datos periodísticos o por investigaciones relacionadas con nuestro tema de investigación, por lo que nuestro modelo de levantamiento visual quedaría constituido de la siguiente manera:

### **Guía de ejes temáticos:**

#### **Memoria:**

- Lenguaje
  - o Letra de la canción
  - o Chistes, comentarios en el escenario
- Espacios
  - o Fechas
  - o Lugar exterior
  - o Tipo de lugar
  - o Forma de acomodar el inmueble

#### **Estética:**

- Visual
  - o Grupo:
    - Dinámica entre ellos
    - Relación público-Grupo de rock
    - Formas corporales, Gestos, Accesorios y Estilos
  - o Espacio:
    - Usos simbólicos
    - Relación espacio-público
    - Tiempo y Luz y color del lugar
    - Objetos en el lugar (temático)
    -
  - o Público:
    - Reacciones
    - Estilos, gestos, formas corporales, accesorios
    - Consumo
- Musical
  - o Estilos musicales
    - Instrumentos, Entonaciones y Dinámica de Volumen



## **Comunicación:**

- Forma comunicativa
- Quiénes lo consumen
- A quién va dirigido
- Quién lo produce
- Circulación

**Figura 1: Guía de ejes temáticos construida a partir del proceso de operacionalización**

## **La Escena y la dinámica del marco afectivo**

El desarrollo del ambiente del Rock Indígena versa sobre algunos panoramas generales, es decir, desde aquellos que se dedican a la difusión cultural, atravesando por los músicos, los investigadores y los miembros de las bandas de Rock Indígena.

Con la intención de entender mejor el proceso de construcción del Rock Indígena, consideramos de vital fuerza incorporar la escena del fenómeno a estudiar, para ello, generamos acercamientos con Difusores culturales, como la Subdirectora de Culturas Populares en CONACULTA, pasando por algunos músicos participes de eventos importantes en relación con el Rock en lengua tradicional y como los docentes de la escuela de Rock a la Palabra. Dirigimos también nuestra atención al campo de los productores, musicales, diseñadores e ingenieros de audio para entender los circuitos comunicacionales sobre los cuales se mueve el fenómeno del Rock Indígena.

Posteriormente realizamos los acercamientos que se gestaron con las bandas de Rock Indígena (alrededor de nueve bandas, de las cuales, una es del estado de México, dos son de Oaxaca y el resto de Chiapas), ello nos hizo entender la gran incidencia del fenómeno e el estado de Chiapas y la importancia de haber asistido a dicho Estado.

Finalmente nos encontramos con la dificultad de acceder a una buena cantidad de presentaciones musicales, sin embargo nos fue posible asistir a un par de conciertos y a un par de ensayos de las bandas.

Todo el desarrollo contemplado a lo largo de la investigación, se encuentra envuelto por la *Dinámica del marco afectivo*, la cual envuelve en gran medida, los ejes principales a desarrollar en la investigación, ya que, contempla desde las posturas performativas en las

atmosferas creadas dentro de los conciertos, hasta los elemento estéticos, comunicacionales, la carga simbólica de las tradición, las relaciones identitairas y los procesos afectivos que se construyen al redero de dichos factores.

## Relación de actividades

### Actividades realizadas en la Cd. De México 2013

#### Entrevistas

Fecha	Lugar	Actividades
16/10/12	Cuernavaca, Morelos	Entrevista a Jorge Ritter, músico y profesor de la Escuela del Rock a la palabra
21/01/13	CONACULTA; DF	Entrevista a Adriana Hernández (Subdirectora de Culturas Populares CONACULTA)
26/10/13	Tenayuca, Estado de México	Entrevista a Grupo de Metal Prehispánico “Velomic”
12/02/13	Escuela del Rock a la Palabra; DF.	Entrevista a Guillermo Briseño; Músico y Director de la escuela de música “Del rock a la palabra”
13/02/13	Tlalpan, DF.	Entrevista a Edgar Arrellín; diseñador de discos
14/02/13	Escuela del Rock a la Palabra; DF.	Entrevista a Antonio Rodríguez; Sociólogo, músico y profesor en la Escuela del Rock a la palabra
20/02/13	Culturas Populares, CONACULTA, DF.	Entrevista a Tlalok Guerrero, músico y compositor oaxaqueño.
22/02/13	Tlalpan, DF	Entrevista a Víctor Heredia
23/02/13	Museo de Culturas Populares, DF.	Entrevista a José Mashuka; Ingeniero de audio

**Tabla 1. Actividades realizadas con relación a la escena del Rock Indígena en la Ciudad de México**

#### Observaciones

Banda	Lugar
Velomic	“Blue Factor” en Insurgentes Zona Rosa, DF.
La mula de Sietes (Grupo de Jazz)	Centro cultural “Hilvana”, DF.
Tlalok Guerrero	“El breve espacio” en la colonia Roma, DF.

**Tabla 2. Observaciones de las presentaciones realizadas por algunos grupos en la ciudad de México.**

## Actividades realizadas en Chiapas y Oaxaca 20 13:

### Entrevistas

Fecha	Lugar	Actividades
13/03/13	San Cristóbal de las Casas	Llegada a Chiapas (23:00 hrs)
14/03/13	San Cristóbal de las Casas	Conversaciones con algunas personas quienes nos pasaron el dato de una banda, intérprete en tzotzil, llamada Lumaltok. Conversaciones acerca de la escena del Rock Indígena en Chiapas. Las principales aportaciones brindadas por ellos (Karla, Mauritania y Faustino, todos estudiantes en la Universidad Intercontinental de Chiapas) destacan la situación del fenómeno del Rock Indígena en la actualidad, así como su auge en Chiapas, nos contaron además de algunos lugares claves sobre el desarrollo del Rock Indígena; llevado a cabo principalmente en San Juan Chamula y en Zinacantán.
15/03/13	San Cristóbal de las Casas	Organización de algunos aspectos (visuales y teóricos) con la finalidad de realizar la guía de entrevista para Damián Martínez (vocalista de <b>Sak Tzevul</b> ), para ello observamos algunos videos documentales, videos musicales, letras de canciones, imágenes y composición musical del grupo. Obteniendo una guía de entrevista <sup>25</sup> .  Entrevista con Damián Martínez, vocalista de grupo de rock tzotzil, Sak Tzevul.
16/03/13	San Juan Chamula, Chiapas	Entrevista con los miembros de <b>Yibel Jmetik Banamil</b> en San Juan Chamula, conversación sobre las diferentes temáticas establecidas con la música y la tradición.
17/03/13	Zinacantán, Chiapas	Entrevista, segunda parte, con Damián Martínez de Sak Tzevul, donde conversamos de manera más a fondo y clara sobre el desarrollo del Rock Indígena.
18/03/13	San Cristóbal de las Casas	Entrevista con Faustino Herrera (antropólogo social por la UNICH) quien nos dio el testimonio sobre le escena del rock en Chiapas, además de platicarnos de algunos festivales importantes sobre Rock Indígena, sus inicios y como los

<sup>25</sup> Véase en la *Guía de Entrevista* para los músicos en la parte de Anexos (pág. 77)

	Hacia San Juan Chamula, Chiapas	<p>jóvenes (público) comenzaron a integrarse al movimiento. (9:00 hrs)</p> <p>Entrevista con los miembros de <b>Vayijel</b>. Platicamos sobre algunos puntos muy interesantes en la escena del Rock Indígena, como el racismo por el que pasan y la relación con lo espiritual. (21:00 hrs)</p>
19/03/13	<p>Universidad Intercultural de Chiapas</p> <p>El Ingenio A. C.; San Cristóbal de las Casas</p> <p>Museo de Culturas Populares; Chiapas</p>	<p>Entrevista, primera parte; con el Dr. Luis Fernando Bolaños, profesor de tiempo completo en la UNICH, quien ha estudiado el fenómeno del rock en Chiapas. (9:00 hrs)</p> <p>Entrevista con Manuel Durán; miembro de la asociación civil <b>El Ingenio</b>, colaborador de quienes organizaron gran parte de los talleres de rock a jóvenes indígenas en 2011 y 2012. (11:00 hs)</p> <p>Entrevista a miembros de la banda "<b>Los Cassettes</b>" (quienes antes eran miembros de la banda de rock tzotzil "Hektal"), y nos dieron una perspectiva muy interesante, sobre aquellos que ven las cosas de manera diferente ante el surgimiento del fenómeno llamado Rock Tzotzil. (13:00hrs)</p> <p>Entrevista con Edy Aguilar, líder de la banda zinacanteca <b>Hektal</b> (15:00 hrs)</p> <p>Nos reunimos con una banda llamada Lumaltok a las 21:00 hrs, con quienes quedamos para entrevista el día miércoles 20 de marzo a las 16:00 hrs.</p>
20/03/13	<p>Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH)</p> <p>San Juan Chamula</p> <p>San Cristóbal de las Casas</p>	<p>Entrevista con el Dr. Luis Fernando Bolaños (Segunda parte) (11:00 hrs)</p> <p>Encuentro con Valeriano (vocalista de la Banda Yibel Jmetil Banamil) para recoger una cámara fotográfica (proporcionada por nosotros) y la narración de algunas fotos tomadas de su cotidianidad. (14:00 hrs)</p> <p>Entrevista con <b>Lumaltok</b>, banda de Rock Tzotzil originaria de Zinacantán. (16:00 hrs)</p>

210/3/13	Tehuantepec, Oaxaca	Llegada a Teguantepec, (previa a una parada para pasar la noche en Juchitán). Encuentro con Alberto Petriz (miembro de la banda Colectivo la Z) para buscar alojamiento y generar la organización a la asistencia de la presentación de su banda, quienes se presentaron afuera del Palacio Municipal en un horario de 19:00 a 21:00 hrs.
22/03/13	Tehuantepec, Oaxaca	Entrevista con <b>Colectivo la Z</b> en la casa de Alberto Petriz. (11:00 hrs)
23/03/13	Oaxaca; Oaxaca	Entrevista con Francisco Garín; miembro de la banda oaxaqueña <b>Noesis</b> , realizada en la capital del Estado. (21:00 hrs)

**Tabla 3. Relación de actividades llevadas a cabo en los Estados de Oaxaca y Chiapas sobre el fenómeno del Rock Indígena.**

### Observaciones

Banda	Lugar
Colectivo la Z	Palacio Municipal en el centro de Thuantepec, Oaxaca
Ensayo de Yibel	San Juan Chamula, Chiapas
Ensayo de Vayijel	San Cristóbal de las Casas, Chiapas

**Tabla 4. Presentaciones de algunos grupos de Rock Indígena llevadas a cabo en Chiapas y Oaxaca.**

### Primera propuesta de Análisis

#### Saturación de datos

##### *Estética visual*

El uso de la vestimenta tradicional de cada pueblo está vinculado de manera directa principalmente con:

- 1.- la recuperación y exposición que se quiere hacer de las culturas originarias tradicionales, mostrando la indumentaria (éste como principal elemento visual) como motivo de orgullo por parte de los actores, sin afán de querer llamar la atención por lo singular que pudiera resultar.
- 2.- la construcción de un vínculo de identificación entre las tradiciones y los jóvenes que se intenta generar y que en algunos casos llegó a consolidarse.

3.- la rebeldía característica en la historia del rock se hace presente también en la actitud de los rockeros indígenas puesto que en casi todos los casos el usar los trajes tradicionales era motivo de reprimendas por parte de sus comunidades de origen, tachándolos algunas veces como “vende-culturas” o de estar cometiendo “sacrilegio”

En algunos otros casos (principalmente en la banda Sak Tzevul) cuando se tiene la oportunidad se realizan ritos que tienen la intención de plantear una proyección del momento al que se quiere llegar o del camino que se quiere recorrer, sin ser visto esta actividad como una planeación o como una programación sino como un pedir permiso a la tierra de aquellas actividades por realizarse. Actividad propia de la cosmovisión maya que intenta llevar una relación de equilibrio con la naturaleza.

### ***Estética musical***

Se retoman instrumentos y ritmos de la música tradicional que se comparte en sus pueblos originarios pero no de manera aislada sino, de nueva cuenta, vinculado con la exposición y reivindicación que se construye de la cultura tradicional. Es recurrente escuchar que los acordes mayores son alegres o sirven para alegrar al pueblo y por el contrario los acordes menores conllevan una sensación más nostálgica.

Muchas de las veces se asume a la combinación de los ritmos modernos (el rock) con los ritmos tradicionales como el paso siguiente en la historia de la música de los pueblos y se plantea este suceso de manera paralela a la transformación que sufrió la música de los pueblos originarios a la llegada de la colonia española.

### ***Memoria, recuperación de las tradiciones***

El tema de la memoria es central para el movimiento del rock indígena puesto que constituye uno de los motores principales e iniciales del fenómeno. Los jóvenes que tocan en las bandas de rock indígena comparten procesos que captan de su alrededor. Nombrado en algún momento como mestizaje, otras veces simplemente como el rechazo, estos jóvenes

tienen experiencias en las que cuentan cómo personas de su comunidad, al salir de ésta, sufren un cambio que los hace avergonzarse y rechazar sus tradiciones y raíces.

La recuperación que se hace de las historias, la lengua y en general la cosmovisión de los pueblos originarios es principalmente para reivindicar las culturas de sus pueblos, su riqueza y su diversidad, para plantearse como actores vivos y presentes en la historia del devenir cultural en el país.

- En la lengua se recuperan historias y cosmovisiones
- Toda la manifestación artística musical está vinculada con esta recuperación
- El combatir la vergüenza de algunos jóvenes es punto central
- El crear conciencia en la comunidad es el objetivo
- El rock es el medio por el cual se pretende llegar a este objetivo
- La cultura de los pueblos originarios está viva y en constante movimiento, muestra de ello es la combinación de ritmos de rock con ritmos de música tradicional
- Renovación de la identidad al combinarse con las herramientas que proporciona la globalización

Resultan importantes algunos conciertos de rock en tsotsil, bautizados con el nombre de Bats'i Fest, realizados en San Cristobal de las Casas y los pueblos aledaños, principalmente Zinacantán, San Juan Chamula y Comitán. Los jóvenes que asistían a los conciertos querían empezar a usar la vestimenta tradicional de Zinacantán debido a la identificación que sentían con la banda Sak Tzevul.

### ***Racismo y reivindicación***

Probablemente uno de los motivos por los cuales los jóvenes han rechazado sus raíces como acreedores de una cultura originaria sea el racismo que viven en las comunidades dentro de las que tienen que vivir por diferentes circunstancias.

- Racismo experimentado dentro y alrededor de las comunidades en que viven

- Peso simbólico de la cultura hegemónica que los hace cambiar de vestimenta, de lengua y de costumbres (el que migra a estados unidos y regresa en un carro de lujo hablando inglés, rechazando el tsotsil y usando botas y sombrero)

En ese sentido los jóvenes intentan hacer una reivindicación de su riqueza cultural a través de la música rock por varios motivos entre los cuales los principales son las experiencias que tienen dentro de su mismo pueblo, las circunstancias políticas y sociales que han incentivado un movimiento de reivindicación de los pueblos, el gusto por la música rock, la idea de utilizar las herramientas de la globalización en vez de ser utilizados por ellas.

### ***Los públicos y la recepción***

Resalta el hecho de que los guiones performativos sufren muy poca variación con respecto a cualquier otro concierto que no sea precisamente de Rock Indígena. Síntoma de ello es el baile “Slam” que se hace en las tocaditas masivas o la compostura que se conserva cuando el concierto es en un teatro. Al ser una combinación de música moderna con música tradicional el Rock Indígena llama la atención de personas de todas las edades, desde niños hasta los abuelos. En general es recibido bien, con buenos comentarios por parte del público, precisamente por la iniciativa de conjuntar la tradición con la música nueva para acercar a los jóvenes a sus raíces, sin embargo existen también perspectivas que en algún momento, más que nada al inicio del movimiento, reprobaron la combinación que se hacía.

### ***Circuitos de comunicación (producción difusión y consumo)***

Los prejuicios que viven las comunidades indígenas, además del panorama que vive el rock no comercial en el país, son los principales factores de que el movimiento no tenga cabida en los principales medios de difusión. Los artistas experimentan sinnúmero de dificultades para llevar a cabo todo el proceso de producción y difusión de su música. Primero que nada no tienen los apoyos económicos para poder realizar una producción musical de calidad y los que con sus medios y con apoyo de amigos lo han logrado, tienen muy pocos medios de difusión de este material.



## **Análisis de Discurso**

Uno de los objetivos fundamentales del análisis del discurso es describir y estudiar la narrativa oral y escrita como herramienta para la comprensión de la vida social. El interés por el discurso para la comprensión de la realidad social parte de considerar que la acción social es subjetiva, es decir, se encuentra orientada por el sentido que brinda el sujeto a su propia acción, por lo que es preciso atender a este sentido para la comprensión y la explicación de la misma (Ruiz, 2009).

La interpretación del discurso requiere de un análisis textual y contextual del mismo. Podemos considerar, por tanto, tres niveles diferenciados de análisis: un nivel textual, un nivel contextual y un nivel interpretativo. El análisis textual nos ofrece una identificación del discurso, centrándose esencialmente en el plano del enunciado y considerando el discurso en su dimensión de objeto de estudio. El análisis contextual nos ofrece una comprensión del discurso, centrándose en el plano de la enunciación y considerando el discurso en su dimensión de hecho o acontecimiento singular; es decir, la situación sobre la cual se construye y finalmente la interpretación nos proporciona una explicación del discurso, centrándose en el plano psicosocial y considerando el discurso en su dimensión tanto de ideológica, de información y de producto social.

Un discurso es un conjunto de prácticas lingüísticas que mantienen y promueven ciertas relaciones sociales. El análisis de éste consiste en estudiar cómo estas prácticas se desarrollan en el presente manteniendo y promoviendo estas relaciones.” (1994, Iñiguez; p. 63). En ese sentido consideramos importante incorporar esta herramienta metodológica en el desarrollo de la presente investigación con la finalidad de comprender el vínculo establecido entre las diversas prácticas sociales, como el baile, las formas de vestir, los juegos, la música o las diversas prácticas sociales, mediante las narraciones recopiladas.

Son estas formas expresivas las que nos permiten establecer relaciones intersubjetivas y gestándose dentro de la interacción social. Por lo anterior en nuestra

investigación nos interesa (y es necesario) el análisis del discurso, puesto que nosotros trabajaremos sobre las transcripciones de las entrevistas; pero no *sólo eso*, ya que *también tomaremos en cuenta diferentes prácticas sociales* como los ensayos musicales, los conciertos, las vestimentas, los circuitos comunicacionales, las relaciones establecidas entre los principales actores de la escena del Rock Indígena, así como las formas afectivas; todo ello obtenido a partir de las narraciones brindadas por parte de los participantes de la investigación para lograr comprender de mejor manera la escena en la cual se envuelve todo este fenómeno.

### **Análisis Visual**

En el desarrollo de la investigación consideramos la incorporación de herramientas audiovisuales para la recopilación de datos a lo largo del proyecto, como el levantamiento fotográfico y de video; para darle un buen manejo al material recopilado planeamos apoyarnos en el Análisis visual planteado en la revista de Ciencias Sociales y Humanidades, donde fue publicado un artículo por la Dra. Martha de Alba, quien recupera la técnica de las oposiciones al analizar una imagen.

La técnica de las oposiciones pretende tener un acercamiento al sentido y significado de la imagen mediante el planteamiento de las oposiciones obvias de las mismas, dirigiendo la comprensión reflexiva mediante un análisis del contenido pictórico en sí mismo, así como del contexto en el que se desarrolla la imagen; considerando importante quién produce la imagen, en dónde se difunde, las narraciones con las cuales viene acompañada la imagen y su propia composición pictórica.

Es importante considerar estos aspectos en el desarrollo de nuestra investigación, ya que nos permitirán realizar un acercamiento hacia el fenómeno del Rock Indígena en un sentido más amplio y mejor estructurado para entender la escena sobre la cual se gesta el mismo.

Otro enfoque que consideramos importante retomar, compete a las propuesta realizadas por el sociólogo Peter Berger, en palabras de Echavarren entendemos que “por sí sola, la imagen no crea conocimiento. Esto es sólo posible a través de un código que

permita un discurso racional con capacidad de abstracción” (Echavarren, 2009: 10), a ello incorporamos la idea de cómo desarrollar la interpretación en los aspectos más relevantes de las imágenes recuperadas, es decir, apoyándonos en la decodificación de las mismas para obtener el código que proporcione la información racional de la imagen visualizada.

La importancia del análisis visual radica en la selección de fotografías creadas por nosotros (de acuerdo a los ejes temáticos planteados previamente), a algunas fotografías realizadas por los miembros de las bandas, así como el análisis fotográfico de algunas imágenes propias de las bandas de Rock Indígena. Con este breve esbozo arrancaremos para un desarrollo concreto y específico de los diferentes materiales recopilados a lo largo del proceso de investigación.

## **Materiales recopilados**

### **Discografía**

Sak Tzevul – *Xch'ulelbalamil*

Noesis – *El país de las nubes*

Germinalía A.C. y El Ingenio; -*Ensamble de Rock de los Altos de Chiapas*

Germinalía A.C. y El Ingenio; - *El Ingenio Programa de Creación Musical*

La Mula de Sietes -

CONACULTA- *De tradición y Nuevas Rolas*

Noesis – Son de rock (DVD Concierto en vivo)

### **Presentaciones**

“La mula de sientes”, Foro cultural “Casa Hilvana” en la Ciudad de México.

“Tlalok Guerrero”, “El breve espacio” en la Ciudad de México.

Colectivo la Z, detrás del palacio municipal en Tehuantepec, Oaxaca. (Observación y registro visual)

Ensayo de la banda Yibel

Ensayo de la Banda Vayigel

## **Registro audiovisual de Ensayos Musicales**

Yibel en San Juan Chamula, Chiapas.

Vayijel en San Cristobal de las Casas, Chiapas.

## **Entrevistas (todas con registro Audiovisual)<sup>26</sup>**

Documental de Eugenia León; “Tocando Tierra”; en 2010 disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=Vw9pbGa3Rxc>

Documental “Música de Adentro” de Jimmie Andrick Aguilar, de Espacio Documental, Universidad Cristóbal Colón (UCC)

## **Libros**

Heredia, Víctor coordinador de investigación y preservación del patrimonio cultural (2000): Espiral de lo imaginario; Fiestas tradicionales de Coyoacán, Ciudad de México, Gobierno del Distrito Federal, Delegación Coyoacán.

Heredia, Victor (2012) Musicar entre el asfalto. La Evolución de los Escenarios y Consumos Musicales en la Ciudad de México. México, D.F. FONCA-CONACULTA.

Estrada, Floriano; Icó, Pedro; Jiménez, José; Köhler, Axe; *et. al.* (2010) Sjalel Kibeltik. Sts´isjel Ja Kechtiki´. Tejiendo Nuestras Raíces, San Crsitóbal de las Casas; Red de Artistas Comunicadores Comunitarios y Antropólog@s de Chiapas.

---

<sup>26</sup>Véase la relación de entrevistas en la parte de Anexos; pág. 82

## 6. Apuntes para una mirada psicosocial del Rock Indígena<sup>27</sup>

*“Toda situación tiene todas estas características de lo borroso, de lo atmosférico, de lo musical, por lo tanto siempre su materialidad o su descripción tiene el elemento afectivo”*

Pablo Fernández

A manera de introducción podemos decir que existe una gran variedad de nombres para entender o referirse al fenómeno de la presente investigación, como *ethnorck*, *batsirock*, *rock en tzotzil*, *etnofonía*, *rock verdadero*, sin embargo en el desarrollo de la presente investigación decidimos entender bajo la categoría de Rock Indígena todos los procesos relacionados con el fenómeno a estudiar, el cual comprende grandes vertientes desde factores estéticos, tradicionales, artísticos, culturales y comunicativos, cuyo nombre nos hemos encontrado con mayor recurrencia. Con ello no pretendemos determinar el significado del término, sino lo contrario, ofrecer una mirada distinta a lo que pudiese significar en otros contextos y abreviar de este término para comprender los procesos afectivos desarrollados en la escena del fenómeno.

Ofrecer una definición del Rock Indígena resulta algo complicado, pues desde diversas disciplinas científicas, hay una renuencia por aceptar el nombre como categoría de un fenómeno existente, incluso dentro de la escena musical, pues en aquellos quienes la conforman, desde músicos, profesores, ingenieros de audio, productores, entre otros, existe una cara de inconformidad al escuchar el término *Rock Indígena*, no muy alejada de algunos académicos quienes, ingenuamente, aseguran que los fenómenos sociales corresponden a ciertas miradas específicas de las ciencias sociales, como si los fenómenos de investigación se restringieran cada disciplina en particular y no hubiera un puente interdisciplinar. En fin, ciertamente el Rock Indígena existe y si se piensa lo contrario, basta con (no necesariamente visitar Chiapas o Oaxaca) acercarse a CONACULTA y preguntar por las producciones musicales en el campo del Rock Indígena para obtener a su disposición una veintena de grupos que producen, crean, cantan, con gran talento artístico,

---

<sup>27</sup> De ahora en adelante las citas referidas en el presente apartado y en sus subtemas (Apartado de análisis) estarán relacionadas, en su mayoría, con precisiones referentes a la dedicación de cada uno de nuestros entrevistados con el fin de contextualizar su testimonio.

en diversas lenguas, como tzotzil, tzeltal, tojolabal, zapoteco, entre otras<sup>28</sup>, y con ello sabrán que hay personas (no diferentes al lector de este trabajo o distintas a nosotros) quienes luchan día con día por la oportunidad de presentar propuestas musicales e intentar desarrollarse en el aspecto musical.

En este sentido, el Rock Indígena tiene que ver con una serie de procesos mediáticos, técnicos y comunicativos. Comprendida en estos tres aspectos básicos, el Rock Indígena es un fenómeno musical y cultural compuesto por jóvenes indígenas quienes cantan en lengua, usando vestimentas tradicionales mezcladas con atuendos contemporáneos, tocando instrumentos regionales y eléctricos, que tienen como base la recuperación de la tradición, de la vestimenta regional y la difusión de su identidad a través de los medios globales, físicos y virtuales, y la presentación de conciertos, cantando en lengua originaria de sus pueblos con bases rítmicas del rock. Cabe mencionar que los acercamientos realizados al fenómeno tienen lugar en regiones de los Altos de Chiapas (Zinacantán, San Juan Chamula y San Cristóbal de las Casas); en regiones de Oaxaca (Tehuantepec y Oaxaca de Juárez) y algunas zonas dentro de la Ciudad de México; por lo cual cada vez que se mencione la palabra Rock Indígena en el presente análisis, nos referiremos a estas circunstancias.

Bajo esta mirada existen algunos elementos importantes a resaltar en el aspecto definitivo del Rock Indígena, como lo son los públicos quienes lo consumen; en la entrevista con Damián Martínez<sup>29</sup> se vislumbra este fenómeno, pues pareciera que las principales personas interesadas en el fenómeno son aquellos a quienes les preocupa el desarrollo artístico, cultural y/o se encuentran inmersos en el ámbito de la investigación. Parece ser un fenómeno que va dirigido a los medios globales para poder ser comunicado, sin embargo, a pesar de ser comunicado por ellos no enfatiza el aspecto del ocio y entretenimiento banal, sino resalta el contenido de las letras, ya que el contenido apela a un nivel ontológico distinto, pues proviene de su cosmovisión y de su lengua.

---

<sup>28</sup> Hacemos mención de estas cuatro lenguas, ya que son las más representativas de la zona de los Altos de Chiapas, México.

<sup>29</sup> Músico zinacanteco y vocalista de la banda Sak Tzevul

## 6.1 ¿Cómo se siente el Rock Indígena?

*“Cuando cantan temas de pop occidental, a los filipinos no les parece estar cantando canciones extranjeras. El pop occidental, especialmente el norteamericano, está tan integrado en la cultura de Filipinas que se siente como parte de su propia cultura. Y, en cierto modo, lo es. ¿Quién, o qué país, es dueño de lo que sientes cuando escuchas una canción?”*

David Byrne<sup>30</sup>

El desarrollo de nuestra investigación consta de varios puntos principales evidenciados por los referentes empíricos obtenidos a partir de la recopilación de datos mediante las entrevistas, observaciones y etnografías. Dichos referentes tienen que ver con los usos estéticos, la memoria colectiva y los circuitos de comunicación como base constitutiva de la afectividad creada en el Rock Indígena. Con la finalidad de obtener una mejor aproximación a la mirada de la afectividad concebida en el Rock Indígena, diseñamos la *Dinámica del Marco Afectivo*, la cual pretende, a partir de los tres ejes principales y de una situación en concreto, ofrecer una mirada condensada de los procesos afectivos gestados en circunstancias particulares de nuestro fenómeno. Asimismo vislumbramos problemáticas raciales, técnicas, de producción y de esparcimientos enfrentadas por los jóvenes indígenas en su labor de crear música, de igual manera el tema del zapatismo aparece como fenómeno que le ha abierto el panorama a la escena chiapaneca a nivel internacional y la influencia en la construcción de un discurso cultural y de reivindicación étnica. Finalmente el factor de género sale a relucir como una constante que ha permeado en la constitución de las bandas con base en elementos hegemónicos de lo masculino, delegando a las mujeres hacia prácticas consideradas como propias de lo femenino.

## 7. ESTÉTICA

### La estética del Rock Indígena

Iniciar con el factor estético del fenómeno contiene, entre otras más, la finalidad de esbozar la composición del Rock Indígena, desde los aspectos musicales (instrumentos, letra de las canciones, lengua, contenido y acordes), hasta los visuales (presentación en el escenario,

---

<sup>30</sup> Véase Byrne, David (2011): *Diarios de bicicleta*. México: Sexto piso. p. 174

los medios de circulación, la vestimenta y lo performativo) para comprender como se entrelazan todos estos factores, no sólo entre sí mismos, sino con la memoria colectiva de un pueblo y con los circuitos comunicativos sobre los cuales se desenvuelve. Dado lo anterior decidimos comenzar con este esbozo (hasta cierto punto descriptivo) para abrir el panorama gestado en la escena del Rock Indígena y poder continuar desarrollando los diversos elementos importantes que giran en torno a este fenómeno, es decir, aquellos que tienen que ver con la estética, la memoria, la comunicación, las problemáticas, el zapatismo y el género.

### 7.1 Componiendo a ritmos de tradición

Existe una mezcla de elementos tradicionales y de rock en la instrumentación de grupos chiapanecos; materialización en el uso de la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería; por otro lado, están elementos tradicionales, como el tambor, la guitarra acústica, el arpa tradicional (de San Juan Chamula), el Bon<sup>31</sup> y el acordeón, como lo refiere el grupo Yibel Jmetik Banamil<sup>32</sup>.

“llevamos este, la música tradicional de nuestro pueblo de Chamula ¿no?, en este caso, y llevamos el arpa tradicional, y la guitarra tradicional, también el tambor, eh, Sot que es como sonaja, y este... y llevamos los instrumentos eléctricos, en este caso las guitarras eléctricas, está... las guitarras este... está el bajo eléctrico, el teclado y la batería” (Yibel, 2013)

En el caso de Sak Tzevul, Damián Martínez<sup>33</sup>, líder de la banda, comenta la importancia de utilizar también los instrumentos tradicionales zinacantecos como lo son el arpa y el violín. Asimismo, Edy Aguilar<sup>34</sup>, hace referencia a la utilización del tambor tradicional de Zinacantán y el pito. A diferencia de grupos originarios de Oaxaca, quienes incluyen, el Sax soprano, el violín y percusiones libres en el caso de Tlalok Guerrero<sup>35</sup>,

---

<sup>31</sup> Guitarra tradicional de San Juan Chamula, Chiapas.

<sup>32</sup> Grupo de rock de San Juan Chamula.

<sup>33</sup> Líder y fundador del grupo de rock Sak Tzevul.

<sup>34</sup> Líder y fundador del grupo de rock Hektal.

<sup>35</sup> Músico zapoteco



mientras que el grupo Colectivo la Z<sup>36</sup> utiliza guitarra acústica, armónica y flauta transversal, además de utilizar la instrumentación básica del rock.

“Ándale, lo que caracteriza también que nosotros utilizamos instrumentos que no son muy comunes aquí en Tehuantepec. O sea por ejemplo la cuestión de la guitarra ¿no?, que nosotros utilizamos guitarra acústica, la armónica, y la flauta transversal, o sea, eso nadie usa ese instrumento aquí. Viéndolo así desde cualquier punto comercial, o así música más reservada, pero nadie, nadie usa ese tipo de instrumentos.” (Colectivo la Z, 2013)

Todo ello nos habla de esta fusión a partir de elementos y géneros musicales contemporáneos para reivindicar los usos estéticos, en este caso, el de los instrumentos tradicionales, es decir, los sonidos como evocación de particularismos culturales. Esta fusión de géneros o de influencias proviene del deseo de crear alternativas musicales en un sentido contemporáneo, con la posibilidad de enriquecer las formas expresivas a través de ritmos, letras, cosmovisiones, sentimientos y ambientes tradicionales que los reinventan en su mezcla de cultura, identidad y sensibilidad. El sentido de lo tradicional se inserta en el uso de géneros contemporáneos. Un buen ejemplo de esto es el *Bolomchom*<sup>37</sup>, considerado como híbrido musical.

La música tradicional se caracteriza por el uso de acordes mayores, considerados como alegres; mientras que los acordes menores son considerados como melancólicos y tenues en su forma, proviene de una sensibilidad mucho más lenta.

“La finalidad realmente de la música tradicional es alegrar el corazón de la fiesta o el corazón del espíritu ¿no?, entonces esto va muy relacionado a, la música tradicional va muy relacionada al estado de ánimo del pueblo y el objetivo es dar alegría ¿no?, entonces, pero el tono, los tonos menores tienen un poquito de melancolía ¿no?, entonces dije bueno estamos en otros tiempos donde tenemos otras herramientas veamos qué pasa, compuse esta pieza y ya se quedó como muy característica de Sak Tzevul que te podría decir que sería un primer sello ¿verdad?, una experimentación sonora que, que adopta las reglas tradicionales y le pone otro tinte ¿no?, con la cuestión armónica.” (Martínez, 2013)

---

<sup>36</sup> Grupo de rock en Tehuantepec, Oaxaca.

<sup>37</sup> Canto tradicional en la región de los Altos de Chiapas. Escúchese en <http://www.youtube.com/watch?v=xCsFM261FIA>

Con base en lo anterior podemos decir que existe una relación entre ciertos estados anímicos y emotivos con los acordes musicales, donde los menores se entienden como opacos y melancólicos mientras que los mayores adquieren un carácter de regocijo y alegría. Dichos rasgos se manifiestan desde el siglo XVII donde la tonalidad de Do mayor cargaba un sentido de regocijo y la de Fa menor un sentido fúnebre o de lamento (Nattiez, 1990: 125, citado por Bauer, 2000: 267). Es importante precisar que no pretendemos ser deterministas al respecto, tampoco asumir que las tonalidades o los acordes mayores siempre serán contenedores de los rasgos alegres o de regocijo, pero en el caso del Rock Indígena y a partir de las indagaciones teóricas observamos la recurrencia a entender ciertos elementos de la música tradicional (y en especial la mezcla creada por los jóvenes indígenas) como alegre.

“entonces si la, la emoción se siente porque su ritmo no es, como te diré, no es un ritmo que te aloque como en el metal, ves algo que te enoje, sino es algo que te alegra, es una música hasta cierto punto alegre, eso si no sé cómo explicarlo bien, pero te alegra” (Herrera, 2013)

Los rasgos distintivos en los acordes musicales del Rock Indígena poseen su propia complejidad, pues en algunas piezas musicales éstos contienen el sentido de trance y de melancolía y en otras de alegría y regocijo, lo cual no necesariamente indica una contraposición, sino que evidencia la ausencia de patrones culturales predecibles en las sensaciones o sentimientos provocados. Parece ser que los sonidos mezclados con otros más intensos, provenientes de los instrumentos eléctricos, dan como resultado una fusión muy contrastante; es como si uno entrara en trance al escuchar canciones con sonidos como estos, pero con una intensidad, debido a los sonidos de la batería y los instrumentos eléctricos; especie de forma musical profunda e intensa a la vez.

Entender de esta manera que existen ciertos tonos profundos e intensos en el rock creado por estos jóvenes, le da un rasgo distintivo. No debemos dejar pasar la fuerte influencia a la cual se ven expuestos constantemente por los medios masivos y las producciones comerciales. Por lo anterior se nos invita a pensar en los endecasílabos, forma lírica en la que están construidas gran parte de las canciones de desamor, rancheras, populares en todo el país, los cuales han permanecido durante siglos en la lírica de habla hispana y que siguen siendo un referente en las canciones. Permean hasta cierto punto la

idea concebida de emociones particulares a las que evocan estos jóvenes indígenas, puede ser que la composición gramatical posea rasgos distintivos porque su base es la lengua originaria de los diferentes pueblos (tzotzil, tzeltal, tojolabal o zapoteco) sin embargo, sigue existiendo una educación emocional persistente en la que quienes están expuestos a la música comercial, la cual acapara cada vez más espacios de producción y exposición, terminan aprendiéndose las canciones de José Alfredo Jiménez o de José José que en un inicio, tal vez ni les gustaban y reproduciendo no sólo la letra de las canciones sino la idea de las emociones y de los sentimientos generados por dichas letras.

“Como los endecasílabos habían permanecido durante siglos en la lírica de habla hispana y que siguen siendo un referente en las canciones, Juan Gabriel en *amor eterno*, las canciones de Vicente Fernández, Martín Urieta, de José Alfredo Jiménez están presentes los endecasílabos entonces, platicábamos y decíamos, haber ¿quién ha escuchado mujeres divinas? Todos, ¿quién ha escuchado la ley del monte? Todos, ¿Quién ha escuchado amor eterno? Todos, y un muchacho dijo pues todas esas las puede encontrar en un solo disco aquí a dos cuadras en el mercado, como los vamos a encontrar también nosotros en la salida del metro, la piratería es la misma, la de aquí, la de allá y la de Ciudad Juárez, por supuesto es la misma porque los referentes de las industrias culturales son los mismos y entonces tenemos que un muchacho de Baja California, de Ensenada o de Tijuana crece más o menos con los mismos referentes, son similares, en cuanto estas grandes industrias culturales vienen a México que son las televisoras, específicamente Televisa. Pero se convierten y mucho en el referente de la población en general.” (Rodríguez, 2013)

Por eso los jóvenes crecen básicamente con los mismos referentes musicales en gran parte del país. Esto se puede ver en el reconocimiento de canciones populares. El Rock Indígena se piensa como una alternativa dentro del escenario del rock mexicano, porque no hay un solo rock mexicano, sino que hay varios, que se están haciendo en varias partes del país, de este modo se enriquece la influencia en el género del rock, y en consecuencia se enriquece también la identidad de un rock mexicano carente de ésta. “Pensemos que no hay un rock mexicano, si no muchos, muchas maneras de hacer rock mexicano, no solo el rock por supuesto, muchas músicas” (Rodríguez, 2013)

Incluso el Dr. Luis Bolaños<sup>38</sup>, argumenta que grupos como Lumaltok<sup>39</sup> tiene características del punk, de ritmos de cuatro cuartos, donde hay un énfasis en el uso de la guitarra. Lumaltok no se adscribe a un estilo definido, ya que se consideran dentro de una fusión de diversos géneros. Lo importante para ellos es que en este proceso de fusión crean su propio sonido, mediante acordes que en sus palabras tienen el color de la música de Zinacantán.

“Sí, a veces utilizamos acordes, solo son partes pues, que tienen el color como se dice tal vez de la música de Zinacantán y a veces utilizamos pues no se cada quien utiliza los solos y pues a veces te das cuenta que esa canción si tiene, suena a Zinacantán ¿no? pues entonces si nomás cuando estamos improvisando porque nos sale y adaptamos, pues como lo venimos escuchando desde niños, pues es algo que ya lo tenemos como parte de nosotros, a veces sale sin querer, sin pensarlo.” (Lumaltok, 2013)

Una de las características principales del Rock Indígena tiene que ver con el uso de letras en lengua originaria. Así lo demuestra Lumaltok, donde lo que más se recupera de su tradición es a nivel lírico, o sea la cosmovisión; hay canciones en las que sí hay ritmos autóctonos o prehispánicos pero no se limitan al aspecto musical, es decir en cuanto a las letras la cosmovisión es evidenciada, y en cuanto a la música, existen variaciones de acuerdo a las influencias depositadas en ella. La letra parece instalarse todavía en una cosmovisión antigua, mientras que la música es lo que sitúa al Rock Indígena en este momento histórico, denunciándolo como un fenómeno contemporáneo.

## **7.2 Lenguaje musical, Visual y Performativo.**

La música no puede considerarse como un símbolo semántico en el sentido de que existen límites acotados al hablar las evocaciones que despierta, puesto que éstas corresponden a diversos factores como el marco cultural, las formas lingüísticas de creación, la intencionalidad, y la de decodificación acerca de los sentimientos; con base en ello podemos decir que la música no tiene un sentido semántico pero si una noción semántica. Incluso sería mejor entender la música como un símbolo sonoro alejado de estas

---

<sup>38</sup> Profesor en la Universidad Intercultural de Chiapas

<sup>39</sup> Grupo de rock en Zinacantán.

características lingüísticas y darle un sentido desde lo que refleja en sí misma, desde la sonoridad, incluso desde la mimesis, la música como un reflejo sonoro desde lo corporal. Es necesario aclarar que la música no se puede considerar como un símbolo semántico. Un símbolo en la semántica generalmente tiene un solo significado, mientras que una melodía, puede tener un significado, pero no es el mismo significado para todos, no en el aspecto individual sino el cultural, estos significados de la música o de las canciones se van aprendiendo y se van modificando dependiendo del marco social dentro del cual se está inmerso. En este sentido la música puede entenderse como una forma simbólica que expresa un sentimiento en sí misma, pues allí acontece un orden estético de la música, entender que ésta comunica cierto mensaje por sí misma es tan sólo entender una parte de la denotación evocada por el discurso musical de las bandas, pues la otra corresponde al discurso mediático y cultural sobre el cual se genera.

El rock no escapa de esta concepción simbólica de la música, pero hay que señalar que es un medio muy viable para hacer todas estas fusiones, gracias a la gran difusión y plasticidad que lo caracteriza. Es muy popular y, como lo refiere Víctor Heredia<sup>40</sup>, es muy camaleónico porque puede transformarse en muchas cosas gracias a sus elementos instrumentales y musicales.

“hay una serie de, una serie de valores implícitos de usos y funciones al rock también lo caracterizan, emm, ciertos elementos, el uso de ciertos elementos del lenguaje musical ¿no?, que es lo que a uno le permite decir bueno esto es rock o no es rock, aunque el rock también es un género muy camaleónico ¿no?, es capaz de absorber muchos géneros y transformarse en muchas cosas...” (Heredia, 2013)

Bajo esta mirada el rock funciona como medio viable para hacer fusiones, accesible a nuevas formas musicales y pareciera ser que por esta maleabilidad varios jóvenes indígenas se aproximan a ella para generar sus propias producciones musicales.

---

<sup>40</sup> Etnomusicólogo y productor de audio

Otro factor importante del Rock Indígena está centrado en los rasgos visuales del mismo, a través de la materialización en objetos creados por la cultura, es decir, por las tradiciones, las costumbres y los rituales. Los integrantes de las bandas de Rock Indígena suelen usar sus vestimentas tradicionales; en el caso de Vayijel, usan el *chuj*<sup>41</sup>, así como el uso de máscaras símbolo del sincretismo en la mitología de sus pueblos. Los integrantes de Yibel utilizan su traje tradicional junto con un *combex*<sup>42</sup>, que es una vestimenta ceremonial la cual designa jerarquía.

“Pues el chuj es nuestro origen, pues representa lo que somos en realidad, y pues tampoco queremos vestir como los roqueros así ¿no?, con un pelo así chingón o con una camisa, yo no quisiera verme así no sé, sino el chiste de ir a tocar es pues ir a tocar ¿no? pues que nos vean pues de que venimos de un pueblo y estamos orgullosos y que ahí seguimos estando pues, y que ahí sigue la cultura pues” (Vayijel, 2013)

“Si, de hecho tocamos con los dos trajes dependiendo, pero usamos estos trajes y usamos, este, que será un combex, pantalones blancos de seda ¿no?, y este con camisa blanca y un pañuelo blanco con listones rojos ¿no?, esta es la vestimenta como ceremonial ¿no?, es que se puede utilizar, ahorita se hace la mezcla con la mezclilla.” (Yibel, 2013)

Con la finalidad de no ser vistos como exóticos entre sus mismas comunidades de origen, Damián Martínez comenta que Sak Tzevul fueron los primeros en utilizar el traje tradicional en los conciertos como distintivo y tuvieron que enfrentarse a varias problemáticas ante las autoridades de sus pueblos. En su testimonio, Edy Aguilar nos dice que el grupo Hektal utiliza la *colera*<sup>43</sup> para salir a sus presentaciones.

“Eh lo que nosotros utilizamos principalmente y lo más importante en una presentación son los trajes, los trajes de la región, eh nosotros nos ponemos eh... un traje que lo conocemos como colera nosotros lo conocemos como colera es un traje rojo eh a media manga y como unos listones colgando, eh... que cuelgan a los lados bordado eh traen flores bordadas con estambre, eso es lo que nosotros nos ponemos al tocar porque ese es un... ese es el traje que utiliza toda la gente de Zinacantán, es el traje que se ponen todos los días.” (Hektal, 2013)

---

<sup>41</sup> Atuendo tradicional de San Juan Chamula; una ropa hecha de lana de borrego de un color negro (blanca para las autoridades del pueblo)

<sup>42</sup> Pantalón blanco de seda con listones rojos

<sup>43</sup> Traje tradicional del pueblo de Zinacantán, Chiapas.

En cuanto a las portadas en los discos de Vayijel y SakTzevul, Faustino Herrera comenta que hicieron algo interesante en la iconografía. La imagen de SakTzevul, es una figura sentada que tiene una guitarra al lado, una guitarra iconográfica maya. La de Vayijel era más mística, porque aquí se vislumbran elementos como árboles con tonos oscuros y el uso de incienso y juncio utilizados para los rituales y curaciones (Herrera, 2013). Se trata básicamente de plasmar las tradiciones de las comunidades en las portadas de los discos.

La mezcla de elementos tradicionales y rockeros adquiere sentido en la puesta en escena de una tocada; al combinar elementos de rituales y costumbres de las comunidades de estos grupos, con elementos de las tocadadas de rock, se representa lo sagrado de las tradiciones. Este aspecto performativo denota sus cosmovisiones, tradiciones, rituales y vestimentas en conjunto.

Dentro de la escena del rock las presentaciones o tocadadas son muy importantes para darse a conocer, tal vez por medio de distinguirse del resto de los géneros de rock. El Dr. Luis Bolaños y el propio grupo Vayijel cuentan que cuando tocan cierta canción suelen quemar copal o incienso, o a veces el escenario se puede decorar con vegetación local como el juncio.

“No, a veces usamos juncio, son como hojas de pino, lo usamos siempre en eventos de cuando hacen altar y quieren ceremonia o algún ritual en nuestro pueblo es lo que hacen los mayordomos, siempre está presente el juncio el posh y pues eso es más espiritual, esas cosas.” (Vayijel, 2013)

Noesis<sup>44</sup>, por su parte, utiliza como escenario a guerreros mixtecos, garras de jaguar y elementos prehispánicos. Incluso, en tocadadas de Yibel, hay danzantes llamados Maxes, disfrazados con trajes muy coloridos originarios de San Juan Chamula. Hasta aquí, se puede ver que los ritos y las costumbres en el escenario tienen una denotación simbólica, que va dirigida hacia un sentido sagrado y particular de las regiones de donde son originarios; todo ello con la finalidad de compartirlo, de llegar a las personas y llevar a diversos lugares sus tradiciones.

---

<sup>44</sup> Banda de Rock zapoteca

Los conciertos del Rock Indígena se desarrollan bajo una especie de recreación en rituales tradicionales. Se usa el traje y los instrumentos tradicionales con la intención de renovar la cultura por medio del rock, en este sentido, la difusión de lo indígena, de su lengua, sus ritos, costumbres y tradiciones, tiene el propósito de abrirse a otros lugares, ya sea por medio de tocadás, producción de discos, o conformación de un movimiento que de manera estética uno puede aproximarse lo suficiente para poder comprender la afectividad de la cultura a la cual pertenece.

Recapitulando, encontramos que la categoría de lo estético es importante ya que permite aproximaciones más sensibles al objeto de estudio. Concebir estéticamente al Rock Indígena, ayuda a ver su forma fusionada donde la tradición y nuevas alternativas musicales, se diluyen y conforman este movimiento de renovación cultural. Su materialización se puede palpar en sus aspectos musicales (instrumentos, letra de las canciones, lengua, contenido y acordes) y visuales (presentación en el escenario, la vestimenta y lo performativo). Estos aspectos son concebidos como obras de la cultura porque ya tienen una existencia independiente a los integrantes de los grupos y de la difusión comercial. La categoría estética es importante porque nos permite concebir al Rock Indígena como un suceso histórico y cultural que se puede principalmente escuchar, pero también se puede ver, tocar, oler, en una palabra: sentir. Se puede concebir en su totalidad como una facultad psicosocial afectiva.



## 8. RECUPERACIÓN DE LO ANCESTRAL

### Construyendo el pasado

*“Mientras en el año 1962, una desconocida banda musical, dos guitarristas, un bajo, una batería, grabó en Londres su primer disco. Los muchachos regresaron a Liverpool y se sentaron a esperar. Contaban las horas, contaban los días. Cuando ya no les quedaban uñas por comer, un día como hoy recibieron la respuesta. La Decca Recording Company les decía, francamente: No nos gusta su sonido. Y sentenciaba: Las bandas de guitarras están desapareciendo. Los Beatles no se suicidaron”<sup>45</sup>*

Eduardo Galeano

Entender la música como un depósito de la memoria parece ser la estrategia sobre la cual abrevan los jóvenes indígenas para comunicar el mensaje de su comunidad; pues al momento de escuchar la música existen cierto tipo de evocaciones como el baile, los gritos, los cantos y las sensaciones producidas por la misma. Bajo esta lógica podríamos decir que dentro de la música existe cierta referencia al pasado, a un conocimiento colectivo lleno de recuerdos y sensaciones que pasan por lo colectivo para volverse personales; pues es el pasado contenido en la música aquel que despierta todas estas reacciones ante el escucha. Por lo anterior es válido entender a la música como un conjunto de elementos materiales (ropa, instrumentos, lengua, ritos) que forman parte de un símbolo, cuyo valor radica en la portación de la memoria, la cual se cultiva precisamente allí donde puede generar diversas evocaciones del pasado, es decir en un público que sea capaz de reconocerla, de despertarla y generar la explosión de la memoria inmersa en la música.

De esta manera se requiere la música y a un público que sea capaz de hacer detonar la memoria colectiva inmersa en ella, despertando el manejo de los diversos elementos y símbolos que la constituyen y la haga emerger de diferentes formas, de acuerdo a los diferentes públicos que la detonen como lo es en el Rock Indígena, pues para un nativo de

---

<sup>45</sup> Véase Galeano, E. (2012) “Febrero 11. No” en Los hijos de los días, México, siglo XXI editores, pág. 59

la región no es lo mismo escuchar el *Bolomchom* (pieza tradicional de las regiones chiapanecas) que para un extranjero.

*Los acontecimientos del pasado construyen lo entendido como el presente.* Esta máxima podría considerarse como la idea tradicional de que el tiempo pasado define las situaciones presentes; sin embargo, nuestra noción de la construcción de un presente difiere de dicha premisa tradicional, en el sentido tal que el presente puede ser quien reconstruya el pasado y genere un significado distinto. El concepto de memoria constituye una revaloración del pasado, de los acontecimientos obtenidos bajo situaciones concretas y el hablar de memoria nos conduce a pensar en la reconstrucción de experiencias donde el sentido de la subjetividad colectiva está permeando en gran medida la situación construida.

En el caso del Rock Indígena la cuestión radica entre si este fenómeno, con respecto a la construcción de la identidad y la revaloración de la misma es tan sólo una consecuente entre los procesos que acontecieron en un pasado sobre las tradiciones, los procesos identitarios, las relaciones comunitarias, el sentido de las mismas y los diversos factores articulados de manera consecuente que en general forman parte de este fenómeno musical. Esta cuestión resulta importante en el sentido de resaltar tanto los elementos que constituyen y que giran en torno al Rock Indígena tanto aquellos que regenera y reconstruye en su mismo proceso de desarrollo y producción.

Pensemos entonces de manera un tanto diferente, si acaso el Rock Indígena inventa su propio pasado, es decir, si existe una revaloración de las propias condiciones de identidad a partir de las situaciones que está experimentando.

El sentido de la recuperación de *memoria colectiva* en el fenómeno del Rock Indígena contiene gran interés de acuerdo a diferentes tópicos evidenciados en la recopilación de los datos. A lo largo de las entrevistas realizadas a los promotores de cultura, etnomusicólogos, sociólogos, músicos y artistas indígenas<sup>46</sup>; se manifestaron las principales características vinculadas al proceso de *memoria colectiva* entre ellos, recuperamos el uso de los *espacios* tanto simbólicos como recurrentes; la *cultura híbrida* como un puente entre las tradiciones y el rock; el sentido de *Identidad-Pertenencia* evidenciado a través de la letra de las

---

<sup>46</sup> Véase las tablas 1, 2, 3 y 4 en las páginas 63-66 o en su defecto *Relación de entrevistas* en Anexos, página 83

canciones, la lengua, la literatura, la pertenencia a algún grupo étnico y finalmente este apartado concluye con una aproximación que tiene la finalidad ofrecer una respuesta a la definición de un “Rock Indígena”.

### **8.1 Sotz Leb (*Lugar de Murciélagos*). Sobre los espacios**

Existe un principal referente al momento de hablar de las situaciones de Rock Indígena, en cuanto a lugares se refiere, en este caso hablar del fenómeno del Rock Indígena nos llevó a un lugar en esencia, lugar de gestación de este fenómeno que cobró vida y comenzó a evolucionar en Los Altos de Chiapas y Oaxaca (Regiones chiapanecas: Zinacantán; San Juan Chamula y San Cristóbal de las Casas. Regiones oaxaqueñas: Tehuantepec y Oaxaca centro). Chiapas comenzó a tener un lugar en la escena internacional a partir de fenómenos como el zapatismo, su riqueza cultural y sus actividades agrícolas. Sin embargo alrededor del año 2006 dentro de la escena del rock, un joven zinacanteco, desarrollaba a través de varios estilos musicales subversivos, un fenómeno que actualmente es nominado de innumerables formas, Etnorock, Batsirock, Rock étnico, Etnofonía, Rock en Tzotzil, entre otras; Rock Indígena; ese joven es Damián Martínez.

De acuerdo a los referentes obtenidos en el trabajo de campo acerca de los primeros surgimientos del Rock Indígena en la escena musical, Zinacantán funge como una pieza angular donde inicia esta historia que actualmente es resignificada y reinterpretada a partir de los discursos manejados por los músicos creadores y los actores quienes forman parte de la escena de este fenómeno.

“la primera vez que escuche eso me impacto ¿no?, porque yo venía de la escena rockera también de Oaxaca, entonces también conocía algunos intentos que se hizo en su momento pero eran más experimentales, o muy muy subterráneos, cuando llego aquí... eh en el auditorio de la Facultad de sociales, el auditorio Che Guevara se presentaron el treinta y uno de octubre, y fue... la verdad, la primera vez que escuche, cuando lo ves y es el..., ¿cómo lo diré?, primero lo que te llama la atención es la imagen, ¿no?, porque decían: es que son de Zinacantán ¿no? y venían vestidos con su traje regional, el traje de bordado” (Herrera, 2013)

Dentro de este testimonio ofrecido por Faustino Herrera (en uno de los primeros conciertos organizados en la Universidad Autónoma de Chiapas, UNACH) cabe hacer

mención que dentro de estos espacios hay ciertos referentes que son constantes y enunciativos, los cuales podríamos entenderlos en dos principales categorías, los que son propios de la región y los que son ajenos a la misma. Dentro de los propios están las presentaciones en las plazas, entendidas como espacios simbólicos que reflejan la centralidad, es decir, la idea de “lo central” simboliza un eje vital para las presentaciones relacionadas con el Rock Indígena (presentaciones musicales, tocadas, festivales, etc.), como si la idea de centralidad indicara la concentración de los públicos, quienes pueden fácilmente visitar a los músicos del Rock Indígena y como un punto de referencia comunal y conocido por todos.

Y en cuanto a los lugares externos a los espacios locales y comunales, hay una constante referencia al Distrito Federal, pero no como un referente simbólico de memoria colectiva, sino más bien como la noción del reconocimiento nacional, de la búsqueda de financiamiento y de la oportunidad de llevar la música a diversos espacios de la enorme ciudad. Dichos espacios versan en las universidades, los foros, casas de la Cultura, algunas explanadas delegacionales y el zócalo como un espacio emblemático, lo cual nos hace pensar que existe una escena vislumbrada para la presentación de este tipo de fenómenos, pues varios de los entrevistados refieren estos lugares como una constante al momento de salir a escena.

“cuando íbamos por ejemplo al D.F. yo lo que sentía era que la gente al ver el traje tradicional se identificaba ¿no?, y había una cierta melancolía, había una cierta como, como un cierto sentimiento de pertenencia ¿no?, de nuestro público, incluso la gente lloraba ¿no? por ejemplo, algunos conciertos que recuerdo en Iztapalapa ¿no?, o en Coyoacán o en zonas donde, donde viven los más humildes, los migrantes realmente de nuestro país como Iztapalapa, Ciudad Neza, fue como conectar ahí una cosa de decir hójole esto es lo que somos en la ciudad pero esto es lo que seguimos siendo, porque seguimos siendo todavía lo mismo, gente” (Martínez, 2013)

“En casas de la cultura, porque de hecho en el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes sí ha organizado eventos con esos chavos y ha organizado una serie de presentaciones y han tocado lo mismo en algunos lugares públicos, en casas de la cultura de diversos municipios y esto ha llegado digamos a un nivel más grande cuando se ha organizado el festival de rock

tzotzil, Batsifest que incluso se transmite en vivo por el sistema chiapaneco de radio y televisión” (Bolaños, 2013)

En este sentido el Distrito Federal juega un papel vital en el desarrollo del Rock Indígena para los músicos, ya que se visualiza como un circuito comunicativo con una mirada hacia el horizonte, mirada esperanzadora para desarrollar diversos proyectos culturales y también se entiende el D.F. como un espacio simbólico y físico dentro del cual se gestan diversos proyectos relacionados con el impulso de la música rock cantada en lengua, como lo es el caso de la Subdirección de Culturas Indígenas en CONACULTA quienes con la finalidad de impulsar el desarrollo por la literatura en lengua materna, pretenden empujar los proyectos musicales de rock en lengua como un puente hacia la literatura misma. Tal es el caso de *Germinalia A.C.* quienes cuentan con un espacio, “El Ingenio”, coordinado por Manuel Durán, donde se promueve el desarrollo de la producción musical, como lo fue con la creación de un taller que contó con la participación de diversos expertos en el ámbito de la música para desarrollar estrategias de escritura y producción de canciones, dirigido a los jóvenes indígenas en Chiapas, aprendiendo sobre algunas estructuras gramaticales y compartiendo sus procesos de acercamiento con la música construida y generada en estas regiones de los altos de Chiapas.

A pesar de la existencia de estos espacios que funcionan como impulsores del Rock Indígena, hay una terrible escasez de los mismos en el apoyo a este tipo de proyectos y las principales razones versan sobre el desinterés por las actividades artísticas, culturales y el poco presupuesto destinado a este tipo de proyectos. En entrevista con el músico Antonio Rodríguez vislumbramos este panorama:

“generar los espacios de encuentro, las redes que propicien eso y las redes, esas no las van a atender las industrias culturales predominantes, ¿no?, no lo va a atender Televisa, no lo va a atender la radio comercial ¿no?, esas redes las tiene que atender la propia sociedad civil, a través de asociaciones como Germinalia, o a través de iniciativas como la misma escuela del Rock a la palabra” (Rodríguez, 2013)

Con base en lo planteado la idea del escenario también es clave para hablar de un espacio simbólico donde surge el desarrollo de lo musical y las prácticas de recuperación y evocación a un pasado; y no sólo ello sino entender que la participación de todos los

personajes involucrados en la puesta en escena es importante para el sentido musical desarrolla, a esto Victo Heredia indica:

“El escenario es imprescindible porque facilita la actuación musical y su contacto con el público o la comunidad. El escenario no es un fin en sí mismo, es un medio que hace posible la interacción entre los distintos sujetos sociales que realizan una actuación musical o un “musicar” –músicos, público, organizadores, productores, técnicos, patrocinadores, etcétera-; en otros contextos –mayordomos, músicos, danzantes, comunidad, sacerdotes, etcétera-. El escenario surge por la necesidad humana y existencial de comunicarse a través del lenguaje gestual que se representa mediante un acto ritual determinado, que puede ser un “musicar”” (Heredia, 2012: 26-27)

Por todo lo anterior concluimos que la sociedad civil también debe participar en la creación de estos espacios ya que en efecto, no existe un interés por buscar, ahondar y difundir la atención hacia el Rock Indígena; hacia el contenido de las letras, a la lengua en que es cantado, a la vinculación con la cosmovisión maya, es decir, del pueblo, al uso de instrumentos tradicionales y sobre todo a la dificultades que atraviesan los jóvenes indígenas para poder llegar hasta dónde se encuentran.

## **8.2 De tradiciones tecnológicas. Una cultura híbrida**

Vivimos en un mundo donde las mezclas, fusiones, combinaciones de cualquier tipo, permean la cultura occidental. El fenómeno del Rock Indígena es un buen ejemplo de ello, dentro del desarrollo de la investigación nos percatamos del factor híbrido latente en el Rock Indígena, a través de las vestimentas, el uso de los instrumentos, el discurso manejado por los grupos musicales, los actos sagrados representados en el escenario y la mezcla con el uso de las tradiciones. La práctica de algunos rituales, las vestimentas y la lengua hablada en los altos de Chiapas; todos estos factores “propios” de la cultura en dichas regiones son discutidos, difundidos y creados a partir de medios hegemónicos; musicales como el rock; de comunicación, como las nuevas tecnologías y técnicos como el uso de la escena musical ya existente.

Comunicar un discurso local a través de la música, parece no tener tanto problema, sin embargo, lo interesante aquí radica en la comunicación establecida de las tradiciones a

través del rock y además cantado en tzotzil; todo ello forma parte de una vertiente compleja del Rock Indígena en sí mismo, el uso del rock para comunicar el mensaje que los jóvenes indígenas quieren compartir radica en diversas fuentes, tanto en que sea una música de fácil acceso (pensando en las formas de obtención y difusión así como el momento de composición) como el que sea una música global, ya que, ciertamente la popularidad del rock ha obtenido peso a lo largo de la Historia, desde sus comienzos como una música de protesta y oposición a los discursos convencionales “en efecto, la aparición del rock significó una verdadera subversión dentro del *campo musical*, lo que condujo a la crítica, al rechazo y al establecimiento de *ciertas estrategias de conservación* por parte de quienes detentaban el monopolio legítimo de la producción musical de la época.” (De Garay, 1993: 24). Es a través de este carácter de subversión y oposición sobre el cual los mismos jóvenes indígenas, quienes transmiten sus ideas a partir del rock hacen hincapié, sin embargo en ellos los motivos versan en derredor de llevar el uso de sus vestimentas, de su lengua y sus tradiciones en sí mismas, a través de un género musical socialmente sancionado por las autoridades de los pueblos y regiones donde ellos habitan.

“Sí, este fue un atrevimiento porque estábamos tocando lo que no se había tocado en siglos, para empezar el primer atrevimiento fue tocar la lengua y ya posteriormente yo me entero de estudios históricos, por ejemplo en Chiapa de Corzo que se prohibió cantar en lengua, que los mismos misioneros religiosos que llegaron a estas tierras enseñaron a tocar guitarra pero cuando vieron que, que toda la raza estaba cantando para liberarse y los religiosos dijeron ‘¡No, se prohíbe cantar!’ (...) Hacia el exterior fue una novedad, hacia el exterior del pueblo fue una, fue una cosa novedosa pero al interior fue muy fuerte, ahora imagínate a eso súmale usar el traje tradicional como identidad es como doblemente atrevido, enfrentarte a tu propia sociedad y decirles miren somos, seguimos siendo los mismos pero ahora hacemos esto” (Martínez, 2013)

“Pues a nosotros nos ven como, como algo así como huevones porque ven que no estamos en el campo y... pues, pues es lo que hace casi toda la gente ¿no? Sí también yo creo que ellos en lo único que piensan es en la familia, ganar dinero. Sí es que también ahí ya a nuestra edad ya estuviéramos casados si no fuéramos músicos” (Vayijel, 2013)

Bajo esta mirada, las complicaciones enfrentadas con los miembros de las comunidades generan diversos obstáculos; pero dichos obstáculos están dentro de la

comunidad, se enfrentan a la ruptura de un esquema narrativo cultural necesario para darle un peso al desarrollo del Rock Indígena. Con lo anterior podemos decir que el desarrollo del movimiento musical ha generado una relación intrínseca con el enfrentamiento a las normas sociales establecidas en los marcos culturales de la comunidad de origen con el fin de materializar estos rasgos culturales a través del rock, lo cual nos hace pensar, que el rock al poseer este carácter de rebelión (situándolo en un contexto histórico, como el de los inicios del rock) es un buen medio para romper con las normas sociales de las comunidades.

La música despierta frecuentemente un sentido sin sentido, en medida tal, que lo que despierta cierto tipo de música en cierto tipo de personas es, en efecto, una sensación llevada al lenguaje con el nombre de emoción, de pasión, de sentimiento, de afecto, de un “no sé qué”, pero finalmente una experiencia que despierta una sensación corporal y colectiva a través de un factor situacional, aunque en ocasiones se desconozca lo que sucede y simplemente parezca no tener sentido racional lo que experimentamos en ese momento.

Con base en lo anterior, elegir el rock para generar un vínculo con aquellos a quienes se quiere llegar acontece a un vínculo mayor, un traslape entre la sensación producida por la música que escucharon los jóvenes indígenas y su intención de comunicarla a través de ello, es decir, desde un orden afectivo.

La identidad del Rock Indígena se ha estado definiendo, y más bien parece continuar en ese proceso de definición, pues la presencia del fenómeno ha tenido un impacto (no sólo nacional) por las diferentes estrategias mediáticas como lo son el uso de la tecnología, es decir, llevar el *Chuleil Balamil*<sup>47</sup> a través de Internet, de los canales de video, de las redes sociales, de los canales de audio independientes o de la radio por internet. En este sentido la cualidad de lo simbólico, del sentido de espiritualidad, ritualidad, de lo sonoro y lo tradicional resultan rasgos persistentes más no así exóticos, ya que son parte de la vida cotidiana; es decir, en Zinacantán, San Juan Chamula, Tehuantepec, Oaxaca también cuentan con el acceso a los diversos aparatos tecnológicos que funcionan como un sistema de difusión (computadoras, celulares, Ipads, Internet, etc.). Mencionar esto es importante para

---

<sup>47</sup> Espíritu de la Tierra



no caer en el discurso culturalista al cual se apela tanto en las disciplinas de las ciencias sociales como en los discursos de los actores del fenómeno.

Por lo anterior entendemos que hablar de la tradición oral; de la lengua, del sentido comunitario y de la tradición espiritual resulta indispensable para pensar la constitución de rasgos identitarios propios del Rock Indígena, ya que, estos elementos poseen cualidades de la memoria colectiva de los lugares donde se desarrollan, cualidades que tienen que ver con las formas de transmisión del conocimiento, formas orales. La ausencia de textos (en el caso de la música tradicional) los lleva a comprender desde niveles ontológicos distintos la música como tal, pues el sentido de aprendizaje de la misma radica predominantemente en el sentido auditivo. Situaciones como éstas van modificando la connotación de elementos como la comunidad, el sentido de otredad planteado en ellos, del factor unitario y comunitario visualizado al momento de querer rescatar la tradición del pueblo, motivo por el cual cantan en lengua y visten las prendas tradicionales.

“A bueno eso es ya como de tradición en familia, somos músicos desde que tienes uso de razón allá, eh... incluso desde antes ¿no? Eso, escucho música ¿no? porque en nuestro pueblo están todas sus... todas sus manifestaciones tienen que ver con el arte ¿no? Entonces el arte la música acompaña cada parte de la vida cotidiana de nuestros pueblos, entonces empecé precisamente por eso y de niño al a los 6 años a un curso de música prehispánica, así, así le decían en la casa de la cultura allá pero es música de flauta y tambor, le dicen al instrumento evocando algunos sonos que se acaban de, de, se empezaron a componer para emular la música prehispánica pero sabemos no hay registro de eso” (Guerrero, 2013)

“Tratamos de llevar ¿no?, representar al pueblo dignamente ¿no?, utilizando el traje regional tal cual es y pues tratar de hacer que..., para nosotros es crear conciencia, conciencia sobre revalorar la lengua, la cultura, en este caso de la vestimenta, la cultura de hablar en lengua” (Yibel, 2013)

La premisa primordial de los grupos de Rock Indígena quienes entrevistamos alude a la noción de recuperación, de reivindicación y como una especie de posicionamiento de los rasgos comunitarios trasladados a un terreno mayor; situación que está permeada por un contexto contemporáneo, es decir, la visión del sentido tradicional, de redes comunicativas,

y de recuperación identitaria están permeadas por los procesos contemporáneos a los que se enfrentan actualmente los grupos de Rock Indígena.

Es importante considerar cómo el uso de medios tecnológicos ahora funciona para la circulación de las producciones musicales, no sólo de los jóvenes que cantan en tzotzil, sino de aquellos quienes son artistas independientes y se enfrentan ante la escasez mediática de los gremios institucionales, de medios que desfavorecen el sentido cultural, el arte, la tradición, la evocación a otras ramas, como la literatura, porque quien comienza a escuchar rock en tzotzil de pronto tiene interés por querer saber de qué habla tal canción, mismo interés que crece en la búsqueda de factores culturales de los jóvenes indígenas; por estas razones es que los usos tecnológicos funcionan en gran medida como un elemento de vitalidad en la circulación del Rock Indígena.

El contenido de las canciones atraviesa un proceso de generación lírica muy interesante, pues gran parte de estos jóvenes disfrutaban del rock en inglés, como Black Sabbath, Led Zeppelin, Tool, The Doors, entre otros, sin embargo, en la entrevista con Antonio Rodríguez (quien participó en el taller proporcionado a jóvenes Indígenas para la creación musical a través de *Germinalia A.C.*) observamos como las formas de aprendizaje pasan por aduanas, con ello pretendemos explicar cómo la influencia del rock en inglés en los jóvenes los lleva a generar una traducción al español y posteriormente llevarla al tzotzil, esta dinámica se convierte en un proceso complejo y devela la persistencia de otras culturas al momento de la creación o composición lírica. Este factor además de hablar de las aduanas del conocimiento nos conduce a poner la mira en el proceso de creatividad de los músicos indígenas. En entrevista con José Machuca<sup>48</sup> nos cuestionamos ¿hasta qué punto, las fusiones generadas por estos músicos dejan de tener el sentido de lo tradicional? ¿Sólo aquello que viene desde hace miles de años enseñado por los sabios del pueblo se puede considerar una tradición?

“Hoy por hoy hay un hervidero de, de, de, de<sup>49</sup> grupos que están haciendo cosas honestas, que están saliéndose ya del pedo de ¡hay pues la tradición y las nuevas de la tradición! ¿Qué es la tradición, o sea, la tradición se va fu... se va fusionando, o sea de repente cantar una rola de

---

<sup>48</sup> Ingeniero de audio quien trabajó en el proyecto *De tradición y nuevas Rolas*, financiado por CONACULTA

los Beatles en tzotzil ¿eso, eso no es tradición? claro que sí, porque se va fusionando, están dejando cosas personales, en una cosa que es, pues es universal, una rola que es universal por ejemplo ¿no?, no sé si exista esa rola, a mí se me acaba de ocurrir, pero eso va cambiando la tradición, no hay un rescate y nadie es un mesías porque no existe que rescatar, está vivo y ha estado latente durante toda la vida” (Machuca, 2013)

La misma tradición forma parte de lo que acontece en la época contemporánea, de los procesos que intervienen para desarrollarla y no sólo eso, sino para reinventarla, darle un sentido al pasado; fuera de la concepción lineal; pues los procesos gestados actualmente se desenvuelven en situaciones diferentes, corresponden a marcos conceptuales distintos y estos mismos van constituyendo un pasado, lo van reinterpretando y por lo tanto reconfigurando a partir de un presente y de situaciones gestadas en dicho momento.

Otro factor importante a tomar en cuenta sobre el contenido de las letras en las canciones de nuestros entrevistados, es la esporádica aparición sobre temáticas de rebelión, autonomía y la lucha contra el poder hegemónico (aunque es importante mencionar que existe una prevalencia por ciertas temáticas relacionadas con la naturaleza, con la vida cotidiana y las situaciones locales), lo que pareciera funcionar como ese intento de avance por denotar la injusticia social, los problemas de discriminación racial, la escasez económica y el desinterés gubernamental que enfrentan constantemente los grupos de Rock Indígena con quienes tuvimos acercamiento, así como un sector amplio de la población indígena en general.

“(…) también traducciones de algunas letras, y pues muchas hablan de aspectos como influencia del EZLN, el asunto de la autonomía, lucha contra el predeterminismo, hacer valer la autodeterminación, la capacidad de construirse a sí mismo, también hablan de la madre naturaleza, la madre tierra, algunos hablan de cuestiones de seres elementales dentro de su cultura, hablan de los cerros, de los ríos, en fin de cosas que les suceden pero desde el seno de la cultura en la que están insertos, pero insisto esto es en cuanto a letras, pero si nos vamos a música esto se diversifica” (Bolaños, 2013)

Con lo anterior podemos entender que el fenómeno del Rock Indígena queda inscrito no sólo en el aspecto de recuperación de la música tradicional, de la lengua y de los trajes regionales, sino que existe un factor relegado de todo ello y al mismo tiempo inmerso en

esto, evidenciado en la constante aparición de las diversas problemáticas a las que se enfrentan los grupos de rock.; es decir, el papel del zapatismo en la escena chiapaneca. Entendiendo al zapatismo del EZLN como un factor político y social cuyos rasgos distintivos ubicaron en la escena internacional el nombre de Chiapas, y no sólo ello, sino el nombre de lo indígena; este factor de alguna manera permeo contextualmente gran parte de la aprehensión de un discurso manejado por diversos grupos sociales, quienes mostraban descontento ante los sistemas hegemónicos.

En los grupos de Rock Indígena, el factor del zapatismo sale a relucir, aunque no en un sentido tan evidente, sino todo lo contrario, en un sentido de sincretismo, de ocultamiento, ellos asumen cierto discurso de perfil zapatista (como los usados por el EZLN<sup>50</sup>) en la explicación del sentido que le dan a lo que hacen y cómo lo hacen, sin embargo hay una renuencia a tocar la temática del zapatismo de manera pública.

Veamos el caso cuando preguntamos a los miembros de uno de los grupos de Rock Indígena acerca de los factores que habían influido para que ellos dejaran de ser tratados de manera despectiva (enfrentándose a situaciones de discriminación racial) y cuando uno de ellos respondió que fue a partir del zapatismo, esto fue lo que sucedió:

**A1:** Si, ahorita ya está cambiando, ya no es lo mismo.

**B1:** ¿A partir de qué cambio la situación hacia ustedes?

**C1:** Yo creo que a partir del zapatismo... (*Interrumpe abruptamente el otro integrante*)

**A1:** ¡No de eso no...! Cambio creo, desde, yo creo como hace 6 años

(Anónimo, 2013)

Este elemento es interesante desde lo que no se dice, la mayoría de las investigaciones se basan en hechos verbales, sin embargo, los silencios y lo no verbal es un factor sumamente importante para poder complementar y profundizar en el análisis.

---

<sup>50</sup> “El Ejército Zapatista De Liberación Nacional (EZLN) recurrió a las armas ‘porque no nos dejaron otro camino’.

... ‘los compañeros decidieron alzarse este mismo día para responder al decreto de muerte que les da el Tratado, con el derecho de vida que les da alzarse en armas para exigir la libertad y la democracia que los va a llevar a la solución de sus problemas’.

Subcomandante Marcos  
**La jornada** el 19/1/94”.  
(Citado por Pazos, 1994: 131)

Pareciera ser que esta renuencia a hablar sobre el zapatismo tiene cierta relación con las alianzas políticas gestadas entre los residentes de los pueblos y algunos partidos políticos, además de que gran parte (nativos) entienden el fenómeno del EZLN como un factor poco benevolente para las comunidades y éstas personas prohíben a sus hijos hablar de ello. Llegamos entonces a la conclusión; a partir de una conversación con el líder de la banda Sak Tzevul (quien nos vislumbró el panorama acerca del papel que tiene el zapatismo en la zona de los altos de Chiapas) de que existe una alianza partidista, dicha alianza sanciona a todo aquel que muestre un interés por movimientos subversivos, a pesar de que dichos movimientos sean de carácter local con dimensiones internacionales.

Y es que pareciera ser que el zapatismo ha dejado de ser un fenómeno político y social de persistencia en la escena chiapaneca, pero en realidad no hace mucho tiempo se seguía hablando de los conflictos políticos y bélicos entre los indígenas y el gobierno recordando por ejemplo, “la puesta en escena de Felipe Calderón ataviado a la usanza tradicional, pidiéndole al dios chamula que lo ilumine, nos recuerda que, por más silenciosa que quiera ser mantenida, en Chiapas hay una guerra contra el zapatismo y los pueblos indios. Una guerra que no se atreve a decir su nombre.” (Hernández, 2010). Un conflicto que sigue latente y que ha tomado formas de expresión a través de las narrativas más cotidianas en las regiones de los altos de Chiapas, materializadas en este caso por las expresiones musicales y la ruptura de los esquemas tradicionales donde el joven indígena estaba condenado a trabajar en el campo.

Con base en lo anterior podemos decir que existe una fuerte relación con los supuestos y el perfil del discurso zapatista (encaminados hacia la recuperación de la identidad y el reposicionamiento de lo indígena a nivel macrosocial) por parte de los miembros de las bandas de Rock Indígena; a pesar de que ellos no lo declaran contundentemente. Además existe una alianza por un gran sector de la población hacia los partidos políticos (en el caso de Chiapas la alianza es con el PRI) lo cual impide poder expresar directamente las inclinaciones y el reconocimiento de los movimientos subversivos como el del EZLN, aunque el perfil y el carácter con el que desenvuelven sus ideas estos jóvenes indígenas posee mucho de ese discurso.

### 8.3 Hacia una búsqueda del ser

*“Lo que la suerte me dio  
Se lo ha llevado consigo,  
Pero aquello que soy yo  
Lo guardo todo conmigo”.*

Fernando Pessoa

El sentido identitario generado en el Rock Indígena, parece no tener un buen soporte, es decir, la identidad del fenómeno y lo que pretende realizar ha intentado ser definido y remarcado en marcos estructurales muy específicos, sin embargo, observamos que este factor posee una cualidad dualista; la de una supuesta carencia de reconocimiento en la escena musical y la diversidad de la cual forma parte al estar inmerso dentro del mosaico cultural que distingue al rock mexicano, con ello nos referimos a que existe toda una variedad de vertientes propias de un rock mexicano, entendido éste como aquel que se produce en México, y por supuesto todas las variantes que existen en un rock. Existen algunos rasgos que distinguen al Rock Indígena del resto de otros géneros, tales como algunas *formas musicales*, entendidas como la composición melódica y la tradición oral de las mismas como rasgo que permea la composición musical; *el sentido performativo* evidenciado en el uso del traje tradicional de Zinacantán, (como lo es el caso de Sak Tzevul y Hektal<sup>51</sup>) evocando a la noción de pertenencia a un grupo social. Es importante retomar el factor sobre el cómo quieren ser vistos pues parte del mensaje que pretenden compartir estos grupos de Rock Indígena está contenido en sus prendas, la tradición del pueblo, ser vistos como zinacantecos, enfrentarse contra las problemáticas de racismo y la discriminación.

Indirectamente entendemos que son portadores de la tradición, de sus formas para llevarlas a través de otro lenguaje a un público amplio, puesto que no hay un estrato social específico que siga el movimiento, sino que es muy general. Podríamos decir que en primer lugar surge la curiosidad de ver algo nuevo, las presentaciones en la zona de Chiapas, en la Ciudad de México, a lo largo del país y además en otros países comienza como un acercamiento a lo desconocido al no saber qué sucederá, hasta cierto punto se

---

<sup>51</sup> Grupos de Rock Indígena en Chiapas

rompe ese esquema narrativo de lo que acontecerá en algún concierto, puesto que es evidente el desconocimiento sobre el fenómeno.

Una vez expuesto, ya que llevaron a cabo su presentación se gesta una atmósfera situacional en la cual las personas entregan parte de sí mismas para llevarlas consigo en la memoria y por lo tanto construir un recuerdo, un *re-cordis*; para emblematizar la experiencia vivida. Finalmente está el factor de *lo discursivo*, de carácter consistente ya que en todas las bandas de Chiapas se repitieron elementos, tales como el uso de las prendas tradicionales de Zinacantán y San Juan Chamula con la finalidad de llevar la tradición a los jóvenes de la región, pues se vive una situación de renuencia al uso de los trajes tradicionales. La prevalencia de este tipo de prácticas están encaminadas a la recuperación, a no dejar de lado los usos cotidianos, ya que allí radica un sentido de identidad.

Y no sólo ello, sino que permea en gran medida el carácter constante de un reconocimiento sobre lo que sucede en estas zonas de los altos de Chiapas, como si en la música creada desearan compartir el sentido de pertenencia, las practicas simbólicas, lo significativo de usar un traje regional y portar parte del lugar de origen a donde quiera que vayan, pues las oportunidades de salir son muy escasas y manejarlo bajo la óptica de trasladar sus raíces con ellos es un indicio del sentido emotivo impreso en las formas de añorar el hogar, recurriendo a la idea éste evidenciado en los espacios físicos, simbólicos y significativos expuestos en las temáticas dentro de las letras de las canciones; como la coexistencia entre seres humanos, el respeto a la naturaleza y sobre las experiencias cotidianas, todo ello aunando a un contexto que tal vez de manera involuntaria influye en quienes construyen éstas letras.

“Quiero decirte que lo que más se ha tratado es promover un poco la creación a partir de la cultura originaria ¿no?, de lo que somos portadores, pero también el desarrollo en la música con una visión de que la identidad es algo que tiene que compartirse, que tiene que exponerse para que sea también reconocida ¿no?” (Martínez, 2013)

“Claro, por completo eh... de mantener la tradición, evitar que se, que llegue el momento en el que se extinga y, y este, por medio de esto para que por , por ejemplo si llega a desaparecer el músico tradicional de Zinacantán queden los discos que grabamos con, este, los sonidos que un día existieron y se tocaron allá, sí en , si, si llegara a extinguirse, pero si

no de todas formas tenerlo ahí, tenerlo en un disco en la música que nosotros hicimos pa, para que demuestren que también estuvo la música tradicional de una forma distinta” (Hektal, 2013)

De acuerdo a lo recopilado podemos ver que existen tres principales ejes que atraviesan el sentido identitario que giran en torno al Rock Indígena; en primer lugar está el compartir los rasgos que constituyen la identidad de la cultura originaria, pero pareciera ser que la finalidad de compartir radica en el reconocimiento de la misma, de entender y conocer su existencia. El segundo elemento sobre el cual versan las narraciones de los entrevistados tiene que ver con la noción de dejar una huella en el tiempo, marcar una página en la historia de la música tradicional para mantener solidificado e inmortalizado el material producido por estos jóvenes. Finalmente el sentido performativo y visual (la puesta en escena y el uso de trajes tradicionales, así como de elementos sagrados en la aplicación de rituales) resulta un factor que permea la identidad constituida en el fenómeno del Rock Indígena, desde la perspectiva sobre cómo quieren ser vistos y comprendidos por un público.

Todo ello corresponde a un marco afectivo producido a través de la interacción de los sujetos inmersos en un marco social específico, donde las variantes de la comunicación, de los mensajes, las letras de las canciones, las formas de llevarlos a cabo, están intrínsecamente relacionadas con dicho marco social. De esta manera el Rock Indígena se vuelve una condensación de los símbolos (lugares, temáticas de la naturaleza, vestimenta, lengua) propio de un marco cultural dentro del cual se define la identidad del fenómeno.

El sentido de pertenencia está evidenciado en algunos rubros vitales para comprender el desarrollo del Rock Indígena, como el pertenecer a un grupo étnico, lo inefable en la reconstrucción de lo indígena, lo simbólico de la tradición; la dominación de los medios sobre el sentido de lo indígena; la identidad entendida como círculos concéntricos y el compartir dicha identidad. En su trayectoria por varios lugares, algunos grupos de rock (Hektal, Vayijel y Lumaltok) declaraban cierta inclinación hacia algunos espacios proporcionados para sus presentaciones en Guatemala; indicaban tener un vínculo cercano mediante las raíces de la lengua materna en dicho país comparada con el tzotzil, así como la pertenencia a una misma cultura milenaria, la cultura maya. Encontrar estas similitudes



parece generar una aproximación a ciertos sectores poblacionales creando ambientes de diversa índole que vinculan lo afectivo y la socialización en dichos espacios.

Dentro de estos procesos que van constituyendo la identidad del fenómeno se encuentran algunos rasgos en el sentido performativo<sup>52</sup>, entendiendo a éste desde dos perspectivas, lo inasible y lo factible. Dentro de los aspectos inasibles se encuentran algunos puntos como la denotación de vínculo afectivo por la cultura de pertenencia, como en el caso de Tlalok Guerrero, músico zapoteco, quien intenta comunicar los rasgos bellos de su tierra, de su cultura, las problemáticas en su pueblo, la pérdida de manifestaciones musicales y todo ello mediante la mezcla con la música tradicional y contemporánea. Con ello se intenta manejar el sentimiento a través de los esquemas de vida en los diversos pueblos (de Chiapas y de Oaxaca en el caso de nuestro acercamiento) donde cada uno de ellos funge como un contenedor de los sentimientos dentro del marco cultural correspondiente a cada región.

Bajo esta mirada existen algunas características en el desarrollo de las producciones musicales y la puesta en escena, como en algún concierto por ejemplo, donde aparecen elementos inefables, la gestación de una atmósfera, la cual es el proceso de articulación entre los diversos elementos que tienen que ver con la puesta en escena, es decir, lo performativo, la intencionalidad de un discurso pensando a quién va dirigido y con qué ideología y el público quien lo recibe, quien a su vez imprime un elemento importante para el desarrollo de esta atmósfera, dentro de la cual podríamos ver, en su punto latente, la gestación del magma afectivo de la situación.

“De repente se me ocurre, por ejemplo el asunto de música, etcétera, de, de conciertos de rock, etcétera, ahí lo que aparece es un ritual de pertenencia o de formación, o de inauguración de una colectividad, aunque esa colectividad duré veinte minutos, no importa, pero ahí es lo que aparece, y lo que hay ahí es la desaparición del lenguaje, ahí no hay lenguaje para nada, (...) no hay eso y entonces lo que hay es forma y lo que hay es sentimiento, y lo que hay es afectividad, y entonces ahí está (...)” (Fernández, 2013)

---

<sup>52</sup> <sup>52</sup> Notas de campo de la presentación del grupo “Colectivo la Z” en Tehuantepec, Oaxaca: Se escuchó como el intro de *paint it black*, parece que van a fusionar esas melodías; del intro con la demás rola sólo utilizan la guitarra española y éste sí desató el aplauso, podríamos pensar que es parte de las letras, el mezcal y las cosas tradicionales de Tehuantepec finalmente cuando entró la flauta de carrizo también se escucharon muchos aplausos.

Esta noción de la situación nos permite comprender de mejor manera la afectividad gestada en el concierto de rock, donde están latentes gran cantidad de elementos y permiten el desarrollo de lo afectivo, de llevarse y dejarse llevar dentro de la situación, donde en efecto, el centro es el punto de creación, el punto álgido donde la intensidad de la afectividad es mayor y de esta manera si uno se encuentra en un concierto de rock, en el centro, que en primera instancia es el grupo musical, se posee la carga con mayor intensidad y el límite del concierto (ubicado espacialmente) contiene aún la misma sustancia del centro porque están hechos de lo mismo, pero la cualidad del límite es la de destrucción porque todo lo que se sale de éste deja de pertenecer a dicha situación y adquiere otra cualidad, una con un sentido de intensidad menor. De esta manera entendemos que la situación del concierto es apropiada para condensar los rasgos afectivos que envuelven al fenómeno del Rock Indígena.

La recuperación de una tradición como un referente importante, de orden significativo, implica enfocar la mirada en los procesos de las prácticas tradicionales en los jóvenes indígenas con la finalidad de compartirla, de llevar su noción del universo a otros lados; mientras que la mirada de quienes reciben el fenómeno en el ámbito de la producción musical está dirigida hacia un sentido performativo para llamar la atención, volverse seductor y atrapar las miradas de gran cantidad de espectadores; volver comercial la tradición. A pesar de ello el sentido de recuperación está intrínsecamente relacionado con la música que ellos producen y en el aspecto comunicativo que le dan a la misma, es decir, se aspira a compartir un sentimiento.

#### **8.4 El tesoro del recuerdo perdido en el olvido**

CONACULTA indica que las 68 lenguas registradas por el INALI<sup>53</sup>, se están dejando de hablar. Ante ello la recuperación de la lengua a través del rock es una incursión por los jóvenes indígenas que parece tener gran persistencia en las comunidades y las regiones populares de los altos de Chiapas, por ello la música también funciona como un vínculo hacia otras expresiones artísticas como lo es la literatura, y no sólo ello, sino que funciona como una revitalización de la identidad en los pueblos indígenas.

---

<sup>53</sup> Dato proporcionado en entrevista con Adriana Hernández Subdirectora del departamento de Culturas Populares, CONACULTA.

Entendemos que el movimiento del Rock Indígena tiene un orden del siguiente tipo:

### Discurso – Fenómeno del Rock Indígena – Discurso

En este panorama comprendemos como la existencia de un discurso preestablecido (quizá con el peso político y social que ejerció el zapatismo en la escena de Chiapas y la revaloración por los pueblos indígena como un factor importante, no el único ni determinante pero si influyente) genera parte de la constitución del Rock Indígena, parte del fenómeno, ya que como hemos vislumbrado a lo largo de este análisis existen otros factores que influyen fuertemente en la constitución del Rock Indígena. Bajo este nuevo esquema, podemos entender que la prevalencia de un discurso hegemónico sobre la recuperación cultural alimenta fuertemente el fenómeno. El mismo fenómeno del Rock Indígena alimenta los cambios y las reinterpretaciones a través de discursos previos y de la creación de nuevos adoptados en un marco social donde el orden cultural indica ciertas pautas de valoración, sensibilización y aprobación del Rock Indígena.

Tal es el caso de *Los Cassetts* (ex integrantes de la banda Hektal) quienes nos cuentan que deciden alejarse de la banda de rock en tzotzil para “no colgarse de la cultura” pues para ellos el fenómeno constituye un apogeo de jóvenes interesados por cantar en tzotzil a causa del mismo boom producido por el fenómeno del Rock Indígena.

“pues el apoyo y ya, últimamente se ha ido decayendo. De vez en cuando hay un festival o algo así, entonces pues igual lo que está, yo lo veo la verdad esta chido porque ves a las bandas que siguen rescatando la cultura pero igual este está chido que en verdad lo hagan por eso y no porque se está colgando de la cultura para, no sé, hacerse famosos (risas) o ganar dinero, o ¿yo qué sé?, la cosa pues no sería así; entonces si de verdad lo quieren hacer pues que lo hagan porque quieren rescatar su cultura de verdad” (Cassetts, 2013)

Con base en ello es fácil ver como el fenómeno fue causa y no efecto de un discurso culturalista en algunas bandas de rock que surgieron espontáneamente y que como lo refiere Faustino Herrera<sup>54</sup>, con el tiempo desaparecieron dejando lugar a quienes se encontraban comprometidos con el Rock Indígena.

---

<sup>54</sup> Pasante de Antropología Social por la UNACH (Universidad Autónoma de Chiapas) quien vivenció el nacimiento de las bandas de Rock Indígena.

Otro dato importante que encontramos en el desarrollo de nuestra investigación y que está fuertemente relacionado con el sentido tradicional de los pueblos es el de la casi nula presencia de mujeres en la escena del Rock Indígena, pues como nos mencionó uno de nuestros entrevistados que en el caso de los usos y costumbres en Chiapas aun se han quedado muy atrás y las mujeres llevan el mismo rol de hace muchos años: el de servir en su casa y ya.

“(…) sobre todo en Chiapas, según me han dicho que se reivindicó mucho el orgullo de ser indígena y las lenguas y las cosas así, se siente en todo San Cristóbal, están orgullosos, pero curiosamente con esta cosa de reivindicación también viene la cosa de modernizar los usos y costumbres, los usos y costumbres en el caso de Chiapas son medievales ¿no?, o sea, la mujer camina dos pasos atrás y se quedó..., no va a hacer rock, va a hacer mole o va a hacer la comida ¿no?, entonces bueno ha sido importante.” (Ritter, 2013)

La participación de las mujeres dentro del fenómeno se reduce a asistir a algunos talleres culturales y musicales pero desafortunadamente solo a eso, puesto que no se cuenta con integrantes del sexo femenino en las bandas, a excepción de Sak Tzevul a quienes podríamos entender como los precursores, no sólo del fenómeno musical, sino que ubicados en el intento por romper un discurso hegemónico de lo masculino (y patriarcal) en los pueblos, ya que además de contar con dos mujeres en la banda, estas son extranjeras.

“(…) sobre todo que la esposa de Damián es japonesa entonces ella en el violín le puso otro matiz al grupo, que no lo tenía hace cuatro años cuando ella entro más o menos, tons yo pienso que Sak Tzevul es el está experimentando (...)” (Bolaños, 2013)

Está vertiente no sólo es una incursión en el factor dual de género, sino que modifica las estructuras con respecto a las composiciones musicales tradicionales tanto del rock como de la música tradicional a través de la incorporación de nuevos elementos y tonalidades como lo ha experimentado Sak Tzevul.

## **8.5 Los círculos concéntricos**

Considerando las reflexiones elaboradas anteriormente, podemos entender que el mismo fenómeno del Rock Indígena genera una vinculación con grupos no sólo de Chiapas, de San Juan Chamula y Zinacantán sino que también hay una persistencia en algunas regiones de

Oaxaca y en la Ciudad de México, o en el Norte, como lo es el caso del grupo Hamac Caziim en Sonora. La existencia de diversos grupos étnicos puede ser un factor de vitalidad que revaloriza la constitución de la identidad, de modo tal que ésta no sea sólo la de cada grupo, sino que se diversifique, creando así círculos concéntricos sobre los cuales se mueva la identidad en cada uno de ellos y se consolide de mejor manera el Rock Indígena en sí mismo, sin renuencias de algún tipo, simplemente recuperar y apreciar las sutilezas de cómo cada grupo genera esa apropiación del Rock Indígena, constituyendo quizá un buen referente con contenido de lo que es el rock mexicano. La finalidad de estos jóvenes aspira a compartir los rasgos que los definen como grupo, rasgos evidenciados en el uso de espacios y lugares, sin importar de que región sean, la finalidad radica en compartir esos rasgos identitarios, revalorarlos, no en un sentido de reafirmación, más bien de reelaboración, a partir de las circunstancias enfrentadas actualmente, de los medios proporcionados y del enfoque que decidan abordar. Con ello decimos que la identidad no se reafirma ni se pierde, sino se transforma, adquiere un valor móvil, ya que las circunstancias y las situaciones dentro de las cuales emerge, acontecen a una temporalidad espacial y con ello se enuncia el sentido del dinamismo en la identidad.

Otro elemento importante es resaltar la aplicación de estilos personales con la finalidad de distinguirse de otras creaciones musicales (incluso dentro de las mismas bandas involucradas en la escena tienen el carácter de enaltecer sus particularidades); esta característica está presente al momento de hablar de las creaciones musicales, como una especie de posicionarse por encima de los demás, un rasgo muy individualista del rock y no sólo en lo musical sino una idea muy del siglo XX, como el mismo Jorge Ritter<sup>55</sup> lo refiere.

Sí, bueno, puede ser que la originalidad como tal no sea tanta, pero puede ser también que la originalidad como tal no sea el propósito superior. No se trata de ser original sino de poderte expresar, ¿no? ese es como un sentido más moderno del arte digamos, ya después de la contracultura y de todas las corrientes que hay, en el sentido artístico, si tú quieres ser muy innovador y muy original perteneces al siglo XX, no al siglo XXI, ¿si me entiendes? Eso de ser muy original y muy innovador no tiene nada de original e innovador, eso es una cosa típica del siglo XX, que se trataba de ser muy novedoso.” (Ritter, 2013)

---

<sup>55</sup> Músico y Compositor.

Vale la pena entonces preguntarnos ¿qué papel juega esa construcción occidental individualista de las cosas en el proceso de afectividad, en el sentir, en esa tensión que se crea entre lo colectivo y lo individual? ¿Será que se considera a lo individual como negativo y entonces hacer la reivindicación de lo indígena es hacer también una reivindicación de lo colectivo? Y en ese sentido ¿hay una necesidad de regresar a la colectividad? Parece ser que es clara la existencia de una tensión entre lo individual y lo colectivo y se manifiesta mucho en el Rock Indígena. Éste es la expresión evidente, es la muestra clara de porque como en algunos discursos se dice que el rock es puramente individualista y lo que es realmente interesante es considerar cómo convive esta expresión con lo colectivo, es decir, desde el sentido de lo indígena. Ello denota un carácter irónico acerca de la recuperación ancestral, de lo comunitario a través de una superposición de grupos de rock sobre otros.

#### **8.6 Sobre el sentir sin sentido**

La idea de un sentimiento en las canciones de Rock Indígena no se encuentra alejada de los marcos convencionales, es decir, para los indígenas el amor, no resulta un sentimiento tajantemente distinto a la noción que se tiene en la ciudad, ya que, cuenta con pequeñas variantes culturales que corresponden a los procesos de socialización por los cuales atraviesan los mismos músicos para materializarlos en palabras, con algunas variaciones locales. Sin embargo pensar en la noción de los sentimientos inmersos en las canciones populares nos hace considerar algunos factores importantes que tienen que ver son el sentimiento impreso en una época y considerar la persistencia de ese sentimiento, al momento de recuperar la música tradicional por los jóvenes indígenas, nos permite comprender parte del sentir colectivo.

“La canción popular es una de las numerosas expresiones del arte popular, que establece lo que podríamos llamar patrones expresivos que representan los sentimientos de las masas de una época determinada. Pero a cambio, las innumerables variedades en los matices de los sentimientos de las masas son podadas a cada paso por los amanerados estereotipos de sus formulaciones.” (Mita, 1996: 31)

A pesar de ello, no existen diferencias marcadas en la construcción de ciertos sentimientos dentro de las zonas indígenas, ya que, por el acercamiento que experimentamos podemos decir que la influencia mediática permea en gran medida las miradas que tienen los jóvenes sobre el uso de ciertas metáforas, sobre el entendimiento del desamor, de la tristeza, de la vida, de la muerte. Como lo mencionábamos anteriormente; a pesar del impacto mediático y la influencia ejercida para generar cierto juicio de acontecimientos, emociones, experiencias; existen ciertas variantes culturales que reflejan un interés por algunos aspectos específicos de su entorno; con base en ello, resulta notorio observar cómo se apoyan de las bases (melódicas y líricas) y modifican las mismas para desarrollarlas desde un sentido distinto.

“Pues no sé cómo qué la canciones, la mayoría de las que tenemos y las que van a salir en el disco hablan de amor, desamor, como si estuvieran algunos de los integrantes todos enamorados, todos dolidos, y así pues a la hora de componer yo compongo algunas de las letras este, pues no sé, más o menos como que no escribo en lo que me ha sucedido a mí, escribo en base a lo que he visto que le pasa a compañeros de la banda o a amigos de mis demás amigos (risas). Un amigo termino con su chava y se siente fatal y yo me pongo a escribir sobre eso y no escribo sobre mí sino que escribo sobre otras personas.” (Cassetts, 2013)

Recuperemos la idea utilizada anteriormente sobre el sin sentido de los sentimientos, para entender con ello que la utilización de acordes, de vestimenta, de instrumentos, del discurso, de la lengua, conforman el sentido afectivo del fenómeno a través del cual se quieren expresar dichos sentimientos, es decir todo aquello que no atraviesa por un sentido racional. La idea a la que se hace referencia sobre los sentimientos en la escena del Rock Indígena apela a entender que la lógica y los significados de los diversos elementos musicales, estéticos y comunicativos que vamos a encontrar en las situaciones son contruidos a partir de las relaciones entabladas con los diversos actores que constituyen la escena del fenómeno y por lo tanto los sentimientos siempre están en referencia al marco cultural simbólico en el que son depositados.

## 9 COMUNICACIÓN

### Las vías de conducción del rock

Es importante entender qué es lo que pasa en los procesos de comunicación para poder comprender mejor la afectividad en el Rock Indígena. Para ello hemos trazado guías que nos ayudarán en este complejo ámbito. Nos adentraremos a este eje temático primeramente dándole una mirada al proceso de producción, difusión y consumo.

#### 9.1 El uso de la globalización

En la etapa de producción se congregan diversos procesos interesantes que si bien no pueden plantearse como generales en todos los grupos de rock en lengua, sí están presentes en un buen número de bandas pertenecientes a este movimiento. Quizá una de las cosas más interesantes sea el intentar recuperar ciertos elementos de la globalización (los medios de comunicación principalmente) para compartir sus ideas y dar a conocer los usos y costumbres de su cultura y su vida cotidiana. Exponer nuevas formas de pensar y de actuar en la vida diaria es una de las principales metas de los grupos. La cuestión es que, si en algún momento la globalización y sus implicaciones fueron pensadas como un mecanismo de opresión a la diversidad (que quizá en ciertos contextos no deja de serlo), muchos de los jóvenes han decidido utilizar los mismos medios que proporcionan estos medios globales para difundir su cosmovisión. Puede decirse que ellos han repensado a la globalización de manera que les permita dar a conocer su mensaje; “lo que tratamos de hacer nosotros es no dejar que la globalización nos utilice, si no que al contrario queremos utilizar a la globalización” (Yibel, 2013).

Y es en ese sentido que retoman al rock como medio para comunicar sus ideas, entendiéndolo como un producto de esa globalización y como reflejo de la cultura occidental. Su cosmovisión entonces da una vuelta en sí misma, es decir se reconstruye de tal manera que puede insertarse en este género musical para poder ser comunicado principalmente a los jóvenes. Los grupos de Rock Indígena se encuentran, no con un olvido de sus tradiciones sino con un rechazo de su cultura por parte de los jóvenes de su



comunidad, producto de la discriminación que viven los pueblos originarios y el predominio, irónicamente, de la globalización y la occidentalización de los pueblos.

Es relevante el papel que toma el rock en este proceso, puesto que sus características lo hacen un medio ideal para comunicar algún mensaje. ¿Cuáles son estas características? Primero que nada ha sido común en la historia del rock relacionarlo con movimientos juveniles de protesta, desde su nacimiento como género, incluso desde su antecedente próximo, el blues. El rock es el medio de expresión por el cual comunidades se expresan y liberan aquellos sentires que a la vez les dan identidad. El rock ha sido y sigue siendo ante todo una lucha. Y es que otra de sus características importantes es la relativa facilidad con la que puede hacerse. Para tocarlo de la manera más básica sólo se necesitan tres o cuatro personas, una guitarra, un bajo, una batería, la voz, y la amplificación necesaria (esta es la instrumentación más usual en el rock, sin embargo no es la única). Sólo son necesarias las formas más básicas de acordes, de ritmos, de construcciones melódicas y basta con eso. Teniendo lo anterior se puede hacer sonar una canción a un volumen alto, casi como un grito, que comunique algo que no se escuchaba hasta entonces.

“el rock es un fenómeno musical como muy práctico; de ahí surge mucho ¿no?, de poder hacer una bandita, ¿por qué?, pus porque con, con cuatro monos haces un ruidero ¿no? (sonríe), es interesante; y entonces algunas vez vi alguna película soviética que era de los 90's , 95 ya, y era una historia de un rockero ruso, pero un poco tarde ¿no? (risas), los noventas, 95, era como de los primeros rockeros rusos ¿no?, después del destape de la Perestroika, rebelde, y con equipo y hacía sus rolas y sus rolas tenían un chorro de significado social rebelde... y tenía su grupito, y entonces es chistoso como, bueno en ese momento se volvió algo natural en Rusia, después; y yo creo que eso es lo que está pasando por lo menos en Chipas, que hay un, hubo una especie de destapes del zapatismo ¿no?, como que se jaló mucho la atención, fue mucho extranjero, mucha ONG, mucha... a, antropólogos y todos mundo está ahí metido tratando de... ¿no?, entonces si llamo mucho la atención y se sintió en los chavos.” (Ritter, 2013)

Y si bien en muchos casos existe un rezago técnico en cuanto a la musicalidad y a la composición<sup>56</sup>, muchos de los grupos que conforman el movimiento han logrado desarrollarse hasta llegar a un nivel mucho más completo, convirtiendo este mensaje en una presentación artística nutrida y significativa. Como lo mencionamos previamente el rock posee una característica camaleónica, por nombrarla de alguna manera, capaz de absorber todo tipo de géneros, ideas, conceptos y cosmovisiones para reinventarse, adaptarse y así ser el medio de comunicación por el cual se expresa algo con la suficiente fuerza e intensidad. El rock en este contexto se vuelve entonces un bombardeo de cultura.

“... es un bombardeo de información ¿no?, la gente pues, toda la fusión de la cultura que hay en Chiapas y toda la cuestión de la marginación que hay en Chiapas, en el ámbito cultural y todos los aspectos ¿no?, de gobierno que siempre ha habido y no sólo en Chiapas, sino que en la mayor parte de, de, del, de México ¿no? y en otros lugares ¿no?, y damos, tratamos de crear pues esa conciencia ¿no?, de valorar todas esas cuestiones, de ver o tal vez la gente que asiste a ese concierto nunca pensó pues que, que se encontraría con esta cuestión, o con este tipo de espectáculo, que, o sea, es muy inusual pues, normalmente llevan a, a, a un festival así de música de los pueblos y ven así a músicos tradicionales pero nunca las dos cosas, el rock y la música tradicional unidos ¿no?” (Yibel, 2013)

Sin embargo es importante distinguir que en la etapa de producción la cuestión de la composición como concepto y como necesidad de expresión es sólo una parte. Es pertinente resaltar las diferencias entre el rock que escuchamos en vivo y el rock que escuchamos en otros medios como el radio, la televisión, un reproductor de música, internet, youtube, entre otros. Podemos decir que todos los medios anteriores son una forma de *reproducción*, para lo cual es necesario grabar de manera adecuada aquello que se va a reproducir. Muchas de las veces este proceso es un misterio, un campo en tinieblas para las bandas de Rock Indígena y en general para aquellos que tienen una banda de rock o un proyecto musical. Las bandas se concentran principalmente en componer la música y todo

---

<sup>56</sup> Se habla aquí de un rezago entendido como las carencias técnicas que algunos músicos tienen en su manera de ejecutar sus instrumentos así como también la falta de argumentos en el ámbito de la composición musical, las cuales muchas de las veces se quedan en repetir cosas que ya se han hecho en los ámbitos del rock. No debe entenderse que los jóvenes de nuestra investigación son menos capaces o menos creativos, sino que las condiciones a las que se han enfrentado en cuanto a la falta de apoyo en su formación musical los sitúa en un contexto de difícil desarrollo para estas cuestiones.

aquello que tiene que ver con hacer el arreglo<sup>57</sup> cuando éste es muy sencillo. Grabarla, postproducirla y difundirla se le deja a personas que tienen el conocimiento de esta parte, como a productores, managers, ingenieros de audio, entre otros. La banda misma pocas veces se concentra en eso y no es sino con el apoyo de unas cuantas personas dedicadas al ámbito que pueden conseguir buenos resultados en estos aspectos.

“nosotros no ganamos nada, lo que ganamos fue la difusión ¿no?, porque organizamos tocadas ¿no?, entre nosotros mismos en San Cristóbal, presentamos el disco en San Cristóbal, en Zinacantán y en Chamula, pero nosotros buscamos ¿no?, los medios tocando puertas, buscando fondos para presentar el disco, y gracias a eso, la banda tuvo un impacto este local ¿no?, porque se dio a conocer la banda, gracias a ellos, a Pepe Machuca también, que sacaron una producción muy buena, llevaban el disco a otras partes, al DF y que nos consiguieron alguna tocadas.” (Yibel, 2013)

Es en el proceso de grabación y post-producción donde se tienen que enfrentar con cientos de detalles técnicos que requieren una formación compleja para poder afrontarlos de manera exitosa, estos detalles son costosos también. Pongamos como ejemplo el proceso de grabación, para grabar una canción lo primero que se necesita es que esté bien compuesta y arreglada, cada integrante debe saber bien qué interpreta, conocer bien su parte, para después entrar al estudio de grabación. Esta parte representa ya una dificultad puesto que no abundan buenos estudios de grabación y los que sí lo son, por ser escasos y por el equipo que se requiere para su calidad, son costosos. La agrupación de Rock Indígena entonces tiene que conseguir este lugar en el que interpretarán lo mejor posible su canción para que con el equipo necesario (básicamente incluye los micrófonos, una mezcladora de audio, un amplificador, una interfaz de audio que pueda convertir las señales acústicas en señales digitales, una computadora para su grabación que a su vez posibilite la edición de esa grabación y las decenas de cables para comunicar una cosa con la otra) queden pistas de audio que después serán editadas y mezcladas de manera profesional para conseguir como resultado esa canción en cualquiera de los dispositivos mencionados anteriormente. El

---

<sup>57</sup> Se le conoce como “arreglo” a la forma específica que toma cada uno de los elementos que suenan en una pieza musical, o sea, a la configuración final que se le da, en cuanto a notas musicales, ritmo, intensidad y demás parámetros a cada instrumento en una pieza y a su vez a la combinación resultante entre ellos.

proceso se vuelve un laberinto que con dificultades se tiene que recorrer para grabar sus canciones o su disco.

“cuando yo grabé Hektal, a la semana yo estaba gritando ya no puedo, o sea tienen que regresarse a ensayar porque yo no puedo grabar un músico que esta, que me sac... que me jala la oreja cada que canta ¿no?, que se, que esta desafinado, que está este, que está descuadrado y este y a final de cuentas pus tienes que hacerlo ¿no?, tienes que ir a grabarlo, y tienes que cuadrarlo, y tienes que afinarlo y tienes que producirlo y la similitud pus entre lo que está haya y lo que está acá pus no hay, o sea nada más que aquí estas compitiendo con, no es que compitas sino que hay unas escuelas súper chingonas, hay todo un pedo de me voy a dedicar a la música y te dedicas en cuerpo y alma a tocar la lo que quieras y solo haces eso, lo no también trabajas, allá es primero trabajo y después me dedico a la, a la música, eso hace la diferencia, ente la, tener como el cien por ciento de tu instrumento o no, o el depender de la, de, de, de, de salir a buscarte la comida día a día, eso es lo que hace la diferencia del de la otra forma no, no sé.” (Machuca, 2013)

Es aquí donde se presenta una de las mayores complicaciones para las bandas puesto que lo más común es encontrarnos con un desconocimiento de este conjunto de actividades necesarias para conseguir una grabación agradable y de fácil reproducción en los diferentes medios, y aunque hoy en día los músicos pueden convivir con una multitud de recursos tecnológicos que les permiten conseguir un resultado más o menos aceptable, la música de radio sigue teniendo, en su mayoría, esta calidad técnica que además hace a la música más agradable de acuerdo a los estándares a los que estamos acostumbrados como cultura. Además de esto, existen otras cuestiones que complejizan más el asunto de su desarrollo en el ámbito de producción y en general en cuanto a composición y ejecución musical se refiere. Una de estas es que además de Sak Tzevul, ninguna de las bandas a quienes entrevistamos ha logrado vivir únicamente de su música, o sea, de vender sus discos y tocar en vivo, sino que necesitan trabajar de diversas maneras para sobrevivir, algunos incluso emigrando por temporadas a otros estados del país o a Estados Unidos. Si además pensamos que en San Cristóbal de las Casas (uno de los centros importantes del movimiento) no existen instituciones como tal que brinden a los jóvenes esta formación musical (El Ingenio, que es parte de Germinalia A. C. aunque no es formalmente una escuela de música, es de los pocos lugares en los que los músicos de las agrupaciones

pueden ir a fortalecer sus conocimientos de música para nutrir sus propuestas artísticas), entonces podemos tener una perspectiva más clara de los obstáculos a los que se enfrentan y el porqué de algunas de sus carencias en cuanto a formación.

Es aquí donde se presenta una de las mayores complicaciones para las bandas puesto que lo más común es encontrarnos con un desconocimiento de este conjunto de actividades necesarias para conseguir una grabación agradable y de fácil reproducción en los diferentes medios, y aunque hoy en día los músicos pueden convivir con una multitud de recursos tecnológicos que les permiten conseguir un resultado más o menos aceptable, la música de radio sigue teniendo, en su mayoría, esta calidad técnica que además hace a la música más agradable de acuerdo a los estándares a los que estamos acostumbrados como cultura.

“(…) el primer disco de estudio lo pagamos nosotros prácticamente, lo bueno es que era de un compa ¿no?, es un compa que está tocando con nosotros y no era el estudio más chingón de México y él nos hizo un paro por grabar el primer disco ¿no?, y nos cobró casi nada para grabar el primer disco. Ese primer disco nos lo patrocinó un compa del DF ¿no?, sacó el varo y dijo ‘chingue su madre yo pongo el varo’, o sea el representante puso el varo, nosotros no pusimos ningún peso para la maquilación ¿no?, el primer disco lo sacamos con mucho esfuerzo ¿no? Nos costó mucho trabajo sacarlo.” (Lumaltok, 2013)

En efecto, las condiciones materiales y sociales atraviesan al fenómeno en su totalidad. Sin ellas sería difícil explicarnos los alcances de éste, las dificultades de producción a las que se enfrenta y las mismas razones de su origen. Los jóvenes que dan vida al movimiento se encuentran a diario con situaciones de pobreza, de racismo y de rechazo a sus tradiciones por parte de otros jóvenes.

Frente a esto, Damián Martínez, líder del grupo Sak Tzevul, no tiene otra opción que abandonar el “performance” rockero, ser honesto en el escenario y ser él mismo porque parece ser que a través de este gesto se ha podido reincorporar la tradición y la cultura. El músico tsotsil se enfrenta de esta manera a la tensión entre lo originario y no originario, desde lo simbólico de la guitarra y de la música, desde la fuerza simbólica del lenguaje, como un rasgo característico en este tipo de canciones donde la música podría asimilarse mucho a cualquier otro tipo de rock.

El Dr. Luis Bolaños nos dice que esta expresión es entonces una forma valiente de afrontar el rechazo al idioma, es el interés que se refleja en la lucha a diario y contra esas adversidades ya mencionadas. Sin duda es valiente pelear por una forma de vida que no ofrece muchos frutos económicos pero puede quedar inscrita como otra huella en la historia de su música tradicional. El mismo Bolaños piensa que de esta manera se aporta más a la recuperación de la lengua y las tradiciones que con la diversidad de trabajos lingüísticos y de otras disciplinas que versan sobre el tema.

“(…) yo pienso que esto de cantar en el idioma originario refleja el interés, la decisión y la valentía de decir ‘no queremos que nuestro idioma desaparezca’ y ¿cómo podemos colaborar con su granito de arena? Pues a través de la música, entonces muchos de ellos no son lingüistas, no son etnolingüistas ni trabajan en ese ámbito pero la verdad yo me atrevo a decir que tiene mucho más resultados ellos con la música, que muchos teóricos y sus chaquetas mentales y su etnolingüística.” (Bolaños, 2013)

Es de esta manera que también entendemos a la producción del Rock Indígena, es decir, como un núcleo rodeado por diversas circunstancias sociales que lo explican y lo contienen. Un ejemplo: las condiciones de mestizaje comentadas por algunos de los grupos como la banda Lumaltok. Se pensaba aquí al mestizaje como la influencia que ejercía la cultura hegemónica sobre las acciones y en general la forma de ser de quienes son parte de un pueblo originario. ¿Qué hay sobre esta discusión? Si bien algunos de nuestros entrevistados miran al efecto de la globalización y de la cultura hegemónica como una oportunidad o como un complemento de su cultura, otros la piensan como algo malo o dañino puesto que, en efecto, influía en las acciones de los jóvenes.

## **9.2 El radio también tiene sentimientos**

El apartado en cuestión intenta profundizar una premisa desarrollada a lo largo de nuestra investigación: la comunicación y la difusión como elementos que influyen fuertemente en la conformación de la identidad y los sentimientos gestados en el Rock Indígena.

Sin duda un tema profundo y denso es el por qué predomina cierto tipo de música en la radio y en los medios masivos de comunicación. Por su parte los medios dicen que es la música que la gente pide, algunos artistas y personas del medio piensan que es en

realidad la influencia económica la que determina el predominio de cierto tipo de música. Todo puede ser cierto al mismo tiempo. En una entrevista realizada a Pablo Fernández<sup>58</sup> nos comenta que la industria musical es tan insistente en la repetición de ciertos temas musicales que aunque uno no quiera, esos temas terminan por gustarnos (Fernández, 2012). Un importante psicólogo social llamado Serge Moscovici, quien habla de la influencia social, reconoce que el principal mecanismo para ejercer esa influencia es la consistencia (Moscovici, 1996). Parece que hablamos de lo mismo y en base a estas ideas podemos darle una lectura al fenómeno.

La industria musical se desenvuelve con un mecanismo tal que fácilmente puede exponer sus temas musicales una y otra vez por diversos medios, es así que si escuchamos la misma estación de radio un día entero de manera ininterrumpida fácilmente nos encontraríamos que los temas de moda se repiten más de cuatro o cinco veces. Mientras que los temas de Rock Indígena se propagan de forma *underground*<sup>59</sup>, las disqueras y los empresarios pagan cantidades exorbitantes de dinero por difundir cierto tipo de música (sin que necesariamente sea así en todos los casos de las radiodifusoras). En ese sentido es que nos encontramos con los testimonios de jóvenes quienes dicen que en sus pueblos nada más escucha “duranguense” y “música norteña”, y que hay muchas estaciones de radio que pasan esa música.

“Y entonces la gente fue adaptándose al rock y la música tradicional siendo que en casos anteriores la gente de aquí digamos, le gusta la grupera, música norteña digamos, norteñas, corridos, narcocorridos, pues esa onda ¿no? Es más la gente que le gusta este estilo ¿no?, y contratan a músicos famosos en la cuestión grupera, se traen a los músicos duranguenses, norteños y cuestiones así ¿no?, y les pagan su buena, lógicamente que pagan pues el pueblo paga, pero nunca invierten en la cuestión local, en la cuestión cultural, en este caso a los grupos locales nunca los invitan a tocar.” (Yibel, 2013)

Como nos dice Antonio Rodríguez, trivializaríamos el papel del rock y de la música en general si lo pensamos como mero entretenimiento (Rodríguez, 2013). Quizá, en la

---

<sup>58</sup> Entrevista a Pablo Fernández en la que se habló sobre música, estética, literatura y afectividad.

<sup>59</sup> Se le conoce como *Underground* a la forma de difundir diferentes expresiones culturales por medios no hegemónicos o masivos. Ejemplos pueden ser la difusión de boca en boca, los intercambios en los tianguis, las presentaciones en foros no comercializados, entre otros.

retroalimentación entre la realidad social y la música creada, la expresión contenida en las canciones de rock es un reflejo de la identidad pero al mismo la transmisión de ésta. El hecho de que jóvenes en San Cristóbal de las Casas empezaran a usar la vestimenta tradicional de Zinacantán y de San Juan Chamula no puede pasar inadvertido.

“Casi todos los que escuchamos a SakTzevul queríamos un chuj de Zinacantán y todos fuimos a comprar una, (risa) esa mirada era distinto, ¿no?, se empezó a popularizar un poco más, y todavía yo me acuerdo que muchos de nuestros compañeros también compramos un chuj por eso (risa), ¿no?, no era nada más por la cuestión cultural de que el traje tradicional, sino ya era por algo más simbólico, decir, bueno esto también tiene una representación occidental también ahora, ahora también los rokeros también pueden usar un chuj, ¿no?, y luego quizás era muy, muy... eh interesante ver cuando traías el chuj y traías la... una chamarra de cuero con estoperoles ¿no?, (risa) se... la... la imagen, pues es distinta” (Herrera, 2013)

Sin duda necesitamos considerar aquí varios factores más. Por un lado hemos mencionado ya los problemas en cuanto a producción para hacer de una grabación algo que pueda reproducirse y que tenga un nivel de calidad aceptable (en lo técnico). Por otro lado el rock lucha contra los estigmas de su historia y es que para algunas personas hablar de rock, acercarse a él, es sinónimo de acercarse al alcohol, al libertinaje, a las drogas, a la rebeldía y demás factores considerados negativos. Es cierto que esta forma musical y sus diversos subgéneros han estado ligados con todo ello, sin embargo no es muy difícil encontrarnos con ejemplos que nos digan otra cosa y uno de ellos podría ser el mismo Rock Indígena que se relaciona mucho más con la cultura, la conservación de la lengua y las tradiciones. Considerando lo pasado es evidente que el rock en lengua lleva las de perder en cuanto a difusión, obstáculo que se suma a los que ya hemos mencionado, y sin embargo no deja de mostrar su fuerza y su lucha a cada día, en cada acorde y en cada concierto que se da, no cede en la batalla y se mantiene en pie.

Comúnmente se entiende que la música es el lenguaje universal y que aunque la gente no entienda la letra de la canción la música le transmite algo. Algo constante en



nuestras entrevistas fue la referencia a que en los conciertos siempre se bailaba el *slam*<sup>60</sup>. De muchas maneras éste era la forma de reconocer que a la gente le estaba gustando el concierto, que lo estaba sintiendo y disfrutando.

“Lo sorprendente también fue la gente del pueblo ¿no?, nosotros pensamos que no iba a ver gente ¿no?, a quién le iba a interesar el rock ¿no?, y no ímbre cuando empezó el evento si hubo un chingo de gente ¿no? Y obviamente yo al final les dije ‘súbanse todos, súbanse todos chingue su madre’, ¿no? y medio pueblo arriba del escenario y no, sí se armaron el slam arriba del escenario ¿no?, y yo pasaba mi guitarra por allá, por acá y esas es la conexión de la gente también ¿no?, y eso es lo chido de tocar a veces ¿no?” (Lumaltok, 2013)

En efecto, cuando la gente disfruta de la música que está escuchando en vivo lo manifiesta de manera corporal, sin embargo sería muy inusual encontrarnos con un *slam* en un concierto de trova o de música clásica. Esto nos habla de que este tipo de baile pertenece a un determinado tipo de música también y que se ha difundido en la misma magnitud que esa música. Es por ello que quizá podríamos entenderlo como un guion social, un patrón que sabemos reconocer y llevar a cabo cuando las circunstancias son las correctas. Si se está en un concierto de rock y lo que se escucha es agradable, entonces se baila el *slam* con los amigos. Si podemos afirmar lo anterior podemos entonces decir que este baile aunado con la música que lo acompaña quedan inscritos a una forma social que puede ser replicada puesto que es conocida o intuita. ¿Entonces qué tanto la música es lenguaje universal o qué tanto es reconocimiento de algo que conocemos o intuimos y por lo tanto ya está inscrito en un marco social? Así podemos encontrar ejemplos de situaciones que tienen que ver con estas dinámicas que pertenecen a un guion ya conocido; el pedir otra canción al final del concierto, el gritar cuando se apagan las luces y aparece el artista, el aplaudir hasta que salga de nuevo el director de orquesta, incluso el aguantarse la tos hasta que se acaba la pieza en el caso de la música académica.

Es en ese sentido que a partir de los guiones conocidos o intuitos con respecto a cierta música rehacemos una forma estética (como bailar el *slam* o aplaudir al final del

---

<sup>60</sup> Este es un tipo de baile ligado al rock pero principalmente a algunos de sus subgéneros como el ska o el metal en el que las personas arremeten unas contra otras, bailando pero al mismo tiempo dando empujones por todos lados.

concierto) que reproduce una manera de actuar en esa situación específica. Con ello es fácil encontrar música para diversas situaciones en las que la retroalimentación de todos los elementos va construyendo una dinámica, incluida en ella los sentimientos, sensaciones, comportamientos, etc., por ejemplo, la música de las cantinas, la música del sonidero, el concierto de rock, el de trova o de ska o de reggae, el de punk, el baile de la música electrónica y hasta el ignorar al vendedor de discos “piratas” en el metro que trae sus bocinas a todo volumen.

“Te puedo contar la experiencia en Rusia que realmente ahí no podíamos comunicarnos para nada en la lengua, porque para empezar no, no hablamos ruso ni ellos entienden tsotsil ni español, entonces, pero cuando ves que la gente realmente está sintiendo lo que estás cantando y te corresponde y te aplaude y hasta lloran, porque lloraron en Rusia entonces es cuando dices a pues la música realmente comunica más allá de las palabras, más allá de todo, lo que estás viendo y lo que estás oyendo te está diciendo algo y ello lo están sintiendo ¿no?” (Martínez, 2013)

La música es parte de los marcos sociales y cuando no lo es, no sabemos cómo reaccionar ante ella. De lo cual nos hablaron tanto Sak Tzevul como Vayijel quienes nos dijeron que en algunas ocasiones las personas no sabían cómo reaccionar de tener al frente a indígenas con sus trajes puestos, tocando rock como el que tocan ellos.

### **9.3 Los medios por donde se difunde el Rock Indígena**

Llama la atención el hecho de que la difusión y la circulación que se da de este fenómeno es muy poca, pareciera girar alrededor de unas cuantas personas, incluyendo a productores, músicos, jóvenes universitarios y personas que trabajan en instituciones (aquellos que se dedican a las cuestiones indígenas). De acuerdo a las entrevistas realizadas en la investigación observamos que quienes están interesados en el Rock Indígena pueden variar sustancialmente en edad, clase social o ubicación geográfica, mas comparten intereses comunes que los acercan a expresiones culturales como el fenómeno en cuestión. También es interesante observar que muchos de ellos se conocen y han trabajado juntos en diversos proyectos conformando un círculo que, referido por ellos mismos, no logra rebasar la periferia de su propia congregación (Arrellín, 2013). Pareciera entonces que el objetivo

principal del movimiento, el compartir su vida cotidiana, queda limitado en esta etapa puesto que no existen condiciones favorables para su difusión.

El Departamento de Culturas Populares en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes organizó un importante encuentro llamado “De Tradición y Nuevas Rolas” que de alguna manera logró condensar un poco de lo que ha sido la amplitud y la historia del Rock Indígena puesto que el encuentro, que lleva hasta ahora dos emisiones, constó de talleres, conferencias y cerró con un concierto-grabación en donde se presentaron grupos musicales que conforman una buena parte del grueso del movimiento, entre ellos Sak Tzevul, Vayijel, Yibel, Tlalok Guerrero, Hektal, Noesis, por mencionar algunos; sin embargo, el evento y los grandes esfuerzos realizados por las personas de este departamento se han quedado hasta ahora en una etapa sólo de difusión. Es relevante observar que sigue habiendo un hueco institucional que pueda impulsar las iniciativas de los artistas de Rock Indígena en cuanto a su formación y acompañamiento. El departamento ha organizado estos eventos vinculándose principalmente con escuelas de música, públicas y privadas, y con universidades importantes de la Ciudad de México como la UNAM y la UAM.

Es en este círculo en donde se queda la difusión del movimiento. Cabe aquí reflexionar un poco sobre el interés de las personas en estas expresiones culturales, si bien ha habido algunas oportunidades de salir a otros espacios, tal es el caso de Vayijel tocando en un programa de la televisora TV Azteca llamado “Animal Nocturno”, las universidades y las personas quienes están dentro de esos círculos son los que parecieran echar una mirada más atenta. En la información recabada encontramos que a quienes les importa el movimiento son personas que están interesadas por las cuestiones indígenas, quienes se han inscrito ya en una lógica académica o “culturalista” por llamarla de alguna forma. Uno de los grandes retos sería dotar a esta música de un matiz común, que pudiera equipararse con cualquier otra expresión musical de las que suenan en la calle y en nuestra vida cotidiana.

“(…) la manera de percibir al mundo y todo esto ha dado como resultado de este proceso un rock que yo me aviento de ponerlo ya como subgénero, pero sin llamarle rock étnico, para mi puede ser un rock alternativo que toma matices de los pueblos originarios y mucho más chido que el primer disco de Café Tacvba, no necesita las persiana ni a cuatro güeyes brincando con un sintetizador para posicionarse como tal.” (Bolaños, 2013)

El Rock Indígena ha podido difundirse a través de la comunicación oral, casi de manera subterránea. Damián Martínez nos refiere que el conocimiento de su música se ha dado más que nada “de boca en boca” o por el underground, sin embargo encontramos que recientemente el papel de las nuevas tecnologías es importante para esta cuestión ya que el internet es el principal medio por el cual se da a conocer la música de estos artistas. Podemos pensar que resulta significativa la estrecha relación que el movimiento guarda con la tecnología, lo cual habla del uso que se le da a la globalización como lo refieren nuestros entrevistados dando cuenta de la amplia hibridación del fenómeno pues es evidente que el internet se ha vuelto otro lugar por el cual el movimiento cobra fuerza.

#### 9.4 Yo también quiero usar una *colera*<sup>61</sup>

Fueron muchos los testimonios que nos refirieron el fuerte impacto del movimiento en Chiapas, principalmente en San Cristóbal de las Casas y en las comunidades aledañas. A pesar de las críticas que recibió por su forma de relacionarse y de dar a conocer la cultura de los pueblos originarios, el movimiento terminó siendo aceptado. Los jóvenes de las comunidades que necesitan ir constantemente a San Cristóbal empezaron a usar más su colera y el chuj, y no sólo eso, sino que personas que no eran propiamente de los pueblos originarios empezaron a usarla también, en una forma de identificación con la música y con el movimiento, muestra de la reinención y de la resignificación de las tradiciones y costumbres. Quizá otro rasgo de esto es el *slam* en los conciertos, como muestra de esa aceptación y ese gusto por lo que hace musicalmente.

La aceptación fue amplia puesto que no sólo en Chiapas creció el gusto sino que en diversos lugares la recepción fue buena también. Hasta ahora se han hecho ya varios conciertos de este género en Guatemala con una buena recepción. Y es que en general se comparte mucho de lo que es Chiapas, por esa raíz maya que los une a pesar de las divisiones políticas. Tijuana, Pachuca, Veracruz y por supuesto el Distrito Federal son más ejemplos de lugares en donde ha sido bien recibido el movimiento. Algo que llama la atención en todo esto es la diversidad del público puesto que lo escuchan desde niños hasta

---

<sup>61</sup> Vestimenta tradicional de Zinacantán, Chiapas.

adultos mayores, los sabios del pueblo y el gusto no reconoce distinción entre edad, lengua, cultura o género. Posiblemente estamos frente a un movimiento que congrega diversos factores que son de interés para todos; por un lado tiene al rock, género que conocemos está y ha estado relacionado con el sector joven de la población y por el otro lado tiene a las tradiciones y a la lengua, ámbitos por los cuales se interesan las personas mayores. Quizá de esta manera explicaríamos un poco la gran diversidad de público que recibe bien al Rock Indígena, además de ser evidentes los rasgos culturales y cosmogónicos que se quieren compartir. En ese sentido es un verdadero logro que este tipo de música pueda generar interés en todo tipo de gente incluso en el extranjero.

## 10. Dinámica del Marco Afectivo. El concierto de Rock Indígena

Dentro de la persistencia de ciertos elementos a lo largo del desarrollo del Rock Indígena, la *dinámica del marco afectivo* pretende englobar una mirada que ejemplifique y vislumbre los elementos relacionados con el fenómeno musical en una situación particular, en este caso, en el concierto; entendiéndolo como el centro, como una creación de los fenómenos afectivos evidenciados en la dinámica entre los músicos y el público; se vuelve un punto de origen donde emanan los rasgos estéticos en las notas y las formas de los instrumentos, así como en las vestimentas tradicionales, también emanan características de la memoria colectiva contenidas en la lengua materna y los actos simbólicos que llevan a cabo y todo ello con el sentido de ser comunicado con cierto fin y de ser recibido con cierta emotividad.

Se puede encontrar una gran variedad de personas, aquellos que van buscando el rock porque es la música que les gusta y es donde se van a echar unos tragos de *posh*<sup>62</sup> para calentar el espíritu y también a otros quienes les llama la atención la tradición de otros pueblos. Entender el caso de Chiapas (en San Cristóbal, Zinacantán o San Juan Chamula) sería hacer una consideración de éste lugar como un centro, es decir, uno de los puntos de creación del fenómeno y que por lo tanto posee una sustancia con mayor intensidad afectiva del movimiento; en el caso de la banda pionera, Sak Tzevul, su presentación escénica tuvo un impacto inmenso que llegó hasta los medios hegemónicos de comunicación, visualizado en una presentación del primer disco de la banda tsotsil, dirigida por la cantante Eugenia León, lo cual nos hace pensar que dichas presentaciones escénicas funcionan como uno de los principales impulsores del magma afectivo en el Rock indígena. En este momento el Rock Indígena tomó una forma clara, concreta, emocional e intensa pero también tradicional, de lengua, de tejido zinacanteco, de flor zinacanteca y de ritual.

Es en el concierto donde se congregaron diversos fenómenos, sentires y atmósferas. Por un lado está el rock como medio de expresión, demostrado por la fuerza de un sonido intenso, distorsionado y amplificado que se ha difundido incansablemente en todas las esferas conocidas o no tan conocidas por todo el mundo; por ello podríamos decir que la sensación emanada de la música es poderosa y por otro lado está la tradición que le va

---

<sup>62</sup> Bebida alcohólica tradicional en las regiones de los Altos de Chiapas relacionada a la espiritualidad.

dando un orden distinto de profundidad a la retroalimentación entre el público y la banda de Rock Indígena. Las bandas nos dicen que se siente como un cariño, como si alguien te dijera que te tiene mucho aprecio y ese aprecio se siente también desde el escenario a nuestra dirección, el público.

Es necesario aquí pensar en la memoria colectiva, en la reinención y revitalización que se hace del pasado desde el presente y se manifiesta en el concierto, que se vuelve el querer expresar y compartir una cosmovisión rechazada por muchos de los jóvenes del pueblo. Se siente ese aprecio por la recuperación de todo lo tradicional, referida algunas veces como energía positiva, otras tantas como amor o cariño, pero quizá algo que nos dice más es el llanto de personas originarias del pueblo quienes al escuchar el concierto se inundan de emoción; emoción que entra por los oídos y es derramada a través de los ojos.

Hay una retroalimentación entre los músicos y la gente pues existe también una sensación de aportar algo a la sociedad que se muestra en los comentarios recibidos al terminar de tocar. Las palabras salen sobrando o quizá faltando pues el sentimiento es una cuestión tan compleja que sólo nos podemos aproximar a ella partir de un lenguaje mucho más metafórico.

Podríamos incluso decir que dentro del concierto de rock se genera un ritual cuyo fin es la creación de una nueva sociedad, incluso se desvanece con la culminación del concierto, pero deja una huella en cada una de las personas quienes formaron parte de dicho momento, de dicho encuentro; cada uno de ellos queda con una marca profunda, como si les hubiera nacido una pequeña sociedad a través de los colores, sabores y olores de aquello que se transmitió, es decir sabor de Zinacantán; aroma de San Juan Chamula; sentires chiapanecos. Y precisamente cuando el concierto toma lugar en San Cristóbal acude mucha gente que no es originaria de los pueblos aledaños, hasta personas cuya residencia está fuera de los límites de Chiapas, lo cual no es una limitante, ya que terminan sintiéndose parte del lugar por ese instante, terminan convirtiéndose en uno mismo con en el afán de hacer más prolongado; mediante la recreación; el momento. Usar la vestimenta del pueblo, comprar una colera zinacanteca o un chuj de San Juan Chamula, con el fin de portar simultáneamente la alegría materializada, como esa que se sintió al estar dentro del concierto.

Dentro de los espectadores es posible encontrarse con todo tipo de personajes, desde aquellos que se descubren por platicar sobre la alegría contenida en las canciones hasta aquellos quienes sólo se refieren a los músicos como algo inusual, algo “espectacular”, con guitarras distorsionadas e instrumentos regionales de la región cantando a flor de la tierra. En general, se siente ese espacio cuyo movimiento comienza a encenderlo a través de los bailes y los cantos producidos; dinámicas retroalimentadas entre palabras de fuego cantadas por la banda y expresiones corpóreas, éxtasis de la metamorfosis sucumbida por el pueblo latente y vibrante.

Por unas horas la sociedad es reinventada dentro de la cual el sentido originario y comunitario se fusiona. Es una sociedad en la que todo se comparte, todos cantan y que puede expresarse muy bien cuando Zanate Hendrix (guitarrista y vocalista de Lumaltok) invita a todos a subirse al escenario, a compartir con ellos todo el movimiento y todos los sentimientos. Sociedad en la que se vive por un instante el ser todos iguales, el ser uno sólo, ser un todo; y el estar literalmente al mismo nivel de suelo pareciera ser el regreso a lo comunitario.

Finalmente podemos decir que el concierto de rock tiene una fuerza de gravedad tan intensa que la lluvia no es motivo para que las personas abandonen el evento, pues la pasión los incita a mantenerse en pie vibrando con la tierra. Al momento de la tocada llegaba la tormenta, sin embargo dentro del concierto la gente prefiere quedarse hasta la culminación, pues tal pareciera que abandonarlo bajo esas circunstancias sería como experimentar alguna especie de cóleras infecundas o de odios estériles porque es una experiencia que pocas veces se vive. Por lo tanto la intensidad afectiva alcanza dimensiones impresionantes. Si entendemos al concierto de rock indígena inmerso dentro de una fuerza de gravedad, la afectividad sería como ese magma, ese núcleo, es decir, aquello con la intensidad necesaria propia de lo sentido.



## 11. ANÁLISIS VISUAL IMÁGENES DEL ROCK INDÍGENA

Un análisis visual permite poder comprender de manera más integra el desarrollo del fenómeno del Rock Indígena a partir de datos recopilados desde diferentes medios, en este caso, imagen fija. Es importante precisar desde donde está plantado nuestro análisis, pues partimos de algunos supuestos propios de la semiótica visual, la cual tiene como principal objetivo entender el contenido del mensaje, considerando el circuito que rodea a la imagen, desde la teoría de la comunicación, es decir, consideramos la intencionalidad del creador, el mensaje (o la imagen) y el receptor y todo ello comunicado mediante signos visuales, entendiendo por estos cualquier cosa que representa a otra a través del lenguaje visual; y considerando el factor temporal y espacial desde donde es reproducida una imagen, así como la comprensión del sentido connotativo de la misma. Robert Barthes denominó *punctum* al elemento de la imagen que funcionando como detonante hace que ésta trascienda para el espectador y lo conecte con sus propias vivencias; lugar donde radica el sentido simbólico y emotivo de la imagen.

La trascendencia del uso de imágenes en la sociedad contemporánea es un factor inapelable, como bien lo refiere José Manuel Echavarren “algunos autores hablan incluso del homo videns (Sartori, 1998) en referencia al impacto de la imagen sobre la persona. Estamos rodeados de imágenes constantemente: en la televisión, en internet, sobre los muros en forma de grafitti, en los periódicos, en las camisas, o sobre la propia piel con tatuajes, en los teléfonos móviles, cuya multitud de aplicaciones se basan en su mayoría en la imagen.” (Echavarren, 2009: 6). Una imagen, desde esta perspectiva puede ofrecer demasiados rasgos y elementos sobre los cuales ahondar, incluso desde la sociología visual la cual “analiza las implicaciones sociales del fenómeno visual” (Ibíd.: 6), con ello pretendemos que las implicaciones del fenómeno del Rock Indígena nos permitan ofrecer una mirada psicosocial del mismo.

Consideraremos las implicaciones sociales dentro las imágenes (producidas por los músicos y algunas por nosotros) considerando elementos previamente descritos y la técnica de *oposiciones* (desarrollada en el apartado *Propuesta de Análisis*) para comprender los ejes

temáticos de nuestra investigación y de esta manera visualizar el sentido evidenciado en el caso del Rock Indígena.

La siguiente imagen corresponde al grupo chiapaneco Sak Tzevul; dicha foto contiene un magma afectivo del grupo pues cuenta con su propia situación, es decir, apela a un sentimiento o una situación en concreto y por lo tanto a una parte de la afectividad de este grupo de rock.

La presente fotografía fue recuperadas de la red social Facebook de la página oficial de la banda, lo cual puede ser un indicador de la intencionalidad pública de presentarla por dicho medio. Además en conversación con el líder de la banda obtuvimos el testimonio referido a la finalidad que pretende alcanzar dichas imágenes.

### Fotografía 1



*Imagen 2.* Miembros del grupo Sak Tzevul en un ritual previo al concierto

Fuente: [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151285219992109&set=pb.201650402108.-2207520000.1372092161.&type=3&src=https%3A%2F%2Ffbcndn-sphotos-e-a.akamaihd.net%2Fphotos-ak-ash4%2F262165\\_10151285219992109\\_123914764\\_n.jpg&size=604%2C402](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151285219992109&set=pb.201650402108.-2207520000.1372092161.&type=3&src=https%3A%2F%2Ffbcndn-sphotos-e-a.akamaihd.net%2Fphotos-ak-ash4%2F262165_10151285219992109_123914764_n.jpg&size=604%2C402)

2207520000.1372092161.&type=3&src=https%3A%2F%2Ffbcndn-sphotos-e-a.akamaihd.net%2Fphotos-ak-ash4%2F262165\_10151285219992109\_123914764\_n.jpg&size=604%2C402

## Oposiciones

<b>Indígena</b>	<b>No indígena</b>
Rito	Personas ajenas a esa culturas
Collares, ropa	Guitarra electroacústica, cinturón, pantalón de mezclilla
Fuego	Velas
Rito	Lugar no tan en contacto con la naturaleza
Ausencia del anciano sabio	Presencia de jóvenes
Audiencia de playera (hombres)	(Pecho cubierto)

### **Mensaje Denotativo**

Descripción la situación

La fotografía representa un grupo de seis jóvenes, integrantes del grupo Sak Tzevul, en la aparente realización de un ritual, al estar exponiendo sus manos al fuego, indicador de la luz y la sabiduría; los hombres dejan el dorso al descubierto a diferencia de las mujeres; a pesar de la práctica de aparente concentración sólo un miembro desvía la mirada del fuego para concentrarse en la cámara, dicho miembro es portador de una guitarra y se posiciona al centro de la congregación, podríamos pensar que la guitarra tiene un peso simbólico sobre la representación de la música en el grupo.

### **Mensaje Connotativo**

Sobre el sentimiento en esta foto

Pareciera ser un acto positivo y de refuerzo en los papeles de la comunidad que viven entre ellos, así como la reafirmación de las prácticas ancestrales y de una vida en comunidad evidenciada por el grupo. Es posible observar un acto de unidad entre cada uno de los miembros participes de dicho acto ancestral, el cual está representado por el hecho de exponer las manos al fuego y la ausencia de prenda en la parte superior del cuerpo en el caso de los hombres.

Es posible entender este acto fotográfico como la intención de mostrar la intimidad del grupo al estar haciendo un ritual y manifestarlo pictóricamente, así como la demostración por la recuperación de las raíces y prácticas tradicionales.

### **Sobre la Memoria Colectiva**

El rito en sí mismo es un reflejo de la memoria colectiva del grupo, ya que es una recreación de las prácticas y actos de sus antepasados, como Renato Rosaldo lo indica “los rituales sirven como vehículos para procesos que ocurren tanto antes como después del periodo de su realización (...) los rituales son a menudo puntos a lo largo de un numero de trayectorias procesales más largas; de ahí mi imagen del ritual como una encrucijada donde se intersectan los distintos procesos de la vida” (citado por Morín, 2002, p. 30). En efecto, ese ritual es como un momento de consagración de los integrantes que incide en la comunicación de sus valores a la hora de estar tocando.

### **Sobre la estética visual**

La evidente ausencia de prendas en la parte superior del cuerpo en el caso de los hombres, pareciera ser una especie de acto simbólico para presentarse ante la consagración del fuego de manera más natural, incluso humana, es decir, presentarse tal cual son; esto, unido con las prendas que se usan en la cabeza podría estar expresando una intención por parte de los integrantes en la realización del rito de manera más auténtica, aunque en ese momento no se tuvo la indumentaria necesaria o adecuada para la realización del rito, pensando en la sustitución del fuego natural por productos comerciales como lo es el caso de las velas, así como en el lugar en el cual se llevo a cabo.

### **Sobre los circuitos de comunicación**

Al reflejar una postura de los actos humanos y tradicionales que rescatan los factores ancestrales para los integrantes del grupo, es valido pensar que intentan comunicar la importancia, así como la intimidad del acto del ritual llevado a cabo; pensado en un público variado pues parece no existir una frontera por el interés hacia este tipo de rock.

### **Creador**

“La fotografía fue recuperada de la red social Facebook de la página oficial de la banda, lo cual puede ser un indicador de la intencionalidad pública de presentarla por dicho medio. Además en conversación con el líder de la banda obtuvimos el testimonio relacionado con la finalidad de la imagen (...) pero este momento de este disco es este momento diría yo

más representativo de mi propuesta no, porque mucha de la música este tradicional mucho de las propuestas de, es música comunitaria y es música que sale de las familias, como el son jarocho, todos los grupos de las comunidades son familias.” (Martínez, 2013)

## **Punctum**

### Vínculo entre la foto y la afectividad

Esta fotografía representa el acto simbólico y lo sagrado de la familia y cómo los integrantes fungen un papel trascendental en la construcción de los actos más representativos para comunicar en el aspecto del Rock Indígena. Las tonalidades grises de la foto le imprimen un matiz de antigüedad, quizá evocando a lo viejo del ritual y el acompañamiento de los integrantes simboliza un acto de hermandad dentro del cual quedan insertos los compromisos asumidos por cada uno de los integrantes.

Hemos vislumbrado como se desarrolla parte del fenómeno del Rock Indígena y visualizado algunos elementos claves en el caso del grupo Sak Tzevul, los cuales evidentemente son prueba clara de los usos estéticos que permean en el grupo, tanto en el reflejo de los instrumentos tradicionales y los instrumentos eléctricos, también los rasgos sobre la memoria colectiva fueron claves en relación a la práctica de rituales, de cantar en tzotzil y del uso del traje regional. Finalmente llevarlo hacia sectores amplios de la población con la finalidad de llevar el mensaje (a través de la imagen en este caso) por los medios globales y hegemónicos.

La siguiente fotografía corresponde a algunas creadas en el desarrollo de nuestra investigación, en relación con ensayos de bandas de rock indígena, con la finalidad de ofrecer parte de nuestra experiencia dentro del fenómeno y brindar una mirada (desde la psicología social) desde una posición distinta; es decir, la del creador.

## Fotografía 2



Imagen 7. Grupo Yibel J´metik Banamil en un ensayo, San Juan Chamula, Chiapas.

### Oposiciones

<b>Modernidad</b>	<b>Tradicición</b>
Blue jeans y camisa	Chuj (vestimenta tradicional)
Guitarra acústica	Instrumentos tradicionales
Ritmos de rock	Ritmos tradicionales

### Mensaje Denotativo

#### Descripción de la situación

A diferencia de la fotografía anterior existe una mayor persistencia de rasgos que podríamos considerar como tradicionales o propios de la región como el Bon (guitarra tradicional), el tambor y la vestimenta (el chuj), incluso podemos apreciar en el fondo los diversos tipos de mezcal y botellas de licor producto del comercio en la comunidad. Aparecen en la fotografía tres de los integrantes del grupo chiapaneco (igualmente de San Juan Chamula, con excepción del personaje quien se ubica hasta la derecha de la foto pues

el radica en Zinacantán) Yibel J´metik Banamil (*Raíces de la madre tierra*), quienes se encontraban en la realización de un ensayo musical con la finalidad exponer parte de su obra.

### **Mensaje Connotativo**

Sobre el sentimiento en esta foto

La fotografía es una muestra de la dinámica gestada entre los músicos y un retrato del sentimiento generado a lo largo del ensayo, aunque represente tan sólo una parte, pues funciona como vínculo entre la emoción de la situación y los actores de la misma. Cualquiera de los miembros involucrado en esa situación puede fácilmente recrear la historia de la experiencia vivida en ese momento y no con ello no queremos decir que cualquiera que narre la historia contara todos los detalles de la misma manera, sino todo lo contrario, quizá resalte algunos momentos que le parezcan más significativo porque acontecen a un orden emotivo, el cual plasmo con mayor claridad un recuerdo en la persona, por ello los músicos que aparecen en la foto podrían hablarnos de sus sentimiento en la situación y probablemente no sería el mismo que el experimentado por el fotógrafo, o tal vez sí, pues puede que esté en relación con la apreciación de cierta música, entre los cantos en tzotzil y la afinación de la guitarra una sensación iba produciendo, la sensación de lo afectivo.

### **Sobre la Memoria colectiva**

El uso de la vestimenta, los instrumentos tradicionales y la lengua materna resultan un rasgo imprescindible para hablar de la memoria colectiva debido a todo el peso que contienen, pues son contenedores de significados y conocimientos comunitarios, donde cada personaje maneja dicho conocimientos desde su propio orden de profundidad. El chuj de San Juan Chamula contiene en sí mismo cierta concepción de los estratos sociales en la comunidad, pues a partir de ciertas formas de la vestimenta éste puede distinguir a los mayordomos (quienes poseen un rango social alto dentro de la jerarquía de poder inserta en la comunidad) de los pobladores comunes. Cargar con ello puede ser el reflejo de su identidad, de la pertenencia evidenciada también con el uso de los instrumentos tradicionales, elemento que rompe las especulaciones sobre si el uso del traje regional es

más bien un simple performance, pues la recuperación de ciertos instrumentos evoca a la historia, al uso de los mismos y al cambio que se le da a ese uso.

### **Sobre la estética visual**

Presentarse con ciertas cualidades es evidente en la fotografía, ya que podemos observar a los personajes de la izquierda quienes portan el chuj de San Juan Chamula, la vestimenta tradicional (hecha de lana de borrego color negro) con una guitarra acústica y el bon tradicional de la región, mientras que del lado derecho se observa ligeramente la colera (traje regional de Zinacantán) del personaje cubierta por una chamarra de piel. La chamarra de piel y los jeans azules son una pequeña muestra de toda la hibridación del fenómeno, lo cual no genera ningún conflicto, sino más bien existe una adaptación de ciertos modos y formas contemporáneas y convencionales a ciertos modos y formas tradicionales.

### **Sobre los circuitos de comunicación**

Parece ser que el sentido comunicativo no sólo radica entonces en la letra de la canción ni en lo que se canta, sino la forma en cómo se canta, la postura ejercida, las posiciones de ubicación espacial. Los lugares utilizados, las prendas portadas, los instrumentos tocados, todo ello nos indican ciertos caracteres del alcance del mensaje que se quiere llegar a tener y es como si cada característica alimentase la complejidad del fenómeno, llevándolo a niveles de comprensión distintos y no con ello decimos que existan cualidades mejores que otras, sino que más bien existen cualidades con rasgos propios, es decir con su propia complejidad.

### **Creador**

La finalidad de seleccionar esta fotografía radica en la visualización de las dinámicas de ensayo previas al concierto o a la tocada en otro grupo de rock, pues de alguna manera nos permite comprender con mayor profundidad parte de las dinámicas del Rock Indígena en general. Elegimos esta fotografía pues refleja el uso de ciertos instrumentos, así como portar los trajes regionales, lo cual nos habla incluso de una comunión entre originarios de Zinacantán y de San Juan Chamula.



## **Punctum**

Afectividad de la foto

Dentro de las fragancias aromáticas del pueblo de San Juan Chamula, en un pequeño local donde el vino, mezcal y tequila tapizaban las paredes, el grupo chiapaneco emprendía sus ansias por entonar un par de canciones para dejarnos encantados con las tonalidades del bon y la guitarra despertando una voz aguda, la cual entonaba ciertas frases de las viejas lenguas mayas; mezcolanzas que iban cobrando sus tonos y sabores al ritmos de los estruendos del tambor. En el lugar, cuna de los jóvenes de San Juan Chamula y Zinacantán, dos regiones que se habían visto en disputa durante mucho tiempo pero que ahora se emanaban al unísono de los ritmos y los cantos del tzotzil.

### **Fotografía 3**



*Imagen 8.* Grupo de rock Yibel J'metik Banamil en San Juan Chamula, Chiapas

## Oposiciones

<b>Alterado</b>	<b>Natural</b>
Atuendos contemporáneos	Prendas regionales
Estadía eventual	Lugar estable
Hombre	Naturaleza
Tocar instrumento	Mantenerse quietos

### **Mensaje Denotativo**

Descripción de la situación

Observamos a cuatro personas en la imagen (miembros del grupo Yibel J´metik Banamil) antes de realizarse la entrevista para la investigación, es importante considerar que ellos eligieron ir a este “lugar sagrado” en el que aparecen para realizar la entrevista (pero por motivos técnicos y falta de electricidad para conectar el equipo no fue posible completar allí la entrevista). Las dos personas de los extremos se encuentran con la mirada perdida, mientras que los dos del medio están mostrando regocijo al tocar sus instrumentos regionales. Todos aparecen sentados en una pequeña meseta que se considera como un lugar sagrado en la región y visten sus pretendas regionales combinadas con los jeans y la chamarra de cuero.

### **Mensaje Connotativo**

Sobre el sentimiento en esta foto

La imagen despierta cierta alegría, pues el gozo por un par de ellos es notorio en la fotografía, mientras que la postura de los personajes de los extremos no está del todo descifrada, pues pareciera ser que mantienen cierta distancia o mejor dicho cierto misterio, rasgo que es notorio al observar al personaje del extremo izquierdo mirando hacia el horizonte. Podemos entonces decir que imagen despierta cierta dualidad sentimental dónde la alegría por un lado ilumina los tonos de la imagen y el misterio forma parte de los bordes de la misma.

### **Sobre la Memoria colectiva**

La imagen denota ciertos rasgos que envuelven parte de la tradición y la constitución de la identidad del ser, en este caso del ser indígena, basta con mirar los trajes regionales, los instrumentos tradicionales y el lugar sagrado en el que se encuentran, sin embargo, es importante cuestionar el sentido que ellos le dan al manejar dicha imagen, en efecto hay una manipulación de la presentación ante el otro, la cual radica en invitarnos a estos lugares sagrados, presentarse con sus trajes regionales al momento de vernos y salir con sus instrumentos en la fotografía. Ciertamente el discurso manejado con relación a la reivindicación de lo tradicional y del sentido colectivo en la comunidad está latente y visualizado en el uso de estos elementos, pero ello es tan solo una parte del fenómeno pues el resto radica en llevarlo a la práctica como lo han demostrado en sus presentaciones y en su vida cotidiana. De esta manera los rasgos de la memoria colectiva están latentes en el uso de espacios, prendas e incluso discursos que son heredados y resignificados.

### **Sobre la estética visual**

Existen varios rasgos interesantes en los usos visuales, desde los ya mencionados en el apartado de memoria hasta las tonalidades de los rostros y las posturas por los miembros del grupo de rock. El uso de ciertas prendas pareciera indicar que en efecto existe la intencionalidad de presentarse ante el otro bajo formas específicas que a su parecer distinguen a los músicos de rock en tzotzil, incluso pensado en ubicarse dentro de un espacio considerado como sagrado con la finalidad de denotar estas cualidades de lo importante, simbólico y profundo de la microsociedad.

### **Sobre los circuitos de comunicación**

Pensar en los públicos que posiblemente quisieran ver esta imagen nos agotaría infinitamente, sin embargo sí podemos rescatar el sentido de cómo quieren presentarse ante los demás, ante el otro que es el público espectador, la única finalidad de estos personajes es querer mostrarse como les gustaría ser conocidos, no en un sentido culturalista ni folclórico sino en la premisa de recuperar parte de sus tradiciones, de sus usos, su lengua y por lo tanto reestructurar su identidad, pues los procesos identitarios se encuentran en una constante dinámica de cambio.

## **Creador**

La finalidad de mostrar esta fotografía radica precisamente en darles un espacio para mostrar el cómo quieren ser vistos a los músicos, pues de alguna manera esta imagen está cargada de manera dual, es decir de un discurso previo a la entrevista y del saber que los videograbaríamos y de la toma de ésta fotografía sin avisarles como tal (a pesar de que hayan visto la cámara fotográfica y por ello se vean con ciertas poses) le da un sentido de cierta espontaneidad. Esta carga dual de las emociones reflejadas resulta interesante para denotar un reflejo de la complejidad del Rock Indígena.

## **Punctum**

Afectividad de la foto

Bajo los rayos luminosos, la cálida mañana se convertía en una tarde llena de montañas inmensas que rodean la región, vientos que acarician el verde de los pastizales y la intensidad del azul que domina el cielo, todo ello adornaba la región de San Juan Chamula, Chiapas, donde un cuarteto de jóvenes músicos de origen étnico nos ofrecerían un canto inhóspito acerca de las prendas, la lengua, sus prácticas, de la vida en sí misma al compás de las montañas que rodeaban el encuentro, dándole un color con mayor intensidad a la situación.

La siguiente y última imagen fue tomada por Valeriano (músico y líder del grupo Yibel J´metik Banamil en san Juan Chamula) pues le dimos una cámara fotográfica con la finalidad de que retratara algunos momentos de su vida cotidiana que le parecieran más importantes para después contarnos un poco sobre las fotografías producidas y consideramos que esta imagen contiene la esencia de lo que simboliza la vida cotidiana de Valeriano.

## Fotografía 4



Imagen 9. Valeriano en su proceso de creación y edición musical.

### Oposiciones

<b>Humano</b>	<b>Maquina</b>
Tocar la guitarra y producir las notas con los acordes del instrumento	Alterar los acordes producidos por la guitarra
Movimiento corporal	Maquina estática
Energía para tocar	Energía para encender la máquina

### Mensaje Denotativo

#### Descripción de la situación

Esta imagen muestra a Valeriano vestido de manera muy casual en un intento por tocar la guitarra y al mismo tiempo posicionado al frente de una computadora (para editar los

audios producidos), pues pareciera que su intención es mostrar un proceso de creación y edición de audio, obviamente sobre la música que a él le gusta crear.

### **Mensaje Connotativo**

Sobre el sentimiento en esta foto

La imagen denota la intención de mostrar a Valeriano tocando un instrumento y al mismo tiempo evidenciar el conocimiento que tiene sobre el manejo de algún aparato electrónico para manipular y editar las grabaciones musicales producidas para una posible circulación. Es decir, el sentido aquí radica que a Valeriano le gusta mostrarse como un músico quien suele ensayar constantemente y no sólo eso, sino con las cualidades de manejar algunos paquetes computacionales para maniobrar con el audio de las grabaciones.

### **Sobre la Memoria colectiva**

La fotografía carece de ciertos rasgos que nos hablen de la memoria colectiva como tal o de manera notoria, pero quizá pensando en oposiciones sería interesante considerar el uso de la computadora como un vínculo con los medios globales y las producciones del mismo tipo con la finalidad de apoyarse de éstos y comunicar de mejor manera las nociones y los rasgos que distinguen al Rock Indígena.

### **Sobre la estética visual**

Los factores visuales no denotan mucho del Rock Indígena como tal, pues parece ser que Valeriano porta una camisa de mezclilla, una guitarra acústica y está frente a una computadora en algún cuarto de grabación improvisado en el hogar tal vez, sin embargo podemos prestar cierta atención a la imagen que el personaje intenta denotar al mostrarse con su guitarra, es decir, al presentarse ante los demás como un músico (no necesariamente de rock aparentemente) y como un personaje quien posee conocimientos para manipular algún software en la computadora que le permita poder manipular las grabaciones musicales.

## **Sobre los circuitos de comunicación**

El rasgo comunicativo es muy importante en esta imagen pues la creación de la misma está pensada en un público específico, nosotros en primera instancia, pues fuimos quienes le pidieron a Valeriano hacer esta sesión fotográfica y seguramente al momento de crearlas pensó en cómo estaríamos viendo dichas fotos, así como del posible uso que les daríamos a las mismas (quizá por ello no retrato más actividades de su vida cotidiana). Valeriano se muestra como un músico dedicado y capaz de manejar cualquier tipo de situación básica, en su relación con la música, lo cual es interesante pues ello no sólo es lo que él desea mostrar, sino que en efecto, es la forma en cómo se asume en el campo de la música y en este caso de su vida cotidiana.

## **Creador**

“En esta otra foto estoy empezando a afinar la guitarra para hacer la, la grabación; lo que te decía ¿no?, tomar el sonido de la guitarra, pero con el micrófono así de esos de, de ¿cómo se llama? Para hacer video chat, o no sé esas cosas, **¿Cómo webcam?** [Entrevistador] Sí webcam, sí que tiene, que tiene, ya vez que tiene un micrófono, entonces con eso utilizo, es mi herramienta de trabajo, es muy sencillo claro, para empezar ¿no?. Porque ya luego cuando está ya más o menos terminada la pieza se va uno al estudio de grabación y ya se hacen las cosas más profesionalmente” (Valeriano<sup>63</sup>, 2013).

## **Punctum**

### Afectividad de la foto

Con aires de creación artística, el músico busca inspiración en los cuartos destinados a la creación musical, al ritmo de algunas percusiones y unos guitarrazos, el cantante busca su tono para encontrarse así mismo en la situación más complicada y tardada, muchas veces temida y sobre todo repetida; se enfrenta a la situación de la creación literaria, artística y musical para llevarla en cantos floridos de la tierra la tradición y el espíritu de la región hacia cielos con nubes nunca antes visualizadas.

---

<sup>63</sup> Líder de la banda de rock Yibel J´metik Banamil de San Juan Chamula Chiapas.

## **¿Cómo es el sentimiento en el Rock Indígena?**

A manera de conclusión podemos decir que el Rock Indígena posee ciertas cualidades que lo distinguen de manera muy notoria, a través de las cuales el sentido de la afectividad logra materializarse, nos referimos al uso de las prendas regionales mezcladas con atuendos contemporáneos, así como los instrumentos eléctricos en compañía de los instrumentos tradicionales, todo ello a través del canto en lengua proveniente del corazón (entendiéndolo como centro, como el núcleo afectivo) de la cultura popular de estos sectores. Finalmente el sentido de los espacios juega un papel muy importante, sobre todo la denotación acerca de lugares naturales, llenos de luz, de vida, de aire puro y montañas, como si la imagen del Rock Indígena que quisieran denotar correspondiera precisamente a la de una imagen bella, llena de color y vida, y hasta cierto punto lo es, pero no hay que dejar de lado todas las complicaciones que ahondan el fenómeno, desde la discriminación racial, la escasez de espacios para crear este tipo de música, el desinterés institucional, los problemas de género, la falta de escuelas, los bajos recursos, la desaprobación social dentro de las comunidades hacia aquellos que se dedican a la música en vez de dedicarse al campo, los conflictos políticos, el discurso zapatista, sólo por mencionar algunos.

Con lo anterior decimos que el Rock Indígena tiene cualidades muy atractivas dónde la afectividad crece de manera intensa, pero existen otros rubros donde la intensidad crece pero ahora no lo hace en un sentido lleno de color y vida, sino ahora el paisaje que se gesta es más bien el de un torbellino cuyo objetivo es llevar consigo al fenómeno social.



## Discusión

A lo largo de nuestra investigación nos encontramos con algunos temas que no estuvieron contemplados en el planteamiento inicial del proyecto y que tampoco fueron encontrados en la recopilación teórica. Por estas razones no se tuvo las consideraciones necesarias en el trabajo de campo para ampliar la información al respecto, sin embargo creemos que es importante incorporar estos temas a la manera de discusión con lo cual pretendemos entender mejor el contexto en el que se desenvuelve el movimiento del Rock Indígena y a su vez abrir la posibilidad de observar más a fondo lo que sucede en estas cuestiones.

Aunque no se profundiza en cómo la globalización se incorpora en el quehacer de los jóvenes dentro de su creación artística, creemos que es importante reconocer que existe una influencia, que si bien no podemos denominar como positiva o negativa, sí podemos pensarla como importante dentro de la vida cotidiana de aquellos quienes pertenecen a los pueblos originarios.

En muchas ocasiones se piensa que la globalización es de los factores más importantes para que los jóvenes modifiquen las acciones de su vida diaria, sin embargo creemos que se necesitan considerar muchos más elementos para entender la complejidad que encierra el rechazo a la cultura, la tradición y la identidad de los pueblos, lo cual se refleja de manera concreta en ciertos ámbitos de su vida, como en la misma vestimenta o en el lenguaje por poner un ejemplo, pensando en que se empieza a utilizar ropa del norte del país, como botas, pantalones de mezclilla entallados y sombrero, y que en muchos casos aquellos que emigran a Estados Unidos al regresar prefieren hablar inglés que tsotsil. Sin embargo creemos que algunos de los puntos principales que nos ayudan a entender este fenómeno pueden ser las condiciones de racismo y el predominio de una cultura occidental en las regiones chiapanecas.

Otra de las cuestiones a la que nos enfrentamos se refiere a la conformación del gusto en quienes son parte del público del Rock Indígena. El asunto que se retoma aquí es la dinámica en la que fácilmente podemos escuchar, varias veces el mismo día, la repetición de un tema musical a través de radiodifusoras. En todo caso la discusión estaría encaminada a entender si los temas nos gustan porque se repiten o si se repiten porque nos gustan.

Sin embargo hace falta considerar un buen número de factores que le dan el matiz a esta situación, puesto que tiene que ver con las tendencias musicales del momento, la insistencia con la que se expone un tema, la relación de ese tipo de música con movimientos sociales, el cómo se genera una identificación con ciertas clases sociales, entre muchos otros, los cuales a pesar de su suma importancia rebasan los límites establecidos en el desarrollo de nuestra investigación.

Finalmente entendemos que otra de las cosas que habría que analizar es, ¿por qué, si se tiene acceso a una herramienta como internet el alcance aún está tan cercado? Una posible respuesta a esto sería lo diluida que podría quedar la difusión, tomando en cuenta que internet es un lugar en el que se congregan miles de propuestas musicales diferentes en una suerte de atomización, y una vez más, sin un apoyo o impulso importante el Rock Indígena es como una voz tenue entre miles de gritos simultáneos. Sin embargo creemos como Antonio Rodríguez, que el darle una continuidad a programas institucionales y el formar articulaciones funcionales entre los diversos actores del movimiento es verdaderamente un paso hacia adelante en cuanto a la difusión que se necesita para mantener viva su expresión musical.

## Conclusiones

A lo largo de la investigación corroboramos la importancia de los usos estéticos en la construcción de la afectividad en grupos de Rock Indígena. Siempre se nos hizo referencia al uso de instrumentos propios del rock pero con la mezcla de los tradicionales, esto con el objetivo de reivindicar la cultura y cosmovisiones de los músicos representantes del fenómeno a través de la creación de alternativas musicales contemporáneas. Uno de los rasgos distintivos que encontramos en este rock son los tonos profundos e intensos que los jóvenes músicos le otorgan a cada canción.

Otro rasgo que nos pareció de suma importancia es el del uso de la lengua originaria que se imprime en la letra de las canciones, con el objetivo de que su lengua no sea olvidada por las nuevas generaciones o que no sea motivo de vergüenza el hacer uso de ella. También el uso de ésta permite mostrarla, no sólo en el territorio nacional sino a nivel mundial pues muchas bandas han traspasado las barreras internacionales llevado su música y por ende su idioma a varios países teniendo muy buena aceptación.

Caímos en cuenta que estos jóvenes se aproximan al género musical del rock para hacer sus propias producciones, ya que éste resulta ser un medio de fácil acceso en la creación de fusiones y en la realización de nuevas formas musicales.

Los rasgos visuales también resultaron un factor importante dentro de los usos estéticos del Rock Indígena. Los jóvenes músicos suelen utilizar la vestimenta tradicional de sus pueblos y gracias a esto las nuevas generaciones deciden portar con orgullo su chuj o su colera. La mezcla de elementos tradicionales y rockeros también adquiere sentido en la puesta en escena de una tocada, ya que ahí es posible observar elementos propios de los rituales fusionados con elementos del rock, todo ello materializado a través del concierto. Claramente se puede ver que los ritos y las costumbres en el escenario tienen una connotación simbólica, todo esto con la finalidad de llegar a las personas, no sólo de sus comunidades si no de cualquier lugar en donde se presenten.

Los rasgos estéticos resultaron muy importantes en nuestra investigación ya que nos permitió tener un acercamiento más sensible a nuestro objeto de estudio. Tal categoría nos permitió concebir al fenómeno del Rock Indígena como un suceso histórico y cultural, que en su totalidad se puede concebir como una facultad psicosocial afectiva.

Se manifestaron características vinculadas a los procesos de *memoria colectiva* a lo largo de las entrevistas realizadas a los promotores de cultura, etnomusicólogos, sociólogos, músicos y artistas indígenas; entre ellos, recuperamos el uso de los *espacios* tanto simbólicos como recurrentes como depositarios de memoria de este movimiento; la *cultura híbrida* como resultado entre la combinación de las tradiciones de las comunidades y el rock; así como el sentido de *Identidad-Pertenencia*, expresado a través de la letra de las canciones, la lengua, la literatura, la pertenencia a algún grupo étnico.

El origen del movimiento del rock indígena se puede localizar en la comunidad de Zinacantán, que funge como lugar donde inicia la historia del movimiento que es resignificada y reinterpretada por los músicos creadores, así como los actores quienes forman parte de este fenómeno. Otros espacios importantes, son las plazas públicas, entendidas también como espacios simbólicos que reflejan la centralidad de un pueblo o comunidad. La idea de “centro” queda plasmada en primera instancia en el grupo que abre una tocada de rock, entendiendo a este núcleo como la concentración de los públicos, de lo afectivo, de lo borroso, de la atmosfera, o en términos generales del magma afectivo dentro de una situación, se vuelve así un punto de referencia comunal y conocido por todos.

El sentido identitario del rock indígena, producto de la conservación y resignificación de las tradiciones musicales, rituales, y lenguas ya sea en las tocadas, en los discos, y vestimentas de las bandas, es un producto de la memoria colectiva depositada y expresada en el rock indígena, que junto con elementos del rock, crea una especie de expresión artística híbrida, resultado de la búsqueda de nuevas formas culturales contemporáneas localizadas en comunidades indígenas. Además de ser un movimiento de recuperación tradicional, existen elementos inmersos (y en algunos casos relegados) en este fenómeno, son las problemáticas a las que se enfrentan las bandas, así como la aparición de ciertos rasgos del zapatismo; aparece un sincretismo, un ocultamiento y una renuencia a tocar dicha temática de manera pública, la cual pareciera surgir a partir de alianzas partidistas por

miembros de las comunidades indígenas. Existe cierta desaprobación por las normas sociales locales hacia aquellos que muestren interés por movimientos subversivos, a pesar de que dichos movimientos sean de carácter local con dimensiones internacionales.

Existen ciertas características que distinguen el sentido identitario en desarrollo del Rock Indígena; en primer lugar está el compartir los rasgos de la cultura y la comunidad originaria, en segundo lugar el deseo de trascender en la historia de la música tradicional y finalmente el sentido performativo y visual desde la perspectiva sobre el cómo quieren ser vistos y comprendidos en las presentaciones. Estas características nos muestran que la recuperación de la tradición tiene la finalidad de compartir y de llevar su cosmovisión a otros lados. Bajo esta mirada el sentido de recuperación está intrínsecamente relacionado con el compartir un sentimiento.

Quizá una de las cosas más interesantes del Rock Indígena, es utilizar ciertos elementos de la globalización, como los medios de comunicación masivos, para alcanzar mayor difusión en su música e ideas y dar a conocer su cultura; expresar nuevas formas de pensar y actuar en su vida diaria. De esta manera la globalización es un vehículo de alcance masivo que les permite dar a conocer su expresión.

En cuanto a la difusión se resaltó la importancia de las diferencias entre el rock que escuchamos en vivo y el rock que escuchamos en otros medios como el radio, la televisión, los discos compactos, internet, youtube, entre otros. Podríamos decir que estos medios son una forma de *reproducción* musical, mientras que las tocadas en vivo representan una forma de *expresión* con mayor intensidad afectiva del Rock Indígena como movimiento.

El Rock Indígena se difunde independientemente, es decir, con poca inversión de dinero y a través de medios alternativos, mientras que la industria musical en general invierte grandes sumas de dinero a la comercialización de sus producciones.

En suma el Rock Indígena se ha podido difundir gracias a la comunicación oral, además de la difusión independiente. De acuerdo a las bandas el conocimiento de su música se hace principalmente “de boca en boca”, sin embargo, saben del alcance que tienen las nuevas tecnologías para esta cuestión, por ello su intención radica en utilizar los fenómenos de la globalización en su beneficio y no al revés.

Es en un concierto donde se diluyen los elementos afectivos, los cuales se ven claramente en la dinámica que existe entre los músicos y el público; se evidencian los rasgos estéticos en los instrumentos y en las formas de las notas agregando a esto el portar con orgullo las vestimentas tradicionales; también se pueden sentir elementos de la memoria colectiva como lo son el realizar rituales y actos simbólicos arriba del escenario, así como el cantar en su lengua materna, todo ello con el fin de comunicar un mensaje, de mostrar al mundo que su cultura está viva; por lo anterior se entiende la *dinámica del marco afectivo*.

De esta manera los objetivos planteados al principio de la investigación quedan evidenciados en el aspecto performativo, musical, ancestral, conflictivo, social y político del Rock Indígena como elementos integrantes y revitalizantes de la Afectividad Colectiva generada dentro del fenómeno.

Finalmente a manera de apuntes generales podemos decir que la teoría utilizada desde la Afectividad Colectiva permitió de manera adecuada poder incursionar para aproximarnos al fenómeno del Rock Indígena; sin embargo, la misma teoría plantea que los sentimientos o hablar de ellos apelan a un orden más complejo, difícil de comunicar, al de las formas; por lo tanto podemos decir que cuando la explicación teórica termina comienza la sensación emotiva. Dentro de las técnicas metodológicas desarrolladas encontramos que los apuntes etnográficos ofrecían un acercamiento al fenómeno, desde el fenómeno mismo, es decir, narraciones generadas a partir de las experiencias generadas como espectador del, por ello, consideramos que desde el aspecto narrativo, comunicar el fenómeno resulta vital a partir de un sentido etnográfico, tratando de trasladar eso que se siente en una situación concreta, aunque probablemente existan diferencias al momento de experimentarlo de manera presencial. Podríamos decir que una de las herramientas primordiales que nos permite comprender y quedar inmersos en el fenómeno es, de manera esencial, el concierto; hacer todos los análisis posibles de éste permiten tener una mejor sensación de lo producido en todo los sentidos, desde lo musical, visual y eufórico, hasta la creación de un sentimiento.

## Bibliografía

Adell, J. E. (1997) “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología” *Revista Transcultural de Música*, Año 1997, No. 3

Banister, Peter (coord.) (2004) *Métodos cualitativos en psicología: una guía para la investigación*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias de la Salud.

Bauer, Martin & Gaskell (2000) “*Analyzing Noise and Music as Social Data*” en *Qualitative Researching with Text, Image, and Sound a practical handbook*, London: Sage. pp. 263-281

Becker, Howard & Faulkner, Robert (2001) *El Jazz en Acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Berganza, María (2000) *Comunicación, opinión Pública y Prensa en la Sociología de Robert E. Park*, Madrid: Editorial Siglo XXI.

Blondel, Charles (1945) *Psicología colectiva*, México: Editorial América. 1928.

Byrne, David (2011) *Diarios de bicicleta*, México: Sexto piso.

Camacho, Camilo (2005) La música: una forma de saber lo sentido. En *Psic. Soc. Revista internacional de psicología social* Vol. 1 No. 4 julio-diciembre pp. 43-52

Citro, Silvia (2005) “Ritual y espectáculo en la música indígena: El caso de los jóvenes toba del Chaco argentino” en *Latin American MusicReview / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 26, No. 2, agosto, pp. 318-346

Cruces, Francisco; García, Néstor & Urteaga, Maritza (2012) *Juventudes, culturas urbanas y redes digitales: Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Barcelona, Madrid: Ariel, Fundación telefónica

De Alba; Martha (2010) *La imagen como método en la construcción de significados sociales*. Iztapalapa *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*; 31 (6), jul-dic; pp. 41-65

De Garay, Adrián (1993) “El Rock, una práctica cultural. Entre la lógica de la producción y la lógica del reconocimiento” en *El Rock también es cultura*, México: Universidad Iberoamericana.

Echavarren, José Manuel (2009) *Sociología Visual: la construcción de la realidad social a través de la imagen*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Olavide, S2010/02, pp.1-13

Fernández, Pablo (2000) *La afectividad colectiva* México: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2011) *La filosofía de las canciones que salen en el radio*, Monterrey: Ediciones Intempestivas.

Flick, Uwe (2004) *Introducción a la investigación cualitativa*, Madrid: Ediciones Morata

Fubini, Enrico (1996) *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza.

Galeano, Eduardo (2012) “Febrero 11. No” en *Los hijos de los días*, México: Siglo XXI editores.

García, David (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, Núm. 29, octubre-sin mes, pp. 187-199.

García, Néstor (1989) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (1997) Culturas híbridas y estrategias comunicacionales, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. III No. 005, junio, pp. 16-94

Halbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva*, Zaragoza: Presas Universitarias de Zaragoza. 1950.

Heredia, Víctor (2012) *Musicar entre el Asfalto. La evolución de los Escenarios y Consumos Musicales en la Ciudad de México*, México: FONCA, CONACULTA

Hernández, Luis, (2010). La magia del Chuj. *La Jornada*, 11 mayo, Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/11/opinion/019a2pol>.

Hernández, Octavio (1998) *La fotografía como técnica de registro fotográfico*. Cuicuilco, 6 (13), may-dic; pp. 31-50.

Hoeksma, Jan, Oosterlaan, Jaap&Schipper, Eline (2004) “Emotion Regulation and the Dynamics of Feelings: A Conceptual and Methodological Framework” en *Society for Research in Child Development*, vol. 75, no. 2, marzo - abril, pp. 354-360



Iñiguez, Lupicinio (1994) El análisis del discurso en Psicología Social. Boletín de Psicología. N° 44, septiembre, Disponible en [www.moebio.uchile.cl/41/santander.html](http://www.moebio.uchile.cl/41/santander.html)

Jankélévitch, Vladimir (2005) *La música y lo inefable*, Barcelona: AlphaDecay.

Martí, Josep (1996) “Música y etnicidad: una introducción a la problemática” *Revista Transcultural de Música* Año 1996 No. 2.

Mayan, María (2001). Una Introducción a los Métodos Cualitativos: Modulo de Entrenamiento para Estudiantes y Profesionales. Qual Institute Prees. International Institute for Qualitative Methodology.

Disponible en <http://www.ualberta.ca/~iiqm//pdfs/introduccion.pdf>

Mendoza, Jorge (2005) Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. En *Athenea Digital*, 8, (pp. 1-26).

Disponible en: <http://antalya.uab.es/athenea/num8/mendoza.pdf>

\_\_\_\_\_ (2007) Sucinto recorrido por el olvido social. *Polis. Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, vol. 3, núm. 2. (pp. 129-159). México: UAM-I.

Mita, Munesuke (1996) *Psicología social del Japón contemporáneo*, México: El Colegio de México.

Morín, Edgar (2002) El rock de la frontera. Una etnografía a ritmo de globalización y mezcla cultural. Tesis de maestría en antropología social, Ciudad de México: ENAH.

Moscovici, Serge (1996) *Psicología de las minorías activas*, Madrid: Morata.

Urteaga, Maritza (1998) *Por los territorios del rock: Identidades juveniles y Rock mexicano*, Ciudad de México: Causa Joven.

Oliveira, Deise, & Wilde, Guillermo (2011) “Introducción: Objetos, lenguajes y estéticas sonoro-visuales amerindios” en *Revista Transcultural de Música Transcultural MusicReview*, No. 15, mayo-septiembre, pp. 1-12

Popescu, Crinuta (2011) “The role of music in the development of affectivity” en *Contemporary Readings in Law and Social Justice*, Vol. 3(2), pp. 272-277.

Pazos, Luis (1994) “Algunas razones y soluciones del EZLN” en *¿Por qué Chiapas?*, México: Diana.

Rodica, Felicia (2012) “Does everybody like Vivaldi’s *four seasons*? affective space and a comparison of music-induced emotions between musicians and non-musicians” en *Cognition, Brain, Behavior. An Interdisciplinary Journal*, Vol. XVI, No. 1 (Marzo), pp. 107-119

Ruiz, Jorge (2009) Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 10 No. 2, Art. 26.

Schütz, Alfred (1953) El sentido común y la interpretación científica de la acción humana en *El problema de la realidad social*, Amorrortu

Vázquez, Félix (2001) *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*, Barcelona: Paidós.

Vilchez, Jacqueline (2003) “Talirai: Música, género y parentesco en la cultura wayuu” en *Opción*, año/vol. 19, no. 42, diciembre, pp. 9-25

Yonnet, Paul (1985) *Juegos, Modas y Masas*, Barcelona: Gedisa.

## Entrevistas

Arrellín, Edgar, 2013. Entrevista a Edgar Arrellín [Entrevista] (13 febrero 2013).

Bolaños, Luis, 2013. Entrevista al Dr. Luis Bolaños [Entrevista] (19 marzo 2013).

Cassetts, Los, 2013. Entrevista a Los Cassetts [Entrevista] (19 marzo 2013).

Colectivo la Z, 2013. Entrevista a Colectivo la Z [Entrevista] (marzo 2013).

Durán, Manuel, 2013. Entrevista a miembro de El Ingenio [Entrevista] (19 marzo 2013).

Fernández, Pablo. Entrevista a Psicólogo social sobre el tema de Afectividad colectiva (16 junio 2013).

Guerrero, Tlalok, 2013. Entrevista a Tlalok Guerrero (Músico zapoteco) [Entrevista] (20 febrero 2013).

Hernández, Adriana. Entrevista con al Subdirectora del departamento de Culturas Populares, CONACULTA (21 enero 2013).

Hektal, Edy, 2013. Entrevista a Hektal [Entrevista] (19 marzo 2013).

Heredia, Víctor, 2013. Entrevista con Víctor Heredia (etnomusicólogo) [Entrevista] (22 febrero 2013).

Herrera, Faustino, 2013. Entrevista a Antropólogo Social [Entrevista] (18 marzo 2013).

Lumaltok, 2013. Entrevista a Lumaltok, grupo Rock Indígena [Entrevista] (20 Marzo 2013).

Machuca, José, 2013. Entrevista a José Mashuka [Entrevista] (febrero 23 2013).

Martínez, Damián, 2013. Entrevista a Sak Tzevul [Entrevista] (15 marzo 2013).

Noesis, 2013. Entrevista a Noesis [Entrevista] (23 marzo 2013).

Ritter, Jorge, 2013. Entrevista a Jorge Ritter (músico y compositor) [Entrevista] (16 octubre 2013).

Rodríguez, Antonio, 2013. Entrevista a Músico y Sociólogo [Entrevista] (14 febrero 2013).

Vayijel, 2013. Entrevista a Vayijel [Entrevista] (18 marzo 2013).

Yibel, 2013. Entrevista a Yibel J´metik Banamil [Entrevista] (16 marzo 2013).

# ANEXOS

## Guía de entrevista para las bandas de Rock Indígena

- **Presentación**
  - Nombre
  - Profesión
  - A qué se dedica
  - Dónde vive
  
- **Pláticanos un poco del surgimiento de la banda (inicio, idea, concepto, experiencia, hace cuánto, etapas de los miembros)**
  
- **Estética Musical**
  - ¿Cómo defines la música que haces?
  - Instrumentos distintivos
  - ¿Por qué recuperar la tradición a través del Rock?
  - Importancia de este tipo de instrumentos
  - Cuáles son los acordes tradicionales
  
- **Estética Visual**
  - ¿Qué caracteriza a la banda en el escenario?
  - Dinamias
  - Relación con el público
  - Forma corporal
  - Accesorios
  - Estilos
  
- **Espacios**
  - ¿En qué lugares ha tocado?
  - Motivos de tocar en esos lugares
  - Sobre el público (¿Cómo es la reacción de la gente?)
  - Diferencias entre los distintos públicos
  - ¿Cómo percibes las reacciones del público?
  - ¿Cómo eran?, Jóvenes; Mayores, los estilos...
  
- **Memoria:**
  - Lengua (Mostrar fragmentos de una canción y que nos platique sobre ella)
  - Contenido de la letra ¿Qué temática prevalece en la letra?
  - ¿Por qué hablar de eso?
  - Sobre los ritos en el escenario
  - Sobre los atuendos
  - Recuperación de una tradición
  - Relación con lo espiritual
  - ¿Consideras que la tradición está olvidada?
  - ¿Cómo se ha transformado la identidad a partir de este "olvido" si es que lo hay?
  - Pláticanos sobre las dificultades de hacer rock y ser indígena con las cuales te enfrentaste

- Comunicación
  - Pláticanos sobre el proceso de producción y difusión
  - Háblanos sobre las dificultades con las que te has enfrentado para sacar tus discos
  - ¿Quiénes se han interesado en tu música?
  
- \*Mostrar un guion de fotografías (previamente seleccionadas)
  - Autoexploración
  - Explicación
  - Razón significativa

Si no tienes nada más que agregar...

## **Guía de entrevista a Músicos familiarizados con el Rock Indígena**

### **Presentación**

- Te pediremos que te presentes, ¿Cuál es tu nombre, edad, formación profesional y a qué te dedicas?
- ¿Cuál ha sido tu trayectoria en general como músico?
- ¿Cuál ha sido tu trayectoria en particular con el caso del Rock indígena?
  - o Acercamientos
  - o Experiencias
  - o Participación

### **Experiencia**

- Quisiéramos que nos platicaras detalladamente cómo fue tu experiencia con el caso del rock indígena
- ¿Nos podrías hablar sobre los lugares en los que has participado, de cualquier forma, en el caso del rock indígena?
- ¿Cuál era la finalidad de realizar ciertas actividades con los grupos de rock Indígena?
- ¿Actualmente qué sucede con el fenómeno?

### **Situación del Rock Indígena**

- ¿Desde tu experiencia cómo es la situación del Rock Indígena en México?
- ¿Dónde consideras que está la relevancia de este fenómeno musical?
- Pláticanos sobre el impacto que ha tenido (o tiene el fenómeno)
- ¿Consideras que se le da la difusión adecuada?
- ¿Bajo tu experiencia podrías decir quiénes son los que producen Rock Indígena?
- ¿Existe algún público en particular quien lo reciba?

### **Propuestas del Fenómeno**

- En tu opinión, ¿Dónde radica la importancia del Rock Indígena?
- ¿Cómo consideras la relación musical entre rock y rock indígena?
- ¿En dónde radica la autenticidad (si es que la hay) del Rock Indígena?
- ¿Qué se debe hacer para darle más peso a la difusión del Rock Indígena?

## **Guía de entrevista a Promotores Culturales**

### **Presentación**

- Te pediremos que te presentes, ¿Cuál es tu nombre, edad, formación profesional y a qué te dedicas?
- ¿Cuál ha sido tu trayectoria en particular con el caso del Rock indígena?
  - o Acercamientos
  - o Experiencias
  - o Participación

### **Experiencia**

- Quisiéramos que nos platicaras detalladamente cómo fue tu experiencia con el caso del rock indígena
- ¿Nos podrías hablar sobre los lugares en por los que se mueve, de cualquier forma, el rock indígena?
- ¿Cuál era la finalidad de realizar ciertas actividades con los grupos de rock Indígena?
- ¿Actualmente qué sucede con el fenómeno?

### **Situación del Rock Indígena**

- ¿Desde tu experiencia cómo es la situación del Rock Indígena en México?
- ¿Dónde consideras que está la relevancia de este fenómeno musical?
- Platícanos sobre el impacto que ha tenido (o tiene el fenómeno)
- ¿En dónde radica la autenticidad (si es que la hay) del Rock Indígena?
- ¿Consideras que se le da la difusión adecuada?
- ¿Existe algún público en particular quien lo reciba?

### **Difusión del Fenómeno**

- ¿Cuáles son las estrategias de difusión más adecuadas?
- ¿Qué se debe hacer para darle más peso a la difusión del Rock Indígena?
- ¿Cuáles son los lugares que se suelen utilizar en el caso del rock indígena?
- ¿Cuáles serían tus propuestas y/o alternativas para seguir desarrollando el fenómeno del Rock Indígena?



## **Guía de Observación**

### **Memoria:**

- Lenguaje
  - o Letra de la canción
  - o Chistes, comentarios en el escenario
- Espacios
  - o Fechas
  - o Lugar exterior
  - o Tipo de lugar
  - o Forma de acomodar el inmueble

### **Estética:**

- Visual
  - o Grupo:
    - Dinámica entre ellos
    - Relación público-Grupo de rock
    - Formas corporales, Gestos, Accesorios y Estilos
  - o Espacio:
    - Usos simbólicos
    - Relación espacio-público
    - Tiempo y Luz y color del lugar
    - Objetos en el lugar (temático)
    -
  - o Público:
    - Reacciones
    - Estilos, gestos, formas corporales, accesorios
    - Consumo
- Musical
  - o Estilos musicales
    - Instrumentos, Entonaciones y Dinámica de Volumen

### **Comunicación:**

- Forma comunicativa
- Quiénes lo consumen
- A quién va dirigido
- Quién lo produce
- Circulación

## Relación de Entrevistas

<b>Promotores Culturales</b>	
Lic. Adriana Hernández	Subdirectora de Culturas Populares en CONACULTA
Víctor Heredia	Productor Musical
Pepé Mashuka	Ingeniero de audio
Edgar Arrellín	Diseñador de Imagen
Manuel Durán	Miembro de El Ingenio A. C.

<b>Músicos especialistas</b>	
Jorge Ritter	Músico y Compositor
Antonio Rodríguez	Músico y Sociólogo
Guillermo Briseño	Músico y Director de la Escuela del Rock a la Palabra

<b>Bandas de Rock Indígena</b>	
Velomic	Estado de México
Tlalok Guerrero	Juchitán, Oaxaca
Colectivo la Z	Tehuantepec, Oaxaca
Noesis	Oaxaca
Yibel Jmetil Banamil	San Juan Chamula, Chiapas
Vayijel	San Juan Chamula, Chiapas
Lumaltok	Zinacantán, Chiapas
Hektal	Zinacantán, Chiapas
Los Cassetts <sup>64</sup>	San Cristóbal de las Casas, Chiapas
Sak Tzevul	Zinacantán, Chiapas

<b>Expertos</b>	
Dr. Luis Fernando Bolaños	Docente en la Universidad Intercultural de Chiapas
Dr. Pablo Fernández Christlieb	Docente en la Facultad de Psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México

<b>Público</b>	
Faustino Herrera	Pasante de Antropología Social

<sup>64</sup> Aunque estos no se consideran como Rock Indígena