



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**APRENDIZAJES COLECTIVOS
A TRAVÉS DEL ROCK.**

**TRANSFORMACIONES EN LA ESCENA DE
MÚSICA ALTERNATIVA DE LA CIUDAD DE
OAXACA**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

GERARDO ARTURO GUTIÉRREZ PLIEGO

DIRECTOR DE TESIS: DR. SERGIO NAVARRETE PELLICER

OAXACA, OAXACA. FEBRERO DE 2017

© Gerardo Arturo Gutiérrez Pliego 2017
Todos los derechos reservados



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES
EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL UNIDAD
PACIFICO SUR



PÁGINA DE FIRMAS

El presente Comité y Jurado evaluador ha decidido aprobar, como parte de los requisitos para optar al grado de Maestro en Antropología Social, la tesis: **“Aprendizajes colectivos a través del rock. Transformaciones en la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca”**, presentada por: **Gerardo Arturo Gutiérrez Pliego**.

Dr. Sergio Navarrete Pellicer
CIESAS Unidad Pacífico Sur

Dra. José Juan Olvera Gudiño
CIESAS Unidad Noreste

Dr. Rodrigo de la Mora Pérez Arce
ITESO
Universidad Jesuita de Guadalajara

Dr. Gonzalo Sánchez Santiago
Instituto de Investigaciones Estéticas
UNAM Sede Oaxaca

10 de Febrero de 2017

A Bárbara. Por su invaluable presencia a través de mi camino.

AGRADECIMIENTOS

El presente texto es un modesto homenaje a la heroica labor que realizan las bandas y productores de la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca. Mi más profundo agradecimiento a todos los músicos, gestores y público que ayudaron a construir estas líneas. A David Morales y a Thorvald Pazos. A los integrantes de Dr. Jekyll & Mr. Hyde: Gibrán, Yered, Lalo Pother, Andy y Ricardo; de la Byt Band: Alex, Zaira, Facundo, Konk, Jorge y Xaab; de Kaoz Party: Jaime, Erick, Lalo y Leo; de The Buonamico's Band: Marco, Gustavo, Coco, Ramsés, Kevin y Paco.

A toda mi familia, en especial a Babar y a Mía, a Martha y Arturo, a Daniela y Gabriela.

Al Dr. Sergio Navarrete. Por todos los aprendizajes. Por su confianza y paciencia.

A la Dra. Yuribia Velázquez, cuyas enseñanzas llevaré conmigo siempre.

A todos mis profesores, mentores y sinodales. Al cuerpo de investigadores y personal administrativo del CIESAS Pacífico Sur.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por la beca otorgada.

A las antropologías. Por abrirnos hacia el conocimiento de nosotros mismos.

RESUMEN

TÍTULO DE LA TESIS: **APRENDIZAJES COLECTIVOS A TRAVÉS DEL ROCK. TRANSFORMACIONES EN LA ESCENA DE MÚSICA ALTERNATIVA DE LA CIUDAD DE OAXACA**

FECHA DE GRADO: **10 DE FEBRERO DE 2017**

NOMBRE: **GERARDO ARTURO GUTIÉRREZ PLIEGO**

GRADO PREVIO: **LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

INSTITUCIÓN PREVIA DONDE SE OBTUVO EL GRADO: **ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA**

Desde finales de los años ochenta del siglo XX se gesta en la Ciudad de Oaxaca una escena de música alternativa compuesta principalmente por agrupaciones musicales integradas por jóvenes dedicados a la creación artística original en géneros como el rock, el heavy metal, el reggae, el rap o el *world music*. La presente investigación se centra en los procesos de aprendizaje que, en torno a su producción creativa, experimentan los miembros de cuatro bandas pertenecientes a dicha escena en la actualidad.

A partir de una labor de análisis teórico y empírico, con énfasis en el trabajo etnográfico, se destacan algunos de los procesos de aprendizaje al interior de estos colectivos emergentes. Los miembros de las bandas aprenden a crear productos sonoros por medio de diferentes actividades, tanto individuales como grupales. La escucha, la observación, el juego, la interacción entre pares, la relación entre maestros y aprendices, el *jam*, los ensayos, las presentaciones en vivo y las grabaciones forman parte del amplio repertorio que llevan a cabo las agrupaciones. Al mismo tiempo, el aprendizaje que experimentan estos grupos se encuentra permeado por la compleja relación que establecen tanto con los medios de comunicación, como con las entidades educativas y con las instituciones artísticas con las que tienen contacto.

En tal sentido, las bandas de la escena de música alternativa oaxaqueña se forman en la realización de un trabajo auto-gestivo, por medio del cual el aprendizaje adquiere múltiples dimensiones. Se trata en sí de una enorme diversidad de aprendizajes que se construyen a través de la práctica cotidiana, las configuraciones simbólicas y las relaciones de grupo. Tales aprendizajes atañen directamente a la construcción constante de identidades diversas, atravesadas a su vez por cargas emocionales y experiencias estéticas que motivan la continuidad en dichos procesos. Para los participantes de este ámbito sociocultural, la posibilidad de multi-aprendizajes provoca transformaciones continuas en sus maneras de vivir, de pensar y de sentir.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: p. 1

CAPÍTULO I: APRENDIZAJE Y ROCK: p. 10

- ¿Qué es el aprendizaje?: p. 10
- Aprendizaje y rock: p. 17
 - Más allá de lo formal y lo informal: p. 19
 - Práctica y participación: p. 21
 - Producción y negociación de significados: p. 24
 - Emociones y experiencia estética: p. 26
 - Comunidad: p. 27
 - Configuraciones identitarias: p. 28
 - Tecnología: p. 30
 - Culturas juveniles: p. 30

CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ESCENA DE MÚSICA ALTERNATIVA DE LA CIUDAD DE OAXACA: p. 32

- Rock y culturas alternativas en México: p. 32
- Apuntes sobre la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca: p. 48
 - Los jóvenes creadores de una “escuela del rock” oaxaqueña: p.50
 - La influencia de las orquestas filarmónicas y los pueblos originarios: p. 59
 - La participación política de las bandas: p. 63
 - Formas de discriminación: p. 70

CAPÍTULO III: NARRATIVAS EN ESCENA. THORSMUSIC Y CUATRO BANDAS ALTERNATIVAS DE LA CIUDAD DE OAXACA: p. 78

- Thorsmusic: un centro de aprendizajes para la escena roquera de Oaxaca: p. 78

- Dr. Jekyll & Mr. Hyde: *crossover* de metal: p. 92
- Byt Band: Blandas y Tlayudas band: p. 104
- Kaoz Party: del skate al rock: p. 114
- The Buonamico´s Band: música callejera para la *dolce vita*: p. 126

CAPÍTULO IV: ENTRE EL CURRÍCULUM SOCIAL Y EL APRENDIZAJE BIOGRÁFICO: p. 134

- Escuchar, observar, leer y jugar: p. 136
- Aprendizaje entre pares: p. 138
- Maestro y aprendiz: p. 139
- El *jam* y los ensayos: p. 142
- Tocar en vivo: p. 143
- La música en la educación básica institucional: p. 149
- Educación musical especializada: p. 155
- Autogestión: p. 165
- Instituciones de arte: p. 170
- Tecnología y medios de comunicación: p. 176

CAPÍTULO V: PROCESOS DE APRENDIZAJE EN LA BANDAS DE MÚSICA ALTERNATIVA DE LA CIUDAD DE OAXACA: p. 184

- El aprendizaje en la práctica: p. 185
- Aprendizaje y significado: p. 194
- Aprendizaje en comunidad: p. 203
- Aprendizaje e identidades: p. 216
- Aprendizaje, emociones y experiencia estética: p. 220

REFLEXIONES FINALES: p. 225

BIBLIOGRAFÍA: p. 229

INTRODUCCIÓN

Desde hace alrededor de treinta años (finales de los años ochenta-principios de los noventa) existe una escena de música alternativa en la Ciudad de Oaxaca (Reyes, 2002; Morales, 2012). Esta escena ha sido conformada por agrupaciones musicales -compuestas en su mayoría por jóvenes- que realizan creaciones artísticas originales a través de géneros ubicados en el panorama de la música alternativa, como son el rock, el heavy metal, el rap y el reggae¹ (Morales, 2012). Los jóvenes que integran estas bandas aprenden a crear productos sonoros tanto de forma autodidacta, como a través de la interacción constante con los demás miembros de sus colectivos y por medio de cierta relación con las instituciones educativas musicales y las instancias estatales de arte. A su vez, estas expresiones estéticas se hallan influenciadas por las prácticas y las ideologías generadas a partir de las contraculturas juveniles de la segunda mitad de siglo XX y principios del XXI (Reyes, 2002), pero re-significadas a través del contexto social e histórico en el que se encuentran inmersas.²

Para David Morales Ramos (2012), promotor cultural, sociólogo del rock, productor y locutor de radio, baterista, ex-integrante de Ruina de Jade y Tercera Raíz –dos bandas de relevancia en la historia de la música alternativa de Oaxaca-; existen dos elementos principales que distinguen a los músicos dentro de esta escena. Por un lado se encuentra el hecho de querer hacer música perteneciente a géneros que no se enseñan en las escuelas especializadas en este tipo de artes, por lo que los miembros de las bandas deben fabricar sus propias estrategias de aprendizaje. Pero además, estos músicos realizan composiciones propias.

¹ Cabe mencionar que cada uno de estos géneros musicales tiene a su vez subdivisiones y mezclas diversas, entre las que se encuentran el rock urbano, el rock alternativo, el rock-pop, el surf, el rock fusión, el punk, el death metal, el trash-metal, el ska, el rock steady, el sound system, etc.

² Es evidente que en Oaxaca los géneros mencionados cargan con una fuerte influencia de los símbolos y prácticas sociales generadas por las contraculturas juveniles de finales del siglo XX y principios del XXI (Reyes, 2002). Las también llamadas culturas alternativas o culturas en oposición, provocarían una relación dialéctica con los diversos géneros de la música alternativa ya mencionados. En el caso particular de México, podemos apreciar el nacimiento de una incipiente escena de música alternativa desde la década del sesenta (Martínez, 2000). A partir de ese momento comenzaron existir expresiones musicales que, aunque estaban notoriamente influenciadas por las contraculturas norteamericanas y europeas, mostraban ya claros indicios de reapropiación y reinterpretación específicos. Se comenzaron a combinar elementos de las culturas locales en la música alternativa, lo que provocó una mayor interacción de significados y prácticas colectivas en torno a la creación musical.

Mientras que los escenarios habituales están ocupados por bandas que interpretan temas ya conocidos en el ámbito de la música comercial, los músicos de la escena alternativa componen temas originales que por lo general no son bien vistos por quienes simplemente quieren amenizar una celebración, un bar o un restaurante³. Es así que uno de los problemas principales para estas bandas alternativas ha sido la carencia de espacios para presentarse. Una dificultad que se ha sorteado a través de la improvisación de foros desde finales de los años ochenta. En tal sentido, las bandas que conforman la escena de música alternativa enfrentan en ocasiones una dura relación con el ámbito empresarial local: por un lado, los dueños de los espacios privados –como bares y restaurantes- ofrecen condiciones logísticas y laborales sumamente precarias. Por el otro, las instancias estatales parecen brindar poca consideración a estas expresiones estéticas, tanto en sus políticas educativas y artísticas, como en los programas gubernamentales a través de las instituciones correspondientes.

Por todo lo anterior, los aprendizajes que se llegan a desarrollar en una banda de rock sobrepasan el ámbito de lo exclusivamente musical, para insertarse en posibilidades que abarcan aspectos como la gestión artística, la administración de recursos, la facultad para sortear dificultades que se presentan, la capacidad de generar consenso grupal, el contacto con los cambios tecnológicos -entre otros- (Gallardo y Estévez, 2015). De esta forma, las posibilidades de multi-aprendizajes que se dan entre las bandas de música alternativa nos hacen pensar en la complejidad de este tipo de procesos. En teóricos como Lave (1996), Wenger, (2001), Rogoff, (2006), Alheit y Dausien (2005), hablar de aprendizaje significa referirnos a las constantes re-adaptaciones, re-configuraciones y re-construcciones que realizamos en nosotros mismos y en un mundo que nos afecta de vuelta. El aprendizaje está estrechamente vinculado a las transformaciones que experimentamos como individuos y colectividades en un marco histórico que nosotros mismos seguimos elaborando. Se relaciona con las prácticas sociales, la construcción y negociación de significados, la pertenencia a distintas colectividades y la configuración identitaria. Por tales razones, el aprendizaje en las bandas que conforman la escena alternativa de Oaxaca va mucho más allá de aspectos técnico-musicales, para manifestarse a través de las relaciones con todas las instancias de la sociedad con las que tienen contacto las agrupaciones.

³ También hay algunas bandas que tocan tanto temas ya conocidos, como realizaciones propias. Regularmente predomina alguno de los dos en sus presentaciones. Las prácticas y expresiones de cada uno suelen pertenecer a ambientes diferentes.

Su amplia complejidad, así como su inmersión contextual, ha provocado que los aprendizajes en la escena de música alternativa de Oaxaca impliquen características que - además de manifestar un enlace con las influencias contraculturales- muestran ciertos lazos con elementos locales, como pueden ser la presencia de las orquestas filarmónicas y de los pueblos originarios en las creaciones y repertorios de algunas de las bandas alternativas de la ciudad. Pero además, las agrupaciones construyen sus procesos de aprendizaje a partir de una gran cantidad de factores, como pueden ser sus experiencias cotidianas, su conciencia política, la discriminación social que hay hacia las manifestaciones roqueras, su relación estratégica con las instituciones educativas y artísticas, así como con la tecnología y los medios de comunicación, su potencial emocional y estético, entre muchas otras. Desde mi punto de vista, el trabajo de aprendizaje que realizan las bandas es realmente heroico, porque corresponde a una lógica diferente al del esquema social y educativo en el que están imbuidas. Sus labores parten en gran medida de sistemas auto-gestivos y colectivos, por lo que representan una posibilidad de aprender por motivos y a través de medios alternativos a los que ofrecen la mayoría de las instituciones de la cultura mayoritaria.

En tal sentido, es importante que las investigaciones relacionadas con la antropología educativa exploren posibilidades temáticas y metodológicas fuera de las instituciones escolares. El aprendizaje humano adquiere dimensiones mucho más allá de la escuela, por lo que resulta necesario plantearse acercamientos a espacios donde se generan conocimientos y se intercambian saberes de forma ulterior a los que han sido asignados por el estado y la iniciativa privada. Por todo lo anterior, surge la posibilidad de plantearse una investigación que explore en las dinámicas de aprendizaje de algunas de las bandas alternativas locales. El objetivo general de esta investigación es analizar los procesos de aprendizaje en torno a la creación musical de cuatro bandas de la escena alternativa de la Ciudad de Oaxaca, así como su relación con el contexto sociocultural, las instancias estatales –tanto educativas, como artísticas-, el mercado y los medios de comunicación.

De aquí se desprenden cuatro objetivos particulares:

- 1- Analizar las relaciones teóricas entre los conceptos de aprendizaje y rock. (Capítulo I)
- 2- Investigar el contexto sociocultural e histórico de la escena musical alternativa en la ciudad de Oaxaca- y explicar cómo las transformaciones en dicho contexto han

influido en los procesos creativos y de aprendizaje en las bandas de rock. (Capítulo II y IV)

- 3- Examinar las transformaciones locales y los aprendizajes en la escena ligados al Estado, a las instituciones educativas y artísticas, a la comercialización del arte y a los dilemas actuales de la música alternativa y el rock en Oaxaca; así como su relación con los procesos de aprendizaje alrededor de la creación artística colectiva. (Capítulo II, III y IV)
- 4- Analizar los procesos de aprendizaje -creativos y colectivos- de cuatro bandas de música alternativa en la ciudad de Oaxaca. (Capítulos III, IV y V)

Para lograr el cumplimiento de dichos objetivos, se establecieron las siguientes técnicas de recolección de datos:

- Análisis documental: Atención a textos, entrevistas previas, discos, publicaciones y redes sociales por internet.
- Observación participante: Plasmada en un diario de campo con 57 registros.
- Entrevistas grupales semi-estructuradas: Registradas en grabaciones de audio.
- Entrevistas individuales semi-estructuradas: Registradas en grabaciones de audio.

Con respecto a la investigación documental, se realizó un análisis de textos teóricos, así como crónicas, entrevistas y artículos publicados en internet, discos editados por las bandas pertenecientes a la escena de música alternativa de Oaxaca, entrevistas realizadas previamente por David Morales y Sergio Navarrete, y también la navegación por redes sociales en internet – en plataformas como Facebook, Youtube, Soundcloud y Bandcamp-.

Para profundizar en el concepto de aprendizaje recurrí a la obra de expertos como Jean Lave, Etienne Wenger, Barbara Rogoff, Peter Alheit, Bettina Dausien, Nicholas Burbules, Ailbhe Kenny, Yadira Albornoz y Ma. de los Ángeles Sarget, Lucy Green, Luis Gallardo y Javier Estévez. Para acercarme al tema de la música popular, del rock y las culturas alternativas tomé como referencias los trabajos de Simon Firth, Paul Willis, Ruth Finnegan, Sergio Navarrete, Jaime Hormigos, Antonio Martín Cabello, Theodore Roszack, Keith Melville, José Agustín, Carlos Martínez Rentería, Rogelio Villarreal, José Luis Paredes Pacho, Carles Feixa,

José Valenzuela Arce y Rossana Reguillo; además de otros autores para aspectos particulares en diversas secciones, como David Harvey, Ulf Hannerz o José Revueltas.

En los que respecta a la escena de música alternativa de Oaxaca, las referencias escritas son muy limitadas, por lo que además de algunas entrevistas y artículos en internet recurrí a una buena cantidad de fuentes orales para comprender la conformación de este ámbito sociocultural y sus características particulares. En cuanto a textos sobre la escena alternativa local, es de destacar dos importantes aportaciones hechas aproximadamente con diez años de diferencia. El libro, *Penúltimo vagón del beat. El rock en Oaxaca a fin de milenio*, del académico y periodista, Marco Antonio Reyes Terán es una crónica, publicada en el año 2002 sobre la conformación de la escena de música alternativa en Oaxaca durante la década del noventa. Ésta incluye, además de secciones narrativas, entrevistas a personajes relevantes de la época, como músicos, productores, periodistas y promotores; y fotografías sobre escenarios y actores de aquel momento. Después, en el año 2012, David Morales escribe el artículo “Etnografía de la subalternidad musical en la Ciudad de Oaxaca”, como parte del proyecto de investigación titulado Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca, coordinado por el Dr. Sergio Navarrete, investigador del CIESAS Pacífico Sur. En este texto, David Morales -personaje multifacético de la escena durante casi treinta años- reúne los testimonios de varios músicos para expresar una visión general de la escena alternativa local en los últimos años.

Además de estos autores fundamentales, tomé como referencia los testimonios orales de músicos, productores, promotores y audiencias. Entre ellos, es de destacar el papel que ejercieron durante esta investigación etnográfica tanto David Morales, como Thorvald Pazos. Ambos han jugado roles elementales en la escena alternativa local desde sus inicios y ahora participan como mentores de nuevas generaciones en este ambiente socio-musical. Durante el trabajo de campo, tanto David como Thorvald fueron sumamente cordiales conmigo, no sólo a acceder a ser entrevistados, sino a introducirme a una gran cantidad de personas con las que pude interactuar para efectuar la investigación.

El trabajo de observación participante se realizó principalmente alrededor de las dinámicas –formativas, creativas, recreativas- de cuatro bandas pertenecientes a la escena de música alternativa de la ciudad de Oaxaca. Estas agrupaciones corresponden a géneros y

ambientes distintos dentro de la escena, y están conformadas por miembros de diferentes edades -que van aproximadamente desde los 18 hasta los 38 años-:

- Dr. Jekyll & Mr. Hyde (crossover de metal)
- Byt Band (rock steady, reggae, ska, dub)
- Kaoz Party (rock alternativo, indie rock, rock pop)
- Buonamico's Band (world beat o world music)

Además de estas 4 bandas -por medio de los conciertos, ensayos, grabaciones, entrevistas y actividades recreativas-, tuve la fortuna de tener interacción con otras agrupaciones y miembros de la escena, que iré mencionando en el transcurso del texto. También corrí con la suerte de establecer contacto con un nodo importante para la escena: Thorsmusic -dirigido por Thorvald Pazos- es un sello discográfico local que se puede comprender como un centro de intercambio de aprendizajes para las bandas que pertenecen a la escena desde hace veinticinco años; abarcando la organización de conciertos, festivales, un estudio de grabación y una tienda de discos.

Con respecto a las entrevistas semi-estructuradas, se cuenta con un total de 26 entrevistas grabadas y transcritas. De estas 3 son grupales y 23 son individuales. Las entrevistas grupales se efectuaron con las bandas Kaoz Party -integrada por Jaime en la voz y guitarra, Erick también en la guitarra, Leo en el bajo y Lalo en la batería- y con la banda Dr. Jekyll & Mr. Hyde (dos entrevistas) -conformada por Gibrán en la voz, Yered y Lalo en las primera y segunda guitarra, respectivamente, Andy en la batería y Ricardo en el bajo.

Por otra parte, las entrevistas individuales fueron realizadas, tanto a miembros de las bandas con las que trabajé, como a algunas personas con amplia trayectoria dentro de la escena, todo esto con la intención de recopilar trayectorias de personas que durante años han participado en distintas bandas y con distintos roles activos en nuestro ámbito de interés. Algunas personas fueron entrevistadas en varias ocasiones. Los participantes en estos ejercicios fueron: David Morales: baterista de bandas emblemáticas como Avenida del Silencio, Ruina de Jade, Tercera Raíz y Perro del Sol, además de promotor cultural, conductor y productor de radio, y actual manager de la Byt Band; Thorvald Pazos: productor, promotor cultural, conductor de radio y televisión y creador de bandas como Los Prendidos y Pichancha; Gustavo Baca: también baterista histórico de la escena local, participando en bandas como La

Santa, 69, Bernardins, Pichancha, Los Prendidos, Buonamico's Band, Los Naidenz; Jaime Martínez: guitarrista y vocalista de Los Llaneros, Los Discípulos y Kaoz Party; *skate*, promotor cultural y diseñador gráfico; Erick Martínez: guitarrista de Cassette, Yo tricératop y Kaoz Party, e ingeniero de audio en Thorsmusic; Marco Buonamico: vocalista en la China Sonidera y Pasta Funk, además de compositor, guitarrista y vocalista en Buonamico's Band; Ramsés Bautista: Trompetista en Buonamico's Band y México 72; Coco Santiago: bajista de la China Sonidera; saxofonista, guitarrista y percusionista en Buonamico's Band; Zaira Ávalos: baterista de Etnia, Ceiba Group y Byt Band; Leonel Díaz: guitarrista y vocalista de Echosystem; bajista de Kaoz Party; Alex Reyes: bajista en Gente de Nube, Ceiba Group, Byt Band y La Furia con Lujuria Sonidera; Konk Díaz: diversos instrumentos de cuerdas en Raíces, Tapacamino y Byt Band.⁴

Las temáticas de las entrevistas anteriormente mencionadas fue la siguiente: 1. Trayectoria de grupo/actor en la escena oaxaqueña de música alternativa. 2. Experiencias, prácticas, significados, conflictos, dificultades y habilidades generados a partir de: la composición musical en colectivo, la manera de ensayar, las presentaciones en vivo, las grabaciones en estudio, la relación con las escuelas de música, con los medios de comunicación, con el público, con los empresarios locales y con las instancias estatales enfocadas al arte. 3. La profesionalización en los músicos y el aprendizaje que la acompaña. 4. La relación con los movimientos sociales de Oaxaca y los aprendizajes generados de esta experiencia. 5. El vínculo con la diversidad étnica y lingüística en Oaxaca y la influencia de esta realidad en la música que se realiza. Y 6. La juventud, sus significados y procesos.

También se realizaron entrevistas individuales a los responsables de las instituciones de educación musical que se encuentran presentes en los testimonios de los involucrados en la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca: Neyra Flores, directora de la Academia de Arte Musical (Ciudad de las Canteras); Alfonso Cárdenas, director del CEDART⁵; César Delgado, director del CIMO⁶; y Rodrigo Bazán, coordinador académico de la Casa de la

⁴ También se cuenta con tres entrevistas más a miembros de la escena local, que no pudieron ser transcritas pero que ayudaron a visualizar el panorama de la escena de música alternativa en Oaxaca. Tales fueron realizadas a Arquímides Hernández: bajista de bandas como Los Molcajetes, La China Sonidera, Pasta Funk y Quimono; Alejandro Franco: Bajista de 69 y Los Prendidos; y la banda Güili Ska.

⁵ Centro de Educación Artística "Miguel Cabrera".

⁶ Centro de Iniciación Musical de Oaxaca.

Cultura Oaxaqueña. La temática desarrollada en tales entrevistas fue la siguiente: el tipo de música que se imparte en la institución, el objetivo de la educación musical que se lleva a cabo en la misma, los intereses musicales de los estudiantes, la respuesta de los docentes y de la institución ante tales intereses, los géneros de música popular contemplados en el programa de estudios y la importancia de una educación musical como parte de la formación de una persona.

Los principales obstáculos para el acercamiento con los sujetos involucrados en la escena de música alternativa de Oaxaca, fue el hermetismo al interior de las bandas, además de cierta postura anti-institucional con respecto a una investigación académica. Este tipo de problemáticas impidieron cierta continuidad en el trabajo etnográfico, tanto en la observación como en las entrevistas. Además, la cohesión y postura al interior de las bandas es muchas veces variable, por lo que había que estar sujeto a disposiciones cambiantes por parte de los actores hacia el trabajo de investigación. Aun así se logró recopilar un volumen fuerte de datos.

Con respecto a la distribución de los capítulos en esta investigación, se encuentran organizados de la siguiente forma. El primero establece las relaciones teóricas entre los conceptos de aprendizaje y rock, de lo cual se derivan aspectos importantes como la relación entre el currículum social y el aprendizaje biográfico, la importancia de las prácticas sociales, de la producción y negociación de significados, de las emociones y la experiencia estética, de la colectividad, de las configuraciones identitarias, la relación con la tecnología y el concepto de juventud.

En el segundo capítulo la intención es comprender el contexto local y global en el que emerge la escena de música alternativa, por lo que se atienden conceptos como el de contraculturas juveniles, neoliberalismo, globalización; pero además, la conformación de la escena local por un grupo de jóvenes, la relación con las bandas filarmónicas y los pueblos originarios de Oaxaca, la participación política y social de los músicos y las agrupaciones y ciertas formas de discriminación en este ámbito sociocultural.

En el tercer capítulo se presentan cinco narrativas: la primera de ellas es sobre el sello discográfico independiente Thorsmusic que, como ya comentaba, ha fungido como un vínculo sumamente importante para muchos de los involucrados en la escena. Las otras cuatro narrativas tratan sobre cada una de las bandas con las que tuve un contacto más cercano: Dr.

Jekyll & Mr. Hyde, Kaoz Party, Byt Band y The Buonamico's Band; destacando algunos temas que, desde mi punto de vista, caracterizan a cada uno de estos colectivos. Las narrativas cumplen la función de ejercer un análisis creativo en el que su busca intercalar distintas voces con la intención de profundizar en las subjetividades, las transformaciones y los aprendizajes que se viven en torno a las bandas de la escena.

En el cuarto capítulo el propósito es distinguir algunos de los mecanismos mediante los cuales los músicos de la escena aprenden lo relevante al medio, además de los conocimientos que ellos mismo consideran importantes para desenvolverse en el mismo. Desde la escucha y la observación, el aprendizaje entre pares, la relación maestro-aprendiz, la importancia del *jam*, de los ensayos y de tocar en vivo. También me acerco a la visión que tienen los involucrados sobre la presencia de la música en la educación básica institucional y de la relación que hay con las escuelas especializadas en música. Asimismo se estudia el importante proceso de autogestión en el aprendizaje que experimentan las bandas, incluyendo su relación con las instituciones abocadas al arte, la relación con los cambios tecnológicos y los medios de comunicación.

En el quinto capítulo el objetivo es realizar un análisis sobre todo lo ya expuesto a partir de cinco ejes fundamentales que se implican continuamente entre sí: el aprendizaje en la práctica, aprendizaje y significado, el aprendizaje en comunidad, el aprendizaje en relación con las construcciones identitarias y el aprendizaje a través de las emociones y la experiencia estética. La intención es presentar un tipo de categorías más abstractas que permitan comprender de forma sutil algunos de los puntos relevantes en el complejo proceso de aprendizaje que viven los músicos de la escena alternativa de la Ciudad de Oaxaca.

CAPÍTULO I: APRENDIZAJE Y ROCK

“Se asume que lo básico es el cambio”.

Bárbara Rogoff

En los siguientes apartados estaré presentando de algunos puntos de encuentro en donde el rock y el aprendizaje se hacen posible el uno al otro. En primer lugar expondré ciertos argumentos teóricos con respecto al tema del aprendizaje. Posteriormente mostraré algunas categorías en donde el rock y el aprendizaje tienden a establecer relaciones. Hablaré de la importancia de las prácticas sociales en el aprendizaje relacionado con el rock, tanto de los grupos como de las audiencias. Asimismo trataré de forma breve los aspectos que tienen que ver con la negociación y producción de significados. También discutiré algunos puntos sobre emociones y experiencia estética, aprendizaje en comunidad, configuraciones identitarias, la presencia de la tecnología y finalmente el tema de la juventud. Con respecto al contexto local y global en el que participa la escena alternativa local, estaré profundizando en el segundo capítulo.

¿Qué es el aprendizaje?

A pesar de que existe un gran número de textos que tratan de definir un concepto tan complejo como es el aprendizaje, la gran mayoría de éstos tiene un enfoque basado en la aplicación de técnicas de enseñanza en contextos educativos institucionales. Aunque algunos apuntan a que el aprendizaje se da mucho más allá del aula, son realmente una minoría los que exploran las diferentes vertientes de este rasgo humano en otros campos de la vida social. Como explican este último tipo de investigadores, el aprendizaje es un proceso de transformación y readaptación incesante que abarca múltiples campos de la vida social (Lave, 1996; Wenger, 2001; Rogoff, 2006; Alheit y Dausien, 2005). Se trata de la forma en la que continuamente nos ajustamos y nos vinculamos a un mundo en movimiento que nosotros

mismos construimos. Las constantes re-configuraciones implican transformaciones constantes. La realidad se transforma y nosotros nos transformamos. Las mutaciones en los contextos más amplios influyen en los cambios que experimentan las colectividades y los individuos. Los cambios de las personas y de las comunidades afectan a las transformaciones en las dimensiones más extensas de las sociedades humanas.

El aprendizaje es una cualidad de la participación humana y se halla socioculturalmente e históricamente ubicado. Es importante concentrarnos en el análisis del aprendizaje como una práctica social y comprender que en las prácticas sociales está presente el aprendizaje. Aprender y hacer no están desvinculados. Si hay seres humanos comprometidos con cierta actividad constante, en donde las labores dependen de diferentes tipos de interacción entre los sujetos, el aprendizaje estará presente como parte de la intervención de los involucrados en un proceso de transformación y reconfiguración continuas, tanto de los participantes como de las mismas prácticas. De esta forma, el aprendizaje involucra la organización del tiempo y el espacio, las relaciones sociales, la construcción de las identidades y el empleo de los cuerpos (Lave, 1996).

Entre 1973 y 1978, la antropóloga estadounidense Jean Lave (1996) realizó una investigación etnográfica para comprender los procesos de aprendizaje entre maestros y aprendices sastres de la ciudad de Monrovia, Liberia. Los resultados de dicha investigación fueron a su vez contrastados con el trabajo realizado por otro antropólogo, Timothy Mitchell, que en su libro *Colonizando Egipto*, de 1988, analiza el aprendizaje en las mezquitas de escuela del siglo XIX en Egipto. Lave logró percibir que, en ambos casos, el aprendizaje era un aspecto más de las prácticas cotidianas de los sujetos: los sastres novatos aprendían mientras trabajaban y los aprendices en las mezquitas se formaban en la experiencia diaria de ejecutar la ley derivada del Corán. Desde tal perspectiva, Lave nos demuestra que no es estrictamente necesario que haya enseñanza explícita para que exista un proceso de aprendizaje. Para ella, el punto medular está en analizar los aspectos sociales que se transforman al momento de la participación de los individuos en las distintas colectividades a las que pertenecen: los cambios que experimentan ellos mismos y también los que se suscitan en las actividades que realizan en conjunto.

Así, el aprendizaje ocurre en el seno de las dinámicas comunitarias e implica la participación de individuos –unos con otros- en una práctica cultural específica (Rogoff, 2006). Esta forma de ver el aprendizaje concentra la atención tanto en la práctica misma como en las dinámicas grupales y, como ya hemos comentado, lo sitúa no solo en los ámbitos de las instituciones educativas. A su vez, tal posibilidad de entender el aprendizaje, lo relaciona inmediatamente con aspectos económicos, políticos, históricos, etc. Nos interesa comprender cómo la gente se involucra participativamente en lo social y de cómo se transforma –tanto el individuo mismo como la práctica en cuestión- a través de dicho involucramiento, desde diferentes intensidades en la práctica -niveles de participación y ubicaciones periféricas-. Es decir, en lugar de tratar de vislumbrar exclusivamente la adquisición de una habilidad o de un cúmulo de conocimientos, el punto está en percibir las transformaciones que se dan cuando una y varias personas participan en alguna actividad. Como es de esperarse, los cambios históricos afectan a las transformaciones en las prácticas y en las personas que las practican. A su vez, los cambios en los participantes y en sus prácticas impactan en las transformaciones históricas. Al ser el aprendizaje un eje en las transformaciones personales, grupales y sociales, también podemos reconocer al aprendizaje en su ubicación entre la estructura y la agencia (Wenger 2001).

Con el fin de comprender el aprendizaje en un plano comunitario, Barbara Rogoff (2006), especialista en investigación educativa, analiza a través de métodos etnográficos los cambios y la evolución en la organización colectiva de la venta de galletas de un grupo de niñas scouts en Estados Unidos. Para lograrlo, también se plantea como necesario comprender los cambios que se dan en cada niña scout y otros actores periféricos. Lo anterior brinda tres niveles de análisis: personal, interpersonal y comunitario; pero también contextual y global -la gente participa finalmente de eventos, acontecimientos y procesos globales-. Rogoff explica que el aprendizaje es un proceso creativo porque siempre se presentan nuevas situaciones que resolver. Al hacerlo, se toman elementos de contextos ajenos, de tradiciones pasadas y de los miembros más experimentados del grupo. De esta manera, se producían cambios en la participación de las niñas scouts: asumían cada vez mayor responsabilidad, dominaban cada vez más los espacios, proponían nuevas estrategias.

El aprendizaje es un fenómeno que atañe a la vida cotidiana y se advierte a través de la práctica. No es, en ningún sentido, una actividad separada de las demás labores que realizamos.

Esto es importante porque la manera en la que vemos el aprendizaje influye en las decisiones que tomamos como sociedad sobre el mismo. Debemos ser conscientes que de algún modo hace posible la existencia de la humanidad y es al mismo tiempo imposible de evitar. Es un proceso fundamentalmente social e implica un compromiso activo con alguna parte del mundo en el que estamos imbuidos. Por ello, como veremos más adelante, la negociación de significados y las configuraciones identitarias son partes elementales del aprendizaje y viceversa. (Wenger, 2001)

Existen ciertos momentos en los que el aprendizaje se intensifica: cuando la situación nos es ajena en alguna medida, cuando queremos pertenecer a alguna colectividad nueva o cuando nos comprometemos con alguna actividad o causa (Wenger, 2001). A veces adquirimos cierta conciencia de nuestros procesos de aprendizaje, pero esto normalmente es cuando nos topamos con una situación difícil de resolver o de configurar (Alheit y Dausien, 2005). También existen momentos en los que la sociedad exige la intensidad en el aprendizaje, escuelas, capacitaciones, adiestramientos. Pero las situaciones que obligan al aprendizaje no necesariamente nos hacen aprender más. Aun así, siempre se aprende algo, incluso algo diferente que lo planeado. Es decir, aun cuando dejamos de aprender algo, lo más probable es que aprendemos algo más.

Como ya adelantábamos, el aprendizaje vincula lo individual con lo colectivo. El aprendizaje está determinado por los grupos a los que estamos adscritos (Alheit y Dausien, 2005). Hay momentos en los que el aprendizaje llega a tal punto del proceso que nos hace sentirnos integrantes en pleno derecho de alguna comunidad. Desde el punto de vista de Wenger (2001) -quien desde las ciencias cognitivas efectuó investigaciones de corte cualitativo entre los empleados de una compañía de seguros médicos en Estados Unidos- todos somos parte de distintas “comunidades de práctica”, y éstas a su vez generan un impacto en nuestras transformaciones a lo largo de la vida. Este autor propone comprender el aprendizaje como un proceso colectivo, más que individual. El individuo deja de ser el centro de análisis y las “comunidades de práctica” se vuelven el punto de atención en la investigación. Estas agrupaciones son células colectivas que persiguen un fin en común y que desarrollan estrategias de innovación para lograrlo. Tales grupos están inmersos en un entramado complejo en relación con diferentes ámbitos socioculturales y se transforman y readaptan según las circunstancias que se les presentan. Este tipo de transformaciones generan a su vez distintas

configuraciones de significados y de identidades. Algunos de los elementos principales de este tipo de comunidades de práctica son la improvisación, las interacciones al interior y al exterior del grupo, y la experiencia cotidiana. A su vez, las comunidades de práctica asumen un compromiso mutuo entre los miembros y establecen dinámicas de negociación para generar respuestas grupales a los acontecimientos en las que están inmersas. En este sentido, se encuentran atravesadas por diferentes relaciones de poder. Y al estar en acción constante, generan un cúmulo de discursos, prácticas culturales, símbolos, instrumentos e ideas particulares. Las prácticas que generan estas comunidades son poco estables, pueden variar entre continuidad y discontinuidad, convirtiéndose en entes flexibles y móviles.

Las comunidades de práctica están presentes en nuestra cotidianeidad, sin embargo no somos conscientes de ellas en la mayoría de los casos. Probablemente tomemos en cuenta aquellas comunidades de práctica en donde somos miembros centrales, sin percibir en las que participamos de forma limítrofe. Los aprendizajes colectivos al interior de las comunidades de práctica dan cuenta tanto de los caminos que emprenden las mismas, como de las relaciones sociales que las sustentan. Estas comunidades generan formas particulares de hacer las cosas, de significarlas, de vivirlas. Y por supuesto no están exentas de disputas, tensiones y conflictos; de hecho éstas pueden ser formas relevantes de participación en algunas colectividades. Como individuos, generamos nuestras propias explicaciones sobre la realidad a la que pertenecemos, le damos sentido a nuestras acciones a través de los significados. Y es precisamente en estas comunidades de práctica donde, a través de nuestras interacciones y acciones, vamos construyendo tal sentido, siendo el aprendizaje colectivo un fuerte eje para las transformaciones que vivimos, tanto individuales como colectivas (Wenger, 2001).

De esta forma, el aprendizaje no se trata sólo de habilidades adquiridas, sino de construcción y negociación de significados en la práctica. Es cierto que a veces el desarrollo de competencias determina la participación, como es el caso de los novatos –o también cuando los veteranos deben estar al tanto de las actualizaciones-. Pero en otras ocasiones las nuevas vivencias dominan y retan a las competencias que hemos desarrollado: surgen nuevos desafíos que se resuelven y se incorporan como práctica. Este ir y venir entre experiencia y competencia determina en gran medida el proceso de aprendizaje. A su vez, una habilidad determinada se puede considerar relevante o no según el régimen de competencia: así de importantes son los significados. Los regímenes de competencia y las negociaciones de significados pueden ser

abarcados por una suerte de “constelaciones” más allá de las comunidades, es por eso que el aprendizaje también se presenta como un flujo entre lo local y lo global (Wenger, 2001).

Para los esquemas pedagógicos tradicionales existe una división entre educación formal, no formal e informal. La educación formal se ha referido usualmente al tipo de formación recibida desde instituciones que otorgan certificados reconocidos como válidos por los ámbitos sociales. Por su parte, la educación no formal ha sido estipulada como aquella que se obtiene a través de instancias institucionales que no están dedicadas expresamente a la educación, como el trabajo o las actividades artísticas y deportivas. Finalmente, la educación informal es la que se ha caracterizado por derivar de la experiencia de la vida cotidiana y sus aprendizajes no son desarrollados de forma intencional (Alheit y Dausien, 2005). Tanto Jean Lave (1996), como Barbara Rogoff (2006) y Etienne Wenger (2001), nos presentan un panorama del aprendizaje que busca romper la vieja dicotomía entre la educación formal por un lado y los campos de aprendizaje informales y no formales. La frontera entre estos dos últimos parece haber sido siempre difusa, sin embargo, las investigaciones de estos autores nos sugieren también que los “los procesos formales no están desligados de los informales” (Wenger, 2001: 93). Los límites establecidos por esta vieja tipología son mucho más porosos de lo que se suele suponer regularmente y no es necesario que exista adiestramiento o enseñanza explícita para que el aprendizaje se presente (Lave, 1996). Lo aprendido en las instituciones educativas adquiere sentido a través de las significaciones y de las prácticas que las enlazan con sus contextos sociales, en una relación dialéctica. E incluso las actividades que no están contempladas por la currícula de las escuelas, como la socialización, forman parte integral del aprendizaje de sus miembros.

Así, los rasgos derivados del fenómeno conocido como aprendizaje -su presencia en las prácticas humanas y en las diversas formas de participación social, su enlace con distintos tipos y niveles de colectividades, su estrecha relación con la producción y negociación de significados, su constante dinamismo y poder transformador- dan cuenta a su vez de su enorme complejidad, de su ubicuidad y de su inminente permanencia a través de nuestras vidas. En este sentido, los alemanes Peter Alheit y Bettina Dausien (2005), sociólogo de la educación y pedagoga, respectivamente, nos exponen un esquema del aprendizaje que contempla un proceso que abarca la vida entera de los seres humanos. Aprendemos desde que nacemos hasta que morimos y más allá de ser conscientes o no de este hecho, lo anterior

forma parte de nuestra condición como miembros de una sociedad. Para estos autores, “el «aprendizaje» no se trata del método de adquisición y de apropiación progresiva de saberes o de competencias específicas, sino del proceso altamente organizado de la reelaboración, de la vinculación y de la (trans)formación.” (2005: 26). Como ya he argumentado, no se trata de la obtención o la acumulación de habilidades o conocimientos, sino del proceso de reconfiguración, de vinculación, de adaptación y de reconfiguración constante en las personas.

Dichas transformaciones las vivimos a través de nuestras experiencias. Se trata de cambios constates en el conocimiento que adquirimos, en las dinámicas en las que participamos y en el contexto histórico al que pertenecemos. Tal contexto en la actualidad hace que los procesos de aprendizaje fuera de las instituciones educativas se aceleren y se incrementan debido a la progresiva presencia de las tecnologías de la información (Burbules, 2014). Este proceso ha aumentado la posibilidad de un aprendizaje autodidacta, pero al mismo tiempo la sociedad exige cada vez más calificaciones institucionales y la falta de calificaciones puede significar la exclusión y la marginalidad social y laboral.

En tal sentido, Alheit y Dausien (2005) proponen la existencia un “currículum social” que demanda prácticas y el manejo de ciertos significados entre sus integrantes. Este currículum tiene variantes en cada sociedad y las instituciones se encargan de regularlo (el caso más claro se presenta a través de contextos escolares como primaria, secundaria, preparatoria y universidad; pasos por los que la sociedad exige que atravesemos). El “currículum social” puede generar cierta movilidad social, pero tales posibilidades están determinadas por las condiciones de clase, etnia, género, etc. Vinculado a lo anterior, existe también un “aprendizaje biográfico” que trasciende al “currículum social”. El aprendizaje biográfico está determinado por estructuras sociales, regímenes de competencia y contextos de significación, por lo que se halla en constante fluctuación y tensión con respecto al “currículum social”: ambos se condicionan mutuamente⁷. Sin embargo, los ciclos de aprendizaje regularmente no son lineales, sino consisten en constantes saltos, repeticiones, interrupciones, etc. Aun así el currículum social, que pretende ser lineal, determina en buena medida la vida de las personas y de los ámbitos socioculturales. Por lo tanto, es nuestra responsabilidad revisar y reconstruir el currículum social con base en los aprendizajes biográficos, tanto personales como sociales.

⁷ Estaré profundizando sobre este tema en el cuarto capítulo.

Con base en lo anterior, podemos establecer algunos fundamentos básicos del concepto de aprendizaje:

- Implica la transformación, adaptación, vinculación y configuración constantes de quienes la experimentan.
- Se halla sociocultural e históricamente situado.
- Está inmerso en las prácticas sociales y las modifica, por lo tanto implica la participación de quien aprende.
- Es un proceso creativo.
- Tiene la facultad de organizar tiempo y espacio.
- No es necesario que exista enseñanza explícita o currícula institucional para que se susciten procesos de aprendizaje.
- Deviene de un compromiso de los individuos para con las colectividades que éstos integran.
- Involucra la construcción y transacción de significados, que son negociados y reinterpretados al interior y exterior de los grupos humanos.
- Da pie a las diversas y dinámicas configuraciones identitarias, tanto colectivas como individuales: aprendemos no sólo para hacer, sino también para ser.
- Abarca una trayectoria de vida, desde que nacemos hasta que morimos.

Aprendizaje y rock

Como sabemos, el *rock and roll* es una corriente musical que nace en Estados Unidos en la década de 1950 y que mezcla inicialmente, el blues, *rhythm & blues* y el *country* (Ramírez, 2004), pero que después se extiende a partir de una gran cantidad de ramificaciones y mezclas con otros géneros. Después de lo señalado en el apartado anterior, podemos decir que por un lado el rock es una vía, una forma y un ámbito para el aprendizaje, pero al mismo tiempo, ha sido gracias al aprendizaje que el rock existe. En principio, el rock, como el resto de la música popular, es un “medio para percibir el mundo, un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora del saber” (Hormigos y Martín, 2004: 260). Pero no se trata exclusivamente de la música como tal, sino también de los diversos ambientes culturales que la

hacen posible. Claro que es una relación de ida y vuelta, puesto que dichos contextos son a su vez creados gracias al poder de la música. En ellos, la afluencia de expresiones sentimentales, ideológicas e incluso cosmogónicas tienen como eje la creación y la realización musical.

Los contextos socioculturales que tienen como punto medular a la música –en este caso el rock- denotan a su vez ciertas reglas, estructuras y valores. De hecho, “reconocemos determinados sonidos como música porque obedecen a una lógica determinada, familiar” (Frith, 2001: 6). Es importante estar al tanto de éstos, pero –y sobre todo si queremos comprender al rock como un eje para el aprendizaje- lo que más nos interesa observar son las transformaciones que se dan en estos escenarios sociales y en quienes los integran y dan vida. Los ámbitos del rock han cambiado constantemente desde su aparición a mediados del siglo XX (Frith, 2001; Hormigos y Martín, 2004). Sus expresiones locales denotan claras particularidades que a través de diferentes tipos de negociaciones de significados expresan componentes de re-asimilación y de reconfiguración propias. Los mundos del rock pueden ser arenas para la edificación del sentido, en donde –por medio de constantes cambios- se configuran las identidades, se manifiestan emociones, se organiza el tiempo y el espacio. El rock, además de tener sus propias transformaciones, revela de alguna forma las mutaciones que ha experimentado la sociedad en donde se desenvuelve (Frith, 2001).

Desde el punto de vista de Lucy Green (2002), el aprendizaje y las formas de participación en la música popular –incluyendo al rock- han ido cambiando con la aparición de ciertos dispositivos tecnológicos. El hecho de poder grabar el material sonoro implica importantes transformaciones en las maneras de concebir y ejercer prácticas sociales con respecto a la música. Por un lado, esta autora reúne evidencia que demuestra que en los últimos cien años el porcentaje de personas que aprenden a tocar un instrumento se ha reducido ante la presencia de reproductores musicales. En tal sentido, el rock es un género que posee alta relevancia en el panorama de los escuchas a nivel mundial. Según Green (2002: 3), al momento de referirnos a estadísticas en música grabada, más del noventa por ciento del registro sonoro corresponde a distintas corrientes de la música popular, incluyendo la gran variedad de estilos relacionados con el rock.

Partiendo de lo anterior, es importante señalar que el aprendizaje de la música popular se da a partir de procesos de una enculturación sonora (Green, 2002), en donde a través de un

contacto con las prácticas cotidianas nos vamos involucrando en las manifestaciones auditivas de la sociedad en la que nos desenvolvemos. Este proceso puede comenzar prácticamente desde que uno nace (Navarrete, 2005). Parte de la enculturación musical incluye la experimentación con diferentes sonidos. De manera habitual tarareamos un tema musical o golpeteamos algún objeto siguiendo el ritmo de la pieza que escuchamos. Y aunque la diferencia entre escuchar música y hacerla puede ser muy sutil en términos analíticos, es conveniente hacer una separación en tal sentido. En ciertos casos, las personas establecen algún tipo de dedicación que va más allá del simple contacto esporádico con expresiones musicales. Para algunos de ellos, diferentes circunstancias pueden llevarlos a enrolarse en instituciones educativas musicales. Otros emprenden un camino que da preferencia a la formación autodidacta y entre pares, un tanto más alejados del marco institucional de la música; aunque ambas vías pueden entrecruzarse de distintas formas.

Más allá de lo formal y lo informal

Como señalábamos en el primer apartado de este capítulo, las distinciones entre los llamados aprendizaje formal e informal pueden ser menos tajantes de lo que uno pensaría (Lave, 1996; Wenger, 2001; Rogoff, 2006; Alheit y Dausien, 2005). Aun así, como demuestra Lucy Green (2002), existen contextos socioculturales en donde la diferencia entre una y otra puede ser más marcada que en otros ámbitos. Al realizar un estudio etnográfico entre algunos exponentes de la música popular -de entre 15 y 50 años de edad- en las inmediaciones de Londres, Inglaterra, esta autora encontró una distancia considerable entre los métodos de aprendizaje ejercidos por parte de las instituciones dedicadas a la educación musical y aquellos adoptados fuera del marco de las mismas. Sin embargo, tanto en la investigación que en este caso presento como en otros contextos geográficos (Green, 2002: 6), la fluctuación entre uno y otro estilo de aprender la música parece ser constante y la barrera entre ambas puede llegar ser difusa en situaciones particulares. Muchos de los músicos practicantes de estilos populares pasan algún tiempo en instituciones educativas y algunos músicos de formación institucional incursionan en formas alternativas de aprender. Ambos mundos se combinan y la frontera entre los mismos se puede volver difícil de distinguir.

Es importante remarcar que en buena parte del mundo se han adoptado currículas de corte occidental al momento de transmitir conocimientos musicales a las nuevas generaciones (Green 2002: 4). De hecho, tales formas de enseñar son derivadas de programas de educación en música clásica, que fue a su vez la forma musical más difundida en las instituciones formativas a lo largo de la mayor parte del siglo XX. No fue sino hasta las últimas tres o cuatro décadas que algunas escuelas de música comenzaron a incorporar algunos elementos de la música popular a la currícula institucional. Lo cierto es que –a pesar o a la par de la educación musical que emana de las instituciones- las sociedades humanas han creado formas de transmisión del conocimiento musical a las siguientes generaciones.

El aprendizaje musical que se efectúa fuera de las instituciones educativas implica diferentes tipos de prácticas. Éstas abarcan tanto procesos autodidactas, como la adopción y adaptación de habilidades y estilos por parte de los músicos involucrados. La observación, la escucha, la imitación y la emulación constante a la interpretación de diferentes piezas musicales se vuelven parte relevante de dicho aprendizaje (Green, 2002: 5). Y a pesar de que las estrategias creadas por las instituciones de educación musical –lo que Alheit y Dausien (2005) llamarían “currículum social”- y aquellas derivadas del “aprendizaje biográfico” suelen combinarse en la realidad empírica, es importante señalar que cada uno de estos ámbitos puede generar particularidades en las actitudes, valores y significados que por su parte conllevan. También debemos recalcar que este tipo de diferencias, tensiones y fluctuaciones entre uno y otro ámbito de aprendizaje varían enormemente en cada contexto sociocultural alrededor del planeta (Green, 200: 6-8).

Es así que a pesar de las variaciones entre contextos socio-históricos, no podemos dejar de distinguir fuertes tensiones –y no dicotomías- entre el currículum musical de las instituciones y el “aprendizaje biográfico” que se genera al margen de éstas. Como bien señala Green (2002) y más recientemente Gallardo y Estévez (2015), no podemos obviar la existencia un cierta mirada de desdén por parte de las instituciones educativas hacia las formas de aprendizaje que escapan a su lógica formativa. Y es que precisamente éstas últimas no poseen una estructura lineal, sino que están basadas en gran medida en la experimentación constante, en la creatividad y en el descubrimiento continuo de nuevas formas de hacer y de ser, de significar, de aprender. Además, la pedagogía musical académica tiende a dividir prácticas de aprendizaje, como pueden ser la creación y la interpretación, mientras en las dinámicas des-

institucionalizadas este tipo de actividades están integradas y forman parte de una misma práctica (Green, 2002; Gallardo y Estévez, 2015).

Práctica y participación

Al ser un medio y un ámbito para el aprendizaje, el rock es un fenómeno que se vive a través de la vida cotidiana, particularmente entre los jóvenes (Hormigos y Martín, 2004). El rock requiere de la participación de los individuos y de las colectividades para hacerlo existir. Los músicos de rock -y de otras formas de música popular- ejercen una variedad de prácticas que pueden distinguirse para fines analíticos pero que en la realidad concreta se combinan y se transforman unas a otras. Tales prácticas no están separadas de las formas de aprendizaje que permiten su producción y difusión. De esta forma, la falta de parcelas en los estilos de aprendizaje musical y su enlace directo con las demás prácticas musicales puede generar en los músicos una suerte de flexibilidad y adaptabilidad en diferentes sentidos. Tales cualidades les permiten incursionar en diferentes géneros y subgéneros de la música popular, incluidos los derivados del rock y sus combinaciones con otras corrientes. También les permite tocar en una gran diversidad de espacios, con públicos variados y con músicos desconocidos. (Green, 2002)

Las prácticas musicales -y el aprendizaje que conllevan- abarcan tanto la comprensión de roles, como la ubicación y empleo de distintos instrumentos (Green, 2002.). Tales formas de distribución espacial y simbólica dependen a su vez de las características particulares de las diversas corrientes que engloban el rock y la música popular, de los contextos donde son interpretadas y de las relaciones entre los integrantes de las agrupaciones musicales. Estas formas de aprendizaje musical también envuelven el conocimiento del equipo a utilizarse: tanto los instrumentos, como todos aquellos aparatos que se requieren para la realización un evento determinado, como pueden ser amplificadores, cables, micrófonos, etc.

Como ya comentábamos, las prácticas musicales -y los aprendizajes que las hacen posibles- están estrechamente relacionadas con actividades como la memorización, la escucha, la reproducción, adaptación, improvisación, experimentación, composición continua. Estas prácticas requieren de un entendimiento de ciertos patrones de conocimiento sonoro, que al

mismo tiempo comparten y construyen, las colectividades –músicos y público- en los diferentes ambientes musicales. Me refiero a bases comunes, como pueden ser formas rítmicas, combinación de acordes, cambios de velocidad; que son compartidos entre los músicos para hacer posible la ejecución y la composición en grupo, así como la identificación de los escuchas con los sonidos que se crean y se interpretan. Incluso las formas más libres de improvisación requieren de un cierto conocimiento compartido entre los músicos participantes (Green, 2002).

Según la perspectiva de Green (2002: 60-75), gran parte del aprendizaje de la música popular se da a partir de dos actividades fundamentales: escuchar y reproducir. Los músicos aprenden la música cuando escuchan y cuando "copian" subsiguientemente lo que han escuchado. Hay muchas formas de escuchar. No es lo mismo hacerlo de forma minuciosa y atenta, que simplemente oírlo de manera superficial. Lo cierto es que todos los tipos de escucha generan cierta influencia en el aprendizaje de los músicos que simultánea o posteriormente reproducirán, readaptarán y mezclarán lo que hayan escuchado en diversos momentos de su vida. Y más allá de ser una tarea consciente de reproducción sistematizada, las motivaciones para el empleo de una gran cantidad de horas en estas tareas se relaciona con el disfrute que provocan las mismas. A su vez, el gusto por cierto tipo de música se vincula con el contacto directo con ésta y la producción constante de la misma.

Además de escuchar y reproducir, el aprendizaje en la música popular combina algunas veces otras prácticas como el uso de cierta escritura musical (Green, 2002: 69-73). En algunas ocasiones se usan partituras, pero lo más común es que se empleen "tablaturas" que marcan simplemente los acordes de las piezas musicales. Además de lo anterior existen diversas revistas especializadas, páginas en internet y libros que contienen temas sobre manejo adecuado de equipo, tanto en el escenario como en el estudio de grabación. Todo este tipo de información es complementaria a la escucha y la reproducción constante de la música, lo que propicia no sólo transformaciones en las representaciones de los ejecutantes, sino que además les permite acceder a otras prácticas que conlleva el proceso de aprendizaje de la música popular, como es la composición.

La composición abarca diferentes formas de creación musical. De hecho, existe una línea muy delgada entre componer, improvisar y arreglar música (Green, 2002: 41-45). La composición suele tener –en términos coloquiales- un carácter más individual que colectivo. Y

aunque puede existir el reconocimiento de las composiciones colectivas, la tensión entre la composición grupal y la individual –en un marco jurídico-social que establece como reservados los derechos de autor- en ocasiones ha originado fuertes disputas al interior de las bandas. De esta forma, es difícil establecer una separación entre componer y arreglar una composición. Los arreglos musicales suelen consistir en pequeñas variaciones a una pieza ya construida, lo que en un momento dado puede generar los suficientes cambios para que su sonido cambie por completo.

La improvisación puede ser una forma de componer, pero incluso hay diferentes formas de improvisar, algunas en las cuales los músicos deben memorizar ciertos estándares para –bajo una estructura dada- aventurarse mediante exposiciones espontáneas de cada instrumento, conocidas como “solos”. En general, puede existir una diferencia considerable entre los conceptos de improvisación y *jam*⁸, basada sobre todo en el grado de acuerdos que deben existir para hacer la música entre quienes participan. Mientras que la improvisación se realiza con base en acuerdos mínimos, el *jam* requiere de un entendimiento previo en formas de sonido, acordes, ritmos, estilo y tradición musical por parte los músicos participantes. El *jam* es una actividad de suma importancia en el aprendizaje de la música popular. Se realiza con frecuencia a través de diferentes formas de participación entre las bandas y suele ser una práctica formativa que está vigente durante toda la trayectoria de los músicos. Contiene un alto potencial lúdico, lo que estimula su constante presencia, tanto en ensayos, como en presentaciones al público e incluso en grabaciones. Y algunas agrupaciones musicales pueden llegar a fundarse a partir de un *jam*. (Green, 2002: 43)

Sin embargo, la creatividad de los músicos de rock y de otros géneros de la música popular no se limita a la composición o re-adaptación de piezas musicales (Navarrete, 2005: 267). Su trabajo creativo trasciende lo sonoro y abarca otras áreas del conocimiento en las cuales los miembros de una banda incursionan, afrontando retos y resolviendo distintas problemáticas.

“los integrantes deben afrontar especialidades profesionales colaterales: el programador informático, el diseñador, la persona que gestiona las redes sociales, el redactor, el

⁸ Esta palabra del idioma inglés conglomerada al menos 38 posibles significados en su traducción al español. Algunas de las que nos conciernen son “atasque”, “embotellamiento”, “aglomeración”, “interferencia”, “enredo”, “apiñamiento” o “improvisación”. Se usa como verbo o sustantivo.

conseguidor, el negociador, el técnico, el experto en aspectos legales, el administrador, entre un sin fin de tareas y oficio implícitos. En el joven grupo los integrantes lo son todo.” (Gallardo y Estévez, 2015: 5)

En esta amplia gama de aprendizajes, también es de vital relevancia la participación de las audiencias (Willis, 1998; Finnegan, 2003), que dan sentido y fuerza a las creaciones musicales. Sobra decir que, entre otras cosas, no habría actuaciones de las bandas en directo si no existiera la presencia del público que las acompaña. Su participación es indispensable: continuamente van aprendiendo y generando formas de ocupación en el espacio, de interacción entre asistentes y de emisión de respuestas creativas con respecto a los estímulos sonoros y escénicos que surgen de las agrupaciones. Las bandas, por su parte, aprenden a comunicarse con quienes los escuchan, a interpretar sus cadencias, a asimilar sus impulsos.

Al mismo tiempo, el rock grabado produce diversas formas de participación en la gente que lo escucha (Willis, 1998; Finnegan, 2003). No se trata de una actividad pasiva, sino que implica una gama de prácticas constantes que se transforman continuamente, dependiendo de los rasgos suscitados en el contexto histórico, como pueden ser los avances tecnológicos del momento. Es una forma de participación creativa. Esto comienza desde la posibilidad de reproducir, detener, navegar y seleccionar en una o varias piezas grabadas. Los aficionados al rock escarban en los registros sonoros para crear sus propios acervos y clasificaciones. La participación de los allegados al rock puede ser intensa y profunda, debido a las experiencias trascendentales que viven en ese proceso. Willis (1998) llama a este tipo de vivencias cotidianas a través del arte sonoro como “estética de base”, en donde el objeto como tal queda supeditado a la práctica que se ejerce con el mismo, a través de momento de trascendencia que se vive en dicha situación.

Producción y negociación de significados

A lo largo y ancho de todos estos procesos de participación, tanto el público como las bandas que crean la música, atraviesan por todo un trabajo de negociación de significados y de creatividad simbólica en sus contextos inmediatos con respecto a la música que escuchan (Willis, 1998). Este tipo de producción y tratamiento de significados es una parte importante

en los procesos de aprendizaje en los ámbitos en donde se desenvuelven las diversas expresiones de la música popular. La negociación de significados está atravesada por los contextos socioculturales en donde se recrea. En tal sentido, la lógica del mercado capitalista y la modernidad influyen en este tipo de dinámicas. La producción de mercancías es un factor ineludible en dichas interacciones. Se trata de relaciones complejas, porque también existen construcciones de significados y manifestaciones que contrarrestan los valores de la sociedad mayoritaria. Como veremos, uno de los aspectos valorativos más importantes en el rock es aquel que reconoce la importancia del trabajo grupal y de la creatividad colectiva en contextos de penetrante individualismo. Al mismo tiempo, la lógica de mercado asume inmediatamente que hay una fuerte actividad en la construcción simbólica alrededor de la música popular -en este caso el rock- y genera expertos en la materia para fabricar productos derivados de las dinámicas propias de las audiencias.

Las participaciones del público implican todo este trabajo de negociación de valores y de re-significación al momento de seleccionar música y de mezclarla. Desde que la gente se vio en la posibilidad de grabar música de un dispositivo electrónico a otro, las personas hicieron sus propias mezclas para uso particular, respondiendo a sus propios propósitos creativos. A su vez, los miembros de las audiencias toman las piezas musicales y las convierten en herramientas de expresión emocional y sentimental en sus propias vidas; realizan dedicatorias a sus seres queridos u odiados, o se toman para expresar ciertas situaciones vividas. Este tipo de labor simbólica conlleva procesos de transformación y reformulación identitarias que implica también otros aspectos creativos, como el atuendo y la estética personal. (Willis, 1998)

Es interesante apreciar la manera en la que los roqueros construyen sus propias asimilaciones a partir de las mercancías que el capitalismo ofrece (Willis, 1998). A cada momento se crean caminos diversos, intersecciones entre distintos elementos y significados nuevos que de manera continua la sociedad de consumo puede también retomar para mercantilizarlos. Por su parte, la “estética de base” toma estas nuevas significaciones para hacer de dichas mercancías un vehículo para el enriquecimiento de su experiencia vital, aunque por supuesto, estas nuevas construcciones simbólicas también están sujetas a diferentes aspectos de contexto social en el que emergen (Frith, 2001).

Emociones y experiencia estética

La posibilidad de condensar y de evocar sentimientos es una de las cualidades más sugerentes de la música popular, incluyendo al rock (Frith, 2001). A su vez, la probabilidad de potenciación del aprendizaje o la disminución en la intensidad del mismo es atravesada por ciertas emociones (Albornoz, 2009). Además, puede afectar de forma relevante la manera en la que los participantes se perciben a sí mismos, a sus pares y a sus guías. En el caso del rock que en buena medida es elegido libremente como opción de aprendizaje, aunque no siempre de forma explícita; las emociones permiten que la experiencia sea placentera (Green, 2002), lo que estimula la facultad de profundizar y participar aún más en sus dinámicas (Kenny, 2014). Este deleite puede hacer incluso que los aprendizajes no sean vistos como tales, sino como un simple entretenimiento (Green, 2002). En el caso de los músicos que realizan composiciones, la catarsis permite no solo la introspección, sino que extiende la visión del artista hacia su propia realidad y genera en él o ella la posibilidad de producir una interpretación de la misma (Albornoz, 2009).

Esta explosión de sentimientos y sensaciones puede dar lugar a la experiencia estética entre los aficionados al rock. La música rock puede inclusive ocupar un lugar sumamente privilegiado en la vida de ciertas personas porque las vivencias roqueras le permiten ir más allá, aunque sea por un momento, de la rutina diaria y sus agobios (Frith, 2001). Les permite de alguna forma emerger de sí mismos, romper monotonías e incluso vivir situaciones extáticas. El peso y las exigencias de la sociedad, que regularmente caen sobre nuestros hombros, se hacen posiblemente más livianas e incluso insignificantes a través de estas experiencias. Las vivencias trascendentales a través de lo estético también implican una cierta forma de organizar el tiempo. Estas actividades generan, por ejemplo, la posibilidad de ubicarse de lleno en un presente concreto; de dejar a un lado la preocupación por el pasado y la incertidumbre sobre el futuro. Puede hacernos sentir que estamos en otro lugar, en otro instante. Distribución de tiempo y espacio que hace que los acontecimientos se muevan –literalmente- alrededor de la música. Ejercicios trascendentales que, sin embargo, no dejan de estar sujetos a los procesos más amplios de contexto social e histórico, como es en este caso la globalización, el

neoliberalismo, las diferentes lógicas del mercado y la sociedad de consumo⁹. No debemos olvidar que los gustos particulares están determinados hasta cierto punto por las preferencias sociales y viceversa (Frith, 2001; Hormigos y Martín, 2004). Éstos a su vez están atravesados por otras variables como la clase, el género, el origen étnico, etc.

Comunidad

Al momento de comprender las formas en que el rock y aprendizaje están relacionados, debemos señalar que las experiencia estética emanadas del rock –como de otros tipos de música- puede generar un sentido de solidaridad y comunión entre quienes lo viven (Finnegan, 2003). Se trata de una valoración de las prácticas grupales e incluso de una sensación de pertenencia cósmica, rompiendo hasta cierto punto con el sentimiento de fragmentación y alienación característico en las sociedades modernas occidentales. Se producen vínculos afectivos con otros agentes asiduos al rock y como decíamos, inclusive se experimentan sentimientos hacia los músicos que no necesariamente son conocidos en persona. Se construye una sensación de pertenencia que implica un orgullo por ser parte de la comunidad a la que se está adscrito (Frith, 2001).

El rock, como otras formas de música popular, se establece como una piedra angular entre lo colectivo y lo individual (Frith, 2001; Hormigos y Martín, 2004). Debido a las características ya mencionadas -su carácter participativo, significativo, emotivo y estético-, pero sobre todo a su facultad como campo para el aprendizaje, el rock es un arte predominantemente social; que logra conglomerar y congrega desde pequeños colectivos hasta enormes masas humanas. En los ambientes de rock, la idea y el valor de ser parte de grupo puede llegar a tener una alta relevancia (Ramírez, 2004). Es común que se aprecie el concepto de la banda de rock como tal, encima de ciertas individualidades –algunas de ellas sobresalientes-.

El aprendizaje de la música popular, incluyendo al rock, se da a en gran medida partir de la interacción grupal y de relación constante entre pares (Green, 2002: 76-77; Gallardo y

⁹ Estaré profundizando en estos conceptos a lo largo del siguiente capítulo.

Estevez, 2015: 1-8). Puede estar presente tanto en encuentros casuales como en sesiones organizadas, e incluso en circunstancias que no tienen que ver directamente con la música. Los miembros de las bandas comparten conocimientos técnicos y simbólicos tanto al interior de las agrupaciones como al exterior de las mismas. Intercambian formas de hacer las cosas, estilos, perspectivas y discursos sobre la música que escuchan y que realizan. En muchas situaciones, a través de la simple observación de un músico a otro se suscita formas de aprendizaje, aunque ninguna de las partes sea consciente de tal proceso.

Combinado con lo anterior, los músicos suelen expresar una fuerte valoración a las relaciones de empatía al interior de una banda (Green, 2002: 112-117). Se busca en general tener relaciones armónicas entre los integrantes, aunque esto no suceda en algunos casos. Las bandas no están de ninguna manera exentas de disputas y conflictos internos, pero la continuidad del grupo depende en gran medida de armonía que pueda presentarse en los vínculos que hay entre sus miembros. Éstos deben ponerse de acuerdo no sólo para aspectos musicales –lo cual implica ya un difícil consenso-, sino también para detalles técnicos, logísticos, económicos e incluso políticos.

Especialmente entre los jóvenes, el aprendizaje musical entre pares no suele estar acompañado de imposiciones de autoridad o institucionales, por lo que lograr puntos en común y disposiciones grupales a partir de la negociación entre pares es fundamental (Green, 2002: 113-114). Esta tendencia hacia una tolerancia entre los miembros (Gallardo y Estévez, 2015), hacia el diálogo entre integrantes de un colectivo; puede derivar tanto en lazos de amistad, como en un fuerte compromiso hacia el grupo y hacia los valores que de él emergen. La importancia que este tipo de dinámicas representan para los músicos, pueden ser incluso mayores a la idea de llegar a ser dotado técnicamente.

Configuraciones identitarias

La combinación de participación y negociación de significados da pie a la permanente configuración de diversas identidades (Wenger, 2001). Es indudable que el rock y sus formas culturales han sido herramientas para las construcciones identitarias desde hace más de medio

siglo, particularmente entre los jóvenes (Willis, 1998). También es una de las razones por las que se ha mercantilizado de forma extensiva en buena parte del mundo (Hormigos y Martín, 2004). En ocasiones añadimos la perspectiva que tenemos de los músicos a nuestra vida íntima: los fanáticos del rock se puede tomar muy en serio el defender a uno de sus músicos favoritos cuando es increpado por alguien. Asociado con la música, lucir un cierto estilo –personal o colectivo- es parte de las afirmaciones y las auto-adcripciones roqueras. Un factor determinante para que el rock juegue un papel tan importante en las configuraciones identitarias es su potencial emocional. Es precisamente a través de lo que nos hace sentir que se vuelve tan importante en ocasiones, además de las conexiones que nos permite establecer con otras personas y contextos, aunque estas pertenezcan al imaginario. Estos procesos identitarios son incluyentes pero también excluyen de muchas maneras, ya que no sólo nos definimos desde lo que nos satisface, sino también a partir de aquello no nos gusta o que detestamos. Este tipo de construcción constante de identidades se relaciona de alguna manera con los diferentes géneros en los que se ha dividido al rock, que se a veces accionan acorde a las distintas clasificaciones musicales. Al mismo tiempo, la música que parte del rock ha servido también para establecer afirmaciones de clase, étnicas y de género. Ha fungido en tal sentido tanto en escenarios reaccionarios como en propuestas de reivindicación, de emancipación o de resistencia (Frith, 2001).

Hablando de construcciones identitarias en el rock, es importante destacar el caso de las contraculturas juveniles¹⁰ de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Nos referimos a movimientos socioculturales que parten de un esquema de valores, significados y prácticas en oposición a la cultura dominante. Éstas, a pesar de ser minorías en cantidad, generan impactos regularmente fuertes en el imaginario social. Es probable que esto suceda porque precisamente toman los elementos que tienen a la mano para crear formas nuevas de accionarlos y de significarlos; lo cierto es que el rock y otras formas de música popular han generado fuertes dispositivos de identidad contracultural entre los jóvenes, tomando partes del mercado y de la industria para hacerlos suyos. A su vez, el mercado selecciona y re-categoriza algunos aspectos provenientes de diferentes esquema socioculturales, incluyendo a las culturas alternativas. Este ir y venir entre diferentes lógicas hace difíciles de distinguir las fronteras entre tales ámbitos y también entre las mismas expresiones contraculturales. En estos casos, el rock y

¹⁰ Estaré profundizando sobre este tema en el siguiente capítulo

sus vertientes han sido un punto crucial para afirmarse como parte de uno u otra colectividad. En muchas circunstancias la música en sí no lleva ningún mensaje contestatario, pero puede ser usada e interpretada de distintos modos (Hormigos y Martín, 2004).

Tecnología

Los procesos de aprendizaje en el rock han estado sin duda marcados por la presencia de los avances tecnológicos en las sociedades modernas. La tecnología ha jugado un papel fundamental en los procesos del rock (Frith, 2001), ya sea desde el punto de vista del campo industrial o bien de los sectores insurrectos. Prácticas elementales del rock, como la producción musical, la elaboración de instrumentos, las grabaciones, la posibilidad de amplificar, de reproducir y de transmitir –ya sea en vivo, en disco, en radio, televisión, internet, en dispositivo móvil, etc. Por un lado la industria mercantil del rock ha abarcado su poderío en este sentido a través del poder adquisitivo que ostenta. Mantiene el control de los grandes medios de comunicación y la distribución de música en masa. Pero al mismo tiempo han existido una gran cantidad de expresiones subterráneas que han sido posibles gracias a los avances tecnológicos (Willis, 1998). Usar materiales grabados para mezclarlos, jugar con ellos de distintas formas ha sido una forma de generar nueva música. Realizar producciones caseras o con los recursos locales se ha convertido en toda una ideología *DIY*, que viene de *do it yourself* –házlo tú mismo-.

Culturas juveniles

La juventud es una construcción sociocultural, cuya valoración, significación y práctica dependen de su contexto socio-histórico y de su intersección con las diversidades étnicas, lingüísticas, de edad, género y clase en las que se expresa (Feixa, 1998; Valenzuela, 2009; Reguillo, 2010). Las identidades juveniles se encuentran atravesadas por la vida cotidiana y el entramado de relaciones sociales, permeadas a su vez por las estructuras sociales, políticas y económicas en las que existen. Esta visión tiene que ver con la perspectiva propia de los

actores y lo que significa para éstos sentirse jóvenes. Reconocer esta diversidad en la juventud, también tiene que ver con la noción de dinamismo con respecto a la realidad social que viven los jóvenes. Los jóvenes están sujetos a una historicidad, pero ellos mismos son constructores de tal proceso (Reguillo, 2010).

Como ya ha sido destacado en diversos momentos de este análisis, el papel de los jóvenes ha sido fundamental en todos los procesos socioculturales del rock (Willis, 1998; Frith, 2001; Hormigos y Martín, 2004). Éste, finalmente, es también un punto digno de considerar si hemos de establecer las relaciones que existen entre el aprendizaje y el rock. A pesar de que, por una parte he argumentado que el aprendizaje es un proceso que de alguna forma está presente en todo el ciclo de vida de las personas, también he comentado que el aprendizaje puede intensificarse en algunos momentos de nuestra existencia (Wenger, 2001). Las sociedades occidentales han designado a la mayoría de sus establecimientos de enseñanza-aprendizaje con el propósito de atender a las personas “jóvenes”. Buena parte de su esfuerzo formativo está abocado a lo que se considera juventud desde distintos ámbitos sociales. Es decir, si hemos privilegiado la idea de aprendizaje en las instituciones educativas, también hemos relacionado a dichas instituciones con la juventud. Al mismo tiempo, en nuestro país, buena parte del ser joven se define a partir de la música (Valenzuela, 2009). Un alto porcentaje de jóvenes en México escucha rock, por lo que debe ser una gran vía de aprendizaje. Es a partir de la posguerra mundial del siglo XX, cuando en buena parte del globo se convierte en protagonista la juventud y desde ese momento la música se vuelve un punto medular de transición identitaria (Hormigos y Martín, 2004). Al mismo tiempo, cierta música popular define lo que significa ser joven (Frith, 2001).

CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ESCENA DE MÚSICA ALTERNATIVA DE LA CIUDAD DE OAXACA

El presente capítulo tiene como intención vislumbrar algunas de las características del contexto local y global en el que está inmersa la escena de música alternativa de Oaxaca, con el fin de analizar los procesos de aprendizaje en los sujetos y las agrupaciones que participan de la misma. En el primer apartado muestro algunas de las transformaciones socioculturales que en términos generales ha vivido la escena de rock mexicano en las últimas décadas. Desde su surgimiento a finales de los años cincuenta del siglo XX, las prácticas estéticas y culturales alrededor del rock se vieron fuertemente afectadas por los contextos históricos y las diversas tensiones entre ciertas expresiones juveniles, el estado nacional y la lógica del mercado capitalista. Estas tensiones provocaron profundas modificaciones en la escena roquera mexicana, generando fluctuaciones en las formas de hacer, de ser y de aprender por parte de los involucrados. En la segunda parte expondré algunos apuntes sobre la historia de la escena alternativa local, incluyendo ciertas características que me parecen relevantes para comprender los procesos de aprendizaje en este ámbito sociocultural, como son: su conformación por medio de la iniciativa de algunos jóvenes que crearon una “escuela del rock” en Oaxaca, la influencia de las orquestas filarmónicas y los pueblos originarios, la participación política de las bandas y ciertas formas de discriminación –tanto desde el exterior o como al interior de este contexto social.

Rock y culturas alternativas en México: un panorama general

Para vislumbrar los cambios que han afectado al rock mexicano, es a su vez necesario ubicar este tipo de manifestaciones musicales en relación con una serie de ideologías, símbolos y prácticas culturales que han hecho posible su existencia. Como bien apuntan diversos teóricos, las expresiones de arte sonoro (Willis, 1998; Frith, 2001; Blacking, 2003; Hormigos y

Martín, 2004) y los procesos de aprendizaje (Lave, 1996; Wenger, 2001; Rogoff, 2006; Alheit y Dausien, 2005) no pueden analizarse fuera de los ámbitos socioculturales donde se producen, ni tampoco alejadas de los significados que son configurados por parte de quienes las realizan y escuchan. En este sentido me parece fundamental comprender qué son las culturas alternativas de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. La música roquera es, como veremos, parte medular de este tipo de movilizaciones socioculturales, por lo que es imposible explicar la primera sin estas últimas y viceversa.

Además, también es importante comprender cómo el rock y las culturas alternativas se encuentran envueltos en un entramado de negociaciones y conflictos con los diferentes fenómenos históricos por los que están atravesados. En primera instancia la presencia de un estado nacionalista en decadencia que reprimió muchas de las manifestaciones que se encontraban fuera de sus estándares de cordura, especialmente durante la década del setenta. Posteriormente, la llegada del giro neoliberal que convirtió a una parte del rock mexicano en un cúmulo de mercancías, bajo la facha de una creciente apertura social a este tipo de estéticas. Y, finalmente, la poderosa estampa de la globalización; que expandió un mercado para la producción capitalista de las manifestaciones roqueras. Al mismo tiempo y de alguna u otra forma, el ambiente roquero ha generado nuevas respuestas desde la contracultura, utilizando muchas veces los recursos generados por la propia industria capitalista, lo que también permitió que el rock y las expresiones artísticas contraculturales encontraran enlaces para un diálogo global con otras minorías disidentes.

Sobre todo desde principios de los sesenta, el rock -y sus diferentes corrientes- estuvieron estrechamente relacionados con los movimientos contraculturales que durante esa época se desataron en diferentes partes del mundo, incluyendo México. A su vez, el término contracultura¹¹ surgió para dar nombre a un movimiento cultural de jóvenes que se inició

¹¹ Theodore Roszak fue el primer investigador en trabajar formalmente con el término anglosajón *counterculture*. La publicación de su libro en 1968, *The making of a counter culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful opposition*, popularizó la palabra en sus diferentes versiones y traducciones, primero en los Estados Unidos, y luego en el resto del mundo. A lo largo de todo el trabajo de Theodore Roszak se puede apreciar la importancia de la música, especialmente el rock, como un eje fundamental en la transmisión de símbolos, discursos y prácticas contraculturales. A su vez, los miembros de las bandas de rock y otros artistas vivieron en carne propia los valores y las experiencias propias del movimiento. Además de este género musical, existe entre los contraculturales un especial interés por la imaginación, el arte, el juego, el encantamiento, la fantasía y la “experiencia de la comunión humana”

gradualmente en Estados Unidos y Europa (principalmente) después de la Segunda Guerra Mundial y que cobró una fuerza sublime a finales de los años 60 en varias partes del mundo. Se trata de una forma cultura que plantea una manera de ver el mundo y de hacer las cosas de forma radicalmente opuesta al sistema social mayoritario del que surge (Roszak, 1981; Melville, 1980; De Villena, 1989; José Agustín, 2004; Goffman; Joy, 2005). Y debido a que la influencia cultural de Estados Unidos se expandió de cierto modo a muchas partes del planeta, las flagrantes contradicciones que de esta emanan se vieron expresadas en dichos lugares con sus adaptaciones y reinterpretaciones correspondientes; incluyendo México.

La palabra contracultura proviene del vocablo en inglés *counter-culture*, cuya traducción sería en términos más exactos *cultura en oposición*¹² (De Villena, 1989: 90). Sin embargo, debido a que este fenómeno se ha arraigado de manera contundente en México y en otros lugares de habla hispana, el término también se ha popularizado. Aunado a lo anterior, existen otros autores como Guillermo Fadanelli, que ha preferido llamarlas “culturas subterráneas”¹³; o Leonardo Da Jandra¹⁴, que prefiere hablar de la “otra” cultura, de las “culturas alternativas” (Martínez, 2000: 33-39). Estas culturas alternativas recurren al arte y a la filosofía como fuentes principales de conocimiento y de expresión. Son culturas que se encuentran en tensión constante debido al contexto neoliberal y que muchas veces llegan a ser cooptadas a través de las instituciones estatales. (Martínez, 2000).

(Roszak, 1970: 66). Según el autor, como respuesta a un mundo dominado por la técnica, la tecnología, la contracultura “rastrea los aspectos no intelectivos de la personalidad”. (Roszak, 1970: 96).

¹² El poeta y crítico literario español Luis Antonio de Villena parece ser el primer autor que aborda directamente el término *counterculture* y sus posibles problemas de traducción al español: “*Contracultura* es, en castellano, un término parcialmente equívoco. Procede de la traducción literal del inglés *counter-culture*, cuyo sentido más exacto, sin embargo, sería *cultura en oposición*.” (Villena, 1989: 90)

¹³ Fadanelli se opone a la idea de una contracultura mexicana. Señala que no existen las conexiones suficientes entre las expresiones subversivas que han existido en el país y que hay una falta de coherencia en estas posibles articulaciones para poderlo considerar un movimiento social como tal. Comenta que en lugar de contracultura han existido culturas subterráneas, una especie de *underground* mexicano que presenta altas dispersiones y ausencia de homogeneidad (Martínez, 2000).

¹⁴ En el año 2000, Carlos Martínez Rentería –editor de la revista contracultural *Generación-*, publica el libro *Cultura contra Cultura*, en donde incluye una entrevista a Leonardo Da Jandra, autor de obras como *La gramática del tiempo* o *Entrecruzamientos*.

Para Timothy Leary¹⁵ (Goffman, 2005), la contracultura lleva un camino hacia la innovación constante. Es un cambio radical en las ideas, las expresiones artísticas, las imágenes. Se trata de una profunda exploración hacia otros mundos. Como era de esperarse, gran parte de los jóvenes involucrados participan sólo a un nivel de discurso o de moda, pero también hay una minoría que lleva hasta las últimas consecuencias los ideales contraculturales (Roszak, 1981). Es así que algunas veces se reinventan y se generan nuevas y diferentes formas de relaciones, de valores, de perspectivas e ideas, de soñar e imaginar, de crear y de vivir, de hacer música. Se trata de un movimiento cultural, que por su amplia y profunda diversidad, a veces no denota ni pies ni cabeza. Estamos hablando en realidad de varias contraculturas –muchas veces interrelacionadas, aunque a veces también en conflicto- que tienen, digamos, un discrepante en común: la cultura moderna mayoritaria (Melville, 1980).

El intercambio de conocimientos a través del arte –especialmente la música- ha sido una característica fundamental de las culturas alternativas (Roszak, 1981; Melville, 1980; De Villena, 1989; José Agustín, 2004; Goffman, 2005). La transferencia de ideas y de símbolos aparece como un eje importante para la creación y el desarrollo de tales grupos. Los foros artísticos se convierten en punto de encuentro y de catarsis para los movimientos contraculturales. El rechazo a la autoridad y a la cultura mayoritaria, así como el misticismo ecléctico, generan una profunda influencia en las manifestaciones artísticas contraculturales. De hecho, el arte se torna –a través de la experiencia estética- en puente catalizador y transmisor de todos los principios de tales grupos. El arte que emana de las contraculturas no sólo congrega los símbolos de las mismas, sino que además está construido e impulsado a través de métodos y formas que escapan a las tendencias impuestas por el panorama dominante. Estamos hablando de un arte alternativo. Es un arte emergente que depende de la constante experimentación e intercambio de ideas y metodologías.

Y separado de las demás artes por su importancia en el terreno de las culturas alternativas, Villena (1989) y Ramírez (2004) señalan al rock como uno de los ejes principales para este tipo de movimientos¹⁶. El rock resulta ser un engrane estratégico en la constelación

¹⁵ Psicólogo de la Universidad de Harvard que fue expulsado de esa institución por experimentar con LSD y otras sustancias en sus investigaciones. Leary fue un protagonista de la contracultura de los sesenta en los Estados Unidos, convirtiéndose en un gurú de su generación.

¹⁶ También hubo otras expresiones artísticas que acompañaron al rock. El arte plástico en sus diferentes manifestaciones (como el surrealismo) y la literatura, tomando como ejemplo el caso de los románticos

contracultural. Contiene, como otras artes, los símbolos y los valores de las culturas alternativas, pero lo hace con tal vitalidad y fuerza que su poder de convocatoria se torna masivo y hace que los participantes viajen hacia una experiencia estética en grandes magnitudes:

“La contracultura se ha visto (y se ve) reflejada en el rock por tres razones fundamentales: de un lado porque potencia su propio ideal de intensidad, de vida exaltada; después, porque en la actitud de sus cantantes e incluso en sus letras canta actitudes de liberación, de anti-convencionalismo, de júbilo sexual, de ruptura con lo burgués establecido, y finalmente, porque el rock, su atmósfera, su ambigüedad sexual, su mitología aúpa siempre un ideal de juventud y adolescencia...” (Villena, 1989: 147).

El concierto de rock se vuelve una especie de ritual en el que se recrean los valores esenciales de la contracultura. Podríamos considerar que los eventos organizados alrededor este género musical son espacios en donde no sólo el rock, sino otras formas de arte alternativo se manifiestan para estimular de manera total los sentidos y así sublimizar al símbolo para realizar una conexión con el yo profundo a nivel individual y colectivo. Para Alan Watts¹⁷ (2001), un filósofo que influyó fuertemente en las ideologías de las culturas alternativas, esta experiencia mística tiene que ver con una conexión con el orden total. Para explicarlo, este autor habla de la forma en la que, desde su perspectiva, hemos sido educados en la civilización occidental. Esta educación nos ha hecho pensar que somos de cierta forma ajenos a este mundo. El mundo está ahí afuera y nosotros estamos por decirlo de alguna manera “adentro” de nosotros mismos. El exterior puede ser caótico y amenazante. Watts señala que las filosofías orientales hablan de una conexión total de todas las partes del universo, de tal modo que ningún ser es ajeno a una armonía total de la naturaleza. Cada uno de los seres humanos es parte de dicha armonía como si fuera un gran concierto. La experiencia mística es precisamente

y de la generación de escritores *beat*, son elementos esenciales en las expresiones contraculturales. Su influencia y poder de convocatoria hicieron en definitiva, más grande y profundo al movimiento contracultural.

¹⁷ En 1997 Mark Watts, hijo de Alan Watts, publicó una serie de conferencias de su padre bajo el título *La cultura en la contracultura*. Las conferencias fueron elegidas con base en aquellos temas que lograron influir profundamente a las contraculturas de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Representa en gran medida una interpretación de muchos de los conceptos que Watts trajo de las filosofías y religiones de oriente, especialmente el tao de China, el hinduismo, y el budismo Zen de Japón. La contracultura de aquella época, en su búsqueda por el conocimiento oriental, se nutre de las aportaciones de Alan Watts para enriquecer sus aspiraciones hacia alternativas fuera del marco de lo occidental. Las ideas de Watts, además de haber influenciado enormemente de las contraculturas de mediados del siglo XX a la fecha, nos ayudan a explicar, desde la filosofía, algunos de los conceptos más importantes en la historia reciente de estos movimientos.

el poder vivir un momento en el que el ser humano no se siente ajeno a todo aquello que le rodea, sino que se siente parte integrada a ese gran entorno. Y además de sentirse parte integral del mundo, éste funciona como una gran danza en concordia, y no como un caos adverso.

Gracias a toda esta clase de influencias, de búsquedas, innovaciones y transformaciones, el rock se ha diversificado y se ha mezclado con otros géneros y corrientes musicales. Es por eso que he decidido llamar “música alternativa” a todas aquellas formas de arte sonoro que han sido creadas al margen de los parámetros de la cultura mayoritaria y que han sido influenciadas por la ideología, los símbolos y las prácticas socioculturales de las contraculturas juveniles de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Como ya adelantaba, la música alternativa resulta ser relevante precisamente porque carga consigo, a manera de símbolos, todos los valores de las culturas alternativas. Estos valores cobran fuerza y se interiorizan en los individuos a través de la experiencia estética. La música alternativa es en definitiva un motor esencial en los movimientos contraculturales y tienen un papel dialéctico en dichas manifestaciones. Por un lado los músicos crean con su sensibilidad las obras que han de reunir los símbolos y por consiguiente los valores y motivos contraculturales, pero a su vez esas obras adquieren una especie de vida propia y se convierten en portavoces “independientes” del movimiento que habrán de ser interpretadas por los jóvenes que las tomen como herramientas para la posible configuración de su identidad.

Pero además de las artes y el rock como ejes fundamentales para las culturas alternativas, el tema de la colectividad también ha estado presente desde sus inicios como parte importante de su agenda. A finales de los años sesenta y principios de los años setenta, Keith Melville realizó un interesante trabajo etnográfico al visitar muchas de las comunas contraculturales y entrevistar cara a cara a los miembros que las conformaban¹⁸. Las comunas representaban un espacio experimental para poner en acción los ideales y los valores de la contracultura. Fueron lugares diseñados para llevar al límite el sueño de un mundo nuevo y así

¹⁸ La aportación que realiza Keith Melville al tema de la contracultura, al publicar en 1972 su investigación bajo el título *Communes in the Counter Culture*, resulta verdaderamente valiosa y sorprendentemente vigente. Melville dedica varios capítulos de su libro para describir su presencia entre las diferentes comunas que visitó a finales de los sesenta y a principios de los setenta en diversas partes de los Estados Unidos. A raíz de esto, también dedica un capítulo completo a hablar de los aspectos relacionados con el tema de la colectividad y la individualidad. El rescate de la colectividad es un factor esencial de la contracultura en cuestión. El autor describe el proceso de aumento del individualismo en el mundo occidental durante los últimos siglos, con el objetivo mostrar de forma clara la necesidad de tantos jóvenes por volver a los valores colectivos. Las comunas contraculturales, son el mejor ejemplo de tal proyecto (Melville, 1975).

poder transformar a la sociedad en decadencia. A través de estos espacios, la contracultura “pone en tela de juicio tanto los valores básicos como los conceptos elementales.” (Melville, 1975: 9). Se trata un grupo de personas que contemplan la necesidad de una cultura diferente, dentro de una que ya no los satisface plenamente. Existe una identificación con el anarquismo, lo que significa un desafío total a la autoridad de cualquier clase, además de un profundo acercamiento hacia la colectividad. Las culturas alternativas buscan realidades diferentes y no-racionales, debido a que lo racional se ha impuesto como sinónimo de verdad en el contexto de la civilización occidental. Se propone la experimentación sexual y formas alternativas de familia y se toman como elementos fundamentales la música y la poesía. De hecho los artistas –y especialmente los músicos- se convierten en portavoces del movimiento y los eventos en los que actúan son una especie de nodo sociocultural entre sus participantes. (Melville, 1975)

En el caso de México, como bien lo expresan José Agustín (2004), Carlos Martínez Rentería (2000), B3l3n Valdés (2008), o Hugo Serna (2010); no existió solamente una contracultura, sino una diversidad de éstas, respondiendo en las más variadas formas al esquema de la modernidad nacional y local. Después de los años noventa, las contraculturas se mezclaron cada vez más, tomando elementos de entre ellas mismas y también de otras contraculturas más antiguas y lejanas. La *onda*, lo *pachuco*, lo *jipiteca*, lo *banda*, lo *punk*, lo *cholo*, lo *dark*, lo *gótico*, y demás expresiones contraculturales nunca murieron, en algunos casos se interfusionaron y volvieron resurgir con nueva fuerza y a través de distintas formas y figuras. Desde sus inicios en México –a finales de los cincuenta, pero sobre todo durante los años sesenta-, el rock y las contraculturas tomaron formas de hibridación con elementos locales. Los roqueros mexicanos crearon productos sonoros nuevos, que aunque evidentemente eran permeados por la influencia de las corrientes estadounidenses o europeas, estaban también re-significados y re-contextualizados a través de las realidades sociales de sus creadores (Ramírez, 2004).

También debemos recordar que desde mediados de los sesenta se suscita en México (y en otras partes del mundo) una movilización política estudiantil -sin precedentes- que sacude en muchas formas las dinámicas de la sociedad de aquella época. La brutal represión del estado hacia estos movimientos estudiantiles en 1968 (Harvey, 2007) y la constante estigmatización de los jóvenes por parte de la sociedad (Ramírez, 2004; Marcial, 2012) eran algunas de las dinámicas socio-políticas que afectaban directamente a la configuración de las expresiones

roqueras y contraculturales de aquel momento. La rudimentaria política social¹⁹ que el estado mexicano intentaba implementar para los jóvenes no satisfacía las necesidades de este segmento poblacional en constante crecimiento (Marcial, 2012).

Bajo este panorama político para los jóvenes, el rock mexicano sufriría un proceso de exclusión social que derivaría en un carácter contestatario y rebelde. La presencia de más de cien mil asistentes al festival “Rock y Ruedas” de Avándaro en 1971 confirmaría la existencia de una incipiente escena roquera en el contexto mexicano (Martínez, 2000; Ramírez, 2004). Posterior al evento, la prensa nacional se encargaría de satanizar este tipo de manifestaciones con el argumento de que resultaban un atentado contra la moral conservadora de la época. El rock adquirió entonces un estigma social y en un marco de criminalización de la juventud a nivel mundial, recibió una fuerte represión por parte de las autoridades estatales. Fue entonces que se crearon los “hoyos fonquis” como espacios clandestinos destinados a conglomerar a las bandas y a su auditorio en torno a este género musical. Durante toda la década de los setenta, el rock es reprimido por el Estado mexicano. Las letras de las canciones hacen alusión a un contexto lumpen en donde son desarrolladas. Los grupos de rock y las identidades que se construyen a su alrededor son parte fundamental de las configuraciones contraculturales del México setentero. (Ramírez, 2004).

Mientras tanto y a través de su arte, los jóvenes roqueros afines a las culturas alternativas ejercerían –consciente o inconscientemente- duras críticas a la cultura mayoritaria moderna; a su desvalorización por la vida, a la industrialización y la devastación del medio, a la cosificación humana y al racionalismo recalcitrante; al inminente abuso de poder de parte de las autoridades. En respuesta al individualismo, se crearon formas experimentales de convivencia comunal (muchas de las cuales desaparecieron en años subsecuentes) y en el ámbito del rock, se le dio mucho mayor importancia a la creación y la identidad grupal sobre la individual. Mientras la industria capitalista se empeñaba en publicitar solistas musicales, las

¹⁹ Para mediados de los sesenta, el precario Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM) tenía directrices básicamente en el Distrito Federal y algunas otras entidades a través de algunos talleres de capacitación laboral y física, sobre todo. Pero para finales de esta década y sobre todo a principios de los setenta, entre los gobiernos Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría (1970-1976), el aparentemente inofensivo INJM se convirtió en un centro de entrenamiento paramilitar para jóvenes de distintos sectores. Estos jóvenes capacitados en tácticas militares contrarrevolucionarias serían usados como grupos de choque para amedrentar, torturar y asesinar a las juventudes disidentes. A su vez, algunos de estos chicos pasarían a formar parte de los cuerpos policiacos y militares del estado, así como de guardaespaldas personales de funcionarios de gobierno (Marcial, 2012).

escenas subterráneas de rock generaban por lo regular a bandas integradas por colectivos de músicos que mostraban ante el público un proyecto artístico en conjunto (Ramírez, 2004).

A principios de los ochenta se da en México lo que David Harvey (2007) llama el giro neoliberal. Esto significa una creciente privatización de bienes y servicios, así como la pretendida desregulación de los estados para promover el libre intercambio comercial entre los individuos. A su vez, el neoliberalismo implica la privatización de los servicios públicos, la explotación privada y desregulada de los recursos naturales y humanos. En el ámbito mexicano la creciente privatización de servicios provocó un grave deterioro en las áreas de seguridad social de distintas partes del país, así como el incremento en el poder adquisitivo de las élites oligarcas y por lo tanto el aumento en su injerencia política sobre las decisiones del gobierno. Los programas de gobierno destinados a los jóvenes también adoptaron este tipo de tendencias mercantiles²⁰, mientras que se implementaron nuevas estrategias de cooptación más especializadas para las culturas alternativas²¹.

En este contexto de creciente mercantilización de activos se dieron fuertes cambios en la escena de rock mexicano. A mediados de los ochenta se abrieron en la Ciudad de México los primeros espacios legalizados para que tocaran bandas roqueras. El “rock en tu idioma”, sobre todo de origen español (ibérico) y argentino, se popularizó entre las masas y fue promovido por las grandes compañías disqueras. Ciertas bandas del género, sobre todo extranjeras, hicieron pequeñas apariciones en las televisoras mexicanas y en algunos grandes escenarios del país. Se comenzaron a organizar conciertos a gran escala con grupos principalmente estadounidenses, aunque ciertas iniciativas nacionales aparecieron como teloneras. Al mismo tiempo, la música comercial tomó influencias y matices descontextualizados de las culturas roqueras. (Ramírez, 2004). Sin tener en cuenta el neoliberalismo, estos sucesos dentro del ámbito del rock y las contraculturas podrían aparecer como un proceso de apertura social ante las propuestas de las minorías juveniles. Sin embargo, a la luz de una creciente mercantilización

²⁰ A finales de los setenta y principios de los ochenta, el recién formado Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) establece varias líneas de acción, entre las que destaca la creación de tarjetas de descuentos para jóvenes, con la intención de involucrarlos de manera más directa en la sociedad de consumo (Marcial, 2000)

²¹ El Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) realizó investigaciones a grupos de jóvenes contraculturales como los “chavos banda” del Distrito Federal. Sin embargo, la información fue posteriormente usada por el gobierno en turno para de nuevo generar una cooptación, esta vez colectiva, de las diferentes pandillas involucradas en dichos proyectos. (Marcial, 2000)

del arte, la información y las ideas; sabemos que este proceso de flexibilidad social también estuvo acompañado por un profundo condicionamiento comercial a las producciones estéticas de los jóvenes roqueros. Tales manifestaciones del rock, al ser mercantilizadas, debían estar sujetas a ciertos criterios eurocentristas con respecto al aspecto físico (mayoría de blancos), el género (la gran parte siendo hombres) y la preferente presencia del individuo solista sobre el grupo.

Aunado a lo anterior, debemos recordar que el neoliberalismo también se caracteriza por un pronunciado auge de las tecnologías de la información como nicho central del capitalismo. Este ámbito permite altos niveles de especulación financiera y requiere bajos costos de maquila. Además, permite un control mayoritario de la información, por lo que se convierte en un puente de poder para las élites: se crea una intelectualidad auspiciada por el estado -y otros organismos de poder- para legitimar gran parte de lo que se publica. Las tecnologías de la información abarcan también el campo de la industria cultural; como el arte, el entretenimiento y la publicidad (Harvey, 2007). Esta es parte de la razón por la que el rock se convirtió en una buena posibilidad para las grandes empresas transnacionales. Los jóvenes eran en definitiva un mercado viable y se les podía vender la idea de un roquero “auténtico”, maquillado y plastificado por la industria.

Del tal suerte, el capitalismo neoliberal percibe utilidades a partir de manipular un producto cultural roquero para que parezca genuino ante el público. Se trata de una especie de mercantilización de la autenticidad (Harvey, 2007). Se presenta una mercancía cuyo atractivo al público resulta ser en buena medida que parece salir espontáneamente de la realidad concreta. La industria ha abstraído de su contexto a la banda rock. Le ha otorgado toda clase de lujos y ha convertido al vocalista en la “estrella” principal de la agrupación. El maquillaje y la parafernalia los hacen ver como rebeldes, auténticos contraculturales que cargan con un discurso contestatario y bravucón. O tal vez se les dibuja como entes espirituales y sumamente talentosos que son capaces de convertirse en un actor cuyo papel parece ser el de profeta o el de mesías de una generación entera. El neoliberalismo se caracteriza por una cada vez mayor mercantilización de todo lo mercantizable y en este caso, ¿por qué no?, también es posible comercializar con la idea de lo genuino, lo aparentemente legítimo. El montaje de la reivindicación cultural como mercadería en serie.

Para finales de los ochenta y principios de los noventa, la escena de rock mexicano tenía ya representantes comerciales que figuraban vagamente en los principales medios de comunicación del país (Martínez, 2000; Villarreal, 2009). Sus “éxitos” ya sonaban en la radio o la televisión y había cada vez más espacios legales para escuchar bandas en vivo. Todas estas transformaciones podrían haber estimulado el ánimo de más de un roquero de aquella época. Sin embargo, lo que se estaba experimentando no era exclusivamente una liberación moral de la sociedad con respecto al arte alternativo necesariamente, sino también una posible apertura hacia el esquema capitalista de producción y distribución en el terreno del rock mexicano.

Pero al mismo tiempo, bajo este panorama de comercialización del rock, surgieron en el D.F. interesantes manifestaciones roqueras de corte subterráneo que incluían a músicos roqueros independientes²² y algunos foros gestionados con recursos propios. Entre las figuras de aquel momento cabe destacar la presencia del mítico Rodrigo González, músico tamaulipeco que llegó a la ciudad de México a mediados de los años setenta. En un principio se dedicó a tocar su guitarra en el transporte público para sobrevivir, pero su carisma y creatividad lo llevaron a presentarse en diferentes escenarios de la ciudad y a grabar algunos temas musicales. Su estilo contestatario, desenfadado e irónico le otorgó, desde un principio, un lugar particular en el gremio roquero de principios de los ochenta en México. Se autoproclamó como parte de un movimiento musical de menuda relevancia en el rock mexicano de aquella época: el “Rock Rupestre”. Rockdrigo sería el principal exponente de esta vanguardia artística que, en el “Manifiesto Rupestre”, él mismo definiría de la siguiente forma:

“Se trata solamente de un membrete que se cuelgan aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de *synthers* y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente. Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto... (...). Los rupestres son poetas y lococones, rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio.” (Ramírez, 2004: 113-114).

Desgraciadamente Rockdrigo murió en el terremoto que sacudió la Ciudad de México en septiembre de 1985. Su repentino deceso conmovió a la cultura roquera de la época y

²² “Por música independiente se entiende toda música producida al margen de las *majors* o grandes compañías disqueras, que son las que a través del tiempo han controlado el mercado musical. En este sentido el término abarcaría todo tipo de sellos llamados independientes, desde los de música *punk*, los de metal o los de música folclórica, por mencionar algunos géneros.” (Cornejo, 2008: 16).

propició la construcción simultánea de una leyenda que aún genera potentes ecos. A partir de ese momento, el “Profeta del Nopal” se convirtió en una especie de héroe popular. Y como bien diría Manuel Valenzuela, se establece entonces una “relación simbiótica” entre el personaje y el colectivo que lo convierte en mito (2011: 140). A Rockdrigo se le ubica del lado de los desvalidos que pretenden hacer rock desde abajo, sin recursos; expresando las vicisitudes de una clase subalterna que ha migrado de interior de la república hacia la capital. De esta forma, la figura del héroe genera un poderoso impacto en el imaginario colectivo y en las configuraciones identitarias de sus miembros (Valenzuela, 2011). A través de su poder expresivo, la música reúne los anhelos de los individuos y de los grupos humanos. Y por su poder evocativo, acumula experiencias, símbolos y sentimientos que están a su vez relacionados con formas de ser y de vivir, con luchas sociales, con cosmogonías y territorios determinados (Héau, 2011).

Pero el terremoto de 1985 no sólo había provocado la trágica muerte de Rockdrigo González, sino también la aparición de ciertas intenciones de solidaridad por parte de la comunidad artística alternativa de la capital. Los nuevos espacios se convertirían inmediatamente en verdaderos centros de aprendizaje para los allegados al rock. Lugares en donde a finales de los ochenta y a principios de los noventa se intercambiaba música, ideas, técnicas; maneras de pensar y formas de hacer las cosas. Tal fue el caso de La Quiñonera, La Bugambilia, Salón des Artistas-Salón des Aztecas, El Arcano, Temístocles 44, La Panadería y más tarde el Multiforo Alicia –que aún persiste y resiste-. Estos sitios, lejos de tener el apoyo de los poderes gubernamentales, eran asediados constantemente por las autoridades delegacionales. Los foros autogestivos y también las revistas –como La Pusmoderna-, los fanzines y otro tipo de expresiones tenían que arreglárselas no sólo para vivir con sus propios recursos, sino que además tenían que sortear el acoso de la fuerza estatal. La importancia de estos centros de aprendizaje roqueros no sólo radicó en el intercambio de prácticas y significados, sino que además fomentó una idea de comunidad entre las bandas, los diferentes artistas y las audiencias, generando a su vez herramientas para posibles configuraciones identitarias (Paredes, 2008).

Las expresiones estéticas de algunos segmentos de jóvenes, como resulta ser el rock y sus derivados, se han visto afectadas por este tipo de consideraciones donde imprimen su huella tanto el estado como el mercado. Además de lo ya señalado, es importante tomar en

cuenta un factor más para comprender este tipo de conflictos. Desde mediados de los años noventa el rock mexicano y en general el arte “alternativo” a nivel mundial se encontraban ya inmersos de lleno en el fenómeno de globalización. Hannerz (1998) define este proceso histórico como el incremento progresivo en las interconexiones culturales entre estados-nación y entre continentes. Estas interconexiones se manifiestan de forma diferente en cada ambiente y situación. Tienen un fuerte impacto en la vida local porque se presentan regularmente en un contexto de asimetrías económicas, políticas, simbólicas y sociales. Tales conexiones siempre han existido en alguna medida, pero lo que identifica al concepto de globalización es su acrecentamiento acelerado. Tal proceso está condicionado fuertemente por la circulación de mercancías, ya sean estas personas, ideas u objetos. El proceso de globalización se presenta en la mayoría de los casos como marginal y asimétrico en cuanto a las relaciones sociales, políticas y económicas. Al mismo tiempo se puede apreciar el fenómeno de la des-globalización: en algunos lugares se generan políticas de encierro y aislamiento al resto del mundo.

Para comprender la cultura, debemos descifrar sus significados. En Hannerz (1998), el estado es un actor más en el entramado globalizado. Los agentes corporativos moldean los ámbitos de significados- El mercado es cada vez más una circulación de tales significados, más que de objetos. Anunciar una nueva cultura es uno de los objetivos del mercado. Al mismo tiempo se rompe la idea de la autonomía de lo local. Es, mejor dicho, un escenario en donde confluyen distintas influencias de significados de procedencias diversas. Los contextos locales poseen un flujo de continuidad cultural. Sus significados salen a flote y son transformados, reinterpretados y re-asimilados de formas distintas. En este sentido los medios de comunicación, ya en una fase interactiva, consiguen la misma eficacia que las relaciones cotidianas cara a cara. En lo local, lo global o lo local de otras partes puede sentirse cómodo para transitar en los sistemas de significados.

En este sentido, un punto de análisis importante resultan ser los medios de comunicación (Williams, 2012). Éstos se perciben normalmente como transmisores de mensajes, pero en realidad trabajan como fuerzas de producción. Lo importante no es analizar el objeto que producen, sino el procedimiento que se ejecuta durante su realización. La mayor parte del desarrollo tecnológico de los medios de comunicación ha sido ostentada en una base capitalista de producción. Las formas alternativas de comunicación han tomado esas mismas armas tecnológicas y comunicativas para reivindicar su posición en las relaciones asimétricas,

pero las hegemonías mantienen un control mayoritario de la producción comunicativa. Sabemos que el capitalismo es capaz de incorporar elementos diversos, aparentemente contradictorios entre sí; pero al mismo tiempo, surgen permanentemente propuestas culturales nuevas (Quijano: 2000). Emergen de sitios inesperados para formular creaciones fuera de los cánones y códigos establecidos como hegemónicos. Estas expresiones son reprimidas en diferentes medidas pero muchas veces encuentran su supervivencia en ciertos recovecos de la sociedad, en donde son hasta cierto punto toleradas por la cultura mayoritaria

De esta forma, los medios comunicación poseen una capacidad alternativa en sí mismos. No son exactamente reproductores, como se explicó anteriormente, sino que al proyectar las ideas, éstas se recrean en nuevas posibilidades significativas. La producción de una comunicación democrática y autónoma se vuelve progresivamente más tangible. La radio independiente y comunitaria se extiende cada vez más como una posibilidad de resistencia. La posibilidad de vida de estas formas de comunicación alternativa radica en su enlace con la práctica común y directa en la sociedad. Los medios de comunicación serán en este sentido clave para la transformación hacia un mundo de autonomías. (Williams, 2012).

El rock es idóneo para convertirse en mercancía porque en la globalización se da paso al comercio de las ideas, más que de los productos. Aunque no debemos olvidar que las instituciones y los corporativos moldean los sistemas de significados acorde a sus intereses. Pero al mismo tiempo que las ideas roqueras se comercializan, surgen constantemente nuevas manifestaciones subterráneas cargadas de discursos críticos y reivindicativos por parte de algunas bandas y segmentos roqueros. Algunos de ellos caerán en la mercantilización para retornar al ciclo de nuevo. Otras navegarán entre un adentro y un afuera en una negociación continua pero desigual, debido a que el poderío de la industria cultural puede ser abrumador ante la existencia de las escenas emergentes de rock. Muchas de ellas en una actitud consciente, aunque a veces también suicida, optan por permanecer lejos de los reflectores y del reconocimiento institucional. Debido al peso de las élites en el control de los recursos, para Quijano (2000) la globalización resulta ser un proceso desigual de distribución y una reconfiguración del poder capitalista. Esto implica un retroceso en las luchas por la democracia y un triunfo para el capitalismo financiero, que a través de las instituciones estatales logran la imposición de la fuerza sobre otras alternativas económicas y culturales.

Santos (2002) también genera una definición interesante de la globalización. De ellas se desprende en primer lugar la perspectiva de la pluralidad en la globalización. En este sentido, es prudente hablar de globalizaciones en lugar de pensar en una globalización de un modo singular. Desde la posición de este autor lo global implica necesariamente lo local. Lo globalizado tiene que ver con transferencias de lo local a una esfera más amplia, generando contrapartes locales a través de dicha expansión. Lo global tiene de alguna forma un origen local y produce o exalta la presencia de aspectos locales en el proceso. La razón de resaltar la propagación e invisibilizar al mismo tiempo la localización tiene que ver con la emisión de discursos triunfalistas por parte de las capas hegemónicas sobre las subalternas. Es necesario entonces dar cuenta de las relaciones de poder en estos procesos de globalización-localización a los que se refiere Santos. En este sentido, existen cuatro posibilidades claras en los procesos de globalización-localización en el contexto contemporáneo: Los localismos globalizados, que son aquellos aspectos locales que han sido llevados a procesos globales (como el idioma inglés como lengua franca). Por otro lado podemos distinguir los globalismos localizados, que son aquellos procesos globales plasmados en realidades locales (como la devastación de los nichos ecológicos por las empresas transnacionales). Pero al margen de estas dos posibilidades se encuentran también lo que Santos llama cosmopolitismo y la herencia común de la humanidad. La primera de estas se refiere a los contactos y alianzas entre las diferentes instancias colectivas que habitan el planeta y que se unen en dinámicas por un objetivo en común. Por su parte, la herencia común de la humanidad está relacionada con las grandes problemáticas que atañen al total de la humanidad, como puede ser la conservación del medio para el equilibrio que permita la subsistencia.

A la par de estas especificaciones sobre las diferentes globalizaciones, Santos señala la existencia de un fenómeno que rebasa esta tipología por manifestarse simultáneamente en varias de sus dimensiones y posibilidades. Se trata del tema de los derechos humanos y sus diferentes interpretaciones a lo largo y ancho del globo. Los derechos humanos, generan expresiones que pueden catalogarse al mismo como localismos globalizados y como globalismos localizados. Pero también adquiere matices de cosmopolitismo y probablemente pretendería tener algo que ver con la herencia común de la humanidad. Me parece que además de los derechos humanos, existen otros fenómenos que tienen características que rebasan o que entrecruzan la tipología empleada por Santos para caracterizar a las globalizaciones. Creo

que un caso claro es el del rock y las culturas alternativas surgidas sobre todo en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En estos procesos podemos observar en un inicio cierto localismo globalizado que parte sobre todo de las minorías de juventudes disidentes en Estados Unidos y en Europa, pero que posteriormente adquiere reinterpretaciones genuinas muy particulares en diferentes partes del planeta, incluyendo México. Las culturas alternativas se han alimentado unas a otras, proponiendo esquemas de valores y prácticas culturales completamente diferentes a las planteadas por la cultura mayoritaria, lo que también ha generado cosmopolitismos entre las diferentes manifestaciones que rodean este fenómeno.

A partir del año 2000, la apertura de posibles foros continuó con pocas oportunidades de concesión y apoyo por parte del Estado. Espacios como, El Circo Volador, El Café de Nadie y el Multiforo Alicia decidieron unirse para formar el FEAS (Foro de Espacios Alternativos) con la intención de unificar fuerza para resistir ante los embates estatales, exigiendo un reconocimiento legal a estos lugares. Después se unieron otras iniciativas para formar RECIA (Red de espacios culturales independientes y Alternativos). El camino no ha sido nada fácil al intentar gestionar este tipo de espacios. Por su parte, las compañías pertenecientes a la industria del rock ya no gastan ni un centavo en capacitar a sus músicos, debido a que la escena subterránea se encarga de hacerlo por ellos, dotándoles de material ya curtido para inmediatamente convertirlo en mercancía viable. Mientras tanto, los segmentos auto-gestivos o contraculturales, siguen aprovechando las diferentes herramientas que la industria lanza al mercado para hacer cosas nuevas y producir diferentes alternativas creativas (Paredes, 2008).

Las formas de pensar, los tipos de identidad y los movimientos culturales que se alejan de los criterios de la industria del rock pueden convertirse a su vez en nuevas posibilidades para el consumo y el intercambio mercantil. La industria del rock ha tomado posesión de gran parte de sus elementos desde sus comienzos (Frith, 2001), pero al mismo tiempo siguen surgiendo propuestas “subterráneas” que obedecen a otra lógica creativa y experiencial. La frontera entre ambos mundos es difícil de distinguir porque también existen grupos cuya intención es destacar dentro de la industria, incluso con propuestas experimentales. El rock mexicano ha deambulado entre el mundo de lo contracultural y el flujo del mercado. Puede verse en la actualidad una escena de rock que se ubica muy alto en la pirámide social. Es la esfera de poder en donde se hallan las “estrellas” que han alcanzado la fama y el

reconocimiento de los medios de comunicación masivos. Pero también existe un rock emergente que empuja desde la base. Entre ambos mundos hay una infinidad de posibilidades y manifestaciones: la música alternativa se reinventa a sí misma y se vuelve a presentar de formas diversas y complejas.

Este tipo de procesos crean formas de ver el mundo, de hacer las cosas y de dejar de hacerlas; de pensar, de sentir y de vivir. El rock no pertenece al ámbito de lo abstracto. La música roquera no se ubica exclusivamente en el plano de la ideología o lo efímero. Estamos hablando de prácticas culturales concretas, que tienen una serie de procedencias e incidencias determinadas en el entramado social. Como tales, generan un impacto en el aprendizaje de los participantes y en la construcción de las sociedades, en la configuración de las identidades, los sistemas simbólicos y en la estructuración de la base material de los seres humanos. Están sujetas a conflictos y tensiones que se derivan de las luchas políticas y las relaciones asimétricas entre el Estado, la industria cultural neoliberal y la emergencia de las bandas de rock subterráneas. A través de estos vínculos se formulan, se instrumentan y se perpetúan diferentes mecanismos, estrategias y negociaciones; regularmente atravesados por reconsideraciones y reestructuraciones constantes.

Apuntes sobre la escena de música alternativa en la Ciudad de Oaxaca

La historia de la escena de música alternativa en la Ciudad de Oaxaca es compleja y diversa. Sobre todo desde los años noventa a la fecha actual, un sinnúmero de personajes y de agrupaciones han participado en una enorme cantidad de tocadás, ensayos, grabaciones, festivales, sesiones de radio y televisión, reuniones recreativas, etc. Es una historia de la que hay pocos registros escritos, pero que está construida y plasmada a través de distintas manifestaciones como la música creada, las grabaciones, las fotografías, los videos, además de la tradición oral de los participantes. No es mi intención retratar aquí una historia tan amplia y tan profunda. Tal labor sería –probablemente- el destino de otra investigación abocada a ese cometido. Mi objetivo es, como ya he expuesto, dar cuenta –desde un punto de vista subjetivo- de los procesos de aprendizaje en algunas bandas de la escena alternativa local. Para lograr esto, es preciso contextualizar y apuntar ciertas características particulares que se derivan de

este ámbito cultural, mismas que considero relevantes para las trayectorias de aprendizaje entre los músicos con los que tuve contacto. Es así que pondré sobre la mesa ciertas cuestiones que me parecen importantes, como la conformación de la escena a finales de los años ochenta y principios de los noventa por un grupo de jóvenes, los cambios en la era digital, la improvisación de foros, la influencia de las orquestas filarmónicas y los pueblos originarios, la participación social y política de las bandas y diferentes formas de discriminación en la escena local.

Cuando hablo de “escena”, adopto la palabra que los mismos actores emplean para referirse al ámbito cultural en donde se desenvuelven. A lo largo de la investigación, es posible encontrar varios testimonios que usan el término escena para referirse al ambiente sociocultural que tiene como eje la música alternativa. Es una palabra que se ha transferido de otros contextos roqueros, dentro y fuera de México. Aparece en los textos de autores nacionales –como Paredes (2008)- y extranjeros –como Frith (1986)- para referirse a los ámbitos musicales o artísticos.

“Realmente para que haya una escena, pues debe haber promotores, debe haber lugares donde tocar... bueno, estudios de grabación hay, pero que por lo menos los grupos estén produciendo su música y que lo estén haciendo con calidad.”(David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

La palabra en cuestión sin duda alude al teatro y a las artes escénicas -de las que forma parte el rock-, pero –como he comentado- ha extendido su connotación para abarcar a un ámbito sociocultural que tiene como punto medular alguna actividad artística, en este caso la música alternativa de la ciudad de Oaxaca:

“(...) si nos atrevemos hablar de cultura rock en Oaxaca, es porque consideramos, como supuesto previo, que en Oaxaca existe un colectividad, que, por más dispersa que se encuentre, se identifica como comunidad. Es harta banda que comparte ciertas conductas, producción material, lenguaje, hábitos, códigos estéticos, valores y formas de reproducirlos. (...). Se trata de una cultura diversa (...) Incluye a músicos, promotores, periodistas, audiencia, amigos, amigas (...). (...) Con o sin opción política definida, la banda roquera se mueve y existe como una reacción inconforme con la sociedad que le tocó vivir, con o sin propuesta, propia o ajena; con o sin responsabilidad para la construcción de una nueva realidad. (...) todos expresan cierta rebeldía a través de medios generalmente distintos al circuito comercial, aunque éste es casi siempre tomado como referente...” (Reyes, 2002: 5-6).

En Oaxaca existieron manifestaciones roqueras desde los años sesenta y setenta (Morales, 2012). Bandas como “Los Beethovens, El Grupho, La Resurrección, The Road Runners, Black Fire, Happy Hunters” (Morales, 2012: 3) se dedicaban en esa época a tocar versiones de grupos extranjeros. Para principios de los ochenta, aparecían ya propuestas que mezclaban la adaptación de piezas con la composición de temas propios, como el grupo Paraphonia. Y durante mediados y finales de los ochenta surgió con fuerza una de las bandas más importantes de la historia del rock en Oaxaca: Cuero y Metal, exponentes del heavy metal que –pese a las dificultades de aquella época- grabaron un sencillo con dos temas y también participaron en un disco compilatorio de metal mexicano llamado Escuadrón Metálico Vol. II.:

“La importancia que el grupo Cuero y Metal tuvo a nivel nacional vinculó presentaciones de grupos de la ciudad de México en Oaxaca generando un amplio público para el rock, principalmente en el género Heavy Metal y sus sub géneros, infinidad de conciertos de grupos como Luzbel, Next, Ramses, Transmetal, Huizar, Argus del Distrito Federal o Six Beer (Querétaro) y Khafra (Sonora) se presentaron en la segunda mitad de los años ochenta, estas presentaciones aparte de hacer crecer el público para el metal generó la aparición de grupos locales. (...). (...) a finales de los 80 y principios de los 90 la mayoría de los grupos hacían sus temas dejando el cover atrás: Magnum Opus (Heavy), Exhumación (Trash), Cripta (heavy), Deimos (Trash), Rasta (rock pop), Avenida del Silencio (blues-rock) y por esas fechas los últimos años de Cuero y Metal (1991), en esos años los espacios para esta música eran nulos y las presentaciones se improvisaban en espacios públicos, pocas veces en salones rentados, el principal espacio público era la plaza Antonia Labastida y conciertos al interior de las preparatorias de la universidad Benito Juárez de Oaxaca.” (Morales, 2012: 3)

Los jóvenes creadores de una “escuela de rock” oaxaqueña

Como comenta David Morales en el último testimonio, las condiciones para poder hacer rock no eran nada fáciles a finales de los años ochenta y a principios de los noventa. A pesar de que habían existido ciertas manifestaciones dos décadas atrás, no había florecido una “escena” como tal y por lo tanto no había un legado qué transmitir a las nuevas generaciones. Al parecer, las personas que llegaron a dedicarse al rock lo abandonaron en buena medida y aquellos que se siguieron relacionando con la música lo hicieron por otros caminos, como es el caso de Pablo Porras, -ex-miembro de los Beethovens y que después se abocó fervientemente al jazz- (P. Porras, entrevistado por Sergio Navarrete en 2011). O posteriormente Jorge

Villegas, ex –bajista de Cuero y Metal que se desarrolló mayormente en la odontología y que musicalmente continuó con la rumba flamenca (Reyes, 2002: 61-63).

“La música rock en Oaxaca emergió con fuerza durante la década de los noventa. (...). Hubo roqueros y roqueras desde antes, pero no legaron gran cosa para que los nuevos participantes de esta cultura pudiéramos considerarnos albaceas de los grupos antiguos. No hay tradición, no se hizo escuela, no se garantizó un futuro para los roqueros de hoy; si no hubiese sido de este modo, tendríamos clubes, grabaciones, espacios públicos y privados para escuchar rock e intercambiar impresiones. No heredamos esa suerte y en los noventa hubo que empezar de nuevo, sobre débiles imágenes de lo realizado en los últimos años de los ochenta.” (Reyes, 2002: 9).

En aquel momento no había figuras con experiencia legitimadas por los colectivos que ya en su etapa adulta quisieran continuar “roqueando”. Muchos de los involucrados en la música alternativa no llegaban a los veinte años de edad. Se trataba de jóvenes que construían el conocimiento de formas espontáneas y emergentes, sin muchos medios físicos, sin apoyo institucional, y –como veremos- bajo el estigma de algunos segmentos de la sociedad.

“Éramos chicos todos, los que estábamos armando ese pedo aquí. No había adultos que estuvieran trabajando en el rock en Oaxaca. Tal vez en la ciudad de México, en Monterrey, pero aquí no. Éramos nosotros. Los pinches adultos estaban trabajando con el Trío Fantasía.”

“Como bien te dijo Thorvald, lo empezamos haciendo nosotros cuando éramos jóvenes... y ahorita los jóvenes ya tienen la experiencia de nosotros que ya estamos adultos. (...) Ya hay más esa idea... hace diez años, por lo menos, no había una empresa que se preocupara por rentar *back-line*. Que ahora sí ya hay.” (David Morales, Sastretería Morales, 11 dic. 2015)

Fue hasta los años noventa que se gestó un movimiento con la suficiente fuerza que permitiría que algunos de sus pioneros se siguieran dedicando a la música alternativa hasta el día de hoy -más de veinticinco años después-, como es el caso de David Morales y Thorvald Pazos. También permitió que cada vez más gente participara de distintas formas alrededor del rock, abriendo una brecha en donde pudieran comenzar a transitar otros jóvenes interesados en el rock:

“Nos tocó hacer un camino. Un camino que ya atrás muchos vienen caminándolo. Ahora ya lo caminan porque a lo mejor a nosotros nos tocó ni siquiera terracería, sino realmente hacer el camino. Que no se pierda eso. Que no vayan a dejar que otra vez crezca hierba y ya no se pueda pasar.” (David Morales, Sastretería Morales, 11 dic. 2015)

Durante esta década surgieron cada vez más bandas, pero también algunos promotores, técnicos de audio, locutores radiofónicos y periodistas (Reyes, 2002). Thorvald Pazos abrió su primer tienda de discos y posteriormente un estudio de grabación. Avenida del Silencio, Ruina de Jade, Brida, La Santa, La Doña, La Chole, Acidia, Dedocracia, Harta Hueva, Diabólica, Polvo de Ángel, Zónica, Cabeza sin cuerpo, Nocturna, Rasta, Niërika, Parásitos Biónicos, Demencia, Escoria Social, Neoplasma, Magnum Opus, Exhumación, Blemish y Aura (Reyes, 2002; Morales, 2012) fueron algunas de las agrupaciones de aquella década.

Como ya adelantaba David Morales, la falta de espacios para presentarse impulsó a las bandas y a los primeros promotores a organizar las “tocadas” en lugares improvisados. Un lugar muy mencionado por los roqueros iniciadores de la naciente escena alternativa local es el Jardín Antonia Labastida, a una cuadra de Santo Domingo de Guzmán. Fue un espacio para diferentes formas de expresión artística en donde también hubo intercambio de cintas y de discos: “Decenas de jóvenes aprovecharon la oportunidad para relacionarse entre sí e incrementar sus colecciones de rock nacional en una época donde aún era difícil conseguirlo.” (Reyes, 2002: 32)

“Una primer tocada que hicimos, ya como Avenida del Silencio, en ahí en Plaza Labastida (...). Ahí había grupos de artesanos (...) y también personas que pintaban, algunos alfareros. Había ahí como un grupo de personas que se ponían ahí y entonces le decían “Jardín del Arte”.” (David Morales, Sastrería Morales, 3 dic. 2015)

Aunadas al Jardín Labastida, las preparatorias de la UABJO²³ (Morales, 2012) y algunas de sus facultades, como Contaduría y Administración, además de Arquitectura (Reyes, 2002), también fueron sedes para los conciertos de música alternativa.

“Pues los foros de aquí han sido, principalmente... hace mucho tiempo como más en las prepas, que se hacían las tocadas para estos géneros. Las escuelas que eran de la universidad, de la UABJO.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015)

Para el aprendizaje relacionado con la música alternativa –como bien indica Paredes Pachó (2008)-, estos espacios son sumamente importantes porque es ahí donde se intercambian objetos, significados y formas de hacer las cosas. En los lugares donde se realizan las tocadas se construyen conocimientos y se configuran identidades, además de que los principiantes tienen contacto con aquellos un poco más experimentados en la materia.

²³ Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca.

Conjuntamente con el Jardín Labastida y las escuelas pertenecientes a la UABJO, durante los noventa también llegaron a funcionar como foros en algún momento el Deportivo Oaxaca, la discoteca NBC, el Bar FX, el Club de Leones, el Auditorio Guelaguetza, el Salón Señorial, la Ciudad de las Canteras, el Centro Cultural “Ricardo Flores Magón”, la Arena San Francisco y el restaurante El Sol y La Luna (Reyes, 2002; Morales, 2012). En algunos de estos establecimientos se ofrecieron conciertos de bandas foráneas como El Tri, Real de Catorce, La Lupita o Splash –entre otros-, donde ocasionalmente ciertas bandas locales se presentaban como teloneros.²⁴

Combinado con la organización de foros improvisados que los allegados a la escena gestionaban, algunos de ellos incursionaron en el ejercicio de distintos medios de comunicación. Hubo ciertas participaciones en algunos suplementos de los diarios locales que dedicaban espacios esporádicos al rock (Reyes, 2002) y algunas intervenciones en la televisión local (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 de sep. de 2015), pero fue probablemente en la radio donde se dio más actividad. Desde mediados de los ochenta había algunos programas de rock en Radio Universidad. Posteriormente y desde la radio estatal –ahora CORTV-, Thorvald Pazos condujo y produjo varios proyectos radiofónicos dedicados al rock como “Gira la Rueda” y “El sueño de nuestros padres, de nosotros y de nuestros hijos. Rock y rock and roll”. También en los noventa participaron en la radio Carlos Labastida y David Morales con “Cada quien su rola”, Carlos Bautista y Jorge Gómez con “Cama de piedra” y Antonio Berthier con “Clásicos de fin de siglo”. En todos estos casos, se trataba de “jóvenes interesados en la difusión del rock que habían podido colarse a las emisoras mediante la presentación de un proyecto y sostenerse a fuerza de tesón.” (Reyes, 2002: 58).

“Estaba muy interesante porque entonces los jóvenes como nosotros aprendíamos ahí. (...) Como eran tantos jóvenes que estábamos ahí formándonos... eso es, formándonos... ahí estábamos aprendiendo. Porque no había graduados de las carreras de comunicación en Oaxaca. Había una sola escuela (IESO²⁵) y empezaba apenas a tener a sus primeros graduados. (...) Nosotros nos hicimos comunicadores allí, en la práctica.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 de sep. de 2015)

“Aprendías sobre la marcha. Aquí vamos a hacer esto, aquí u otro... No había mucho así como que técnica. De hecho las escuelas de comunicación apenas estaban

²⁴ En los conciertos, las bandas con mayor cartel se presentan al final de los mismos, mientras que las bandas menos famosas o menos experimentadas, son las encargadas de iniciar el evento.

²⁵ Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca A. C.

empezando aquí en Oaxaca. Entonces no había así como el que ya habíamos estudiado algo de eso y entonces por eso nos poníamos a hacer programas. No, era más por el gusto de compartir música, ese era en esencia el meternos a la radio. Y el aprendizaje se daba sobre la marcha.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015)

Los aprendizajes en la radio, además de su incursión en la sonorización de eventos desde finales de los ochenta, permitieron a Thorvald Pazos comenzar a dar pasos decisivos en otro aspecto fundamental para la conformación de la escena a principios de los noventa. Comenzando en 1992 con la banda Blemish, la posibilidad de grabar a algunas bandas se hizo tangible y poco a poco cada vez más grupos se acercaron con Thorvald para dejar un registro sonoro²⁶. Los aprendizajes con respecto a la grabación de las bandas iniciarían también un camino de saberes con respecto a la edición, distribución y comercialización de los objetos que contenían las grabaciones –en aquella época casetes-. Para mediados de la década había suficiente material grabado por Thorvald para realizar un álbum compilado de rock en Oaxaca:

“Presentamos en el 95 el primer acoplado de rock oaxaqueño, que hasta ahorita no se ha hecho otro. (...). Y esa fue una muy buena experiencia, porque entonces juntamos a muchas bandas. (...) Blemish, Nahual, Aura, Brida, Ruina de Jade, Perro del Sol...” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015)

Por su parte, las audiencias –principalmente locales- que adquirían el material sonoro de los grupos, establecían puentes de comunicación y de involucramiento más cercano con las bandas que se identificaban. Así, combinado con el tema de la facultad de grabar y como parte de los aprendizajes configurados por los jóvenes allegados a la escena alternativa en los años noventa, surgió también la necesidad de vivir ciertas transformaciones tecnológicas que a su vez cambiaron algunas de las prácticas sociales de los participantes. La probabilidad cada vez más cercana de grabar y dejar un registro auditivo se fue acelerando y a mediados de la década surgió la posibilidad de hacerlo de manera digital en formato súper-vhs. Poco después, ya a finales de los noventa llegaron las computadoras y el disco duro. Lo anterior dio pie a que se abrieran cada vez más estudios de grabación –incluso a nivel casero- en Oaxaca. En 1996 el grupo Brida editó el primer disco compacto para el rock en Oaxaca e incluso consiguió que el

²⁶ A mediados de los años ochenta había existido por un periodo breve un estudio de grabación financiado por el Estado en el que Cuero y Metal llegó a grabar dos temas. Después, a principios de los noventa se instala un estudio de grabación en Guelatao, Oaxaca como parte del proyecto de Trova Serrana gestionado por Jaime Martínez Luna. Thorvald pazos participó en algunas grabaciones en ese lugar y –por su cercanía a la ciudad de Oaxaca- ciertas bandas de la naciente escena, como Blemish y Ruina de Jade también grabaron en ese estudio (Morales, 2012; Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015)

sello Opción Sónica se hiciera cargo de la distribución nacional de uno de sus materiales (Reyes, 2002; Morales, 2012). Los cambios en la tecnología hacían que los miembros de las bandas y los técnicos de audio continuamente buscaran formas alternativas para construir sus conocimientos en tal sentido, no solo a través de la transmisión oral, sino en documentos escritos como revistas. Posteriormente, la llegada del internet²⁷ y su crecimiento como campo de datos, permitió que cada vez más personas pudieran acceder a éstos y que los pusieran en práctica a través de su participación en la escena alternativa de la ciudad.

“Aprendías a resolver cuestiones del espacio y del sonido. Eso también se aprende. Lo vas aprendiendo porque hasta que no te subes a un escenario grande... Ahora, te digo, hay muchas revistas... está la Soundcheck, Músico Pro, que son como unas revistas que son especializadas. (...) Entonces, como los chavos ahora están más metidos, igual en internet... Pero antes, que no había eso, lo tenías que aprender al momento de experimentarlo.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

Para finales de los noventa, este ambiente sociocultural se había extendido a tal grado, que entre algunos involucrados surgió la idea de hacer de la escena alternativa de música en Oaxaca una comunidad de forma organizada, generando espacios para el intercambio de ideas (Reyes, 2002) y promoviendo la idea de un posible frente común.

“En un momento... en el 98... 96-98... hubo como esa idea de que nos juntáramos, de que hiciéramos más una unión los grupos que estábamos en ese entonces. (...) Nosotros, ya como grupos, que en ese entonces habían unos que se llamaban Sónica, los de La Santa que empezaron a hacer sus rolas (...), Los Parásitos Biónicos, el Ruina de Jade de esa etapa, Grado 0 (...)... creo que también Neoplasma, que en ese entonces eran Amorfos (...). Intentamos hacer así como unión (...). Que nos uniéramos, que le diéramos forma, incluso fuimos a dar al rollo de sindicato de músicos. (...) Ingenuamente fuimos a acercarnos a ese rollo del sindicato para que nos respaldaran. Pero igual no pasó nada. Ellos traían su onda de cobrar sus cuotas de paso a los bailes que hacen. Esa era su onda, la onda de sindicato. Y a los agremiados no les... pagaban, y a nosotros tampoco. No sabían en qué rubro ponernos porque en sus estatutos no aparecía.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Aunque no se generó un frente común para luchar por la satisfacción de las necesidades de los músicos, la unión de los grupos desembocó por otro lado en un concierto de Zónica, Brida, Ruina de Jade, Movimiento Líquido y La Santa; que fue incluso televisado por el canal 9, bajo el nombre de “Rock Oaxaca”. A finales de la década noventa “Había ese incipiente movimiento más de grupos.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

²⁷ Estaré analizando el fenómeno del internet en los aprendizajes de los allegados a la escena en el cuarto capítulo.

Los noventa estuvieron cargados de experimentación e intensidad en los procesos de aprendizaje para los jóvenes roqueros creadores de un mundo para el rock en Oaxaca. Después de poco más de una década, algunos involucrados en la escena ya tenían un camino recorrido y estaban dispuestos a seguir construyendo aprendizajes, ahora con las nuevas generaciones. A partir del año 2000 se amplió y se diversificó la escena alternativa. Aparecieron cada vez más agrupaciones con propuestas diferentes, debido posiblemente a que un mayor número de jóvenes tuvo acceso a ciertas prácticas y significados provenientes de la escena. Algunos experimentados miembros del ámbito organizaron festivales. Entre éstos es importante mencionar “Preservando lo natural”, un evento organizado por David Morales que contó con tres ediciones -2005, 2006 y 2008, ésta última efectuada en la playa Cacalotepec, cerca de Puerto escondido-; y el ya emblemático festival Low Fi, realizado anualmente desde el 2007 en la Plazuela del Carmen Alto por Thorvald Pazos y su equipo. La radio presentó propuestas cada vez más especializadas, como fue el caso del primer programa de reggae producido por David Morales en el 2002 –“Vibra Positiva” que duró entre once y doce años al aire en Radio Universidad.

Con la llegada del nuevo milenio, el trabajo de Thorsmusic, sello independiente fundado por Thorvald Pazos, se fortaleció cada vez más, abriendo la posibilidad de coproducir con las bandas para así hacer sonar y poder grabar cada vez más rock en Oaxaca. A su equipo de trabajo se han agregado elementos como Erick Martínez, guitarrista de varias bandas de la escena que a través de los años y al lado de Thorvald se ha consolidado como ingeniero de audio. Al mismo tiempo surgieron nuevos estudios y otros sellos independientes, como RD Studio y el Foco Rojo; o incluso algunos abocados a subgéneros del rock, como el caso de HellBlast Records, enfocado particularmente a corrientes del metal. A su vez, espacios de enseñanza como la Academia de Arte Musical –escuela de música privada mejor conocida como “Las Canteras”- y la Casa de la Cultura Oaxaqueña abrieron espacios de formación para guitarra y bajo eléctrico, contemplando algunos géneros roqueros (Morales, 2012).

“Si te hablo aquí de Oaxaca, una cosa muy bonita en los cinco años que he vivido, es que los chicos se están atreviendo a componer. También bandas de chicos en el sentido de que son más jóvenes porque tienen una edad así como veinte años. Que están empezando a componer y es muy importante. Me gusta mucho esto. Ha sido un cambio muy... siempre más lo están haciendo.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015)

Las nuevas generaciones saben que hay un trayecto ya recorrido por parte de los más experimentados. Lo que comenzó como esta brecha recién abierta que comentábamos al principio, se convirtió en un camino cada vez más claro para los nuevos talentos musicales de la escena alternativa. Aquellos jóvenes pioneros de éste ámbito musical y cultural se transformaron con los años en figuras legitimadas por los colectivos emergentes:

“Esa es una apertura que estamos viviendo nosotros como jóvenes músicos. Nos tocó llegar a esta etapa donde la música tiene más apoyo, por personas que están más especializadas en tal aspecto.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015)

“Thorvald es muy bueno. Te lo juro que estamos agradecidos infinitamente por la oportunidad que él nos ha brindado desde el inicio, porque nos impulsó muchísimo. (...) Toda la experiencia que tiene... la neta yo le tengo un chingo de respeto porque es una gente luchona que cree en sus cosas. (...) Él trabaja por lo que le gusta. Por lo que le gusta impulsar. Y yo sé que se las ha visto negras, como todos. Pero cuando nos dijo, “oye güey, yo les quiero patrocinar el estudio”... en ese momento no tenía ni cómo agradecerle.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015)

Pero, desafortunadamente, no todo ha sido un panorama de apertura para la creciente escena de música alternativa en la ciudad de Oaxaca. En la última década han surgido establecimientos que han permitido o promovido la realización de conciertos de música alternativa de diferentes géneros. La Nueva Babel y el Café Central fueron creados para promover el arte y la música en especial. También aparecieron La Barcina, Los de Abajo y Mauistik, Café del Borgia, Barracuda, Blue Monkey, Txalaparta, Litrópolis, La Casa del Águila y Matlacihua –entre otros-. Sin embargo, ni siquiera los espacios destinados a las manifestaciones sonoras han mostrado la consistencia necesaria para sustentar las condiciones requeridas por los músicos de la escena alternativa local. David Morales, quien entrevistó a varios de los músicos del ámbito en cuestión en el 2011, señala que el “problema central para la música alternativa en la ciudad de Oaxaca está en los espacios para el performance, éstos son limitados y carecen de infraestructura para la presentación del trabajo musical de los grupos.” (Morales, 2012: 10). A lo anterior agrega:

“Estas agrupaciones de músicos buscan presentar su propuesta musical en espacios públicos o privados ejecutando sus composiciones y es aquí donde se dificulta el panorama para ellos pues, en los bares, los administradores prefieren grupos que ejecuten *covers*, los espacios que aceptan a grupos con música propia no siempre ofrecen buenas condiciones de audio y honorarios para estos músicos razón por la cual su presencia en la escena es limitada y con riesgo constante de disolver la agrupación pues sus integrantes deben dedicarse a otra actividad o migrar a grupos de música comercial

que les aseguren un ingreso constante; cuando las agrupaciones buscan presentarse en espacios públicos se enfrentan a la cerrazón de autoridades municipales que niegan los espacios (plazas públicas) y/o a través de tramites largos desaniman a los músicos a insistir para conseguir dichos espacios.” (Morales, 2012: 2)

Para las bandas de la escena local resulta sumamente complicado solventar sus gastos de operación y generar ingresos suficientes para la manutención de sus integrantes a partir de las actividades del grupo. Ninguna de las agrupaciones con las que tuve algún tipo de contacto durante el trabajo de campo, incluso aquellas con mayor cartel -como La China Sonidera-, logran sustentar al cien por ciento sus necesidades económicas. A pesar del gran trabajo y la dedicación invertida por muchas de estas colectividades y de los aprendizajes generados por más de veinte años entre algunos de los involucrados en la escena, el panorama laboral los obliga a tener otras formas de ingreso paralelas a sus prácticas musicales. Y aquellos artistas que han podido dedicarse a la música y vivir de eso, lo hacen a partir de su participación en una gran cantidad de proyectos, entre los cuales muchas veces están incluidos grupos de *covers* de diferentes géneros, a los cuales se les paga por amenizar celebraciones de distintos tipos.

“Los músicos que forman las agrupaciones alternativas con dificultad se mantienen en un solo grupo pues estar en una agrupación alternativa no cubre sus necesidades económicas, por consecuencia deben incorporarse a dos, tres y en ocasiones más agrupaciones como elementos de base o con participaciones intermitentes, esto provoca que la agrupación alternativa quede relegada, es decir, los músicos generalmente deben cubrir compromisos con los grupos tropicales y de fiesta en los que también están integrados por un salario fijo.” (Morales, 2012: 10)

Aunado a lo anterior, David Morales apunta que a diferencia de la existencia de “Las Canteras” y de la Casa de la Cultura Oaxaqueña, la mayoría de las escuelas de música “no tienen incluida en su plan de estudios esta música (rock, funk, reggae etc.)” (Morales, 2012: 10). Ante un panorama en que ni las instituciones educativas estatales, ni las dependencias dedicadas al arte tienen contemplado las manifestaciones roqueras en su agenda, los músicos tienen que aprender a moverse con sus propios recursos, configurando conocimientos en una enorme diversidad de aspectos²⁸ y haciéndolo a través de los enlaces comunitarios que el colectivo de rock propicia:

²⁸ Estaré profundizando sobre los temas: escuelas de música, instituciones artísticas y aprendizajes múltiples, en el cuarto capítulo.

“Los entrevistados y la entrevistada aseguraron no tener apoyos de las instituciones de cultura y de la juventud, mencionaron que sus presentaciones las generan con recursos propios organizándose como colectivos o grupos de amigos.” (Morales, 2012: 10)

Pero a pesar de las duras condiciones y mostrando una actitud francamente heroica, siguen emergiendo toda clase grupos con propuestas diversas. A través de su historia, la escena de música alternativa se ha bifurcado en diferentes sub-ambientes que a veces se intersectan unos con otros. Es posible distinguir –por ejemplo- un contexto particular enclavado en las corrientes metaleras. También se pueden percibir los ámbitos en donde reina el reggae y el ska, y por otro lado aquellos dedicados a la música *indie*. Más allá de las divisiones genéricas, algunas de las muchas bandas surgidas durante el nuevo milenio son Tercera Raíz, La China Sonidera, Chinos Libres, Jawuai Sorfers, Quimono Jazz, Byt band. Advertencia Lirika, Gente de Nube, Pasta Funk, Los Llaneros, Cassette, Los Dycipulos, Los Tolchoks, Red Lost, Jelly Project, Freak Show, Kaoz Party, Echosystem, Dahila, Crux del Sur, Código de Barras, Los Molcajetes, Bakarar Ska, Dan Skillz, Rapasión, The Dark Beyond, Los Nadie, Demential, Nephyla, Pussy Blood, Los Molkajetes, At libitum, Byrd Breains, La Bisca Mocha, Pichancha, Güilli Ska, Chavez Special Band, Meteorito, Ambrosia, Escala 1.20, Los Bernardins, Radithor, Prometheus, Caylsne, México 72, 69, Mortal Mutilation, Cruz Guardián, Conxuro, Survival, Coito Violento, Raíz de Odio, Cayune, Blemish, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, Yo Triceratop, Los Prendidos, Mental Jacket, Brixton Sounds, Los Naidenz, Eskina, Tlatoani, Rekto de Cerdo, Paranoide, Ixthab, Soul Coexistence, Born to Raise Hell, Intestinal Defecation, Ek-Balam, Dehumanized, Los Willforce, Massive Destruction, Madness, Zaratustra, Forsaken Secrets, Monnoz, Skoll Soul, Los Transéuntes, Ceanedal, La Reggae, Oaxjuanos, Prometheus, Death Breathes, Miradas Rotas, Skina Punk, Gallo Plug y The Buonamico’s Band, entre otras.

La influencia de las orquestas filarmónicas y los pueblos originarios

Aquellos participantes en la conformación de la escena alternativa local de música no estuvieron exentos de una serie de influencias que también han ayudado a darle forma y fondo a este ámbito sociocultural. Como comenta Reyes Terán (2002), los roqueros locales tomaron como un influjo los estilos e ideologías de las culturas alternativas provenientes de otras partes de México y del mundo. Los músicos de la escena oaxaqueña adquirieron elementos foráneos

pero los transfiguraron y los combinaron con otro tipo de aspectos de las culturas locales, brindando a la escena características particulares que la hacen de algún modo única. Me parece que una de estas especificidades proviene de la fuerte injerencia que poseen las bandas filarmónicas de los pueblos de Oaxaca: tanto en la música que se realiza en la escena alternativa, como en los instrumentos que se emplean durante este proceso.

Tres de los cuatro grupos con los que tuve contacto durante el trabajo de campo contemplan miembros que han tenido algún contacto directo con las orquestas locales de alientos. Éstas representan a su vez una fuerte tradición entre muchas de las localidades del Estado de Oaxaca, contemplando principalmente instrumentos de viento e interpretando diversos géneros entre los que destacan los sones y los jarabes, aunque también se tocan marchas, boleros, vals o danzón. Los jóvenes que son formados a partir de esta intensa herencia musical ocasionalmente exploran otros sonidos y nuevas formas musicales que los pueden llevar a alguno de los géneros de la música alternativa.

Aunado a lo anterior y desde hace algunos años, el panorama roquero de México incluyó una potente ola de ska que tuvo eco en todo el país. Aparecieron cada vez más grupos mexicanos con esta tendencia musical en el contexto nacional. Algunos de los más sonados fueron Panteón Rococó, Sekta Core, Salón Victoria o Nana Pancha. El ska, el reggae o el rocksteady, son estilos de música que permiten o incluso privilegian la presencia de instrumentos de metal como la trompeta, el saxofón y el trombón en sus repertorios. Probablemente el extendido legado en los mismos instrumentos por parte de las orquestas tradicionales de Oaxaca permitió la aparición de consistentes bandas de ska y otros ritmos jamaquinos en la escena alternativa local. Lo cierto es que, desde la perspectiva de varios de los músicos que entrevisté -algunos de ellos formados en las tradiciones musicales de las orquestas de los pueblos oaxaqueños- la marca sonora y el estilo de éstas se encuentran impresos en el sonido de los grupos alternativos que han abordado las corrientes sonoras provenientes de Jamaica:

“Los Brixton Sounds, Los Güilli Ska, Los Chavez Special, ellos meten la cuestión tradicional de su pueblo, con la parte de su música.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

“Tanto la instrumentación y el sonido a veces. Aunque estemos tocando un tema nuevo, (...) Kunt, yo, los que hemos crecido en esa tradición... pues te meten la

música, la música, la música... y cuando estás componiendo, pues sin querer estás sacando algo del mismo estilo aunque no estés reproduciendo lo mismo.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Este tipo de combinaciones son producto de la experimentación de los músicos de la escena local y derivan en formas sonoras específicas. En algunos casos, como en el testimonio recién citado de Konk Díaz –guitarrista de la Byt Band-, este tipo de influencias pueden ser conscientes. Pero incluso en situaciones en las que los músicos de la escena intentan imitar algún patrón de música alternativa foránea, es posible que su bagaje formativo se haga presente sin que ellos lo involucren de forma premeditada.

“Yo creo que ese sonido que ya tienen los músicos, pues en sí va a estar presente. (...) No vas a tocar reggae como un jamaicano porque no eres un jamaicano. Lo puedes igualar. A lo mejor tú puedes tocar un solo de Santana como Santana, pero no eres Santana. (...). Lo cultural va a estar ahí presente, va a estar.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Pero además de hacerse presente de forma tangible en los grupos locales de ska -o rocksteady, como en el caso de la Byt Band-, la influencia de las orquestas filarmónicas de los pueblos de Oaxaca se halla en diferentes niveles de intensidad en agrupaciones de otros géneros, inclusive en aquellos donde no están incluidos los instrumentos de aliento. Andy, el baterista de Dr. Jekyll & Mr. Hyde -banda de crossover de *trash* metal-, siendo originario de Ocotlán, Oaxaca, relata que una de sus primeras influencias en percusión fue, efectivamente, por medio de la orquesta del pueblo que tocaba en las distintas celebraciones de la localidad:

“En el pueblo pues siempre hay una banda de viento. Y yo tengo un amigo desde la primaria y los dos siempre que había fiesta, nos poníamos a ver cómo tocaban con las tarolas, nada más. Y yo me quedaba viendo y veía cómo le hacía.” (Andy, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Asimismo, y debido a la fuerte diversidad etnolingüística que existe en el Estado de Oaxaca, en muchas de sus regiones el tema de las bandas filarmónicas está en ocasiones estrechamente ligado con las formas de vida de los pueblos originarios. No es raro que al hablar de las influencias recibidas, los músicos entrevistados hayan relacionado a las orquestas locales con ciertos contextos socioculturales particulares, especialmente con el ámbito mixe, en donde la enseñanza musical ha llegado a ser una parte muy importante de la cultura.

“Ramsés y Kevin han tocado en esas bandas y así. Y yo creo que pues sí han de traer varias cosas de ahí. No tanto así de que cuando toquen parezca algún jarabe o parezca

algún son. Pero yo siento como que sí traen cosas de ahí. (...) No sé, entre su estilo debe traer algo de allí, de ellos. Y porque pues todos somos de acá. (...) Venimos de lugares diferentes de acá. Por ejemplo mis abuelos son de los mixes, por ejemplo. (...) Y pues toda mi familia, la que está ahí, pues todos son músicos, tocan en bandas. La banda filarmónica... y pues lo mixes son bárbaros. (...) Igual yo siento que sí, que lo traemos de antes, tal vez.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

Tres de los integrantes de la Byt Band –una de las agrupaciones con las que tuve contacto- son de origen mixe y dos de ellos nacieron y fueron iniciados musicalmente en Santa María Tlahuitoltepec, un municipio de la región Sierra Norte que es ampliamente reconocido por su tradición musical. Como revelaba Konk Díaz en un testimonio anterior, la presencia de esa formación musical se manifiesta en sus composiciones y en su forma de tocar. Byt Band realiza música instrumental, por lo que la lengua mixe no aparece como tal en su música, sin embargo, en el estilo de tocar y en las formas de crear e interpretar se expresa el legado de la cultura musical de la que provienen la mitad de sus miembros.

“Facundo dijo algo (...), si habla la lengua... ah bueno, ese es indígena. Está en la onda etno-rock o etnomúsica. Pero no, dice, “nosotros, nuestros fraseos, todo eso, eso es parte de nuestra etnia también; también ese es nuestro lenguaje. Nuestra forma de tocar es nuestro lenguaje.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Pero además de las formas musicales, algunas agrupaciones construyen elementos discursivos que incluyen ciertas referencias a los pueblos originarios. Por ejemplo, la banda Güili Ska, fundada originalmente por músicos provenientes de Teotitlán del Valle, lleva ese nombre debido a que la primera palabra significa “músico” en la variante de zapoteco que se habla en ese lugar. Y aunque no todos los miembros de las agrupaciones manifestaron un bagaje cultural procedente de dichos contextos socioculturales, algunas figuras y símbolos se retoman en ocasiones para configurar ciertas formas de expresión, como pueden ser, además de nombres, letras de canciones y representaciones pictográficas.

Y así como es posible distinguir una influencia de los pueblos originarios de Oaxaca en las creaciones emanadas dentro de la escena de música alternativa local, también las expresiones del rock han estado presentes en este tipo de contextos desde hace bastante tiempo. Al respecto, resulta sumamente interesante el testimonio de David Morales cuando comenta sobre sus impresiones antes de un concierto ofrecido por su banda Ruina de Jade en las instalaciones del Centro de Capacitación Musical de Santa María Tlahuitoltepec a mediados de la década de los noventa:

“Al llegar al CECAM²⁹ y sobre todo cuando entramos a Tlahui, a mí no se me olvida y nunca revelé ese rollo, pero había una barda ahí que decía “viva el punk”. (...) Te estoy hablando de 94... como 95.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Para concluir esta sección, es importante decir que –al igual que Ruina de Jade hace veinte años- algunas de las agrupaciones con las que tuve contacto han participado en distintos eventos organizados por los pueblos originarios. Los testimonios en este sentido manifiestan una alta valoración a este tipo experiencias. Las vivencias que me relatan los músicos están regularmente cargadas de elogios y agradecimientos a este tipo de audiencias, que al parecer suelen ser menos agresivas que en la ciudad capital y –en general- más respetuosas tanto de las manifestaciones musicales como del resto de los asistentes.

“Yo he ido dos veces a tocar a Tamazulapam Mixe. La primera fue con Dóctor y la segunda fue con Ixthab. Pero sí es un público muy muy distinto al que se ve aquí en el centro. Toda la banda que está ahí se apoya. Es muy chida, muy atenta, educada. Va a lo que va, a disfrutar la música. Bailan, pero te caes y te levantan. (...) Y hay mucho aprecio. Toques lo que toques. Toques *death*, toques *trash*, toques punk, urbano. Todos bailan, te apoyan y te aplauden.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

La participación política de las bandas

En su crónica, *Penúltimo vagón del beat. El rock en Oaxaca a fin de milenio*, Marco Reyes Terán (2002) describe a la escena roquera de Oaxaca como un ámbito cultural que se caracteriza por una rebeldía y una inconformidad de parte de algunos segmentos, principalmente juveniles, que escuchan ciertos tipos de música y comparten algunos rasgos estéticos, estilísticos e identitarios. También señala la influencia generada por las culturas alternativas en otras latitudes, tanto nacionales como extranjeras. Como hemos visto, este tipo de influjos son a su vez reinterpretados y re-asimilados a partir de las combinaciones que el contexto sociocultural y las circunstancias históricas van marcando. Como he apuntado ya al principio de este capítulo, los movimientos contraculturales no tienen un claro posicionamiento político, sin embargo se manifiestan regularmente en contra de la autoridad en turno.

²⁹ Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe.

Las posturas políticas de los allegados a la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca son sumamente variadas y suele haber incluso puntos de vista fuertemente contrapuestos. También hay ciertas tendencias a que en algunos géneros de la música alternativa la crítica sociopolítica se vuelva parte importante de los contenidos discursivos de las bandas, como es el rap o el punk. En otras corrientes, la perspectiva política es menos explícita, pero eso no significa que los músicos que integran las bandas no tengan una consciencia en movimiento con respecto a las relaciones de poder en las que están inmersos. Sobre todo entre los más experimentados, suele estar presente la reflexión sobre el peso ideológico que pueden tener los mensajes que la música transmite. Su potencial emotivo, su carga estética, su facultad para congregarse y su impacto en la configuración identitaria; pueden hacer de la música alternativa un poderoso dispositivo para la ejercitación de la consciencia.

“Tienes una responsabilidad, porque un estribillo puede entrar en la cabeza aunque sea solamente de una persona que la está cantando, tarareando. (...) Ya estás llegando. Ya tiene sentido lo que estás haciendo. Entonces, afecta. Las letras de la música afectan. Y a mí me afectan también.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Para algunos de los músicos, como Marco Buonamico, las manifestaciones sonoras pueden ser un puente de comunicación para generar reflexiones sociales y políticas, por lo que en algunas de sus canciones incluyen temas en donde se pronuncian a favor de una causa civil o en contra de una situación que les parece injusta. También hay quien opina que el posicionamiento de las bandas debe ser un ejercicio continuo y un compromiso que es importante asumir. David Morales comenta al respecto:

“La música debería de tener... Toda acción que hacemos como seres humanos y desde nuestras trincheras, digamos, como en lo que nos desenvolvamos profesionalmente, yo creo que sí debe haber eso. Y a partir de que tuve un poco más esa conciencia, entonces sí era pensar en que tocar no era nada más ir a... -bueno, hay los casos en donde vas y tocas y nada más es diversión-. Pero sí en un momento dado dar ese paso a... o abrirte o ponerte al lado de alguna causa.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Para algunos, una postura definida y un quehacer creativo permeado por la consciencia social debería ser una constante entre los grupos del ámbito roquero. Desde la mirada de Thorvald Pazos, la escena alternativa de Oaxaca ha tenido muy pocos destellos de acción

política entre los grupos o simplemente se da por breves etapas durante la juventud de algunos de sus participantes:

“Una cosa que les critico a mis compañeros músicos y roqueros, que son unos pinches miedosos y apolíticos. (...) Es cómodo no opinar nada o no decir nada. (...). Los pocos intentos o chispazos que se han dado desde los noventas: con los grupos de punk. (...). Supuestamente anarquistas. Y aquí en Oaxaca pues nada más son entre un poco el momento de su juventud para ser anarquistas y ser punketones (...). Y ya después eso pasa. Ya los veo a todos como licenciados, en otra cosa. Ah, ok, licenciado... pero ni si quiera eres consecuente con lo que como joven estabas pregonando.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Como ya había adelantado, las bandas de punk y los proyectos de rap –éstos últimos enmarcados en la cultura alternativa del hip-hop- han participado de forma más activa en la creación de líricas que contemplan las reflexiones políticas. Desde los años noventa, el punk fue un punto de unión para jóvenes inconformes que en algunas ocasiones llegaron incluso organizar colectividades para generar acciones políticas, como fue el caso del MOLE – Movimiento Organizado de Lucha Estudiantil-. Conformado estudiantes de la prepa 7, que a su vez eran chavos banda de las periferias de la ciudad, este colectivo roquero surgió en 1992 para hacer una huelga en su preparatoria y exigir –entre otras cosas- la reinstalación de sus compañeros expulsados, así como la realización de elecciones para director del plantel (Reyes, 2002: 30-31). El punk es un tipo de música que desde sus orígenes carga con un perfil político de protesta y resistencia. En la actualidad, en la escena alternativa de Oaxaca siguen existiendo expresiones cuyo motor creativo es la lucha social y política, sin embargo, es una minoría la que profundiza en este tipo de dinámicas colectivas:

“Rekto de Cerdo (banda de punk) es de los pocos, que yo he visto locales, que mantiene ya un tiempo vigente y una postura. Pero es un hecho que los integrantes de esa banda sí son gentes que sí tienen una ideología ya más desarrollada o formal y que es lo que los lleva a expresarse o a contar las cosas, a platicar de lo que platican cuando cantan en contra del sistema.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

De forma más reciente, el rap también ha sido un importante canal para la expresión y transmisión de ciertas perspectivas políticas. Es de destacar la participación que en tal sentido tuvieron proyectos como Boikot Urbano, Advertencia Lírika y Oaxaca Subterráneo en el movimiento social que sacudió a Oaxaca en el año 2006 (Zylberberg, 2010). Después de un intento de desalojo de un plantón magisterial en el zócalo de Oaxaca, el 14 de julio de ese año, cientos de organizaciones civiles, municipios y personas sin ninguna adscripción específica a

algún organismo o institución, se conglomeraron para luchar en contra de la opresión y los malos manejos de un gobernador que había sido señalado de haber llegado a su puesto por medio de un fraude electoral: Ulises Ruíz. La APPO³⁰ fue duramente reprimida por las instancias estatales; lo que incluyó una serie de asesinatos, desapariciones, aprensiones, torturas y diversos modos de intimidación a muchos de los que participaron en esta enorme iniciativa social (Zylberberg, 2010).

El movimiento social del 2006 estuvo acompañado y reforzado por medio de diversas expresiones estéticas, incluyendo a la música. Se involucraron con sus creaciones muchos exponentes de diversos géneros de la música popular, sin embargo, “el rock como género estuvo prácticamente ausente en Oaxaca.” (Zylberberg, 2010: 130). Fueron algunos exponentes del ámbito del hip-hop, que a través del rap manifestaron episodios de la lucha y posturas a favor del movimiento social. Con piezas como “Bazookeros”, de Boikot Urbano; “La calle grita”, de Advertencia Lírika; “Cuántos más”, de Mare –también de Advertencia Lírika- y “Guerrero de los Valles”, de Oaxaca Subterráneo fueron raps que sonaron al ritmo y al calor de las luchas sociales de aquel momento. El tema “Guerrero de los Valles” fue compuesto en honor a Ghis, creador del proyecto Boikot Urbano. Además de rapero y representante del hip-hop oaxaqueño, Ghis participó en las barricadas³¹ que se montaron durante la resistencia civil y colaboró con la radio del movimiento. Durante las operaciones con el fin de aterrorizar a los partidarios de la lucha popular, Ghis fue detenido y torturado por unos sujetos vestidos de civil, para después ser entregado a las fuerzas policiacas con un arma sembrada:

“Mi tortura más que nada fue física, prácticamente de todo, y después un poco psicológica, y en una parte de mi tortura me acuerdo que me hincan frente a la pared y me dicen que les cante la rola de “Bazooqueros”, y agarré y ahora sí que irónicamente se las canto, y agarran y me empiezan a patear más duro, “órale cabrón que buen cabrón”, y yo pues simón, y de ahí empiezo a sacar más temas relacionados con el movimiento popular.” (Ghis, entrevistado por Zylberberg en nov. de 2008, Zylberberg 2010: 38).

Es evidente que Ghis ejercía un nivel de participación que se expresaba en un alto grado de compromiso hacia el movimiento popular en Oaxaca. Sin embargo, -en general- el

³⁰ Asociación Popular de los Pueblos de Oaxaca.

³¹ “Según diversos datos que se manejan, se instalaron entre 1,000 y 3,000 barricadas” (Zylberberg, 2010: 130) durante el movimiento del 2006 en Oaxaca.

involucramiento de los músicos de la escena alternativa ha sido hasta cierto punto minoritario en este tipo de iniciativas sociales.³²

De las cuatro bandas de la escena alternativa local con las que tuve contacto cercano y pude entrevistar, una de ellas tiene un tema dedicado al movimiento del 2006. “14 de junio”, de Dr. Jekyll & Mr. Hyde fue escrita por Gibrán –el vocalista y letrista de la banda- varios años después de los sucesos y, no obstante, la letra relata algunos de los acontecimientos de importancia durante las luchas civiles:

“Ya ha anochecido
Silencio no hay
Las barricadas es hora de levantar.
Voceos en la radio
La Universidad
El convoy de la muerte sale a cazar.
La resistencia, la lucha comenzará
El pueblo olvidado los puños levantará.
Cuerpos desaparecidos
Disparos en la oscuridad
Veo amigos y vecinos
Luchando por la libertad.
Nadie se le impone a la verdad
Marchas gritando consignas se escucharán.
Represión, ignorancias, discriminación
Oaxaca se opuso a un líder que no eligió
Represión, ignorancias, discriminación

³² Algo que podemos agregar es que dentro de la música popular que se creó en el marco del movimiento del 2006, una pieza sonora de alta relevancia fue el llamado “Son de la Barricada” escrito por Fernando Guadarrama e interpretado por el grupo de son Tapacamino. Además de realizar un registro sonoro de otros temas interpretados y compuestos por algunos de los maestros que estaban en la lucha, el “Son de la barricada” fue grabado por Thorvald Pazos en los estudios de Thorsmusic en Santa Lucía del Camino. (entrevista a Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Oaxaca se opuso a un líder que no eligió.”³³

La canción da cuenta de varios de los hechos relevantes dentro del movimiento, como fueron las barricadas, la difusión por medio de las estaciones de radio, las campañas de terror por parte del estado, la unión del pueblo, la violenta opresión de las fuerzas policiacas, las marchas organizadas por los participantes y la enorme inconformidad hacia el gobernador en turno. No es extraño que esta pieza lleve como nombre “14 de junio”, debido a que tal fecha se ha vuelto en un emblema de suma importancia para la memoria colectiva sobre el movimiento. “Se trata de un momento histórico de la lucha que se convirtió en un episodio mítico y fundador del Movimiento Popular Oaxaqueño del 2006. “14 de junio no se olvida.” (Zires, citada en Zylberberg, 2010: 22). Cuando en la letra de la canción sostiene “veo amigos y vecinos luchando por la libertad”, nos habla de una mirada “desde dentro”; una perspectiva que es en definitiva sensible ante las causas de la resistencia social. Su autor, Gibrán, comenta al respecto:

“Yo 14 de junio la saqué como cuatro o cinco años después. (...)Teníamos un miembro que era punker. Era punketo y el bato estaba metido en eso. Una vez platicando de eso... pues yo también. A mí me tocó de estudiante. Estaba yo estudiando mi carrera. (...) Se les daba apoyo a las personas que venían de fuera... (...). Cómo los policías levantaban alumnos así (...). Como a seis agarraron esa vez y a mí me decían “no te vayas porque está pasando esto”. (...) Tenía una barbísima, tenía el cabello largo y de negro. (...). Nos pasó. Bueno, a mí en lo personal me pasó. (...) Igual estaba en mi casa y trrrrrrrr... escuchando las descargas seguidas de algo automático y despertarte y decir “¡qué pedo, qué pedo!”. (...) Sí fue un rato de caos. (...) Y también me tocó tomar una postura. Decir, no mames, esos maestros yo los conozco... son de mi secundaria, de mi primaria... (...), tengo amigos ahí, ustedes también son mis compas.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

En la actualidad, las bandas sostienen muy variadas formas de participación social y las posturas políticas son por demás heterogéneas. La primera dificultad para tomar una posición como grupo radica en poder generar un consenso que permita a la agrupación hacer un frente común ante cierta causa. Lo anterior es difícil de lograr porque no todo el mundo está dispuesto a participar en algún tipo de iniciativa, y si lo está, puede que no sea al mismo nivel que algunos de sus compañeros.

“El rollo político siempre va a estar presente y tú como grupo vas a decidir hasta donde lo llevas.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

³³ Del disco “Entre cordura y demencia”, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 2014.

Algunas de las bandas tienen algunos miembros con ciertos bríos en esta clase de temas, lo que permite que exista cierto tipo de gestiones hacia causas que se creen convenientes. A lo largo del trabajo de campo, una de las bandas con las que tuve contacto realizó una gran cantidad de conciertos relacionados con formas de intervención social. La Byt Band, además de su preocupación por hacer presentaciones en espacios públicos, ha colaborado en proyectos de promoción al uso de la bicicleta, de sensibilización en el trato a los animales, de apoyo a las familias de los normalistas desaparecidos en el estado de Guerrero y por la defensa del Cerro del Fortín, entre otras.

“Tratamos de conectarnos en lo que estamos haciendo. Por eso es tan especial para mí Byt Band. (...) coincidí con grupo de amigos que están interesados en ondas sociales.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

A través de los años, los miembros más experimentados de la escena han aprendido que al momento de involucrarse en temas sociales es importante conocer a fondo no solo las causas, sino también los medios que se pretenden emplear y las raíces de la problemática que se pretende atacar.

“Que tengas el conocimiento básico para poder decir vamos a entrarle a esto. Porque sí es algo que nos afecta.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

“Yo creo que para estar a favor o en contra tendrías que estar en el movimiento o vivir algo del movimiento como para saber si realmente es bueno o malo. Yo lo que hablo es por lo que yo vivo.” (Coco, Buonamico’s Band, 2 dic. 2015).

Para David Morales, un probable desconocimiento de las profundidades en cierto tipo de proyectos políticos y sociales puede derivar en una cooptación de las bandas y los músicos de la escena por parte de cierto tipo de instituciones:

“Porque puedes meterte a fondo y hasta ser apadrinado por algún político, sí así lo deseas.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Además de lo anterior, la falta de un ejercicio de consciencia puede hacer que las bandas corran el peligro de caer en ciertas incongruencias al tomar ventaja de los ámbitos sociales para promover su música. Existe una frágil división entre involucrarse porque se es partícipe de la lucha o porque se pretende ser oportunista al mostrar la música por ese medio.

“Pero también hay como esta diferencia: que busques el aprovechar un espacio a querer aprovecharte de ese espacio.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

No obstante y quizás por este tipo de complicaciones y sutilezas, la postura de un compromiso férreo con ciertas causas políticas o sociales no es compartida por todos los involucrados en la escena local. Para algunos, este tipo de posicionamientos pueden convertir a la música en una herramienta panfletaria o pueden volverla un tanto acartonada. Gustavo Baca, baterista con amplia trayectoria en la escena alternativa local comenta al respecto:

“De qué cosa podría hablarse si no de lo social. Tanto de la novia como de las drogas que te gustan, pues. O la problemática social que hay en el país. Que te voy a ser sincero ahí. En lo personal no me gusta mezclar mucho la música con la política. (...) Es decir, que aproveches la música para quejarte de la política. Mejor escribe tu carta. Envíasela a quien se la tengas que enviar. O la publicas donde la tengas que publicar. Y lo que tenías dispuesto para esa rola, te compones otra cosa. No sé. Se me hace como... aburrido, tal vez. Lo respeto, sólo es mi gusto personal.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Como decía al principio de esta sección, la ausencia de una adscripción a ciertos movimientos sociales u organizaciones políticas o civiles, no significa que los músicos de la escena alternativa no lleven a cabo un ejercicio de consciencia acerca de las relaciones de poder en las que están involucrados. De hecho, como comenta Reyes (2002), en el ámbito roquero de Oaxaca hay una rebeldía presente, pero ésta se manifiesta a través de muy diversos matices. Poco más de un mes antes de registrar el testimonio que acabo de citar, el día que Thorvald Pazos me presentó a Gustavo Baca, éste último me hizo un comentario que retumbó como una bomba en mi cabeza: “El rock debe ser irreverente y agresivo.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 15 sep. 2015). Desde la visión de Gustavo -un músico sumamente respetado en el gremio de la música alternativa- la actitud del rock debe ser contestataria y debe surgir con fuerza. La palabra irreverente demarca la ausencia de reverencias. Para que existan reverencias tiene que haber una autoridad que las demande. Una de las razones por las que la música alternativa, tanto en Oaxaca como en otros lugares del mundo, se llega a inscribir en el panorama contracultural es precisamente por su posición crítica ante las autoridades en turno.

Formas de discriminación

La irreverencia puede conducir a la estigmatización social y al rechazo por parte de las instituciones de la cultura mayoritaria (Ramírez, 2004). En la escena de música alternativa se

viven diferentes formas de discriminación, tanto interna como externamente. Este tipo de marginación también es sumamente importante para el tema de los aprendizajes entre las bandas porque tanto la formación de estos músicos, como la construcción de sus conocimientos se hayan en ocasiones inferiorizados o invisibilizados.

Pero más allá del rock y los géneros alternativos, varios de los entrevistados me manifestaron, en primer lugar, la presencia de un estigma que existe acerca de la profesión del músico en general. Por lo visto es una forma de vida que se asocia con los ambientes festivos, el consumo de sustancias y una actitud desobligada. Este tipo de estereotipos no son nada nuevos: en el primero de los siguientes testimonios, Pablo Porras se refiere a esta percepción del músico en los años setenta -del siglo XX- en Oaxaca. Y como comenta posteriormente el director del CEDART,³⁴ es una perspectiva social que aún permanece hoy en día:

“El concepto de antes era de “¿a poco vas a ser músico? (...). Ser músico era como... (...) lo relacionaban con cantinas... la vida mala.” (Pablo Porras, entrevistado por Sergio Navarrete en el 2011).

“Y creo que también otra cosa, pero tal vez eso tiene que ver más con el imaginario colectivo. Esta idea de que la música está vinculada a la vida nocturna o incluso al consumo de sustancias.” (Alfonso Cárdenas, CEDART, 14 de enero 2016).

Es probable que esta forma de ver a los músicos tenga su origen en el hecho de que los ellos son los responsables de amenizar las fiestas y en ocasiones se les paga incluso con alcohol durante los eventos. No es raro que, por consiguiente, su trabajo también tenga que desarrollarse durante la noche, ya que ese es el momento en el que gran parte de las fiestas ocurren. Sin embargo, como bien indica Zaira -baterista de Byt Band-, hay muchos músicos que no se acercan al estereotipo ya mencionado:

“De por sí el músico siempre lo ven como borracho. (...) A mí no me late mucho eso de tocar y tomar. (...) Por ejemplo, el hecho de que hay muchos grupos que van a tocar a bodas y eso, y terminan borrachísimos. (...) Como que el músico... no sé por qué tiene esa mentalidad de tocar y emborracharse. Que hay muchos que tampoco, no lo hacen, que son muy disciplinados. Pero sí hay de todo.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

“La fama de borracho y mujeriego. Y más aquí en Oaxaca. (...) Y no es como de a gratis, porque te vas a los pueblos a una fiesta y los músicos son como los importantes. Son bien atendidos y se les da todo. Como se les da todo, aprovechan y... el alcohol.

³⁴ Centro de Educación Artística Miguel Cabrera. Estaré hablando de este espacio educativo para las artes en el cuarto capítulo.

(...) Pero no todo mundo, ni todos los pueblos. Tiene mucho que ver con el mismo sistema, los medios. Porque pasa lo mismo con la lengua. (...) Que te dicen, “pues para qué te va a servir, mejor estudia español” (...). Igual con la música: “mira, tú nada más estás emborrachándote (...), vete a la secundaria”. (...) A mí me duele mucho ver cómo en Tlahui mismo, la gente poco a poco la gente se está yendo más a las carreras más técnicas, como que está pasando mucho. Y músicos, cada vez menos.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Como apunta Konk, hay una imagen negativa, no sólo del músico y de su profesión, sino también de la formación que se requiere para convertirse en uno. En el trabajo etnográfico que realiza Lucy Green (2002) en Gran Bretaña, los sujetos que entrevistó rara vez veían el arduo trabajo de práctica como parte de los aprendizajes que habían desarrollado para convertirse en músicos. Desde la perspectiva de Konk –de Byt Band-, en algunos contextos de Oaxaca se le está dando preferencia a la enseñanza de las técnicas requeridas por los sistemas hegemónicos de producción y se están dejando a un lado los aprendizajes en torno a la lengua mixe y a la música.

Posiblemente debido al estigma que hay sobre la formación de los músicos, algunos de ellos deciden estudiar otra carrera a la par de su camino en el arte sonoro. Sin embargo, bajo esa posibilidad de adaptación y reconfiguración que tiene el aprendizaje humano, los miembros de las bandas y los allegados a la escena tienen la facultad de establecer estrategias para integrar ese tipo de conocimientos con la música que realizan. En el caso de Erick –de Kaoz Party y Yo Triceratop-, personas cercanas lo exhortaron a estudiar la preparatoria y una carrera universitaria. Erick tomó el consejo y tras finalizar sus estudios en Ciencias de la Comunicación sintió que había logrado complementar dichos aprendizajes con los relacionados a su labor como guitarrista e ingeniero de audio:

“Empecé a estudiar la prepa abierta por consejo de varias personas que me dijeron, bueno está chido el estudio (de grabación), pero también tienes que tener como una parte escolar. (...) Después qué vas a hacer si no tienes chamba en el estudio o qué vas a hacer si no tienes chamba de la música. Tienes que tener un colchón, me decían. Y después me puse a reflexionar y dije, estaría chingón pues entrar a estudiar.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

La discriminación social hacia la profesión y la formación de los músicos no es el único de tipo de exclusión que experimentan los miembros de la escena alternativa. En Oaxaca, la gran mayoría de los involucrados en este ámbito se ubica entre los veinte y los treinta años de

edad (Morales, 2012), por lo que, como en otras partes de México (Valenzuela, 2009) también se vive cierta segregación y descalificación por el hecho de ser joven.

“Las dificultades son de que... tal vez, igual por el hecho de ser joven... como que “ah, sí, pues ha de ser un hobby, un proyecto que tienes ahí de la escuela”, un proyecto equis. Esa puede ser una de las dificultades.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Pero además de cargar con la invalidación que se le da la formación musical y al hecho de ser joven, los involucrados en la escena pueden llegar a ser doblemente señalados por dedicarse a algún género de la música alternativa. Desde el punto de vista de Neyra Flores, directora de la Academia de Arte Musical –una de las pocas escuelas que contempla al rock en su currícula- la tendencia a estereotipar a los roqueros puede ser un impedimento para el desenvolvimiento en sus trayectorias de aprendizaje.

“Es que muchas veces relacionan la cuestión ésta de alcohol, drogas: rock. Y no es así. Al menos los jóvenes que yo he visto que salen de aquí de la escuela y buscan ese tipo de oportunidades (...) son chicos muy sanos. De verdad. Son chicos que están buscando nada más la oportunidad de mostrar su música, el talento que ellos tienen.” (Neyra Flores, Academia de Arte Musical, 13 de enero de 2016).

Como he comentado ya, el ambiente cultural que se encuentra atravesado por el rock y los géneros de música alternativa está acompañado del implemento de ciertos estilos visuales y estéticas en los atuendos que portan sus allegados. Los elementos a los que me refiero pueden ser muy variados y aunque hay ciertos distintivos según las corrientes musicales, muchas veces los accesorios y la decoración de uno y otro ámbito pueden mezclarse. Hablando de formas de discriminación, el aspecto puede llegar a ser un indicativo de pertenencia a ciertas colectividades del mundo alternativo que no son bien vistas por ciertas personas en el transcurso de la cotidianidad:

“Más por los tatuajes. De repente te ven en la calle y se hacen de ladito. (...). De que te ven greñudo, barbón.” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Así, las formas de discriminación se pueden dar en los diversos ambientes sociales en donde se desenvuelven a diario los músicos de la escena local. En la calle, en la escuela, en el trabajo o con la familia.

“Sí hay prejuicio. Más en México. Más aquí en Oaxaca que yo vivo. ¡Putra madre! No, aquí es un pedo, la neta. En mi trabajo, por ejemplo. Quiero pedir permiso tal día porque voy a viajar, tenemos una tocada y así. “¿Qué tipo de música tocan?” “No,

pues, metal.” “No me gusta eso, es puro ruido”. (...) Si me ven de negro, con mis greñas, ya no se acercan. (...) Hay personas que no se acercan. Mi familia igual. Mi propia familia... tengo pedos también con eso. Pues discriminación, eso ya es discriminación por ser como eres. Con la familia de mi vieja es lo mismo. Yo llego a su casa con mi gabardina de cuero hasta el piso y mis lentes... ¡puta madre! Haz de cuenta que me ven y es así de ¡veeeeerrrrrrr! Por más que te esmeres en usar ciertas palabras que se escuchen sofisticadas y mamadas así no va a pasar de ahí porque tienes una playera que cortaste. (...). Y yo puedo sentarme a escuchar a José José y a Vicente Fernández. Crecí escuchando eso. De niño lo escuchaba. Todos en México lo escuchábamos, no hay pedo por eso, pues. (...). Pero sí, no ha sido fácil aguantar muchas cosas. Te desespera. Y en las mismas letras que hago también lo menciono. Sí, por ejemplo hay una que se llama Lienzo Oscuro. Al principio dice “Todos te miran y piensan que eres uno más...” ahí nomás me refiero a toda la discriminación. Casi todo está basado en vivencias, lo que he escrito. Como que cuando lo digo sale más real, con más fuerza. Lo sientes.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Como ejemplifica Gibrán –de Dr. Jekyll-, algunos músicos de la escena alternativa local han aprendido a expresar este tipo de experiencias a través de su música. Por medio de las creaciones sonoras se representan las formas de discriminación, que también son formas de represión porque, como indica tal término, reprimen ciertas maneras de vivir, de ser y de aprender:

“En Dóctor sí influye bastante. Por el hecho de que son experiencias que nos pasan en nuestra vida cotidiana. Por ejemplo cuando se ve le prepotencia de que los policías juzgan a personas sólo por su vestimenta pues sí saca mucho de pedo. Como que quieres expresar tu enojo, tu rabia, pero sabes que no lo puedes hacer en ese momento (“te entamban o te madrean”, comenta Lalo). (...) Se trata de expresar a un público. Que escuchen la canción. No sólo que les guste la música y que estén moviendo la cabeza, sino que entiendan lo que se les trata de dar en el mensaje.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Y no sólo se trata de la letra de las canciones, sino también de los significados que están puestos en los sonidos que los grupos emiten a través de sus instrumentos. El efecto distorsionador en las guitarras y el bajo eléctricos, los ritmos vertiginosos y la fuerza en las interpretaciones pueden ir cargadas de estos aspectos simbólicos y emocionales:

“Se podría decir que para nosotros que tocamos metal, un suceso en el cual hay represión le da la pauta a una música... a un ritmo duro. Con potencia. Y ahí ya se justifica. El hecho del “distor”³⁵, lo justifica un grito. Puedes entonar tu grito con el “distor”. Yo creo que la forma en la que influye la sociedad a la música va a acorde a como le llega al autor. (...). Nosotros ya teniendo este canal de expresión...

³⁵ Distorsionador: un aparato que se usa para brindar a los instrumentos –principalmente a la guitarra y al bajo eléctrico- ese sonido crujiente que caracteriza al rock.

obviamente se ve que no somos conocedores, pero tenemos esos ejemplos. Porque a nosotros nos llega así.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Al hablar del estigma hacia el músico y su formación, hacia los jóvenes y los roqueros, he descrito algunas formas de discriminación de carácter más externo, es decir, por parte de agentes que participan en las áreas limítrofes de los contextos de la escena alternativa. Pero también se perciben formas de discriminación internas. Discriminación ocasional entre representantes de géneros diferentes, o entre grupos que compiten entre sí. No obstante, existe un tipo constante tipo de marginación que no se puede obviar al interior de la escena de música alternativa. Se trata de la fuerte exclusión, que existe hacia las mujeres en este ámbito sociocultural.

Desde la perspectiva de Lucy Green (2002), tal problemática obedece a razones estructurales que rebasan los terrenos específicos de la música popular. Por datos que me fueron otorgados por Neyra Flores -la directora de la Academia de Arte Musical- de un 100% de inscritos en dicha institución, aproximadamente un 70% son del sexo masculino y 30% pertenecen al femenino. Estos porcentajes se han movido en los últimos años, porque según la información revelada, hace alrededor de cinco años la diferencia era de un 90% en relación a un 10%, respectivamente. Al respecto, Alfonso Cárdenas, director de otra institución educativa como lo es el CEDART, opina:

“Hay más hombres (en la especialidad de música). (...) Es muy notorio. (...) Creo que eso tendríamos que verlo en un contexto mucho más amplio. Hay un estereotipo muy marcado con respecto a cada disciplina artística. Si lo vemos en contraste con danza, el ochenta por ciento son mujeres. Hay muy pocos hombres. No sucede así con plásticas o con teatro, donde es más diverso.” (Alfonso Cárdenas, CEDART, 14 de enero 2016).

Inclusive dentro de las pocas mujeres que se acercan a la formación musical, hay una demarcación en las tendencias al momento de seleccionar un instrumento determinado, basadas en las percepciones sociales que se tienen sobre lo que “debe” ser femenino. Los hombres, por su parte, tienen mucho mayor rango de opción en cuestiones de lo que pueden escoger en sus aprendizajes musicales.

“Yo siento como que el hombre siempre ha sido más libre en ese tipo de situaciones para elegir. Incluso desde el instrumento. Llegan y “yo quiero esto”. Y cuando vienen las niñas siempre son más como para el piano o la guitarra. (...) Y ya batería, bajo eléctrico, teclado, guitarra eléctrica... así como para niños o jóvenes. Son situaciones que se van dando conforme van cambiando las generaciones. (...) La mujer más

reprimida, siento yo. Pero ahora ya no tanto. Ya de unos 5 años para acá, te digo, ha cambiado un poquito eso.” (Neyra Flores, Academia de Arte Musical, 13 de enero de 2016).

Aunque todavía las cifras son lapidarias, al parecer se han dado ciertos cambios en los últimos años, presentándose un incremento de mujeres en las escuelas de música. Por mi parte, durante el trabajo de campo, de las decenas de agrupaciones con las que me topé en algún momento, solamente tuve un contacto breve con tres bandas integradas por mujeres: Nephyla, Pussy Blood y The Curly. Las primeras dos no dieron pie a un acercamiento más profundo de mi parte y a la última fue posible contactarla ya en los márgenes finales de la investigación etnográfica. Por otro lado, de las cuatro bandas con las que tuve una relación más cercana, sólo una mujer aparecía en una de las alineaciones. Zaira Ávalos es la baterista de Byt Band y tiene ya un buen tramo recorrido en la escena de música alternativa, habiendo pertenecido anteriormente a bandas como Ceiba Group y Gente de Nube.

“Creo que uno se pone límites. Desde el momento en el que dije, yo voy a tocar batería, nunca pensé “es un instrumento para hombres”. No lo tenía en mi cabeza, pues. (...) Todos se sacan de onda. “Toco batería”... “¿Tocas batería?!” Mi mamá incluso... dice, piano, piano, no la batería.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

Al preguntar a Zaira las razones por las que otras mujeres no participaban tocando en bandas de la escena de música alternativa, esta fue su respuesta:

“Yo creo que porque las mamás no las dejan. Porque es un ambiente... de repente sí puede ser pesado... Dependiendo, ¿no? (...) Pero pues sí corre uno un riesgo, pues porque por lo general es un ambiente nocturno. Si quieres tocar, tienes que tocar en las noches. De a ley, a pesar de que nosotros tocamos en muchos rollos sociales, pues también tocamos en la noche. Y ahorita yo estoy aliviada desde hace seis años, pues estoy con Alex. Él me acompaña, toco con él. Pero cuando no estaba con él, era de tomar un taxi y arriesgarme. Me bajaba del taxi y era un callejón larguísimo para llegar a mi casa y ahí seguido llegaban a pintar las paredes y sí me daba miedo pasar ese tramo y que hubiera alguien ahí. Y yo creo que esa es una limitante... de uno cuidarse en ese aspecto.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

En una ocasión me tocó estar presente en un concierto de The Curly en el bar Matlacihua, ubicado en el centro de Oaxaca. Un grupo de asistentes, ya alcoholizados, no paraba de gritar frases ofensivas y de acoso sexual hacia las integrantes de la banda. Ellas hacían lo mejor por ignorar estas expresiones de violencia para concentrarse en la música que

estaban interpretando. Sin embargo, como nos comparte Erick, este tipo de intimidaciones no son un fenómeno aislado para las mujeres que participan en la música alternativa de la ciudad:

“Creo que aquí en Oaxaca somos muy conservadores. En el sentido de que tenemos todavía ese sentido machista. (...) Seguimos siendo cerrados. Y eso a mí cómo me causa problemas y me encabrona a veces. (...) Yo, por ejemplo, he visto bandas de chicas... y qué es lo primero que hacen, les empiezan a chiflar, o como “mamacita, estás bien sabrosa”.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Después de lo mencionado, probablemente sobra decir que la discriminación y la violencia hacia las mujeres, que se vive de forma interna en la escena de música alternativa, afecta directamente en la formación de aquellas que desean dedicarse al rock o a la música en general; quitándoles la posibilidad de hacerlo de forma libre y en un marco de respeto a su dignidad como personas. Pero además, dicha problemática tiene también una injerencia directa en los aprendizajes de la escena en general, debido a que merma las posibilidades de diversidad y de inclusión para todos los participantes, quienes podrían –en el mejor de los casos- hacer de éste ámbito de conocimientos un espacio cada vez más incluyente e integral.

CAPÍTULO III: NARRATIVAS EN ESCENA.

THORSMUSIC Y CUATRO BANDAS

ALTERNATIVAS DE LA CIUDAD DE OAXACA

El capítulo en cuestión tiene como objetivo presentar cinco narrativas en torno a la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca. La primera de ellas atañe al sello discográfico y productora independiente Thorsmusic, y las cuatro siguientes relatan pasajes de cuatro bandas de música pertenecientes a la escena: Dr. Jekyll & Mr. Hyde, Byt Band, Kaoz Party y The Buonamico's Band. La intención es intercalar distintas voces –incluyendo la mía– para acercarme de manera más profunda y creativa a los estilos y subjetividades que se viven en los procesos de aprendizaje de cada una de estas colectividades. Los textos están basados en experiencias plasmadas en mi diario de campo y en las entrevistas realizadas a los miembros de las agrupaciones –algunas de las cuales abarcan varias horas de grabación–.

Thorsmusic: un centro de aprendizaje para la escena roquera de Oaxaca

Resultaría imposible comprender los procesos de generación e intercambio de conocimientos en la escena de música alternativa de Oaxaca sin la presencia de Thorvald Pazos Haga. Su multifacética participación, sobre todo como productor musical y radial, ingeniero de audio y promotor cultural; ha sido crucial en el desenvolvimiento de muchas de las bandas más importantes del rock oaxaqueño en los últimos veinticinco años. Además, sus intervenciones creativas con los proyectos musicales de Pichancha y Los Prendidos, en donde incluso figura como vocalista y bajista, lo han colocado también como un carismático personaje sobre los escenarios. Pero probablemente su rol más significativo, al menos en lo que concierne a esta investigación, es el de mentor y guía para muchos de los jóvenes integrantes de las bandas que han desfilado por la escena local roquera en estas últimas décadas.

El 15 de septiembre pasado Thorvald festejó el primer aniversario de su más reciente tienda de discos, Konexión Musical, ubicada en la calle de Porfirio Díaz, a unas cuadradas del zócalo de Oaxaca. Asistir a la celebración me brindó la oportunidad de comprender la fuerza de este importante nodo entre las bandas. Entre los asistentes, además de la familia y amigos de Thorvald, había músicos provenientes de tres generaciones diferentes de la escena. Desde chicos que no llegaban a los veinticinco años de edad, hasta jóvenes adultos que se ubicaban alrededor de los cuarenta. Integrantes de agrupaciones musicales que iniciaron su trayectoria tanto en los noventa, como en la primera década del nuevo siglo y también en años recientes. Como parte del evento, la banda Kaoz Party tocó en vivo desde un tapanco ubicado en la parte superior del local en donde está instalada la tienda. Después de escuchar al grupo, entre anaqueles de discos compactos y de vinyl –la mayoría de rock, blues, jazz, reggae- y con mezcál en mano, Thorvald me fue presentando a algunos de los músicos asistentes. Alejandro Franco, bajista de agrupaciones como 69 y Los Prendidos; Gustavo Baca, baterista de una gran cantidad de proyectos como Los Naidenz, Los Bernardine's, Pichancha, Los Prendidos, Bunoamico's Band, entre otros. Ramón, mejor conocido como Rame Jiménez, vocalista de la legendaria banda Brida y también de Elinor. Puedo sentir con claridad a una comunidad de grupos que se conectan a través de las distintas iniciativas que han emprendido Thorvald y otros allegados desde principios de los años noventa.

Días antes, después de insistir con varias llamadas telefónicas fallidas, había logrado por fin contactar a Thorvald. Tras comentarle brevemente mis intenciones etnográficas me daba la oportunidad de hacerle una visita en su estudio de grabación, ubicado en el camino al Rosario en Santa Lucía del Camino. Entre otras cosas tuve la suerte de conocer, en esa visita, a la banda Dr. Jekyll & Mr. Hyde, conocida agrupación de metal con una trayectoria de ocho años en la escena oaxaqueña. Se encontraban grabando los solos de guitarra de su segundo disco. También pude conversar un poco con Erick, guitarrista de bandas como Cassette, Yo Triceratop y Kaoz Party; además de trabajar como técnico de grabación en Thorsmusic durante los últimos 6 años. Thorvald, después de escuchar más a detalle los propósitos de una investigación concentrada en los procesos de aprendizaje en algunas de las bandas de la escena, me confirma la pertinencia que desde su perspectiva conlleva el tema, manifestando que la gran parte de su propio aprendizaje en el medio se ha dado de forma autodidacta y a través de la experiencia. A partir de este encuentro he podido observar algo de las distintas facetas en su

trabajo como creador y productor de Thorsmusic; además de haber tenido la fortuna de entrevistarlo acerca de su trayectoria y de su rol como eje de encuentro y guía para las bandas que han conformado la escena.

Thorvald Pazos llega al mundo en 1970. De madre sueca y padre oaxaqueño, desde pequeño se vio inmerso en un profundo diálogo entre culturas. Aunque residiendo en Oaxaca, sus constantes visitas a Suecia a lo largo de la vida fueron cultivando intensas experiencias permeadas de influencias de sitios lejanos:

“Es hasta 1982, como un niño ya de 12 años, cuando me empieza a caer ese gusto por el rock... el reggae. Mi mamá es sueca, entonces pues tenía yo ese chance de ir a Suecia y la radio pública en ese momento tocaba música del mundo. Entre eso, pues el reggae o el rock. En la calle ver carteles de conciertos, cosa que aquí en Oaxaca no se daba.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

También fue entre 1982 y 1984 cuando escuchó por primera vez algunos destellos del rock nacional a través de las rolas de *Three Souls in My Mind*. Durante esa época, Thorvald se hizo de un modesto equipo de luz y sonido para amenizar las fiestas entre sus compañeros de secundaria. Como DJ tocaba principalmente música para bailar, temas de disco y dance de finales de los setenta y principios de los ochenta. Sin embargo, también se daba vuelo ejecutando bloques con otros tipos de música, entre ellas las pocas cosas de rock que se podían conseguir en Oaxaca. Y no sólo se trataba de enfrentar el problema de conseguir la música, sino de saber qué bandas buscar. Los medios de difusión para el rock eran sumamente limitados a nivel local, lo que convertía casi en una hazaña a la reducida distribución de materiales; casi siempre de mano en mano, entre una minoría de amigos y conocidos.

“publicaciones como la revista *Conecte* (...). Era no muy fácil conseguirla aquí. Bueno, sí un poco más fácil que la revista *Banda Rockera*. (...). Pero en *Conecte* tenías ese chance también de leer no solamente de los grupos mexicanos, sino ya ves que la mitad de la revista venía con información de los grupos internacionales... y en español... Pues estaba chido. Podías leer un poco y después ir a la tienda de discos en el centro de la ciudad y pedir el disco, que muchas veces no tenían ni idea qué cosa estaba uno pidiendo. Cuando pedía uno rock nacional era difícil. Las ediciones de rock nacional no llegaban aquí. Estoy hablando a mediados de los ochenta. Entonces, bueno, trataba uno de conseguir con amigos que vivían en la ciudad de México. Que le grabaran a uno un casete de algún programa de esos del Instituto Mexicano de la Radio, o *Rock 101*, con cosas de rock internacional o mezclas inclusive de rock y otras cosas. Así era como se conseguía.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Ya por esas fechas, a la edad de 16 años, Thorvald comienza a trabajar por las tardes como ayudante en la primera televisión pública de Oaxaca. Se trataba del canal 6, que en ese momento quedaba a cinco cuadras su casa. Las labores eran sencillas en ese momento: cargaba las cámaras y las grandes caseteras, o pasaba el micrófono para el único programa que se transmitía en esa época. Cuando la televisora local se transformó en canal 9 y abrió su estación de radio, Thorvald pasa a trabajar al ambiente radiofónico, primero como técnico y luego como productor.

“Fue en esos momentos cuando empecé a trabajar para la radio y la televisión, en 1988. Empecé a trabajar como un técnico de sonido, como un operador en la radio. Por lo tanto los programas se hacían en vivo. En la música, ahí me empecé a adiestrar de esa manera... a controlar de una mejor forma el volumen de los instrumentos y su relación. Empezar a hacer las mezclas, pues. Y ya no como un DJ, sino ahora con la música en vivo. Ahí me toca entonces, en la radio, escuchar o trabajar para tríos, para cuartetos de cuerdas, para algunos grupos de rock, para los solistas... en fin. Ahí ya se abre el espectro del mundo musical.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Su proximidad con cierto equipo de audio –bocinas, amplificadores- y sus primeros acercamientos como técnico, así como su trabajo inicial como disc jockey, hacen que algunas de las bandas de finales de los ochenta se acerquen a Thorvald para buscar sus servicios. Comienza a partir de ahí a realizar una función que todavía hoy en día es parte importante de sus actividades en la escena: la sonorización de bandas en vivo. Alrededor de 1989, con el grupo Avenida del Silencio, se inicia una etapa de experimentación y aprendizaje constante en lo relacionado a la posibilidad de generar un sonido para las bandas. Poco a poco otras agrupaciones se fueron interesando en que Thorvald se hiciera cargo de ajustar el audio en las “tocadas”. La participación en estos primeros eventos se combinaba con las labores radiofónicas. Su papel como productor de radio se intensificó en los últimos años de la década del ochenta. Llegó a producir hasta cinco programas durante aquellos tiempos. Entre otras cosas, se convirtió en pionero de la radio roquera en Oaxaca, poniéndose a su vez en contacto con algunas productoras independientes en el Distrito Federal, lo que le dio la oportunidad de transmitir material musical que no necesariamente era difundido por los principales medios masivos de comunicación de aquella época.

“Gira la Rueda era un programa que producía yo con mi amigo Gaspar Nicolás y con Toño Canseco sobre novedades musicales alternativas. Para Oaxaca era importante porque nadie tocaba cosas diferentes. Entonces nosotros empezamos a hacer ese

programa que incluía rock nacional en primer lugar, rock internacional, reggae. Música del mundo, vamos a decir. Porque también poníamos ska, soca, u otros ritmos caribeños o africanos o árabes, música electrónica. (...) Esto es 1988. El programa estuvo vigente de 1988 a 1990, durante dos años. (...) La gente se comunicaba con cartas para felicitarnos, imagínate cómo era la comunicación. (...) Obviamente me encargaba yo también de hacer la programación de la hora de rock. Que era la veintinueve hora de rock que pasaba los sábados. (...) Entonces hacía yo la programación con lo de rock que llegaba a ese lugar. Rock nacional editado por Pentagrama, por Denver. Ahí tuve un encuentro ya más cercano con esas compañías independientes, que editaban a bandas que no eran las que pertenecían al movimiento de Rock en tu Idioma, que estaba tan en boga en ese momento, pero esas eran bandas que grababan ya con las compañías transnacionales, como BMG Ariola y esas cosas. Tenían una difusión radial y televisiva pues por todos lados, pero había otro movimiento que estaba ahí de rock nacional. Bandas como Ninot, (...) las cosas de Rodrigo González (...), lo de Cecilia Toussaint... Me tocó atender en mi programa de radio a Santa Sabina en sus inicios, también.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Para 1990, después de tener algunas diferencias con los directivos de la estación, Thorvald deja a un lado la radio y reúne sus ahorros para montar una tienda de discos. Aunque esta nueva labor estaba relacionada de alguna forma con la anterior, el trabajo de vendedor detrás de un mostrador era muy diferente al de productor. Aun así el rol de vendedor se intercalaba con la sonorización de pequeños eventos, principalmente de bandas como Magnus Opus, Exhumación o Rasta. La tienda de discos, ubicada en aquella época en la Plaza Santo Domingo, en la calle de Alcalá, se convirtió en un punto de reunión con las bandas. Es así que en 1992 surgió la idea de comenzar a hacer algunas grabaciones con los grupos. Al principio las grabaciones se hacían en la misma tienda. Al caer la noche, cuando los locales cerraban y los ruidos de la ciudad aminoraban, Thorvald y los jóvenes músicos aprovechaban para hacer sus primeros experimentos de registro auditivo. La primera de estas bandas fue Blemish, una agrupación de metal que guardaba cercanía con Thorvald, puesto que uno de sus miembros había sido su compañero de secundaria. La grabación fue en 1992 y se hizo con equipo prestado. Se editaron doscientas copias y se presentó posteriormente al público ahí mismo en la tienda. Después de algunas grabaciones nocturnas en la tienda de discos, Thorvald decide llevar el asunto a un nivel más en forma.

“No hay nadie que esté grabando en Oaxaca. Necesitamos producciones en Oaxaca. Tengo mi tienda de discos. Empecé a grabar. Así fue. Tenía yo un cuarto en mi casa en el centro, el cual acoplé, arreglé. Lo había visto ya en el canal. En el canal así se hizo. Olvidémonos de materiales acústicos profesionales, menos a finales de los ochentas. Entonces, cartón de huevo, para crear paredes que no fueran uniformes entre sí (...),

tela sobre el cartón de huevo, alfombra (...) Acoplé un espacio y las primeras grabaciones se empezaron a hacer así.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Este estudio de grabación fue sin duda uno de los primeros en Oaxaca, aunque le antecedieron por lo menos dos casos, curiosamente con grabaciones de rock incluidas. Ambos dependían económicamente de los recursos gubernamentales. El primero de ellos, posiblemente el único estudio de grabación en Oaxaca durante los años ochenta, era parte del gobierno Estatal y fue ahí donde –a mediados de esa década- se hicieron los primeros registros sonoros de heavy metal oaxaqueño, con la participación de la banda Cuero y Metal. El otro estudio anterior al de Thorvald fue aquel que se fundó en Guelatao en 1990. Aunque estaba dedicado principalmente al género de la trova serrana oaxaqueña, algunos músicos de la capital del Estado viajaban al estudio para hacer sus grabaciones. Una de las bandas de la ciudad que asistió a grabar al estudio de Guelatao fue Blemish, agrupación metalera que ya había tenido una primera experiencia en la tienda de discos, pero que ahora grabaría su segundo material en el estudio de la sierra. Estos encuentros entre músicos de géneros tan diferentes como el metal y la trova serrana, generó ciertas incomprensiones en un inicio, pero también abrió oportunidades para el diálogo entre culturas musicales:

“¡Cómo me acuerdo! Mi amigo, que era Ángel García, (...) un excelente músico y compositor con Jaime Luna -su gran compañero-. Era el técnico ahí, era el que grababa. Muy buen oído. Y cuando empezó a escuchar esa brutalidad (la música metalera de Blemish) le movía el cabrón. ¡Estaba tan preocupado por componer ese ruido! ¡Estaba preocupadísimo! Y él se quedaba, “¿Por qué se oye así?”. “No, así es. Dame chance, güey, no hay pedo, es que así es”. Y él estaba extrañadísimo de porqué era esa saturación y distorsión en las guitarras. Él no estaba habituado a eso. O trova o música tradicional. Imagínate, y luego lo guturales en la voz “¡grrrrrr!””. (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Para 1994, ya con el cuarto que había convertido en estudio, Thorvald le propone grabar un álbum a Ruina de Jade –anteriormente Avenida del Silencio-. Este trabajo se tituló Música para los Infieles Difuntos y se realizó en formato de casete, al igual que todas estas producciones iniciales. Las primeras grabaciones de este estudio se realizaron en directo, porque aún no se contaba con el sistema multi-track. Los conocimientos que Thorvald había desarrollado como productor de radio le fueron útiles en esta nueva etapa, no obstante se venían nuevos retos y experiencias. No se trataba únicamente de grabar la música, sino de producir el material discográfico y de promoverlo.

“Grabábamos en directo, como lo hacía yo en la radio cuando grabábamos los programas. Entonces, ese aprendizaje de ahí, pues en realidad ya lo estaba ahora yo practicando. Pero ya para producir cosas que íbamos a editar y que íbamos a vender. Venderlas, promoverlas: esa era la cosa. Llevarlas a la radio, dejar un antecedente. Todo lo que significa tener una grabación... son esas varias cosas.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Simultáneamente, diversas agrupaciones entre las que destacan Brida y la ya mencionada Ruina de Jade, van maquinando junto con Thorvald la idea de producir y editar. Debemos de tomar en cuenta la labor artesanal que ese proceso implicaba en Oaxaca todavía a mediados de los años noventa: Ellos mismos hacían los duplicados de los casetes, imprimían las portadas en serigrafía, les ponían las etiquetas, hacían fotocopias y les agregaban colores posteriormente. Estas tareas implicaban un trabajo en equipo constante y a la vez un intercambio de saberes entre los miembros de las agrupaciones. Había quienes eran mejores para unas tareas que para otras, pero al final se compartía un mismo compromiso para la realización de cada material. Thorvald, por su parte, participaba de manera profunda con las bandas, generando fuertes lazos con los integrantes al ser parte de un proyecto común.

“A fin de cuentas era yo, como lo sigo siendo, integrante de cada grupo con el que trabajo cuando sacamos un disco. Porque tengo que trabajar con ellos cuando se dejan, cuando congeniamos en la idea del proyecto para presentarlo, para hacer las tocaditas, el diseño del cartel...” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Estos aprendizajes en conjunto no hubieran sido posibles sin el establecimiento de poderosos vínculos de confianza entre los integrantes de las bandas y Thorvald. Se trata de un momento en el que nadie puede jactarse de ser el maestro en la materia. Nadie tiene conocimientos previos a un nivel mayor que los demás y todos en ese momento están aprendiendo a partir de una intensa experimentación grupal e individual. Se trata de una búsqueda en conjunto en donde no es que no se percibieran las precariedades técnicas del proceso, sino que sobre de eso resaltaba la profunda admiración entre los individuos, el compañerismo y la amistad.

“Hoy le digo a mis compañeros, “¡Qué barbaros, cómo fue que empezamos! ¡Cómo fue que nos creímos nuestro papel! Cómo es que ustedes confiaron en mí, en el estudio tan sencillito como era y mis conocimientos. Y yo pues, obviamente a ustedes los escuchaba súper picudísimos.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Asociado a lo anterior, Thorvald distingue otro factor que hizo posible el emprendimiento de estas nuevas experiencias por parte de los grupos. Se trata de la relación entre el rock y la juventud. En ambas se percibe constantemente la facultad de la experimentación y la valentía para emprender nuevos caminos que aún no han sido trazados claramente. Con las primeras creaciones la ola se expandió y cada vez más bandas se acercaron a grabar al único estudio de grabación que existía en la ciudad de Oaxaca en ese momento.

“Con lo del rock se podía hacer muy bien porque es gente que era más aventada, para empezar. Todos los grupos de rock tienen esa cualidad. Los jóvenes en sí son más aventados para hacer proyectos. Me veían joven a mí, entonces nos entendíamos y hacíamos las cosas. Así fue lo de Brida. Vino otro de Blemish también, un tercero. Sacrílego, Aura... y ya, empezó. A partir del 94 cuando nos instalamos y después de esas dos grabaciones (Ruina de Jade y Brida) empezaron a venir las demás.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Además, el factor de la juventud juega al parecer un papel preponderante en los procesos de interacción entre los miembros de las bandas, especialmente en Oaxaca. En otros lugares, como en el Distrito Federal, la antigüedad y la consolidación de la escena implicaba la participación de adultos en las actividades de los grupos. Salvo raras excepciones –veremos brevemente el caso de Dan del Santo- la escena local de bandas roqueras independientes se conformaba casi exclusivamente de jóvenes. Eran los jóvenes quienes tomaban las decisiones importantes en ese momento.³⁶

Para 1995, la cantidad de grupos que habían grabado en el estudio y que habían realizado tocaditas de la mano de Thorvald brindaba la posibilidad de realizar el primer álbum compilado de rock oaxaqueño. En él estuvieron involucradas bandas como Blemish, Nahua, Aura, Brida, Ruina de Jade, Perro del Sol, Cabezas sin cuerpo, entre otras. La producción de esta compilación se realizó gracias a un financiamiento estatal de SEDESOL (Secretaría de Desarrollo Social) y ha sido una de las pocas veces que Thorvald se ha movido bajo subvenciones del estado. Como veremos más adelante, prefiere permanecer al margen de este tipo de apoyos debido a la dependencia y a los condicionamientos que puede generar en el trabajo.

Una de las bandas que participó en el álbum recién mencionado, Perro del Sol, estaba dirigida por un músico italo-norteamericano radicado en Oaxaca de nombre Daniel Del Santo

³⁶ Capítulo II, en “Apuntes sobre la escena de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca.

—mejor conocido como Dan Del Santo—. Se trataba de un viejo lobo de mar en la guitarra, con una amplia trayectoria discográfica en estudios con artistas de renombre internacional que había decidido conformar una banda con músicos locales. Para lograrlo, su primer intento fue poner carteles solicitando interesados para el proyecto. Su estrategia tuvo pocos resultados y se vio obligado a pedir la ayuda de Thorvald para encontrar gente que quisiera conformar la banda, que al final quedó compuesta por una mezcla curiosa entre jóvenes talentos de la escena roquera y algunos músicos formados en las bandas filarmónicas de los pueblos aledaños a la ciudad de Oaxaca. Durante su existencia, el grupo tuvo una dinámica más o menos constante de presentaciones, durante la cual Thorvald se encargó de acompañarlos en las sonorizaciones. También se grabó un material discográfico en formato de casete con los temas compuestos. La música que tocaban podría ser catalogada ahora como *world music* o música del mundo, ya que mezclaban una serie de ritmos populares en distintas latitudes del planeta, como el blues y los estilos caribeños. Me detengo en este episodio porque me parece que fue en definitiva una intensa experiencia en cuanto a intercambio de conocimientos y generación de nuevos aprendizajes para quienes la vivieron. Los jóvenes integrantes pudieron convivir con una figura más experimentada, los músicos formados en las bandas de aliento pudieron conocer otros géneros musicales y Dan Del Santo aprendió a adaptarse a las circunstancias: un idioma ajeno, equipo o escenarios limitados y formas distintas de hacer las cosas. A su vez, este tipo de intercambios de prácticas y discursos generarían ciertas fricciones y tensiones al interior de la grupo, que a la postre sellarían el destino final del proyecto.

“El sí fue uno de los que vio el letrero y así llegó a tocar con ellos. No tenía ni idea de lo que iba a tocar, pero el gringo les dijo que iban a pagarles y pues Don florentino dijo “sí, pues necesito chamba también”. Y pues se encontró con otra cosa. (...) No... ¡había unos conflictos! Pues don Florentino es de aquí, del pueblo Macuilxóchitl, un pueblo que está antes de Teotitlán del Valle. Pues él solamente había tocado música tradicional con las bandas de viento. De repente llega este pinche gabacho y dice “vamos a tocar funk”. Pues no, se lo tenía que escribir. Don Florentino en su vida había escuchado funk o blues. Pero fíjate, fue atrevido y dijo va. Y hacía su parte y tocaba su parte. Escribía sus solos. Cómo me acuerdo de ese conflicto que tenían: “Oh ¿¿Por qué no lo haces?!” Y le decía Florentino, “no cabrón, la música se escribe”. “¡Pero no un solo!”, le decía el gringo.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Por otro lado, alrededor de 1995, se dio una fuerte transformación en los dispositivos electrónicos que se utilizaban para grabar. La era digital había llegado a Oaxaca. En 1996 Thorsmusic editó el primer disco compacto de rock en la historia local. Se trataba de la banda

Brida y su álbum titulado Cielo Lunar. La llegada de las computadoras en el proceso de producción musical se hizo inminente. Estas nuevas tecnologías obligaron a Thorvald a re-aprender muchas de las técnicas que ya comenzaba a dominar. También implicó volver a plantearse nuevos retos para poder actualizarse y vencer los temores que el re-aprendizaje a gran escala puede implicar, especialmente cuando ya se depende de esos conocimientos para la subsistencia económica.

“Hay un rompimiento encabronado. ¡A mí me costaba un trabajo! Yo mi primer computadora la tuve –la habré comprado en el 98- y la tuve parada como cuatro meses. No sabía yo ni qué hacer. Tenía miedo de utilizarla, de empezar a grabar, de editar ahí.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Lo cierto es que la posibilidad de usar una computadora para grabar, editar y mezclar; brindó también la oportunidad de que cada vez más personas pudieran realizar producciones caseras. Un número creciente de músicos -y otras personas interesadas- se vieron en la viabilidad de aprender a hacer algunos experimentos en la producción musical. Lo anterior permitió también que se socializaran de forma más extensa los conocimientos adquiridos sobre el tema y que se intercambiaron cada vez más conceptos, prácticas y significados al respecto. Por su parte, la oportunidad de acceder a este tipo de conocimientos desde el internet, aceleró aún más estos intercambios entre las bandas de la escena.

“(…) al tener esa computadora ya había internet. Revistas. Y yo creo que como más hemos aprendido es preguntando. O sea, cuando un amigo que ya sabe una cosa viene y dice “oye, ya viste que así”. (..) Antes, en el caso de la grabación multipistas en la cinta de carrete, pues no, a quién le preguntas. ¿Quién más iba a tener una máquina de carrete gigante? Pero con las computadoras todos empezaron a grabar; y empezaron a descubrir el uso del software. Aprendían más cosas que uno o qué se yo. Y entonces comienza esa retroalimentación de conocimiento. (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Es interesante observar cómo este acceso a la tecnología de la producción musical, cada vez más extendido en la población, va permitiendo que ciertas construcciones ideológicas acompañen el proceso. Como brevemente mencioné, se trata no solamente del intercambio de prácticas y conceptos, sino de la construcción de fuertes significados que van acompañando y fortaleciendo tales dinámicas. Me refiero a la posibilidad de una intención autogestiva entre las bandas. La idea del “hazlo por tu cuenta” que ha sido un fuerte estandarte contracultural – especialmente entre grupos de metal y punk- y que se relaciona directamente con un intento de

independencia de los grupos hacia las casas productoras, los sellos discográficos y las distintas compañías que rodean la industria musical.

“Los que lo quieren hacer por sí mismos porque quieren medirse, lo que hayan visto, lo que aprendieron, lo que leyeron. Los que quieren hacerlo en su cuarto de ensayo porque tienen esa ideología. Porque ahora eso los permiten los medios.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Sin embargo, ese tipo de transformaciones llevan consigo el riesgo de propiciar ciertas dinámicas de corte individualista. El hecho de que se pueda realizar una producción sonora desde casa, también suprime la necesidad de contactar a más gente para lograr el cometido. Ahora existen productores que pueden realizar todos los pasos por su cuenta: hacer la música, grabarla, editarla, mezclarla, realizar algún diseño gráfico para representarla y después subirla a internet. Lo cierto es que la producción musical puede implicar una gran red de interacciones entre diferentes creadores: músicos, productores, editores, diseñadores, promotores, etc.

“Aunque creo yo que sí está chido que las producciones sí se hagan entre varios. Que haya el que hace el diseño, el que hace la grabación, el que hace la mezcla, el que lo mandes a masterizar con un especialista (...). Es mejor así, se genera trabajo, hay más opiniones sobre de un proyecto. Hay más participaciones de buenos profesionales. Lo enriquecen, pues. Está chido que los grupos se dejen un poco eso. (...) Esa es la contraparte de producir ahorita (por su cuenta), que la gente está tan confiada de que ya lo aprendieron y que lo saben todo... No, hay que compartir. O sea, dejarse querer o influir en cierta forma, dejarse guiar. Si no por mí, por otras personas que lo saben. Y creo que los resultados van a ser mejores.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Durante esta etapa se abren otros estudios de grabación en Oaxaca, generalmente dedicados a géneros musicales fuera del ámbito del rock. A partir del año 2000 se dejaron de producir casetes a nivel local, para dar paso a la maquila de exclusiva de discos compactos. Sumado a lo anterior, durante esos años se popularizaron las escuelas de producción musical en el Distrito Federal, por lo que cada vez más jóvenes se interesaron en estas posibilidades. Inclusive algunos estudios de grabación sistematizaron ciertos procesos de enseñanza-aprendizaje para comenzar a dar cursos de producción y edición de audio. Lo que anteriormente sucedía en un intercambio entre maestro artesano y aprendiz, comenzó a pertenecer al ámbito comercial y a verse sujeto a la certificación institucional a través de títulos y diplomas.

“Con ese cambio de la tecnología, también a partir de los dosmiles, empieza a surgir el chance de estudiar ingeniería de audio y producción musical en la Ciudad de México, en escuelas como GMartell. Luego la otra, Fermata. Y en más pequeñitas y en estudios que empezaron a dar cursos y que hoy son ya como escuelas de audio, de producción. (...) Es como otra etapa, al menos para los que estábamos en provincia. Empezaba uno a saber de amigos músicos o jóvenes que ya se iban a la ciudad de México a estudiar esa carrera (música, audio o producción).” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

La escena de música alternativa y el proyecto de Thorsmusic fueron creciendo de la mano. Para la década del 2000, el estudio ya alcanzaba horizontes de consolidación y reconocimiento local. Esta estabilidad permitió a Thorvald realizar nuevos proyectos: el festival Low-fi, la creación de bandas en las que él participa como integrante (Los Prendidos en la voz y Pichancha en el bajo y en la voz) y también le dio la oportunidad de emprender coproducciones con nuevas bandas que iban surgiendo, como Dr. Jekyll & Mr Hyde o Kaoz Party. Proyectos cada vez menos improvisados, en donde la planeación y el diseño de estrategias se hacen ya presentes.

“En el 2000 podemos decir que ya quedó más consolidado, más formal el trabajo del estudio. Ya fue reconocido y entonces ya como que el motor ya no se apagó. Ya siguió girando. Tanto para la escena y los grupos de rock. (...). Y ahora lo que hemos venido practicando en los últimos años, en estos últimos 5 años más o menos, es lo de las coproducciones. Con grupos que tienen su música original. Entonces ya he pasado a ser otra cosa. Ya no solamente el estudio, que grababa y que ayudaba a hacer los discos (...). Ahora, empezamos con los proyectos ya platicados. (...) Y a la hora de sacar los discos buscamos patrocinadores (...). Y entonces ya hacemos un proyecto (...). Y a partir de 3-4 años ya tenemos cámaras, entonces podemos hacer un videíto. Entonces ya comenzó otra etapa para mí mismo en mi experiencia personal y para las mismas bandas.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

A través de los años, Thorvald había tomado la suficiente experiencia como para comenzar a guiar a las bandas jóvenes a la hora de efectuar dos actividades fundamentales: tocar en vivo y grabar su música. Además de las coproducciones con distintas bandas, se da inicio a la realización del festival Low-Fi. El nombre del festival hace alusión a una denominación *lo-fi* o *low-fi*—común entre bandas de punk y de metal— que se refiere a la emisión de un sonido musical que se aleja de lo pulcro y que está realizado a partir de equipos de audio más limitados. El festival Low-Fi se realiza cada año entre noviembre y diciembre, en la Plazuela del Carmen Alto del centro de Oaxaca. Este 2015 alcanzará su novena edición, por lo que se ha convertido ya en una tradición, especialmente entre los allegados a Thorsmusic. En el festival se presentan entre 20 y 22 bandas de diferentes géneros y trayectorias. En un

principio se trataba de los grupos que pertenecían al sello de Thorsmusic, pero con el tiempo se fue invitando a que otros proyectos participaran. Podemos hablar de una experiencia intensa en cuanto a generación e intercambio de aprendizajes en muchos niveles. En primer lugar está la posibilidad de escuchar otras propuestas creativas, tanto entre los mismos grupos como para el público –ya sean transeúntes o seguidores de las bandas-. Además, el hecho de que haya géneros tan variados en el escenario, posibilita el incremento en la tolerancia de los grupos y de la audiencia. Las bandas, especialmente las que están integradas por jóvenes más inexpertos, tienen la oportunidad de codearse con agrupaciones de mayor trayectoria y de foguearse en la experiencia de estar sobre un escenario mayor al de un pequeño bar. Esta experiencia impulsa a que la calidad y el desempeño de las bandas aumente.

“Ellos también aprenden de sus mismos compañeros. Aprenden otros géneros, se conocen entre sí ese día. Conviven con el público. O sea, de repente a los que solamente les gusta Kaoz Party o que les gusta nada más Yo Triceratop, pues también se tienen que refinar a una banda de trash metal. Y ver a unos pinches greñudos que se empujan y que mientan la madre. Entonces hay una práctica también de tolerancia. Los metaleros, que con todo y que cuando ya están eufóricos no aguantan ver al grupo de ska porque acaba de pasar uno de heavy metal y viene otro más adelante. Y dos tres mentadas, pero de ahí no pasa. Y termina y a ellos les tiene que caer el veinte y tienen que aprender (...). Es por eso que me gusta hacerlo público, porque entonces la gente tiene que saber que tiene que portarse bien, que están en la vía pública. (...). Es para que la gente pase. Las señoras y los señores vean y escuchen el rock. (...). El rock debe ser público.”

“Y cuando sucede eso, se da esa retroalimentación chingona. El escenario, el público; que son lo mismo en ese momento. Hay una comunicación. El público quiere ver artistas y los artistas necesitan a un público. Y a un público que se note. Que se note entregado, que cante, que porte tu playera. Pero tiene que haber un trabajo para eso... (...). Y entonces es desarrollo personal. Que yo tengo mi desarrollo personal, mi aprendizaje y los músicos también. Y profesionalizamos esa actividad también.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

A pesar de que están a punto de cumplirse 10 años de la experiencia del festival, la intención de Thorvald no es convertir al evento en un Vive Latino o en un Corona Capital oaxaqueño. Desde luego ha existido un crecimiento en el Low-Fi, tanto en la experiencia de producirlo, como en la calidad de los grupos que aparecen en él. Sin embargo, uno de los grandes propósitos del festival es que se mantenga en el ámbito de lo público, pero sin perder su ánimo de autogestión e independencia ante las instituciones estatales y las de la iniciativa privada.

“Ha habido intentos de instituciones que quieren hacer sus festivales, El Instituto de la Juventud, o madres así subsidiadas por el gobierno o cultura... nada... no duran, no duran... (...). Muchos me han dicho (...) “que te apoye cultura”... No, ¡que chinguen a su madre, por eso es Low Fi! Con dos bocinas lo hacemos, no hay pedo. Pero lo hacemos como nosotros queramos, con las bases que nosotros queramos. Tenemos derecho a ocupar la vía pública porque pedimos permiso. Pagamos. Yo pago mis impuestos. Todo lo hacemos en regla, pagamos la luz eléctrica que ocupamos. Aquí la cosa es formal.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Y hablando de los foros para las bandas de la escena, lo cierto es que los buenos espacios para tocar escasean en Oaxaca, especialmente para los grupos que se desempeñan en un rock más pesado. La evidencia etnográfica y los testimonios son muy contundentes en este aspecto. Existen bares que contratan por pequeñas cantidades a las agrupaciones, pero las condiciones logísticas y del equipo de audio son muchas veces lamentables. Los músicos se ven obligados a traer su propio equipo y encima de eso muchas veces se les quiere pagar con comida o alcohol. Está claro que la prioridad de los bares es hacer negocio con la venta de tragos, utilizando a la banda de forma utilitaria para poder lograrlo. La música pasa a segundo plano para los dueños de los establecimientos y cuando se le da importancia es porque viene algún artista foráneo.

“Esos no son foros. Son lugares para vender cervezas. Y necesitan música para que los pinches comensales se diviertan. (...) Y la explotación del músico, claro que está ahí, porque les pagan lo que quieren. Terrible. (...) Ese es un tema que aquí en Oaxaca no avanza pa’ ni madres. Y cuando ha habido un foro interesante, como lo que era el Bar Central, (...), pues puro grupo de México, o de Colombia o de Nueva York, en lugar de darle el apoyo y abrirle las puertas a los de aquí.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Tanto en este aspecto, como en otros, la postura de Thorvald es clara. Porta un tatuaje en el antebrazo izquierdo con la leyenda “Heriberto Pazos vive”, acompañada de una estrella roja de cinco picos. Resulta ser un homenaje a su padre, el líder político acaecido hace cinco años en atentado fatal. Su postura política y su rol como activista también han influenciado sus actividades como productor y promotor cultural. Realiza un evento anual en el zócalo para conmemorar a su padre, en el que participan muchas de las bandas con las que ha trabajado durante estos años. Para él, los músicos tienen una responsabilidad social y política y la deben ejercer a través de sus creaciones y sobre el escenario.

“Ahora, en el caso de los artistas... (...) Se supone que el artista, el músico, debe de tener una responsabilidad social, una figura social. Eso le corresponde al músico (...).

El músico debe de tener esa personalidad dual. Y eso con los jóvenes siempre lo hablo: “A ver hijos de la chingada, aquí hay que ir aprendiendo, para que seamos más chingones y que entendamos lo que hacemos tienen que dividirse”, les digo. Por un lado es su parte artística. Es la buena onda, lo sabroso, el disfrute de las cosas que hacemos. Por el otro lado, debe de estar la parte profesional de nosotros. Y esa parte profesional quiere decir: llegar temprano, tener listas mis cosas para tocar, haber ensayado, hacer un buen acuerdo con el del bar y escribirlo o con el del estudio, tener conocimiento de qué se trata el evento y luego, esa otra tercera que está más en la cabeza es la responsabilidad social del músico. Lo que tú te pares y digas, ahí te hace un ser que tienes una pinche responsabilidad. Y es ahí donde todos se tienen más miedo. No te estoy diciendo que te pares ahí para ser contestatario, simplemente acepta tu responsabilidad. Que estás allí, que tienes la voz. Te van a escuchar. 5, 10, 300... te van a escuchar... O los que después van a ver el video en youtube. Te van a escuchar.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Dr. Jekyll & Mr. Hyde: crossover de metal

“Jamás vamos a dejar de aprender... de lo que hagas, la escuela, aquí en la banda por ejemplo... Hay muchos géneros... infinidad de géneros y cosas por aprender.” (Andy, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Camisetas negras, guitarras distorsionadas y campaneos “caguameros” de un sábado por la noche en la Casa del Águila. Durante el día es un “centro botanero” como muchos otros de la zona, pero en los últimos tiempos también se ha convertido en un punto de reunión importante para la escena de metal oaxaqueña. Se ubica en la calle de Independencia, en el Centro Histórico de la ciudad. Los “toquines” se organizan en la parte superior del bar, una especie de terraza techada en donde se llegan a aglomerar hasta aproximadamente cien personas para disfrutar de las mejores bandas locales y también alguna foránea. La audiencia va llegando poco a poco, en parte porque sabe que las bandas con mayor reconocimiento y trayectoria serán las últimas en el cartel. Ixthab, Soul Coexistence, Born to Raise Hell, Paranoide, Intestinal Defecation, Survival o Demential hacen retumbar el lugar mientras los asistentes agitan sus cabezas al ritmo de las baterías aceleradas. Cuando la euforia crece, una parte de “la banda” se concentra al frente del escenario para hacer el *slam*: los cuerpos se mueven con intensidad, chocando unos contra otros en una danza frenética.

Al llegar al lugar me encuentro con Gibrán, eterno vocalista de Dr. Jekyll & Mr. Hyde, una banda que ha participado en la escena local desde hace ya casi una década. Semanas atrás conocí a Gibrán y al resto de los integrantes de Dóctor³⁷ en el estudio de Thorvald Pazos, mientras grababan las guitarras de su nuevo EP. Desde un principio me llamó la atención la diversidad de edades al interior de la agrupación, que va de los dieciocho a los treinta y un años. Al plantearles mis objetivos, los Dóctor se mostraron inmediatamente abiertos a compartir conmigo sus historias e inquietudes, además de invitarme a algunos de sus ensayos y tocadas.

La Casa del Águila se encuentra bastante concurrida y sigue llegando gente, en su mayoría varones, aunque también se puede distinguir una minoría de chicas. Gibrán me invita a acercarme a una mesa donde se encuentra el resto de los Dóctor. Conversan, bromean, brindan con los miembros del grupo de *death metal* melódico Demential, mientras ambas bandas esperan su turno de pasar a la tarima. Por fin, Dr. Jekyll & Mr. Hyde sube al escenario. Gibrán en la voz, Yered y Lalo en las guitarras, Andy en la batería y Ricardo en el bajo. Canciones ya conocidas para buena parte de la audiencia, que no duda en aglomerarse al centro para continuar con el slam y pedir algunas rolas. Suena entonces “Guerrero”, “Kissin’ Kate Barlow”, “A la verga todos”, “Entre Cordura y Demencia”, “Letras para ti”, “Mensajero de la locura” y “Pesadillas Desquiciantes”; todos temas originales de Dóctor.

Aunque probablemente poca gente lo sepa fuera del ambiente del rock, Oaxaca ha sido cuna de legendarias bandas de metal a través de su historia. Entre ellas cabe distinguir a los míticos Cuero y Metal, que sonaban duro en la década de los ochenta y que pertenecían al circuito nacional de bandas metaleras de aquel entonces. Cuero y Metal fue posiblemente la banda más importante del rock oaxaqueño en aquel periodo, lo que demuestra la relevancia de la música metalera en la entidad. También debemos mencionar a Magnum Opus, Blemish, The Dark Beyond Conception, Cruz Guardián y más recientemente a Ad Libitum, Survival o Dr. Jekyll & Mr. Hyde, entre otras. Este tipo de agrupaciones se convirtieron en pilares de la escena presente y son recordadas por los músicos actuales como influencias sustanciales en sus trayectorias.

³⁷ Léase así, con el acento en la primera sílaba. Ésta es la forma en la que integrantes y seguidores llaman a la agrupación

“Cuando estudiaba, me ponía a escuchar así bandas... pues de metal... así de Oaxaca, por ejemplo, Cuero y Metal” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“Yo sí tuve una influencia cuando era baterista. Me motivó mucho porque yo no conocía nada de metal. Cuando recién empecé a tocar... mi primera tocada fue en Tlacolula. En un bar que se llamaba El Eclipse, o algo así... El chiste es que fueron un chingo de bandas y ahí conocí a varias. Y la que me impactó mucho fue Survival. Y fue que escuché por primera vez tocar a Paco la batería. Y era el primer baterista que escuchaba que en la batería tenía esa técnica, esa rapidez. Me motivó mucho y dije yo quiero llegar a tocar así como él. Ni siquiera sabía quién era, ni la banda, ni nada... Me empezó a gustar mucho ese tipo de música.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Los primeros pasos de Dóctor se dieron en el 2008. Antiguos integrantes del extinto grupo Disfacia decidieron hacer un nuevo proyecto para explorar distintas mezclas de sonidos basadas en el *trash metal*. Como muchas agrupaciones, las primeras canciones que tocaron fueron covers de bandas míticas de dicho género, como Slayer. Desde sus inicios, Dr. Jekyll & Mr. Hyde vio desfilar a una gran cantidad de músicos a través sus cambiantes alineaciones. Un guitarrista de nombre Didier invitaría a Gibrán a integrarse en la voz desde aquella época en que la banda no pasaba de los ensayos. Por aquellos tiempos también estuvieron Paco -baterista de Ad Libitum-, Pilín en la guitarra y Rufo, posterior bajista de Mortal Mutilation. Después se integraría Alejandro, mejor conocido como Taquero –o Taker- como guitarrista, con el que comenzaría un proceso de composición en la banda. Tales composiciones – “Zombies Trash”, “Dr. Jekyll & Mr. Hyde³⁸” y “Guerrero”- fueron incluidas en el –ahora legendario- compilado de metal oaxaqueño Steel Jaguar, producido en el 2010 por Thorsmusic; en el que participarían otras cinco bandas de la escena.

A partir de ese momento comenzarían a realizar presentaciones en distintos lugares. La banda tuvo un mayor impulso y se grabaron dos demos caseros. El primero de ellos contenía los temas seleccionados para el Steel Jaguar y tenía un *zombie* en la portada. Después, en el 2013, editaron otro material por su cuenta, que además de las piezas anteriores, también contaría con “14 de junio”, “Letras para ti” y “A la verga todos”. En su portada, un dibujo de “un mono parecido al de DRI³⁹, pero con sombrero de copa” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015). Posteriormente también se incorporaron otros músicos al grupo, como es el caso de “Leonó” en la guitarra y “Nenuco” en el bajo.

³⁸ Además de ser nombre del grupo, también es el título de una de sus canciones.

³⁹ Connotada banda norteamericana de *crossover trash*.

Los miembros actuales de la banda se fueron integrando en diferentes etapas. Gibrán – de 31 años de edad- participó en Dóctor desde sus inicios. No sólo es la voz del grupo, sino que, como ideólogo del mismo escribe las letras; además de ser un referente importante para los demás integrantes. Es una figura respetada en la escena y su conocimiento acerca de los géneros metaleros es profundo. Yered –con 22 años- había participado ya en otras agrupaciones, como Necrofilic Predators y Defiende la Sangre. Multi-instrumentista, ex estudiante del CEDART y el CIMO, comenzó como baterista en Dóctor; aunque actualmente funge como la primer guitarra del grupo y ha hecho grabaciones con el bajo e incursiones esporádicas en la voz con sus otros proyectos (como Ixthab –donde también es guitarrista-). Yered es de alguna forma el artífice musical de Dóctor: se ha encargado de transmitir los viejos temas a los nuevos integrantes y de aportar nuevas composiciones al repertorio. Lalo, de 26 años, segunda guitarra de Dóctor –además de artista tatuador y jugador de beisbol-, ha sido miembro de distintas bandas desde que tenía quince años: como Materia Fecal, Dueños de Nada, When we are in Trouble y Defiende la Sangre. Andy, de 20 años y actual baterista, lleva tan sólo dos años tocando, pero ya es respetado por sus pares debido a su desenvolvimiento con el instrumento: antes su primer ensayo general con la banda, ya dominaba buena parte del repertorio musical. Originario de Ocotlán y estudiante de enfermería, comenzó siendo un fan de Dóctor que cayó como anillo al dedo como “bataco” cuando Yered se pasó a la guitarra. Su tremenda facilidad para aprender y su afición por la banda hicieron que desde su primer ensayo dominara gran parte de las rolas del grupo. Ricardo, con 18 años, es el más reciente miembro de la agrupación con tal solo tres meses de haberse integrado. Lo conocieron a través de su novia, Michelle, bajista de The Curly, una banda conformada solo por chicas que toca covers de rock en algunos bares.

En el 2014 grabaron su primer disco, “Entre cordura y demencia...”, producido también por Thorvald. Dicho material fue grabado por Gibrán en la voz, Paco en la batería, Alejandro –Taker- y Ramón haciendo guitarras y bajos. El disco fue producido por Thorsmusic y Dr. Jekyll & Mr. Hyde. La grabación y la mezcla fueron relizadas por Thorvald Pazos y Erick Martínez. Aunque el disco fue grabado por varios integrantes que ya no participan en Dóctor, las canciones se siguen tocando y su contenido ha continuado re-significándose por parte de las nuevas generaciones de músicos y seguidores que rodean al grupo. La canciones incluidas en el disco son “Pesadillas Desquiciantes”, “Dr. Jekyll & Mr.

Hyde”, “Mensajero de la locura”, “A veces la puerta se abre...”, “A la verga todos”, “Derrumbe”, “Psicótico”, “Entre cordura y demencia”, “Kissin’ Kate Barlow”, “Letras para ti”, “Power Danger” y “14 de junio” (esta última canción grabada en vivo).

Tanto el nombre de la banda, como el segundo y la cuarto tema del disco, están basadas, como ellos mismos señalan en el disco, en la novela “Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” de Robert Louis Stevenson. Y el tema “Kissin’ Kate Barlow” está inspirado en la novela *western* “Holes”, de Louis Sachar. Las letras de las canciones, escritas todas por Gibrán, tratan temas variados, pero probablemente el tópico más recurrente, a partir del nombre de la banda, el título del disco, siete de las letras y el arte visual que lo acompaña; es la locura. También aparecen canciones con otro tipo de temáticas, como las tocadas de metal –“A la verga todos”- y el consumo de estupefacientes “Power Danger”. “Letras para ti” habla de cariño y amor hacia otra persona; y “14 de junio” hace referencia a la represión y la violencia ocurridas en el contexto del movimiento social de Oaxaca, el 14 de junio del 2006.

“Ya sea cosas positivas o negativas, yo las agarro. Temática social, drogadicción, relaciones humanas, perspectiva de la realidad, religión. Lo que sea... (...). Vivir la realidad te va a dar más letras. Te va a dar más criterio y le va a dar más diversidad a tu música.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

En el diseño de la portada del disco sobresalen los tonos negros, verdes y grises. Se trata de una ilustración que muestra una mesa con instrumentos de laboratorio: hay matraces, un mortero, un mechero, un libro con una hoja arrancada y un frasco en cuyo interior se haya un cerebro. Casi todos los frascos y matraces están tirados o rotos, derramando un líquido verde que corre hasta el suelo. El líquido despide a su vez un gas, también de color verde, y en el extremo derecho del dibujo se ve un brazo tendido sobre el suelo. En la contraportada aparece otra ilustración, también en tonos verdes, negros y grises. Se trata de cuatro muertos vivientes (los cuatro miembros de la banda en ese entonces) hundidos hasta las rodillas en unos charcos de líquido verde y rodeados de unos árboles negros. El segundo *zombie* de izquierda a derecha representa a Gibrán; está descabezado y sostiene, de las greñas, una cabeza en cada mano. Al interior del estuche hay dos fotografías en blanco y negro. Del lado izquierdo, como fondo de los agradecimientos, se ubica un individuo con la cabeza levantada hacia arriba y la boca completamente abierta (como si estuviera gritando). Del lado derecho, bajo la estructura que sostiene al disco se encuentra la foto de una silla y frente a ella, sobre el piso, un cráneo humano. El disco contiene un *booklet*. En él se encuentran las letras de las

canciones y como fondo, se hallan fotografías en blanco y negro de un hombre con el cabello largo, vestido de blanco y con las manos atadas dentro de la vestimenta. En su gesto frunce el ceño fuertemente y abre la boca por completo. Al reverso del *booklet*, además de la portada y los agradecimientos, se halla una fotografía más, que hace compañía a los créditos del disco. También es en blanco y negro y se trata de una mano sosteniendo la parte superior de lo que parece ser un bastón. En el mango se halla una esfera color negro, cuya base hay una decoración de color metálico con la figura de un dragón. Las ilustraciones estuvieron a cargo de Alfonso Barranco y las fotos de David Hernández.

A pesar de que el disco muestra una clara base de *thrash metal*, su sonido y sus letras exploran diferentes posibilidades a través de combinaciones entre los distintos subgéneros del metal. Esta tendencia es conocida como *crossover thrash*. La intención de combinar diferentes estilos metaleros y de explorar en temáticas diversas ha provocado distintos desencuentros a lo largo de la historia del grupo. Una especie de postura purista metalera, que los allegados a estos ambientes denominan como “ser *true*⁴⁰”, ha condenado severamente la combinación de ritmos, contenidos, formas de cantar y de sonar que caracterizan a Dr. Jekyll & Mr. Hyde. La incursión en temas que refieren al amor de pareja por un lado, o la música de protesta por otro, fueron motivo de discusión incluso al interior de la agrupación.

“Todo ese primer disco, si tú lo escuchas, eso es crossover. (...) Crossover es... rompiendo géneros. El thrash empieza a sonar entre power, speed, heavy. Pero esta misma ideología “true” que tenían las personas con las que tocaba anteriormente, no nos dejaron ir a un poco más. (...) Inclusive las letras, como “Letras para ti” y los comentarios que me hacían. El hecho de decirme “cómo quieres estar tocando acá bien chido y darles un bajón... ¡eso no se puede!” Y yo les decía: con mayor razón dime que no se puede para hacerlo, no te das cuenta de que podemos ser pioneros...” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Aunque existen diferentes interpretaciones de lo que significa ser un *thrasher true* para los metaleros, su ambiguo significado está relacionado no solo con la música –que se escucha y se interpreta- sino también con un cierto tipo de actitud, el estilo de vida y la estética personal. La combinación de estos factores da pie a la aceptación o la descalificación por parte de estos esencialistas del metal. De esta forma, incluso el desempeño musical de una banda puede ser prejuicado simplemente por la apariencia o la postura lírica de la misma. Los miembros de

⁴⁰ Cuya traducción literal del inglés es “verdad” o “verdadero”.

Dóctor no comparten esta visión del deber-ser metalero, para ellos es precisamente la mezcla de figuras en donde puede hallarse la riqueza musical.

“Está el *thrasher true* oaxaqueño. Está el que piensa que ser *thrasher* es estar tomando todo el tiempo y decir que mis letras son “¡ya estoy bien pedo y me vale verga!” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“El pedo es cuando te ven... las bandas dudan de ti. Porque te ven y porque no llevas... En tu apariencia no llevas lo que decía Gibrán, el verse “true”... o que tienes mata o que tienes que tener cierta vestimenta... que te dicen “no esos güeyes ni la han de armar”. (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“Ese es el problema de ese ideal “true” (...) del género que sea, creo yo. Cuando en realidad no están empapados ni siquiera con la raíz de los géneros. Cuando nada más eres un buen imitador, se puede decir. Y cuando te quieres poner tu bandera acabas siendo un payaso o acabas haciendo el ridículo. (...) Montarte ahí con tu bandera “true” es donde ya yo siento que se limita la banda.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Lo cierto es que, más allá de las críticas puristas, Dr. Jekyll es reconocida como una banda de trayectoria en la escena local. Tienen un público que los sigue. La gente asiste a sus tocadas y piden sus rolas favoritas. Y es precisamente su combinación de estilos lo que probablemente los mantiene unidos como banda, lo que los impulsa a componer nuevos temas sin tener que encasillarse en algún subgénero del metal. Esta apertura permite la posibilidad de que los integrantes aporten elementos diversos a las composiciones, convirtiéndose en parte de la mística interna del grupo.

“En Doctor no nos pueden decir que tenemos un género definido, sino que es metal porque nos gusta jugar con todo lo que hay del metal. Eso es creo lo que caracteriza a Doctor. Tener, sí, la esencia del metal, pero que podemos tocar cosas bien distintas, death, trash, speed.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“Tienes la libertad de llegar a tocar lo que quieras. (...). Lo que tú haces en tu casa no es una pérdida de tiempo. Así sea heavy, así sea doom, death, black. Todo lo rescata Doctor. Y eso fue desde un principio parte de la idea base de lo que es Dr. Jekyll & Mr. Hyde. Yo lo justificaba con el hecho de que el Dr. Jekyll es el lado bueno. Si le pones letras estás hablando de amor, de positivismo. Si le pones ritmo es como un heavy, como un power, como un speed, algo así. Y Mr. Hyde es el lado malo. Hablar de guerras, de muerte. Y si le pones ritmo, le vas a meter un death, le vas a meter un black. Entonces es ahí donde yo justifico esa fusión de géneros. Inclusive yo redacté por ahí una pequeña síntesis de todo eso.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Los más recientes integrantes de la banda –Andy y Ricardo- eran seguidores de Dóctor antes de pertenecer al grupo. A través de la oralidad, las grabaciones, las tocadas y demás experiencias, Dr. Jekyll ha ido forjando una historia de la que sus miembros –novatos y veteranos- se sienten orgullosos. No se trata únicamente de hacer la música que se desea o de formar una agrupación para lograrlo, sino que el hecho mismo de pertenecer a Dóctor banda es ya motivo de una gran satisfacción entre sus integrantes.

“La pasión de tocar las cosas que nos gustan. Es algo muy chido. (...) Escuchas a Doctor y es una banda que tiene poder, tiene actitud... y un chingo de historia también.” (Ricardo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Entre los Dóctor hay coincidencias sobre sus testimonios acerca de las formas en la que se relacionan al interior del grupo: un ambiente en el que –sin estar exento de desacuerdos y continuas negociaciones- domina la camaradería y admiración mutua entre los miembros. Lo anterior genera una mayor dinámica de composición y un mejoramiento constante en la ejecución musical. Pero no siempre fue así. En las etapas anteriores, las interacciones en el grupo estaban marcadas por continuas disputas y rencillas, que en ocasiones desembocaron en fuertes conflictos, la salida de distintos miembros y por poco propicia la extinción del grupo.

“No se podía tener una armonía como estaba antes la banda. No había una comunicación chida, ni nada. Si ensayábamos y todo el pedo pero (...) cada quien en lo que hacía y ya. (...) Es lo chido de ahora, porque hay una armonía en la banda. Hay una armonía de que estamos todos y nadie se pone mamón. Nadie dice “no, a mi esas tocadas no me gustan”; sino que todos dicen “¡vamos a tocar!”. Sea en una convención de comics, sea en una escuela, sea en un toquín de la banda de siempre, sea abrirle a una banda extranjera o lo que sea. Ahí estamos, pues. Todos apoyando y diciendo sí, a huevo.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

“Esa es la ventaja: nade es de “no, ya váyanse a la verga, no me gustó esto, ya no voy a tocar”. No, porque eso sí ocurría antes.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“Así como me ha tocado ver cómo es en cuanto a las relaciones humanas dentro de una banda... ¡a su madre, está rarísimo ahorita! Ahorita es otra historia. (...) No, la neta sí me gusta más. Me gusta, me gusta... No sólo el hecho de ser más accesibles sino las notas que usan. Están menos estancados en un solo género. Están menos estancados en mostrarse como “true metal”. (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Este tipo de cercanía entre los integrantes va más allá de las actividades relacionadas con la música: ensayos, tocadas, grabaciones, etc. Las actividades recreativas extra-musicales

fortalecen los vínculos entre los miembros y hacen más llevaderas las diligencias de la banda. El vínculo más fuerte está en la actividad musical del conjunto, pero no está constreñido a ésta, sino que la trasciende en espacios y tiempos, abarcando otras dimensiones de la vida social.

“Nos llevamos muy bien: la amistad también. Nos ha ayudado mucho llevarnos chido. Somos compas igual de chelas, igual de desmadre.” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

“Eso, pues de cierta forma se empezó a dar. Porque al principio simplemente era el interés. El interés que era tocar, estar ahí en la escena. Pero cuando empiezas a conocerte y todo... con ellos... Entre nosotros de repente nos buscamos, “oye, hay un desmadre, vamos”; o una comida, ese tipo de cosas.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Pero, como ya he apuntado, los lazos de amistad y las experiencias lúdicas son tan solo una parte de las relaciones entre los miembros de Dóctor. Éstas se encuentran implícitas en las actividades más importantes de la banda, pero también hay mucho esfuerzo y dedicación en las labores que conciernen al grupo. A pesar de lo que algún neófito en la materia podría creer, los géneros del metal demandan un alto nivel de ejecución y dominio del instrumento, esto sin mencionar los altos grados de velocidad que se requieren para interpretar este tipo de música. Trascender como una banda de metal implica mucho trabajo, tanto de forma individual como también colectiva. La responsabilidad a nivel individual está directamente relacionada con las responsabilidades grupales.

“También tiene que ver bastante la disciplina y el querer seguirle (...) de que se ensayara, que se hicieran bien las cosas. Porque no tiene caso una banda... si la vas a hacer por desmadre pues haces cualquier cosa, sin chiste. Nada más hacer ruido, por así decirlo.” (...). Siempre para mí ha sido eso de tener esa disciplina. De querer algo bien hecho, no a medias. (...) Tener algo chido, de calidad.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

“¿Aprendizajes? A ser más responsables. Tener paciencia y saber que tienes una responsabilidad más allá de los ensayos. Llegar puntual a los ensayos, ensayar y eso. Muy aparte de tu ensayo que tienes con toda la banda, ensayar por tu lado. (...). Lo que he aprendido aquí es ser constante, ensayar, tener paciencia y que la banda te considera parte de la banda. Ya no eres tú, sino somos todos.” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

“Siento yo que depende de la canción que se esté componiendo es la dificultad que va saliendo. Y nos pone retos a todos. De decir “no pues es que las guitarras tienen que ir un poquito más rápido” o deben hacer ciertas figuras que a veces son algo difíciles. (...). Estar acostumbrados a tener más exigencia ya no es tan fácil. (...) Ya no es

desmadre, sino que buscamos tener cierto nivel en lo que hacemos.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“Me ha mostrado lo que es el compañerismo. El compañerismo entre nosotros. Y también me ha enseñado a ser más dedicado en las cosas que me gustan. (...) Pero cuando te muestran algo que realmente quieres, algo que te gusta y te dan la oportunidad de estar ahí, te nacen esas ganas de... por ejemplo de darle batalla a las canciones para que salgan. Trato de que el tiempo que me brinda Yered en explicarme qué onda con las rolas no sea en vano, que tenga un fruto. (...) Mostrar mi compromiso que tengo con la banda para que sigamos adelante con más rolas...” (Ricardo Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Tanto Gibrán como Yered adquieren una responsabilidad extra al fungir como guías y pilares de la agrupación. Es en gran medida gracias a ellos dos que Dr. Jekyll sigue pisando los escenarios. Gibrán es el único miembro fundador que aún sigue en activo en Dóctor. Su experiencia en el ambiente, su forma de cantar combinando diferentes estilos –incluyendo los clásicos timbres altos del heavy metal-, su trato amable y lleno de carisma le han merecido un profundo respeto por parte de los miembros de su grupo, el público e integrantes de otras bandas.

“Y otra cosa que aprendí con Gibrán fue a ser una persona humilde cuando tocas. No estarte creyendo que porque sabes tocar o tocas mejor que algunas personas yo estoy arriba de ellos. (...). Aprender de todos... (...). Y sobre esa humildad, también puedes apoyar a todas las bandas. No porque una banda esté en sus inicios y no toque chido voy a decir “ah pinche banda de la verga”. Sino decir “a huevo, están incursionando”. Esos morros pues están dándole, se están esforzando, pues hay que apoyarlos. (...) Eso es lo que me he jactado de aprender de Doctor y de Gibrán, darle corazón a este pedo” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Yered, por su parte, ha instruido a todos los demás miembros en la parte de ejecución musical. Habiendo recorrido ya la batería, la segunda y la primera guitarra, además de haber elaborado grabaciones con el bajo; se dedicó a realizar ensayos particulares con cada integrante nuevo para que aprendiera las canciones. Antes de eso, Yered tuvo que aprender todas las guitarras de oído para poder sacarlas. Los demás integrantes también tuvieron que trabajar muchas horas -en ocasiones hasta seis diarias- para aprender el repertorio completo.

“A Yered le agradezco que se haya tomado el tiempo de mostrarme cómo iban las rolas. El tiempo que dedicaba y la paciencia que dedicaba para decirme “esto va así y así”. Hay algunas cosas que decía, me enredo un poco, pero le daba, le daba y así hasta que me saliera. (...) Iba yo con él. Nos veíamos temprano. Ensayábamos, ensayábamos y ya después me iba yo y en mi casa, toda la noche, a darle, a darle a las rolas de

Dóctor. Para que al siguiente ensayo con Yered siguiéramos más y más.” (Ricardo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

“Te voy a poner un ejemplo. Antes de entrar a Dr. Jekyll me iba a ensayar con Yered todas las noches, de diez de la noche a cuatro de la mañana. (...) Más bien es como un compromiso para sacar las cosas bien.” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Como parte de la intensidad en los ensayos y otras actividades de la banda, la participación de cada uno de los Dóctor implica un desempeño en otros campos dinámicos de aprendizaje, como lo es conocer a fondo las herramientas propicias para su labor. El correcto empleo de ciertos artefactos, el uso de un argot común y el manejo de las bromas internas son parte de este trabajo. Entre tales manejos, el conocimiento acerca del equipo resulta fundamental para lograr el sonido que el grupo desea, sobre todo a la hora de ejecutar en vivo. Microfonar la batería y sonorizar correctamente no son tareas fáciles. Por más que haya un buen desempeño de la banda, la calidad del audio puede verse directamente afectada por este tipo de situaciones. Muchas veces no depende directamente del grupo, sino de los organizadores de los eventos. En este sentido Las bandas confían en el “Crimi”, gestor cultural de la escena metalera que desde hace tiempo se ha encargado de organizar tocadas –como las de la Casa del Águila- y que conoce las necesidades técnicas y logísticas de las agrupaciones.

“También nosotros ya sabemos con qué personas va a haber un buen equipo y que podemos decir “ahh, pues, no hay pedo”. Va a ser como muy cabrón que pase algo... (...) Ya más o menos conocemos el equipo de las personas con las que vamos. Por lo regular las tocadas locales son casi con los mismos, no se varía tanto eso.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

El momento de tocar en vivo es muy especial para las bandas. Genera, en primer lugar, una interacción directa con el público que va cargada de fuertes emociones de ambos lados. Las interacciones entre los miembros de la banda también suelen intensificarse en el escenario.

“Esa interacción que se tiene con el público. De transmitir tu trabajo. Mostrar un trabajo de calidad pero también transmitir tus sentimientos. (...). En mi caso, ver a las personas coreando o moviendo la cabeza o por lo menos viéndote y haciéndote “sí, a huevo” o haciéndote los pinches “cuernitos”. Con eso yo digo “a huevo”, les gusta la banda. Que se pongan a echar slam a mí me gusta mucho verlo y me llena de energía, porque es ver qué fuerza produce la banda para que el público haga eso. (...) Es como decir, mi trabajo está trascendiendo.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015)

“Termina la rola están “¡eehhhh!” (aplausos). Y siguen parados y lo que sea... y tú le sigues dando... Pero es eso, pues... vas pasando por muchas cosas. (...) Llega un momento también en el que, bueno a mí me pasa, ya de repente volteo a ver al guitarrero o volteo a ver al bataco y ya se siente otra vibra, pues. Volteas a ver a la gente y estás tú con tu banda y a la par con la gente que está ahí. Toda esa madre crece. Aunque ellos estén tranquilos o locos y aunque nosotros estemos en un lugar muy espacioso, al aire libre o como sea... cambia... la realidad cambia.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Pero no siempre las tocadas resultan ser miel sobre hojuelas. La relación con otras bandas, con los promotores y con el público puede generar fuertes tensiones entre las partes. Este tipo de encuentros con alteridades diversas propicia en ocasiones un reconocimiento de otras formas pensar, de ser y de vivir.

“Pues yo lo que he aprendido en este tiempo... Pues he conocido a mucha gente. He conocido muchas formas de pensar. He conocido muchos estilos de vida. Y creo que lo que he aprendido es la tolerancia hacia las personas, ya sea músico o público. Desde el público que te subes y te avienta una piedra... y la esquivas... y agárrale el pedo, pues.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Y efectivamente. Gibrán y Yered vivieron una experiencia fuerte durante un concierto con una alineación anterior. Era una tocada importante, abriendo para Ángeles del Infierno, con una asistencia de alrededor de 3000 personas. El público se encontraba eufórico y después de dar “portazo” al evento, reclamaban con violencia la presencia del grupo estelar. La creatividad, la improvisación, la resolución de problemas no previstos se convierten entonces en la diferencia para salir adelante en momentos de alta dificultad.

“Una banda antes de nosotros. Cantaba una chava. De hecho estaba embarazada. Pero traían un heavy... medio hard, acá. Hard rock, algo así más o menos. Y que les lloven las piedras. Ya habían tocado rock urbano y hard rock, entonces fue un bajón muy denso. El chiste es que les llovieron las piedras. Le abrieron la cabeza al baterista. Le pegaron a esa chava –a Karla-. (...) Llegó el organizador y nos empezó a hablar bien acá. (...). “Oye güey, qué onda. ¿Querían tocar, no? ¡Súbanse! ¡Súbanse! Y yo, “no, pues aguanta, porque tampoco nos vamos a arriesgar así.” ¡No, súbete, ya!” “¡Nell!” le digo, “no me estás pagando nada... aguanta.” Se cagó y se fue. Taquero y Ramón y los que estábamos en ese entonces ya no querían subir, tenían miedo. Yered ya estaba en la batería. Y ya namás les dije “qué pedo, ¿nos vamos a subir o no?”. Y Nenuco, ¡ese wey es a toda madre! ¡ese güey es banda!, me dice “¡yo te sigo!”. Ramón subió su guitarra al carro y Taquero no sabía si seguir a Ramón o seguirnos a nosotros, el chiste es que yo me eché a caminar y le ayudé a ese güey a cargar sus cosas. Cuando nos subimos a montar y todo, me levanto ¡verga! Pasa la primera piedra. (...) Ya lo único que dije fue “Ahí viene Ángeles, banda”. “¡Eeeehhhh!” Se escuchaba la bulla. Y cámara, “esto es Dr. Jekyll” y empezamos a darle. Y yo me muevo con la música. Y después de la

primer rola... los aplausos. Y nos quedamos así “ahhh... ya quedó, ¡a huevo!”. (...) Empezaron a pedir rolas. De hecho empezaron a pedir “Guerrero” los que nos conocían. Entonces tocamos como cinco o seis canciones y vimos que llegó el camión de Angeles y “cámara, banda, los dejamos con Ángeles”, ¡bajate! Sí, gacho. Y desarma la batería y ¡vámonos! (...) De hecho, la banda anterior, cuando los agredieron, en el micrófono se puso a mentarles la madre y todo. Hasta yo pensé, ya valió verga. Y se veía como las pinches piedras llovían, fuum fuum. Sí, gacho. En Oaxaca la gente es muy... prendida. Es muy efusiva.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Byt Band: Blandas y Tlayudas Band

“Lo que hicimos somos.”

(David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

El canto de un gallo que anuncia el comienzo. Un comal sobre brasas que crujen. Manos amasando, aplanando, echando tortillas. “Tlayudas o blandas...”, “blandas o tlayudas”, se escucha decir a las mujeres sentadas con sus tenates en los pasillo del mercado 20 de Noviembre. Así comienza el videoclip del tema “Así somos acá”, producido en el 2012 por la Byt Band y el colectivo visual Muchitos Locos. Una calenda repleta de gente en el andador Macedonio Alcalá, *skates* patinando en El Llano; una carreta jalada por un burro, más imágenes del mercado y diversas calles de la ciudad de Oaxaca, un rancho con vacas y alfalfa, el bar Tlalaparta y una vista desde el Fortín. Ritmos sincopados y melodías que surgen del trombón, de la trompeta, del saxofón; acompañados de escenarios eclécticos en donde los integrantes de la banda van proyectando pistas de su identidad, de sus pasiones, de su cotidianidad.

La Byt Band –Blandas y Tlayudas Band- comenzó a formarse a finales del 2011 e hicieron su presentación oficial en abril del siguiente año. Aunque llevan cuatro años y medio como grupo, de alguna forma la banda encarna el legado de una historia trazada por la floreciente escena de música ska y reggae en Oaxaca; que tuvo sus raíces en las fusiones de las

primeras alineaciones de Ruina de Jade⁴¹ a principios y mediados de los años noventa. Para algunos de los integrantes de la Byt, no eran nada nuevos los estilos de música provenientes de Jamaica, debido a que habían pertenecido ya a proyectos que hacían música en este tipo de géneros. La experiencia previa de los Byt les permitió diseñar y planificar desde un principio, estableciendo como prioridades la creación de música original y la grabación de un disco que les permitiera extender su sonido más allá de las tocadas.

“Eso fue finales del 2011. Y entrando enero, febrero (2012), empezamos a grabar el disco y a armar todo: cuál iba a ser la estrategia. Y para marzo-abril ya estaba el disco.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

David Morales, su actual manager, no sólo había sido miembro fundador de la extinta Ruina de Jade, sino que posteriormente había creado junto con otros músicos el proyecto Tercera Raíz, que tenía como intención fusionar ritmos de orígenes africanos, entre los que por supuesto destacaban las tendencias jamaiquinas. Tercera Raíz tuvo un éxito notable en la escena local a finales de la primera década del nuevo milenio, pero desde finales de los años noventa se había dado una ola muy fuerte de ska en diferentes partes del país y Oaxaca había incursionado con algunos grupos como Neoplasma⁴². También aparecerían –en diferentes momentos- los Brixton Sounds, de Tlacolula; Leukaena, provenientes de la costa; La Chavez Especial Band, Bakarat y los Güili Ska, éstos últimos de Teotitlán del Valle, entre otras bandas.

El mismo David, además de haber sido baterista de bandas emblemáticas de la escena, había participado ya como pionero de la radio sobre reggae en Oaxaca con un programa en Radio Universidad llamado “Vibra Positiva” que duró más de diez años al aire. Además, había incursionado como representante y responsable de los aspectos logísticos con el grupo Leukaena y como gestor cultural organizando varias ediciones del primer festival con base de reggae en la ciudad: “Preservando lo natural” y otro festival de reggae en la Sierra Mixe: Ayuuk Jay.

⁴¹ “Como Ruina de Jade fuimos los primeros, hasta que alguien me demuestre lo contrario (risas). Sí, fuimos los primeros que empezamos a hacer reggae.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

⁴² Al parecer, en este grupo también tocaron algunos hermanos mayores de Facundo Vargas –actual trombonista de la Byt Band-, como es el caso de Donato Vargas.

Después de la participación de David con Tercera Raíz⁴³, este grupo cambiaría de nombre a Ceiba Group, banda en la que actuarían algunos de los futuros integrantes de la Byt Band. Como dice él mismo, “a partir de Tercera Raíz se hace un círculo que se cierra con Byt Band.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015). Por aquellos tiempos –a principios de la presente década- Onésimo García, trompetista de Nunduva Yaa, Orquesta Pasatono y Ensamble Kafka, fundó la banda de ska Gente de Nube. Esta agrupación tocaba algunos covers y versiones clásicas de este género jamaicano, pero también comenzaba a ejecutar composiciones propias. Tanto Ceiba Group como Gente de Nube serían puntos de unión para los actuales miembros de la Byt. Alejandro Reyes es invitado por Onésimo a tocar el bajo con Gente de Nube, que lo conocía por otro grupo de corte “versátil”⁴⁴ coordinado por el trompetista. Ahí también llegaría el trombonista Facundo Vargas, originario de Tlahuitoltepec, que tocaba en ese entonces en Sutra Jazz con Onésimo. Y también Jorge Reyes –hermano de Alex- para hacerse cargo de los teclados. Zaira Ávalos, por su parte, había participado en Ceiba y posteriormente se integraría a gente de Nube en la batería. Alex, al salir de Gente de Nube, formaría parte de Ceiba e incluso Facundo realizaría algunas colaboraciones en la etapa final de este banda.

Cuando estos dos proyectos llegan a su fin, Alex y Facundo –también conocido como Kunt- comienzan a idear una nueva banda que además de ellos dos, tendría entre sus primeros integrantes a Zaira y Jorge. A la recién nacida Byt Band se incorporaría en breve Konk Díaz –sobrino de Kunt y también proveniente de Tlahuitoltepec- en la guitarra y Daniel Ruiz –ex de Gente de Nube- en el saxofón. Posteriormente llegaría Vladimir León en la trompeta. Estos dos últimos ya no se encuentran entre las filas de la agrupación, sin embargo participarían en la grabación del disco y del video que comentamos al inicio de este apartado. David llegaría a la banda entre julio y agosto del 2012 y sería hasta el 2014 cuando aparecería José Luis López –Xaab-, actual trompetista de la Byt.

⁴³ “Cuando buscábamos nombre yo propuse ese nombre porque (...) la idea era que tuviera mucho raíz negra; como blues, funk y pues, bueno, reggae. A final de cuentas toda la música tiene raíz negra. (...) A mí me gustaba mucho el nombre, encerraba ese concepto... (...). Y a partir de ese nombre como a que muchos les cayó el veinte de ese rollo de la tercera raíz.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

⁴⁴ Así es como le llaman a algunos músicos a las agrupaciones con repertorio de diversas versiones musicales para amenizar reuniones sociales como bautizos, bodas, graduaciones, etc.

Casi desde el inicio y debido a sus experiencias previas, los miembros de la Byt Band se propusieron hacer un trabajo lo más profesional posible. Este es un adjetivo que puede tener muchos significados en los ambientes coloquiales. Algunos diccionarios definen lo profesional como una actividad con la que uno se gana la vida, aunque también refieren a que tal práctica requiere de alta especialización y conocimientos formales en la materia. David, responsable de la logística en la banda la define así:

“Que puedas tener las mejores condiciones –y que tú también te las busques- para desarrollar el trabajo. (...) desde ensayar, no dejar el ensayo (...), que también debería de ser la preparación personal. (...). Que tengas las herramientas para hacer tu trabajo. Que va desde prepararte como músico, (...), tener un buen instrumento (...). Y de ahí pues viene una disciplina que como persona debes tener, en el sentido de que si ya vas a tocar, pues debes de estar a tiempo.” (David Morales, Sastrería Morales, 3 dic. 2015).

Por supuesto que la primera intención de los miembros fue tocar, tener la posibilidad de hacer música juntos, de tener un sonido con el que todos se sintieran satisfechos. Sin embargo, al poco tiempo, debido a las intenciones de profesionalizar su trabajo, la banda se puso como objetivo común hacer del grupo una forma de vida incluso en lo económico; de buscar las posibilidades y generar los recursos necesarios para hacer de la banda un “proyecto vida”.

“Lo que hemos platicado es que la banda tiene que ser un proyecto de vida.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Yo creo que tenemos fe. Tenemos fe en el proyecto. Al principio, cuando empezamos decíamos, no, que la gente nos escuche. No tanto así como ser famosos. Creo que es distinto el decir “quiero ser famoso” a “quiero que nos escuchen”. (...) Luego dijimos, “queremos llegar a vivir de esto”. Llegar a un punto en donde estés tocando, estés conviviendo y te paguen por eso. Y creo que todos tenemos esa idea de que algún día vamos a llegar a vivir de la Byt Band. Es un proyecto de todos. Es un proyecto en el que todos opinamos. Y por lo mismo no siempre estamos tan de acuerdo. (...) Yo creo que se nota que hay una unión. Se nota que hay trabajo. Y es difícil conseguir una banda o un proyecto así. Muy difícil, porque nos ha costado muchísimo. Llevamos tres años y estamos trabajando mucho, mucho. (...) Nosotros tenemos la idea de algún día poder vivir de esto. Y si queremos vivir de esto, tenemos que mostrarlo. (...) Nunca hemos sido una banda que toque por chelas, siempre hemos valorado nuestro esfuerzo.” (...). Para mí es todo, porque yo le dedico todos los días a Byt Band.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

“Siempre se ha dicho y... independientemente de cómo lo conceptualice cada quien hacia adentro, pero lo que mucho enfatizamos es que el compromiso de la banda, siempre ha sido que en algún momento Byt Band sea como... el proyecto de vida. Échale ganas en los ensayos, échale ganas en las tocadas, échale ganas en la producción

de algo... ya sea un evento, ya sea... por más mínima que sea, por más pequeña, no hay que dejarlo de lado. Y ese compromiso es con el objetivo de que para todos sea un proyecto de vida.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Este impulso hacia el cuidado cada vez más detallado de los diferentes aspectos que implica la existencia de una banda profesional, se vio reflejada en un flujo constante de presentaciones, apariciones en diferentes medios, en donde cada vez más público se hacía partícipe -en diferentes niveles- de las actuaciones de la Byt Band. Este tipo de participaciones de la audiencia, a través de su asistencia a los eventos y de sus respuestas en internet, generaron una actitud cada vez más comprometida por parte los músicos de la Byt.

“Yo creo que ahorita lo está uniendo mucho a Byt Band es la respuesta que ha tenido el proyecto. (...) Ya sabemos que el grupo tiene una presencia, que ya tiene un grupo interesante de seguidores. Yo creo que ya es eso... (...) Les prende, sí se motivan. Ya pasó de ser de ellos a ser de la gente. Ya a la gente no se lo vas quitar así fácilmente de que no pues ya no toquen.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

“Sí, (compromiso) con la banda y con... antes no lo sentía así. Ahora ya lo siento un poco así como con el público.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Además de lo anterior, los integrantes de la Byt Band son conscientes de la importancia del trabajo colectivo, en donde la fuerza grupal tiene su máxima expresión a partir de los atributos individuales de cada miembro. Ya hemos hablado de la experiencia y los amplios conocimientos que tiene David Morales –actual manager del grupo- en la escena, especialmente hablando de música jamaíquina. Alex ha tocado el bajo con un gran número de agrupaciones, estudió informática y es altamente remunerado por su trabajo en esa área, por lo que en ocasiones financia algunas operaciones de la Byt. Su carisma lo ha hecho muy apreciado en la escena y también es quien se comunica verbalmente con el público en las tocadás, debido a que la música del grupo es completamente instrumental. Facundo también tiene amplia experiencia en distintos géneros como trombonista e integrante de diversas agrupaciones, entre las que destaca el Ensamble Kafka, producido por Steven Brown. Junto con Konk, ambos resultan ser herederos de la profunda escuela musical que emana de Santa María Tlahuitoltepec⁴⁵ en la Sierra Mixe. El guitarrista de la Byt se desempeña de igual forma con

⁴⁵ “En Tlahui sí es así, bien... no todo mundo toca, pero sí tienes una acercamiento muy fuerte hacia la música. Toda la gente, toda... (...) Así es como aprenden los músicos en Tlahui -porque ahí si hay solfeo y eso- en la familias soneras. Tocan y el niño está ahí gateando al lado del fandango, al lado de la tarima, de repente se sube a la tarima y empieza a bailar, luego agarra el requinto y empieza a cantar, lo que sea. Es como más instintivo...” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

otros instrumentos de cuerda, como la leona y la jarana, llevando un largo recorrido en guitarra clásica y son jarocho. Zaira, además de ser baterista estudió arquitectura, por lo que se ha especializado también en la parte visual y de diseño gráfico para el grupo. Jorge –también arquitecto- no solo es responsable del teclado, sino que se ha esmerado en las composturas menores y el mantenimiento que el equipo electrónico necesita. Xaab ha incrementado la potencia en el sonido de la Byt con su trompeta, además de encargarse de escribir las partituras de las piezas cuando es requerido. Además de los seis músicos y la representación que ejerce David, también son contados en el equipo Jalil Olmedo, fotógrafo encargado del registro visual de la banda y Ángel Villa –también de origen mixe- como ingeniero de audio.

“Siempre va a ser un problema si no hay buen equipo.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Ya todo el trabajo se empezó a dar ya más colectivo, porque ellos tenían muchas ideas. Íbamos compartiendo (...). Y a partir de ahí me di cuenta que con ellos se podía trabajar así. Que teníamos que platicar mucho y podíamos hacer cosas, pero a partir de que nos fuéramos poniendo de acuerdo.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

“Es un gran equipo el que tiene Byt Band. (...) Todos: músicos, ingeniería de audio, fotógrafo. Y todos ayudan. Todos echan la mano. Es un gran equipo. Y afortunadamente la vida nos reunió.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

“Para mí pertenecer a una banda significa mucho. Es como tu otra familia, (...) tal vez no con ese núcleo familiar maternal o como lo quieras ver, pero sabes que ese compañerismo te da ese mismo calor. Y bueno, siempre hay diferencias, siempre hay todo, pero para mí, pertenecer a una banda es eso, tener como tener sectores a los que perteneces, en donde eres importante. Eso es para mí la banda.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Cada miembro es valorado por su trabajo, su desempeño, sus cualidades personales y por los aspectos únicos que aporta a la Byt Band. Pero a su vez, cada miembro le otorga a la banda un pedazo de su individualidad, de su vida. Los músicos de otorgan parte de sí al grupo y a su vez la banda les brinda ciertos dones en una relación de constante reciprocidad entre ambas partes.

“Un montón de cosas. Una, la más importante, yo creo que es la responsabilidad que tienes con tus compañeros. Eso. Ya de allí puede haber un montón de cosas. De ensayos... Dejar de hacer cosas que podrías hacer si no pertenecieras a esa banda. (...) Yo lo veo más por el tiempo y el compromiso que tenemos. Como acomodar. Darle

algo tuyo a ellos. Que es, para empezar, el tiempo (...) y la convivencia. Eso es lo importante para mí con ellos.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Tales vínculos grupales han desembocado en relaciones afectuosas entre los miembros de la Byt. Este tipo de cercanía también ha permitido un cierto estilo de hacer las cosas y una forma de organización óptima que se basa en lazos de confianza entre las partes. De la misma forma, este tipo de sujeciones afectivas y fuerza como grupo tiene repercusiones interesantes en el sonido y la comunicación entre los músicos cuando actúan sobre el escenario.

“Como banda creo que hemos aprendido, por las tocaditas, a integrarnos un montón. Todo lo que pasa en la Byt Band ayuda a integrarse, desde los ensayos y eso. Pero en el escenario se ve más cuando hacemos un evento nuestro. (...) La organización se da muy natural.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

De hecho, como dijimos, existían lazos cercanos entre algunos integrantes mucho antes de pertenecer al grupo. Facundo y Konk tienen una relación de parentesco y ambos son hablantes de mixe. Zaira y Alex son pareja desde antes que naciera la Byt. Alex y Jorge son hermanos. Xaab también es de ascendencia mixe, aunque no es hablante. Existe una unión grupal, pero también hay ciertas divisiones interiores. El vínculo cultural, lingüístico, familiar y musical entre Facundo y Konk los hace sumamente cercanos. Xaab también participa de un gran entendimiento musical con Facundo, como sección de alientos, debido a sus bagajes sonoros. Alex y Zaira llevan mucho tiempo tocando juntos y su conocimiento mutuo se revela a la hora de ejecutar la base rítmica batería y bajo. Las divisiones internas han generado ciertos desacuerdos al interior de la banda, que han sido resueltos en gran medida gracias al diálogo oportuno en momentos adecuados.

“A veces dejándolos pasar un ratito y a veces platicándolos. (...) Si sientes que es algo que no puedes platicar en ese momento, pues te calmas y convives. Ya hasta después, como en un lugar más tranquilo, en los ensayos o algo, ya se platica. Si tenemos un desencuentro antes de tocar, pues lo mejor es evitar sacar el tema. Ya después, porque si no se tensa en asunto. (...) En esa misma situación, aprendes como a dialogar o a ceder. O como a justificar tu punto. (...) Porque si tú te dejas y hacen algo que a ti no te está pareciendo, luego no nos va a gustar. Sí hemos aprendido a externar un poco eso.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Pero son precisamente estas diferencias las que permiten que la Byt Band tenga un sonido característico. Aunque su estilo parte de los ritmos provenientes de Jamaica y ellos se

auto-adscriben en el ámbito del rocksteady⁴⁶, en sus composiciones se refleja una combinación de influencias musicales. Algunos de sus integrantes, como Konk o Xaab, ni siquiera estaban tan familiarizados con el reggae o el ska. Los músicos de la Byt no están casados con algún tipo de sonido, sus orígenes musicales los expresan de alguna forma en su sonido y cada quien escucha por su parte cosas diferentes.

“El sonido de Byt Band no es purista. Sí tiene un sonido propio.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

“No tocamos un rocksteady puro. Es completamente... Una vez nos dijeron, suena como a banda de pueblo, como con otro ritmo.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

Es importante recordar que la influencia de las bandas filarmónicas de los pueblos oaxaqueños es fuerte entre los grupos de reggae y ska que han surgido localmente. Esto se debe en gran medida a las secciones de metales tan extensamente solicitadas en dichos géneros. Como es sabido, la especialidad de las orquestas de Oaxaca son precisamente los alientos, por lo que muchos músicos han estado explorando otras formas de música desde hace tiempo. Lo anterior posibilita que las agrupaciones oaxaqueñas de ska y reggae tengan pulidos departamentos en este campo, por un lado. Pero también hace que el sonido de éstas se vea influenciado por la procedencia de los músicos. Tal influencia puede ser, como dice Konk, de forma evidente, o puede ser sutil en diferentes niveles:

“Sí un montón. (...) La influencia a veces se da así como demasiado literal o a veces no tanto. Por ejemplo, Noesis, ¿sí los has escuchado? (...). En otros casos es menos evidente. Hay bandas que agarran una canción, igual de la Guelaguetza, de lo que quieras; (toman) un fragmento y eso lo desarrollan de otra forma. (...). Y en la que entraría la Byt Band: que es en que la esencia de las bandas está en la Byt Band, pero no es que se toquen sonos, no es que se toque la Guelaguetza y se transforme en otra cosa.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Tanto la instrumentación y el sonido a veces. Aunque estemos tocando un tema nuevo, (...) Kunt, yo, los que hemos crecido en esa tradición... pues te meten la música, la música, la música... y cuando estás componiendo, pues sin querer estás sacando algo del mismo estilo aunque no estés reproduciendo lo mismo.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

⁴⁶ “El rock steady en esencia era eso, ese paso del ska al reggae. Esa música que está entre el ska y el reggae, pero que también ya tiene esa parte de música que ya buscaba suavizar las cosas en el contexto de Jamaica. (...) El sonido de ellos yo lo veo así, como ese cambio... dentro de lo que es el rocksteady de manera general.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

Konk comenta que esta tendencia se proyecta incluso en ocasiones en el sonido de su guitarra. En el caso de la Byt, las tendencias pueden notarse en ciertas formas de frasear o de componer. Lo cierto es que además de tales influencias y de las bases en reggae, rocksteady y ska, se pueden percibir también sabores a swing, funk y otras tendencias musicales. Posiblemente sea a causa de su eclecticismo estilístico que la Byt no porta algunos de los distintivos característicos del mundo del reggae, como pueden ser los *dreadlock*⁴⁷s, los colores de la bandera de Jamaica o algunos de los símbolos de la tradición rastafari.

“Cada quien tiene su estilo y no está clavado en que su forma de vestir refleje su rollo musical. Que, te digo, sí pasa con los grupos, que ya llegan con la pulserita verde, amarillo y rojo.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

Por otra parte, la Byt Band también se ha caracterizado por mostrar ciertas manifestaciones de preocupación en temas sociales a través de los eventos que organiza y gestiona, pero también en ciertas iniciativas en las que ha participado. Desde sus inicios y ante una problemática típica de falta de foros entre los roqueros de Oaxaca, se plantearon convertir ciertos espacios públicos de la ciudad en espacios para poder tocar. Su presentación como banda y la de su disco se dieron en este tipo de lugares y muchos de los temas que han compuesto remiten, aunque sin letras, a la forma en la que ellos perciben la vida cotidiana de la ciudad de Oaxaca. Pero además, han organizado conciertos para apoyar o promover ciertas iniciativas sociales de su interés, como el uso de la bicicleta como transporte, la sensibilización ante la protección de los animales, la defensa del Cerro del Fortín, entre otras.

“Dijimos, vamos a hacerlo en los espacios públicos, en la calle. Y la presentación fue una serie de diez tocaditas... presentando el disco.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

“Para empezar, la onda de tocar en mercados, de acercarnos a la gente. Nuestra primer presentación fue en el mercado 20 de Noviembre. Fue nuestro primer toquín. Y de ahí empezamos a hacer onda de tocar en un remolque (...), el BytBus (...). Acá en Oaxaca la gente se queja mucho de que no hay espacios para tocar. (...) Nosotros no tenemos bronca porque nosotros hacemos nuestros espacios para tocar. Y eso lo que hemos hecho. Yo creo que ellos ven el espacio para tocar como el bar. (...) Pero nosotros siempre hemos pensado, si no hay espacios, nosotros mismos los hacemos. Y fue que nos hicimos nuestros escenarios para tocar. El Bytbus es nuestro escenario... el Bytbus, los mercados, la calle. Empezamos a tratar de hacer nuestros propios eventos. Hicimos el BytCan, que fue para ayudar a los perritos. Y ahí invitamos a otras bandas de aquí de Oaxaca, igual. El Bytcicleta, ahí trajimos a Los Aguas Aguas. Quisimos que

⁴⁷ Tipo de trenzado en el cabello, comúnmente llamados “rastas”.

fuera todo gratis y es una chambísima que nos aventamos. Porque tuvimos que conseguir patrocinadores y el evento fue gratuito.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

Pero también existe cierta conciencia en la banda acerca de la posibilidad de caer en oportunismos a la hora de promover su música en el marco de algunas causas sociales. Como dice David, “también hay como esta diferencia: que busques el aprovechar un espacio a querer aprovecharte de ese espacio.” (Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015). Pero también comenta es importante conocer la problemática en la que se pretende participar: “Que tengas el conocimiento básico para poder decir vamos a entrarle a esto. Porque sí es algo que nos afecta.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015). Aunado a lo anterior, Konk señala que en este sentido existe la posibilidad de caer en la imagen superflua y mercantilizada de la solidaridad social: “Como una pose de decir “nosotros apoyamos esto, volteen a vernos”. Como usarlo para promocionarte.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Desde la visión de Alex, en muchas ocasiones no se trata de luchar contra algo sino de apoyar, en un sentido más propositivo, una acción con la que se sienten identificados, además de tener la posibilidad de conectarse con más personas en dichos términos.

“No va en la parte de lucha o rebeldía, sino va en la parte de apoyarnos entre nosotros. No sé, una hermandad... de socializar, pues... De socializar con los animales, de socializar con uno mismo.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Y a pesar de que el trabajo de la Byt en iniciativas sociales ha sido constante y variado, existen otros dos factores que hacen complejos este tipo de posicionamientos. Por una parte sus canciones no reflejan un mensaje directo: a veces nos dan una pista con el nombre del tema, debido a que todas las rolas son instrumentales. Pero además, es importante mencionar que cada integrante tiene una forma distinta de vivir y de expresar su consciencia con respecto a las temáticas sociales.

“A nivel de consciencia en la banda, sabemos que la onda está cabrona. Y a veces lo platicamos. A veces sale el tema de conversación de la onda que está pasando. (...) Mira, hay un perfil social en la banda, pero el hecho de que la banda sea instrumental no lo... tal vez la gente no lo percibe tan directamente. (...) La Byt Band no es una banda de esas que te dicen a cada rato qué es lo que está pasando y lucha y levántate y rebélate. No literalmente. (...). Sí estamos conscientes de lo que pasa. No tenemos letra, ni nada, pero creo que es más personal todo eso. Como banda no creo que exista como una postura. (...) En algún momento tú escuchas la música y dices, “es que no

dice nada”, pero lo que está haciendo la banda o a donde participa, sí le da esa parte del contexto social.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Kaoz Party: del *skate* al rock

“De alguna u otra forma aprendes algo. La vida es aprender todo el tiempo.”

(Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015)

Humo de colores en la portada. Tonalidades de amarillo, naranja, azul, rosa, verde y morado sobre un fondo negro con el logo de la banda al frente. En la parte posterior del disco, la frase: *Party Hard Bitch!* Al tocarlo, se apoderan del silencio las guitarras “deslizantes” y las baterías con ritmos embalados. Letras con dimensiones lúdicas, coros intensos y compases que invitan a mover el cuerpo a ritmos de más de ciento treinta *beats* por minuto. Así suena la música de Kaoz Party, una banda heredera de dos ámbitos socioculturales que se entrecruzan en diferentes partes de su propia historia: el rock alternativo y el mundo del *skate*.

“La cuestión con Kaoz Party, como el mismo nombre lo dice –la fiesta caótica-, pues tiene que ser ese estilo de prenderte y moverte, para que la gente también se sienta identificada de que es una banda “para arriba”, pues.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Kaoz fue fundada a finales de noviembre del 2012 por Erick Martínez y Jaime Martínez. Que aunque no son familiares consanguíneos, desde hace años habían compartido un sinnúmero de experiencias, primero sobre la tabla y después en los escenarios de las tocadas. Veteranos de la patineta y de la escena de rock independiente en Oaxaca, Jaime había formado parte de Los Discípulos –mezcla entre surf y punk- y Erick venía de Cassette –una banda de post-rock instrumental-. Ambas habían tenido una fuerte presencia tanto en la escena de rock local como en el ambiente *skate* de la ciudad. Siendo los dos guitarristas, decidieron buscar a más integrantes. En un principio se integró una chica de nombre Yareni en la batería y otro ex-miembro de Cassette, Germán Aparicio, en el bajo. Tras la salida de la primera baterista llegaría Eduardo Vera, actual responsable de la percusión en la banda. El bajo sería

ocupado por diferentes músicos, entre ellos Oscar Cruz Mora –también ex de Cassette y Los Discípulos- y finalmente Leonel Díaz, que permanece hasta hoy en el grupo.

Su primer “toquín” fue en un Low-Fi, organizado por Thorvald, al poco tiempo de iniciado el proyecto. Esta no fue una experiencia nueva para los miembros de la naciente banda, debido a que algunos de ellos ya habían participado en dicho festival con sus bandas anteriores. Después de ese momento y paulatinamente, Kaoz Party se convertiría en una las bandas con mayor estampa en la escena de música independiente y alternativa de la ciudad.

Posiblemente la trayectoria individual de cada uno de sus integrantes ha sido pieza clave para que generar tal impacto, ya que los cuatro miembros actuales se desempeñan en diferentes espacios cotidianos donde la creatividad y la imaginación son estimuladas de forma continua. Además de tocar en Kaoz, Erick lleva más de siete años trabajando como ingeniero de audio en Thorsmusic y también es guitarrista de otra importante banda de la escena, Yo Tricératop, donde explora otro tipo de posibilidades auditivas. Jaime es diseñador gráfico y en el 2010 inició una marca de patinetas propia. También es gestor cultural, organizando eventos donde combina sus tres pasiones: el skate, la música y el arte gráfico. Lalo es chef y administra su propio proyecto gastronómico en el centro de la ciudad: El Atila del Sur. Leo, el más joven del grupo, se ha dedicado de lleno a la música: estudió en la escuela Contrapunto y tiene otro proyecto de rock en donde toca la guitarra y canta –Echosystem-.

Fue un martes 1º de septiembre del 2015 cuando escuché por primera vez el sonido de Kaoz Party. Ocurrió en su lugar de ensayos: la tienda de patinetas y accesorios Reactor Skate Store, que es parte de la marca organizada por Jaime; en la calle de Arteaga, centro de Oaxaca. Me sorprendió la fuerte dosis de energía que emanaba su música. Entre tablas decoradas con diversas formas y colores; *trucks*⁴⁸, baleros, ruedas, camisetas y tenis de marcas especializadas; aparecieron los acordes, los ritmos, las armonías. Sería imposible tratar de comprender la génesis y las atmósferas de Kaoz sin percibir el mundo *skate* del que se nutre.

“Siento que hay un vínculo ahí muy importante, que es lo de skate, la patineta. Eso fue lo que primero nos unió como amigos, porque antes de tocar, pues patinábamos todos. No patinábamos en el mismo lugar pero más o menos nos conocíamos entre todos, y yo creo que la patineta fue el punto clave a partir de toda la relación que hemos tenido

⁴⁸ Se trata de los ejes en los que van colocadas las ruedas de la patineta.

durante tantos años de practicarlo.” (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Es así que un principio, el punto de unión fue el hecho de patinar. El ambiente skate era ya una especie de comunidad, o mejor dicho, un probable red de pequeñas comunidades de patinadores que intercambiaban algunos elementos entre sí. Uno de estos rasgos era sin duda la música. Música que -principalmente expresada bajo los diferentes subgéneros del punk rock- acompañaba los videos de los patinadores profesionales que los *skates* oaxaqueños veían e intercambiaban. Tal práctica se convirtió en un aliciente para comenzar a formar grupos de punk que poco a poco dieron sus primeros pasos tocando *covers* de las bandas consagradas en dicho género.

“Yo en ese tiempo, empecé a inmiscuirme un poco más en la música porque empecé a patinar. (...) Cuando empecé a patinar, como a los 19, empecé a conocer mucha más música. (...). Ya de ahí empecé con la banda de punk. (...) Empecé a patinar. (...) De hecho, al principio tocábamos unos coversillos, pero eran de las canciones de video-partes de *skate* que nos gustaban un chingo. (...) Green Day, Ramones, Sex Pistols, The Clash, Dead Kennedy’s, The Adicts, Ataque 77...” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

De este modo surgen varias bandas locales, algunas de las cuales comenzarían pronto a componer su propia música. Una de ellas, primer proyecto en el que participó Jaime, llevaba por nombre Los Llaneros: los oriundos de El Llano; lugar privilegiado –hasta hoy- entre los *skaters* de Oaxaca. Se trata de una plaza pública apodada de esta forma por los oaxaqueños y cuyo nombre oficial es Paseo Juárez. El nombre de Los Llaneros resulta interesante porque hace referencia a una configuración identitaria que expresa la apropiación y la significación de un espacio concreto; en este caso es una plaza en particular que los *skates* conciben como su lugar de acción.

“Los Llaneros porque todos veníamos del Llano. Todos patinábamos en el Llano. (...) Y era una banda de punk rock... (...) de *skates*. (...) En el círculo de amigos de *skate* les empezó a llamar mucho la atención lo que estábamos haciendo. Después empezamos a componer canciones.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

Pero el asunto no terminaba ahí. “Fantasma del Llano”, la canción más popular de aquella banda, se había convertido probablemente en una especie de himno entre los patinadores. De alguna forma reunía algunos de los ideales, las prácticas y las inconformidades de los *skates* que asistían a patinar ahí. Evidenciaban a través de un canto, la invisibilidad a la que habían sido sujetos. Siendo una expresión emanada de la calle, patinar no era considerada

una actividad más allá de lo recreativo, cayendo en ocasiones bajo el estigma social e incluso la persecución policiaca, posiblemente por ser considerado como un tipo de vagancia.

“Fantasma del Llano, que la canción como... el “hit”. (...). Fue como tener ese grado de descontento a lo que nos pasaba como patinadores en El Llano. Cómo es posible que nosotros que nada más somos patinadores y que vamos a hacer deporte nos persigan a macanazos; cuando va gente a orinarse, a drogarse, a hacer plantones y no les dicen ni madres. Ese tipo de descontento, Por eso era “Fantasma del Llano”, porque en realidad somos los que nos deberían tomar en cuenta y somos unos fantasmas y no nos toman en cuenta.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

Lo cierto es que, como cualquier deporte, el desempeño en la patineta requiere de mucho esfuerzo y entrenamiento constante. Algunos de estos chicos llegan a ser patrocinados por distintas marcas de patinetas, provenientes de compañías locales, nacionales y extranjeras. Jaime en alguna época tuvo la fortuna de ser patrocinado por la firma Anti-fashion junto con un compañero suyo apodado el Discípulo (de aquí el nombre de la banda Los Discípulos, ya mencionada). Posteriormente Jaime emprendió su propio proyecto de marca, Reactor, a través del cual ha realizado seis ediciones de un festival -del mismo nombre- que conjunta el mundo de la patineta con el del rock. La patineta y todo lo que ésta envuelve continúa siendo hoy un aspecto vital de las vidas de los integrantes del Kaoz Party. Especialmente para los que fueron skates -Erick, Jaime y Lalo-, se ha convertido en un estilo de vida, un punto confluencia para la construcción de identidades y el establecimiento de lazos afectivos entre allegados.

“Esa fue como la conexión para conocer a todos mis amigos. A todos los que tengo ahorita, que tocan conmigo o patinan conmigo o me llevo con ellos (...). Creo que la patineta es un punto también importante en mi vida, que me ha llevado hasta donde estoy ahorita. Sí es un vínculo muy fuerte. (...) A raíz de eso, pues lo de las tocadas con mis amigos y de ahí fue el motivante.” (Erick, Kaoz Party, Txalaparta. 1 dic. 2015).

La práctica del *skate* llevó a algunos individuos a la música, pero también es cierto que luego la música atrajo a otros al *skate*, generando una relación dialéctica entre dos ámbitos socioculturales. Cada vez más *skates* se involucraban en la música y muchos de los que iban a los conciertos gradualmente le fueron entrando a la patinada. La música de las bandas como Kaoz Party refleja de alguna forma la velocidad, la adrenalina y el ambiente festivo del cosmos de la patineta: “Lo involucra muy bien y queda perfecto como para las personas que nos escuchan. Y lo reflejamos más en la energía.” (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Pero como comentábamos al principio, la herencia del skate en Kaoz Party se combina con otro legado local: el de la escena de rock alternativo. Tanto Erick como Jaime dan testimonio de una influencia por parte de otros músicos de bandas roqueras independientes de la Ciudad que los precedieron y que fueron abriendo la brecha para que nuevas agrupaciones pudieran surgir. Ejemplos de éstos caso pueden ser Julio García, que desde hace años se ha dedicado más al jazz; la banda Elinor (cuyo antecedente fue el grupo Brida), en especial Ramón –Rame- Jiménez Cuen y Juan –Juanelo- García, bajista y guitarrista respectivamente. También es mencionado Gustavo Baca, legendario baterista de un sinnúmero de bandas locales, entre ellas La Santa.

“Eso te motiva a seguir en esto. Porque vas conociendo a más personas y te vas rodeando de esas personas que tuvieron en su momento esa experiencia que tú estás viviendo ahorita y que te retroalimenta. Bueno, a mí me sigue retroalimentando porque sigo conociendo más y más músicos y eso es lo que me gusta.” (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

De igual forma es importante mencionar a otras bandas que en su momento compartieron escenario con Los Llaneros, Los Discípulos o Cassette. Algunas de ellas son Los Tolchoks, Demencia, Red Lost, Jelly Project o Freak Show. Además, la presencia de gestores culturales: el caso de Thorvald Pazos, a quien he dedicado un apartado; Patricio “Pato” Olivo, dueño de La Divina, aparentemente un foro consagrado al rock -enfrente de Santo Domingo de Guzmán- que estuvo funcionando hace aproximadamente unos diez años. Patricio Olivo apoyó a distintas bandas como promotor y patrocinador. Más adelante, ya para el 2007-2008, surgió igualmente el Blue Monkey, en Porfirio Díaz. Se trataba de un lugar pequeño donde alternaban bandas como Los Discípulos, Cassette, Los Tolchoks y otras. En este sentido, los integrantes de Kaoz Party son conscientes de su participación en la construcción de la historia de la escena, de los diferentes roles que han ejercido dentro la misma y la manera en la que dicho involucramiento ha generado un procesos de crecimiento y transformación en sus vidas personales.

“Siento que es algo único que a través de los años, con el legado, o con lo poquito que vayamos dejando, pues se va a hacer algo de historia, me imagino.” (Erick, Kaoz Party, Txalaparta. 1 dic. 2015).

Y así como a los integrantes de los Kaoz les tocó recibir cierto apoyo de personas y de bandas más experimentados en la escena cuando dieron sus primeros pasos, ahora ellos

también han confiado en nuevos proyectos como es el caso de los Byrd Brains o Echosystem. Lo que suele pasar es que los grupos con mayor cartel invitan a las bandas principiantes a ser teloneros en sus tocadas. En ocasiones, como sucedió con el actual bajista de Kaoz Party, Leo Díaz, los músicos participan en diferentes bandas incluso tocando instrumentos diferentes. Cuando un músico veterano “se retira” de la escena como participante activo o inicia un nuevo proyecto, otro más joven podrá tomar su lugar; haciendo de estos grupos comunidades intergeneracionales que perduran por más tiempo.

“La nueva generación se fue inmiscuyendo más. Les fuimos proponiendo que los viejos sabemos hacer las cosas bien, también. Y que gracias a nosotros también están las posibilidades de crecimiento de ellos.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

“No en balde ya pasó mucho tiempo. Y pues estamos firmes a nuestras convicciones. Lo que hemos platicado mucho nosotros es que no buscamos la fama. (...). Para nosotros es como nutrirnos, viajar, conocer gente. Conocer músicos, nutrirnos de ellos. Tal vez nutrir a ellos también. Engrandecer esa escena.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

Ha sido, sin duda, un camino con obstáculos para las agrupaciones. Las bandas han tenido que trabajar básicamente con sus propios recursos para poder desenvolverse en la escena. La autogestión se ha convertido en la herramienta fundamental para participar en estos ámbitos. En los últimos diez-quince años ha habido un boom a nivel mundial de bandas de rock que realizan su propio trabajo de producción. Ha surgido incluso la denominación *indie* rock, como una subcategoría del rock alternativo. La verdad es que es difícil tratar de encasillar un sonido particular bajo este término. Lo cierto es que cada vez más agrupaciones, de una infinidad de bagajes auditivos diversos, realizan ellos mismos todo el trabajo de creación, gestión, manufactura y logística que implica desarrollar una banda.

“El *indie* ahora se está tomando como un género, pero en realidad viene de “música independiente”. (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

El trabajo de autogestión inicia, probablemente, en el momento en el que las bandas deciden hacer su propia música. El proceso de composición en Kaoz Party, como en otras bandas, tiene matices tanto individuales como colectivos. Es común que los guitarristas contribuyan con una primera idea, un riff, y que lo demás se componga con aportaciones de los otros integrantes durante el ensayo. La presencia de Jaime y Erick, como fundadores del grupo, es evidente. Sus aportaciones y dirección en el momento de los arreglos tienen un peso fuerte. Es Jaime quien trae usualmente los primeros acordes a los ensayos. También es la voz

del grupo. Ha aprendido a entonarse con los años y a usar el micrófono como un verdadero instrumento. Erick, debido a su amplia experiencia y virtuosismo como guitarrista, estructura y armoniza las piezas con brillantes toques. Su extenso conocimiento en efectos y audio hacen de su sonido un gran abanico de posibilidades. Pero también es cierto que gran parte del sonido característico de Kaoz viene del *punch* de la batería de Lalo, quien brinda su estilo personal a la composición en cada ritmo, en cada remate que sale de sus baquetas. Leo por su parte es un músico con alto conocimiento técnico y desde su incorporación a la banda ayuda en gran medida a afinar ciertos matices y a darle completa seguridad al bajo. Con respecto a sus letras, escritas por Jaime, están basadas tanto en experiencias personales como grupales. Desde mi punto de vista la banda tiene un peso musical más que discursivo, aunque existen rolas emblemáticas para el grupo, como Café Mundial, que narra algunas de las aventuras de la banda en un extinto bar de la zona centro de Oaxaca.

“Por lo regular antes de empezar a ensayar hacemos como un *jam*. Y de ahí... nos dejamos volar, cagándola de notas. Pero hay veces que surgen notas a la par (...) y ya se van uniendo cosillas. O ha pasado que llega alguien con alguna idea, un riff, y ya entre todos se pule.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“La estructura de comenzar a hacer una rola es relativamente libre. No está tan formalizado, no es tan estricto. Cada quien puede ser libre de ofrecer algo a cada rola. (...) Por eso es el *jam*. Primero hacemos un pinche *jam*. Cada quien su feeling y ya empieza la estructuración (Lalo, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Pero en realidad todos nos ayudamos. Hay veces de que por ejemplo me dice Erick “por qué no haces estas notas, puede funcionar mejor.” Y yo le digo, “ah, pues va”. Y ya las hago y sí suena mejor. (...) Entre todos nos vamos diciendo “güey, así se escucha mejor”, “así no me late”. (...). Lo tocamos como cada uno piensa que está chido y ya de eso vamos puliendo esas cosas y van saliendo.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Componer una pieza en conjunto y lograr al final que todos los miembros de la agrupación estén satisfechos con la misma, no es nada fácil. Es por eso que la composición colectiva resulta ser tan grata para los integrantes de Kaoz Party. El hecho de generar a partir de la creatividad colectiva un producto que puede hacer vivir la experiencia estética a quien tenga contacto con éste, ya sea ejecutándolo, reproduciéndolo o viviéndolo como escucha; resulta ser un momento trascendental para sus creadores que los impulsa a repetir y querer mejorar dicha práctica.

“En la parte de composición es como... llegas, sabes que vas a componer porque ya tenemos pensado que vamos a componer una rola... y al final del día, después de estar unas dos horas más o menos, como tratando de sacar algo, sale algo que final de cuentas, como persona te motiva bastante y te enriquece en la vida. (...) Y en la cuestión de técnicas, me mejora en la forma de tocar.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Pero como ya apuntamos, componer no es una tarea sencilla y menos aún si se realiza de manera colectiva. No todos los días existe la sincronía necesaria entre las partes. Puede haber ocasiones en que algunos de los miembros no se sientan en la posibilidad física o anímica para hacerlo. Lo cierto es que cuando se combina la disposición del colectivo entero pueden salir cosas que hagan sentir plenos a sus miembros, además de estar generando una creación única en su tipo, inédita.

“Tal vez que el día no sea favorable para hacer una composición, solamente para ensayar. Porque hay momentos en lo que los días son favorables porque la conexión entre todos está bien hecha.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

“Si una cosa es lo bonito de lo original, es que son tus cosas y aparte la composición (grupala). Lo que tu compones se lo aportas a una composición general. Eso es lo bonito y es lo que me gusta, porque lo hace único.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Lograr este tipo de sincronías es necesario para componer, pero de ninguna manera se detiene ahí. Para hacer que una banda de rock dure es necesario que los músicos que la integran compartan algún tipo de objetivo en común. Es importante un cierto grado de homogeneidad en los propósitos de los integrantes, de lo contrario cada quién tirará para su lado y será imposible hacer una empresa en conjunto. Lo que sucede cuando algún miembro ya no comparte la visión que tiene el resto, es que abandona la banda. Esto implica muchas veces la búsqueda de algún sustituto que sí sea partícipe en las metas que se ha planteado el grupo, sin embargo a veces es difícil encontrar a alguien que reúna tantas características: compatibilidad musical, objetivos en común y además que toque el instrumento requerido.

“Implica mucho compromiso. Yo siempre he tenido algo en mente, desde que empecé este proyecto. Que hay buscar un equipo de trabajo, no una banda como tal. (...) Hay que buscar un equipo de trabajo y eso es lo más difícil que puedes hacer. Buscar personas que tengan tu visión y que quieran llegar a donde tú quieres. Que tengan el mismo objetivo.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

“Siempre es el problema con todas las bandas. Están buscando... cambio de guitarrista, de bajista, de baterista... Porque las personas con las que quieren colaborar

pues no tienen la misma visión del proyecto. Hacia dónde quieren ir. Eso es lo que ocurre siempre en todas las bandas.” (Leo, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Al mismo tiempo que es necesaria cierta homogeneidad en la visión grupal y las intenciones de los Kaoz; cada quien es valorado, respetado e incluso admirado por la labor que, de manera individual y única, aporta al grupo. Cada miembro es importante y en las bandas donde existe cierta armonía, también hay una admiración mutua entre las partes. Es cierto que se pueden distinguir ciertas jerarquías, pero cada integrante aporta una parte importante que hace que el todo se logre y la salida de uno de ellos puede generar un sonido completamente diferente en la agrupación.

“Eso es lo que yo quiero, formar un equipo de trabajo que tú digas, “no, este güey se la está rifando en esto”. El otro en esto... Cada quien tiene que hacer su chamba como debe.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

“Todos tenemos personalidades diferentes y eso es lo que hace que surja este proyecto.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

Pero no sólo se trata de tener sincronía en la composición y de establecer objetivos en grupo. Además de compartir una visión del futuro, también se comparte hasta cierto punto un pasado, una historia común que los ha llevado hasta donde están. Esta historia puede estar inscrita de diferentes formas en el repertorio de la banda: en su oralidad, en su música, en sus expresiones visuales, en los lugares que frecuentan y en su forma de desenvolverse cotidianamente.

“Tenemos muchas cosas por hacer. Que este es el principio. Cosas que podemos construir y que poco a poco han llegado. Porque al principio teníamos muchas restricciones, pero esas restricciones, ahora, ya no han sido tantas.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

Para los Kaoz, este tipo de compromisos implica también una serie de sacrificios individuales y colectivos. Se trata de una labor que a veces no genera ninguna remuneración económica, lo que le quita de alguna forma sentido a los ojos de una sociedad de consumo basada en el poder adquisitivo. Los integrantes de las bandas de rock locales llegan a invertir grandes cantidades de tiempo y de dinero para satisfacer sus ganas de hacer música dentro de una banda. En la mirada de un despistado esto podría considerarse como un barril sin fondo, un emprendimiento inútil. Sin embargo, quienes participan de esto saben que, por las cosas

que ya hemos mencionado antes, vale toda la pena sacrificar algunos aspectos para participar en algún proyecto de rock alternativo.

“Te das cuenta desde invertir dinero, invertir tu tiempo, sacrificar salidas con tu chica, no estar con tu familia.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Tiempo. Tiempo para componer, ensayar, grabar. (...) Implica mucho tiempo. (...) También implica dinero. Hay que invertirle. No nada más es de gratis. Hay que invertirle que a tu amplificador, que a tu guitarra, pedales.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Y es que en el caso particular de Kaoz Party, los objetivos comunes están relacionados con la posibilidad de ver el proyecto como una forma de vida. Esto significa traspasar la barrera de lo recreativo para lograr momentos de disciplina constante. La dedicación firme con tiempos específicos, que también se relaciona con un conocimiento cada vez mayor de las herramientas más óptimas para desempeñar las prácticas deseadas.

“Es un proceso, empieza desde los ensayos. Por ejemplo, por más chingona que esté tu música, pero si tú no te preocupas en el ensayo y checas que todo esté en orden, desde tu ecualización, tus efectos... todo, pues vas a sonar mal. Pero si ya sabes cómo va a ir todo conectado, ya está todo ecualizado, todo listo; eso ya también te lleva a ser más profesional.” (Leo, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Además, para los miembros de Kaoz Party se trata, entre otras cosas, de generar aprendizajes en campos incluso más allá de lo musical para poder establecer vínculos con otras esferas de la sociedad y también otras latitudes. Este impulso implica relacionarse con actores más experimentados en las distintas materias, personajes que ya han recorrido los entroncados caminos de la autogestión roquera y que puedan brindar referencias, rutas, relaciones y objetos a la banda.

“Desde el principio dijimos, Erick y yo, que esta banda sí la queríamos hacer un poco ya más formal, ya en serio. Lo cual nos permitiera crecer como músicos, como personas, como amigos, viajar. No buscar tanto esa fama, sino rodearnos de gente chida. O sea que sepa. De músicos, de productores (...). Que pudiéramos darnos esas oportunidades y que fuera más en serio. (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Tomarlo ya como un trabajo. Ya algo más profesional. Tenemos esta banda, vamos a viajar, vamos a tocar, vamos a hacer presentaciones. Hacer todo más en forma (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Puedes englobar tantas cosas en esto. Para mí la palabra música pues es como el punto central de muchas cosas que vienen aunadas a ella. Después de ya meterme a un

estudio de grabación, después de ya tocar, después de estar en vivo, después de estar en un backstage, después de ver todo el desmadre que se genera a raíz de una banda. Y a raíz de que tú como músico haces canciones originales. (...) Te vuelves maestro de tu propio destino y maestro de las cosas que tú haces. (...).”(Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Como bien señala Erick, Los conocimientos que han podido ampliar y profundizar los Kaoz a través del tiempo -tanto en cuestión musical, como en audio, arte visual, gestión cultural, etc.- les permite establecerse metas cada vez más complejas, que involucren esquemas, posibilidades, imaginarios y formas de hacer las cosas que probablemente antes hubiera sido difícil percibir. Ese tipo de ejercicios producen nuevos productos, cada vez más sofisticados mediante el perfeccionamiento de la labor.

“Nosotros como banda y como personas sí queremos una evolución. Y estamos notando ese crecimiento de las canciones que hacíamos antes a las de ahorita.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Primero sacas algo chido. Te late. Pero después pasa el tiempo y ya no te late tanto. No quieres quedarte ahí estancado, sino que quieres evolucionar.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Los frutos que cosechan los miembros de Kaoz contienen -de nuevo- tanto las dimensiones individuales como las colectivas. Los logros de la banda se expresan en sus producciones: sus rolas su disco, sus tocadas. Pero al mismo tiempo la labor está permeada por significados que atraviesan una parte afectiva sumamente potente en cada uno de los integrantes. El gusto, el disfrute y la satisfacción están constantemente presentes en las actividades del grupo y suelen ser uno de los motores que las estimulan.

“(...) estoy en el ensayo, estoy tocando. Me voy a hacer otras cosas y estoy súper feliz porque ya hice lo que me gusta... estoy practicando y sigo todavía en esto. No lo dejo. Entonces es algo muy importante para mí.” (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“El lugar donde estoy trabajando, la forma de vida que tengo, creo que me hace estar más tranquilo, más aliviado. Porque todo ya no es una carga, sino es una pasión, es una forma de expresarme, más libre. Que a final de cuentas me genera dinero y me genera experiencias de vida y me genera aprendizajes.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

A su vez, los vínculos entre los miembros de los Kaoz se fortalecen debido a la relevancia de las actividades de la misma en la vida de quienes pertenecen a ésta. Debemos recordar que fueron precisamente las relaciones afectivas –entre otras cosas- las que

permitieron la unión del grupo: “Esa relación de amistad. Porque no fuimos como “se busca músico”, con el que no sabes si tienes conexiones.” (Lalo, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015). Este tipo de cercanía ha implicado vínculos armoniosos pero también suele concebir ciertas fricciones. Y como mencionan Jaime y Erick, a veces hay desencuentros, que se han aprendido a manejar a través de diversas estrategias.

“Somos una familia. (...). Son unas buenas personas, en las que puedo confiar. Y se han vuelto mis mejores amigos. (...). Esa parte de conocernos y de contarnos las cosas, de irnos de viaje y de mentarnos la madre. Y de querer pelearnos a veces y después ir a abrazarnos y echarnos una chela juntos y así. Creo que eso vale mucho. Además que de todos he aprendido muchas cosas.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Al principio había muchas cosas en conflicto porque no decíamos nada. Yo notaba ciertas cosas y me gusta decirlas. Pero al principio sí era muy cerrado en decirlas.” (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Algo de lo que nos pasaba antes es que sí guardábamos las cosas mucho tiempo y había un momento en el que explotábamos todos. Y era mentar madres. Hubo un momento muy incómodo por parte de todos y a partir de eso las cosas se solucionan en el momento. (...) Lo decimos en el momento. Eso hace que toda la carga se vuelva más tranquila.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Pero a pesar de las dificultades, como apunta Leo, la banda puede llegar a ser un aspecto fundamental en la vida de los músicos que la integran.

“Para mí lo es todo. Porque la música siempre ha sido la parte más importante de mi vida. Y para mí pertenecer a una banda es mi vida, es todo.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Y como señala Lalo, puede ser incluso una herramienta primordial de trascendencia para los que conforman la banda. Este tipo de características hacen que el hecho de pertenecer al grupo logre estimular el bienestar en otros ámbitos de la vida social de sus músicos.

“Pues en mi caso sí es algo más. No solamente una chamba o algo material. Para mí sí es algo fuerte. (...) Me ayudó a sobresalir, a darme cuenta que ser consecuente sí traía frutos. (...) Pertenecer a Kaoz Party es como una motivación, una salida a todos esos pinches pedos que tenía desde morro; familiares, existenciales, como quieran decirles. Y darme cuenta de que uno sí vale, como persona. (...) Juntarme a la bataca me ayuda un chingo a darme cuenta que soy alguien. (...) Es una satisfacción bien chingona, es algo que me ha motivado en todos mis proyectos que tengo. (...) “El proyecto me ayudó a ver que la vida es darle. Y pa delante y pa delante. (...) Me enseñó mucho a valorar cada cosa que haces. Aparte de la cuestión musical, que sí se notó un chingo porque yo no había tenido una banda. (...) Estaba erizo. (...) Pero sí se notó la mejora

porque fue un chingo de motivación. En mi vida personal me motivó un chingo.” (Lalo, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

The Buonamico’s Band: música callejera para la *dolce vita*

“Aprendizajes, pues siempre. Siempre que te los llevas a donde quiera. Te los llevas cuando tocas, te los llevas cuando ensayas. Te los llevas siempre, en todo momento. (...) En todos lados.”

(Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016)

Jalatlaco: viernes, cuatro y cuarto de la tarde. Veo a Marco Buonamico en las puertas de la central de ADO para después caminar un par de cuadras hacia el lugar de ensayo de su más reciente proyecto. La familia de Gustavo Baca –baterista del grupo- radica en este barrio mucho antes de que se convirtiera en un espacio turístico de la Ciudad de Oaxaca. Aunque hace tiempo que ya no vive en la casa de su madre, es común que ocupe su viejo cuarto de ensayos para algunos de los proyectos musicales en donde participa. Posters de Pearl Jam, Nirvana y Metallica que parecen haber sido colocados en la pared hace muchos años. Antiguas fotos de Baca -como es llamado comúnmente el legendario “bataco” de la escena local- en donde posa relajado con otros compañeros de agrupaciones anteriores. Una batería en partes, una conga arrinconada y un par de “amplis” de guitarra y bajo que esperan impacientes a ser conectados.

Al llegar nos espera Ramsés en la entrada. Poco después arriban Kevin, Paco, Coco y finalmente Gustavo. Comienzan el ensayo con una nueva rola que se llama “La Chingada”. Marco expone al grupo la base de la canción, generando ciertos acordes en la guitarra que van acompañando a su voz. Inmediatamente después se le une Gustavo en la batería. Poco a poco va cada quien proponiendo elementos para complementar con distintos arreglos desde sus instrumentos. Kevin y Coco prueban con la guitarra eléctrica, así como el clarinete y el

saxofón, respectivamente. Ramsés toma la trompeta y se sincroniza con los demás alientos. Paco hace sonar el bajo, encontrando armonías entre batería y la guitarra rítmica de Marco.

“Hoy con Buanamicos estoy contento. Porque he conseguido una cosa que era mi sueño desde siempre: tener una banda mía. Ser el líder de una banda y todo lo que comporta... Ser el líder de una banda, que no es nada fácil.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Marco Buonamico -originario de Bari, Italia- llegó a la ciudad de Oaxaca hace aproximadamente cinco años. Con una trayectoria internacional de veinte años en la música, antes de venir a México había ya participado en diversos proyectos de corte autogestivo en distintas partes de Europa. Primero en su ciudad natal y después en otras lugares de Italia y España, Marco fue dejándose influenciar por una gran variedad de sonidos y ritmos. Ciudades eminentemente cosmopolitas como Milan, Madrid y Barcelona permitieron que se acercara a expresiones de toda índole, tomando como particular inspiración las corrientes musicales africanas y afroamericanas con las que se topaba en su camino. En tales estancias, el ambiente callejero y los paisajes sonoros urbanos fueron marcando los estilos y la forma de hacer música.

“Como yo empecé como joven (...) a conectarme por la calle... aprendes muchas culturas, por ejemplo. Porque hay mucha gente viajera que toca por la calle en Europa. Aprendes a conectarte con gente diferente. Varios tipos de cultura y varios tipos de música. (...) La calle ha sido siempre mi fuente de inspiración. (...) Lo que dicen, la calle es una escuela. Es así. Es verdad.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Además de ser una fuente de elementos sonoros y de caminos creativos en lo musical, la calle se convierte en un ámbito para el aprendizaje debido al fuerte intercambio simbólico que ahí se efectúa, lo que a su vez acciona posibilidades de identificarse con ciertas formas de ser, de pensar y de vivir. En este tipo de ciudades en donde el tránsito de personas de diferentes procedencias es parte de la vida cotidiana, la calle puede ser un contexto de intenso eclecticismo y movilización perene que permite afirmarse como parte de un modo de vida “nómada”. Esta postura permite en cierto sentido una apertura hacia la otredad, generando una posible comprensión cultural de lo extraño y de lo ajeno.

“Es una cuestión de hacerte amigo de tu “enemigo” para conocerlo. Es un poco así un camino que puedes hacer. El nomadismo te hace conocer muchas cosas. Estas cosas que conoces es un bagaje muy importante para ti. Eso es en general, de cualquiera. El nomadismo es para mí, parte de mi vida ya. Yo tengo un hijo que es nómada (...). Es mexicano de nacimiento, de padre italiano y de madre española. Ese es el ejemplo más

claro de mi vida. Noam (su hijo) me demuestra que no es ya “quiero vivir sólo” o “quiero vivir en otro país”, es mi vida ya.” (Marco, Bunoamico’s Band, 14 oct. 2015).

Esta identidad nómada-callejera que Marco asume se ve plasmada de diversas formas en su obra como músico y compositor. The Buonamico’s Band lleva ese sello de vida itinerante a través de sus temáticas, sus mezclas musicales, su modo de integrarse y referirse. Además de español e italiano, algunas de las letras también contienen vocablos o coros en inglés, como es el caso de “Please don’t leave me alone”. En las tocadás, Marco presenta la propuesta como “música callejera para la *dolce vita*”, precisamente haciendo referencia a esta movilidad y a estos intercambios culturales que la hacen posible.

“Yo creo que en las composiciones casi siempre estoy tratando de sacar algo de mi experiencia que he vivido en la calle, básicamente. (...). Hablo de los vagabundos. Hablando de la calle y que nosotros somos un poco vagabundos. (...) Los que han decidido... Nunca he tenido un trabajo fijo. Siempre he ido moviéndome. Esa es parte de mi vida. Ya se ha transformado en algo que es parte de mi vida. Entonces eso para mí es muy importante en las canciones. Marcar esto, porque es mi raíz, es de donde vengo y siempre quiero llevar mis raíces conmigo. En cualquier lugar que voy por eso canto siempre en los dos idiomas.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Pero además de las temáticas en las líricas, Buonamico’s ha salido literalmente en varias ocasiones a tocar a la calle, mostrándose ante un público espontáneo en una versión completamente acústica, sin amplificaciones y sin batería, usando únicamente la tarola como percusión. Tocar en la vía pública genera aprendizajes que pueden diferir a los obtenidos a través de la experiencia que brindan los escenarios y los públicos cautivos. En primer lugar, la calle presenta el factor de lo inesperado: la banda no sabe exactamente con quién se va a encontrar a la hora de actuar. Es probable que reciba una buena respuesta, pero también puede ser que las cosas no salgan exactamente como los músicos esperan. Además y debido a lo anterior, el grupo se ubica en una difícil posición de vulnerabilidad, expuestos en carne viva a cualquier percance que pueda atentar contra su integridad física, emocional o moral. Por su parte, al presentarse en un escenario son propicias las oportunidades de generar un ambiente mucho más intenso durante la tocada, debido a que el público ha asistido con ciertas expectativas al evento y en ocasiones incluso son seguidores ya de la banda.

“Esto es otra cosa importante que te da la calle. Te entrena muchísimo en la conexión. Tienes la gente muy cerca de ti. Es un contexto diferente, no es la energía de un local. Es la energía de la calle... todo así como más sentimental. Una escena que tipo pasa una chica mientras tú cantas. Te mira y te deja una rosa. (...) O un chico que no tiene

dinero te deja un trozo de hash en el sombrero. O el borracho que viene y te agarra el instrumento porque quiere tocar. (...) El escenario te da el power porque a diferencia de la calle hay una energía más concentrada. Es como más fuerte. Te llega más fuerte. Porque hay más gente que está contigo en ese momento. (...) Hay una expectativa...” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Tanto el tema del movimiento constante, como la relación inminente con el “vagabundeo”, combinado a su vez con la integración de miembros provenientes de distintos bagajes musicales en Oaxaca; ha propiciado el surgimiento de un sonido que no teme adoptar cualquier figura auditiva que sea configurable a las rolas:

“Lo que digo siempre, es limitativo decir un género. Yo te lo defino... género “del mundo”. Tengo muchas influencias: soul, funky, country, folk, rock, psicodélico, ochentas, electrónico, (...), blues, el pop, el rock italiano, el afrobeat; y luego cumbia colombiana, que empiezo de verdad a escuchar ritmos latinos. (...) Música del mundo, ese es el género en el que defino actualmente mi música.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Desde proyectos como Perro del Sol -de Daniel del Santo-, hasta la misma Lila Downs y más recientemente La China Sonidera, donde también participa Marco Buonamico; la ciudad de Oaxaca ha sido un lugar importante para la fusión de estilos en la música popular. Personas procedentes de distintas nacionalidades han combinado, junto con músicos locales, toda clase de corrientes sonoras. Esto se debe en parte a que Oaxaca ha sido fragmento de una ruta viajera desde hace más de cuarenta años (Gutiérrez, 2013). Una estación importante en el camino de los movimientos contraculturales juveniles que desde finales de los sesenta han venido buscando diferentes idilios: desde un encuentro con los hongos mágicos y cierto contacto con la “naturaleza”, hasta las posibilidades de una vida alejada de la sobre-regulación, el industrialismo, el individualismo exacerbado y las exigencias de la sociedad de consumo que caracterizan sobre todo a Estados Unidos y los países de Europa occidental.

“Vagabundo es una canción que habla de escaparte de los impuestos, del occidentalismo, de una situación que yo he vivido sobre mi piel. Esto de los gastos, los increíbles gastos que se pagan o de cualquier cosa necesitas un permiso. Es un vagabundismo que viene por una necesidad, aparte de nacer con estas ganas de irte o de conocer. También es una necesidad. Yo me he ido de Europa hartado, estando mucho tiempo pendiente de la burocracia y los gastos, los infinitos gastos que pagar. (...) Entonces vagabundo es alguien que escapa de esto para empezar a vivir de una forma más libre. Y esta canción es parte del pasaje que hice, del cambio que hice de Europa a Latinoamérica. Hay burocracia acá, hay impuestos que pagar, pero es mucho más ligero. (...) Vagabundear te lleva a otros lados e inspira mucho.” (Marco, Buonamico’s Band, 14 oct. 2015).

Los intercambios entre sujetos que proceden de latitudes lejanas entre sí han propiciado una intensificación en los procesos de aprendizaje para ambas partes. También los oaxaqueños que han tenido este tipo de experiencias expresan las posibilidades que brindan tales formas de contactos. Se trata de músicos locales que a través de su vínculo con bandas como La China Sonidera o Buonamico's, han establecido relaciones cercanas con diferentes personas de otras nacionalidades, teniendo incluso la posibilidad de ir a tocar a otros países. No sólo se trata de la relación con los miembros extranjeros de las agrupaciones como Marco, sino también de sus parejas –la compañera de Gustavo Baca también es italiana- y otros amigos y agentes que acompañan a los grupos en sus tocadás y sus vidas cotidianas.

“Aprendizajes son bastantes. (...) Aprendizajes como ir a un lugar y probar una vida que nunca habías tomado. Platicar con Marco sobre cosas de donde él viene. Platicar vivencias de los demás, muy chidas, de tus compañeros. Son varias cosas que te dejan sobre todo pensar.” (Paco, Buonamico's Band, 19 ene. 2016).

“Al entrar al mundo de La China (Sonidera) me entero que hay muchos extranjeros viviendo en Oaxaca. Y pues, puedes hablar con ellos y llevarte con ellos, hacer trabajos con ellos o incluso echar la fiesta con ellos o divertirte con ellos. Antes yo pensaba, un extranjero, ha de ser difícil convivir con ellos y no. Como que me liberó, pues, en ese aspecto. De convivir con mucha gente que yo no pensé que llegaría a conocer. Aparte de que me sacaron del país: ir a Bélgica fue un impacto muy grande. Mis papás me dijeron, “no, no creo que vayas”. De los hermanos, te digo, soy el más “guerristo” (...).” (Coco, Buonamico's Band, 2 dic. 2015).

Como ya comentaba, además del factor nómada-callejero, la variedad de estilos trabajados a lo largo de las trayectorias individuales de cada miembro hacen que el sonido se aún más ecléctico. La amplia experiencia de Gustavo Baca en proyectos de rock, jazz, blues por más de dos décadas lo han convertido en un baterista mítico y emblemático de la escena local. Su extenso *curriculum* musical incluye la participación en bandas como Los Indios Verdes, La Santa, La Nigua, Dislexia, Oaxjazz, 69, Los Bernardines, Los Naidenz, Pichancha, Los Prendidos, entre otras. Coco Santiago, multi-instrumentista de la banda y bajista de la China Sonidera, lidera su propia agrupación de cumbia –Camaleón-, de donde también proviene su discípulo Paco Hernández, quien se desenvuelve ahora como bajista de los Buonamico's. Kevin Jaziel, quien también ejecuta varios instrumentos es egresado del CEDART e imparte clases de música en zonas rurales del estado. Ramsés Bautista aprendió a tocar la trompeta con un grupo de marimba en el istmo. También ha pertenecido a diferentes agrupaciones de

orientación “versátil” para fiestas particulares. Esporádicamente realiza colaboraciones en vivo con México 72, un proyecto de *sound system* oaxaqueño.

“Coco es cumbiero de hueso colorado y nos gusta la cumbia, somos aficionados de la cumbia. (...) Kevin es roquero. Siempre ha sido roquero y al momento de improvisar le ha metido cosas así medio roqueronas, pero en el clarinete. (...) Pero me encantan los ensayos, porque así como está la experiencia de Gustavo y de Marco, que son los más grandes, está también la experiencia en otro tipo de música que tiene Kevin, que tiene Coco, que tiene Paco. Entonces me encanta porque siempre podemos aprender de todos.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Y son, como comenta Ramsés, no sólo la combinación de bagajes musicales, pero también las relaciones intergeneracionales las que hacen posible el sonido mixto de este proyecto. Marco y Baca tienen 38 y 37 años de edad, respectivamente. Ambos brindan a la banda una dosis de experiencia que es apreciada y absorbida por los demás miembros del grupo. Coco, con tan sólo 28 años, ha sido un referente importante en la formación musical de Paco, el bajista. Éste último, al igual que Ramsés y Kevin ha sobrepasado recientemente la veintena de edad, lo que de ninguna manera les impide aportar elementos importantes, tanto en las composiciones como en la logística requerida. La posición de guía –el caso de Marco, Baca y Coco- al interior del grupo ha sido legitimada en la práctica por sus propios miembros, haciendo posible un camino de ida y vuelta en los aprendizajes implicados. Esto es posible gracias a que los músicos más experimentados crean una atmósfera y unos mecanismos que hacen posible la integración de aquellos que van iniciando.

“Este Gustavo Baca. (...) Todos estamos nerviosos y él llega y ya listo para tocar. Ya trae la música, ya saliéndosele de las manos. (...) Ya estos cuates ya tienen mucho tiempo tocando. Ya han pisado un chingo de escenarios. (...) Pues es muy chingón, porque entre todos podemos platicar. Y nunca se ha dado de que el ambiente esté como que tenso. “Están chamacos” o “Ya están grandes”, no, sino que nos hemos visto igual. Con el respeto de la trayectoria que han tenido cada quien, pero lo platicamos chido y se refleja al momento de ensayar y mucho más al momento de tocar. (...) Siento que nos enriquecemos entre todos del sonido que queremos hacer. Entonces metemos un poco del sonido de cada quien y se hace una mezcla. Se hace a lo que está sonando Buonamico’s Band.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

“Todo lo que sé, pues me lo ha enseñado Coco. (...) Desde que entré a Camaleón. De ahí llegué a Buonamicos también por él. (...) Gracias a que Coco tocaba el bajo antes, pues se me hizo más sencillo. Pues me decía, “no, aquí es así y aquí es así”, “puedes hacer esto, puedes hacer lo otro”. (...) Y para mí significa bastante que me hayan dado la oportunidad. Jamás creí estar en Buonamicos. (...) No sé si sea la costumbre, pero pues desde que entré -como yo fui de los últimos que entraron-... Pues cuando entré

todos se portaron muy padre conmigo. Y como yo no sabía ni qué onda, pues siempre me tenían paciencia y todo ese rollo, para sacar todas las rolas y todo eso. (...). Pues te hacen sentir como que es otra familia. No sólo es ensayos y tocadas, sino que pues es platicar con uno, con otro. Cómo estás, cómo te ha ido. Hacer reuniones sobre la banda, qué tenemos planeado, qué queremos hacer. (...)Y no sé, el ambiente es muy padre.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

En tal sentido, Marco es reconocido por los demás integrantes como el fundador, líder y compositor principal de la banda. Antes de venir a la Ciudad de Oaxaca, vivió alrededor de cinco meses en un pequeño poblado de la Sierra Sur componiendo música por su parte. De aquellas composiciones es que ha surgido la base del actual repertorio de los Buonamico’s. El resto de los miembros, algunos de ellos con formación musical institucional, avalan la trayectoria de Marco y su habilidad en la composición a pesar de nunca haber pasado por una educación musical escolarizada. Marco a su vez, invita constantemente a los demás miembros a participar con diferentes aportaciones para completar el proceso de composición y darle un sentido grupal que posibilita un sonido más integral. Además, el desarrollo empírico de Marco como compositor ha generado diferentes procesos de aprendizaje en los demás músicos de la agrupación, que toman elementos de tal experiencia para aumentar las posibilidades en la estructuración de nuevas canciones.

“Siempre he sido autodidacta. (...) Puedo definir mi conocimiento musical desde cuando tengo memoria, de instinto. Yo creo que sí es un límite el mío y lo admito de no tener conocimiento de la instrumentación. Yo compongo con la guitarra y no tengo un gran conocimiento. Yo la toco a mi forma, de hecho hago unas cosas que yo no sé ni si quiera qué son.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

“Hay personas que la facilidad la tienen. Por ejemplo, Marco se me hace una persona que... le quito acá, le pongo una guitarra... (...) El lo piensa más rítmico... música y letra.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

“Tal vez sí sea Marco el que dirija. Pero pues no nos quita ese... como que se oponga o así a que los demás aportemos.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

“Yo trato de que sean las ideas de Marco, porque al final es una idea de Marco. (...) Quiero que se escuche como a Marco le guste, pero Marco dice “no, aporten, aporten”. Marco sí ha querido que nosotros aportemos lo que nosotros queramos.” (Coco, Buonamico’s Band, 2 dic. 2015).

“Lo veo así como que Marco es el director. Es un director que sí recibe opiniones, que está abierto a esto. Pero que a final de cuentas, si no le parece, pues no va, no entra. Porque son sus rolas, pero nos da la oportunidad de opinar. Y hay cosas que si sí le gustan, pues se quedan. (...) A Marco le he aprendido mucho al momento de crear la rola. Cuando recién empezamos tuvimos un ensayo todos y luego tuve un par de

ensayos en su casa, sólo con él, para armar las cosas. Con él aprendí eso, cómo armar una rola. Cómo darle ese efecto o esa historia a la canción. (...) Siento que él me transmitió eso, de hacer propia la canción. (...) No es de que “ah, pues es de él” y a ver qué le hacemos a su canción. No, sino que también hacerla propia y meterle a la canción porque quieres la canción.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Este tipo de dinámicas han permitido el surgimiento de un compromiso grupal que denota bastante solidez para el poco tiempo que la banda lleva reunida. Probablemente el hecho de llevar un lapso breve como grupo influye también en el hecho de que no hayan aparecido tensiones fuertes entre las partes. De parte de los miembros más experimentado hay una gran consideración por el nivel de responsabilidad que muestran los músicos más jóvenes de la banda; tanto en su dedicación en aspectos musicales, como en el cumplimiento de sus deberes para con el colectivo.

“No me ha tocado (conflicto). No, hasta ahorita no. Ni cuando vamos a tocar ni a los ensayos. De cositas de desorganización a lo mucho, pero un conflicto no.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

“Tienen muy buena disposición (los integrantes más jóvenes de los Buonamico’s). Todos son muy abiertos a cualquier sugerencia. He trabajado con otras personas que sí son más... no cerrados, sino que ponen más peros y no están llegando a aportar, sino nada más están llegando “a ver díganme lo que tengo que hacer” y algo así. Y estos chavos tienen la pila, pues. “Ahora qué hago, ahora cómo le meto”. Entonces creo que ese es un plus para la banda. (...). También depende mucho del carácter de las personas. Y como te digo, acá en los Buonamico’s es todo paz y amor.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

“Lo que tienen Ramsés y Kevin... Kevin es un excelente músico y Ramsés, que también lo es... Van a los ensayos, es gente muy dispuesta y si les dices a las cinco, a las cinco ahí están. Esa gente es muy rara. Y verla en un chavo, porque yo tengo ya 28 y verlos de 21-22 con esa actitud es muy raro, pero sí los hay. A Marco le cayeron como anillo al dedo esos dos integrantes porque realmente lo valen. Entonces, llevarse con ese tipo de músicos es muy bueno.” (Coco, Buonamico’s Band, 2 dic. 2015).

CAPÍTULO IV: ENTRE EL CURRÍCULUM SOCIAL Y EL APRENDIZAJE BIOGRÁFICO

“Para el concepto de autogestión, conocer es transformar.” (Revueltas, 1978: 108).

He comentado ya acerca de las dificultades para hacer un corte tajante entre la llamada educación formal, informal y no formal⁴⁹. En primer lugar, me opongo a estas denominaciones porque cargan con un estigma y un desdén hacia esos caminos de aprendizaje que están fuera del marco institucional. Además, la realidad empírica sugiere un tremendo ir y venir entre estos ámbitos que muestra claramente la porosidad de los límites entre uno y otro. Sin embargo, puede ser útil en términos analíticos el hecho de hacer una diferencia entre lo que Alheit y Dausien (2005) llaman “currículum social” y “aprendizaje biográfico”. La diferencia es que el primero atañe a la formación estructurada por las instituciones creadas por la cultura mayoritaria y el segundo se refiere a las formas de aprendizajes múltiples y complejas que vivimos a lo largo y ancho de toda nuestra vida. El currículum social regularmente pretende ser lineal, mientras que los aprendizajes biográficos contienen intermitencias, se adelantan y se regresan, rompiendo con estructuras establecidas en tiempo y espacio. Desde luego, el aprendizaje biográfico trasciende al currículum social, lo pone de cabeza y le da mil volteretas; lo sobrepasa y lo transforma continuamente. El currículum social se queda corto ante las posibilidades y las necesidades que establecen los aprendizajes biográficos. Entre uno y otro no existe un límite consistente, sino que se alimentan mutuamente; de formas a veces contradictorias y a veces complementarias.

De los veintitrés músicos entrevistados, diez jamás tuvieron contacto alguno con educación musical institucional de algún tipo y quince de ellos sí lo hicieron pero de formas variadas y en espacios diversos. Resulta interesante hacer notar que de todos los que tuvieron acercamientos con instituciones de formación musical, muy pocos concluyeron el ciclo escolar

⁴⁹ Primer apartado del primer capítulo.

que estaba estipulado por la currícula de dichas instancias. Al parecer, tal cosa no era necesaria. Los músicos tomaron aquello que les servía para el tipo de música que pretendían realizar y cuando lo hubieron obtenido continuaron su aprendizaje a través de otras estrategias. La escuela de música fue importante para una buena parte de los artistas con los que tuve contacto, pero como dice David Morales, es sólo una de muchas posibilidades a la hora de participar de la música y del aprendizaje que ésta implica:

“Se combina todo, lo que aprendiste en la escuela, si tomaste clases de música; si ya tienes clases particulares, si estás viendo tutoriales en Youtube –que ya de repente hay muchas cosas buenas allá-. Y también mucho el que escuchas música... siempre eso de estar escuchando otras músicas... esa es mucha enseñanza Ese es uno de los aprendizajes también muy importantes.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

Como veremos a lo largo de este capítulo existe por un lado una gran variedad de formas de aprender e involucrarse con la música alternativa, así como también podemos notar una enorme cantidad de conocimientos derivados de estas prácticas. Tal y como ya lo adelantaban Gallardo y Estévez (2015) y como en este caso nos lo revela Marco Buonamico, pertenecer a una agrupación de este tipo implica una serie de actividades que incluso se salen de lo propiamente musical, para abarcar terrenos administrativos y de gestión artística, de desarrollo personal y de inteligencia social. Las prácticas a las que está sujeta la banda alternativa de música conllevan tantos caminos que nos permiten hablar de un ámbito de multi-aprendizajes para aquellos involucrados en la escena:

“Aprendes muchas cosas fuera de ensayar y pasártelo bien. Obviamente sí, no hay que olvidarse de pasárselo bien. Pero te aseguro que también hay que curar toda una parte más organizativa, de ponerte en la mesa a discutir. A reunirte, a ser claro, transparente. A tener una actitud abierta, una actitud seria. (...) Aprendes a controlar tus propias emociones. Y a veces te enfrentas delante de cosas que no tenían nada que ver con la música, por ejemplo. O sí tienen que ver con la música, pero también con las relaciones públicas. (...) Tratar de darte a conocer con instituciones que te puedan apoyar (...).” (Marco, Bunoamico’s Band, 14 oct. 2015).

A su vez, no debemos olvidar que el aprendizaje implica transformaciones constantes. Los músicos de la escena alternativa de Oaxaca están sujetos a cambios continuos a través de sus aprendizajes biográficos. Es raro que se estanquen un solo género o que se resistan a ser influenciados por otras posibilidades sonoras. Como apunta Thorvald Pazos, las diferentes prácticas de multi-aprendizaje a las que están sujetos los músicos les brindan la posibilidad de

modificarse a sí mismos durante sus trayectos formativos, convirtiéndose durante ese camino en músicos más completos, por medio de nuevas influencias e intersecciones con otros ámbitos culturales y musicales:

“Como en este estudio (de grabación) a final de cuentas son muchos jóvenes los que me contratan -cuando se acercan aquí a trabajar son tan jóvenes como de 16-15 años-, y me ha tocado verlos crecer, como yo he crecido junto con ellos, al mismo tiempo... Y por lo tanto, en ese desarrollo que ellos van teniendo como músicos -los que siguen estudiando-, pues encuentran otras formas de expresarse. Unos dentro del rock, y otros pues que definitivamente... inclusive ya niegan... ya no quieren nada con el rock... niegan sus orígenes... Y que ahora están haciendo otras cosas, pero igual de interesantes, que pasan desde la música electrónica -inclusive algunos ahora- y que bueno, antes eran completamente heavy-metaleros. En fin, se da porque van creciendo, van desarrollándose.” (Thorvald Pazos, entrevistado por David Morales y Sergio Navarrete, Sta Lucía del Camino, 22 jun. 2011)

Escuchar, observar, leer y jugar

Como señala Lucy Green (2002) y nos reitera David Morales, buena parte del aprendizaje musical en estos géneros se deriva de diferentes formas de escuchar música. Desde el punto de vista de David, entre más referencias tenga un músico mayores serán sus posibilidades de proponer cosas nuevas. El hecho de escuchar ciertos tipos de música puede incluso marcar el proceso creativo de los artistas sonoros:

“El escuchar y ampliar tu panorama te va a hacer entender muchas otras cosas. (...) No vas a estar en la onda de que tu música, lo que tú haces, es lo mejor y ese rollo.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

En gran medida, este proceso de aprendizaje musical a través de la escucha se da a partir de un entrenamiento del oído, que permita -por lo menos en primera instancia- la reproducción de la música deseada:

“Cosas que aprendí sobre la ejecución del instrumento fue a ser autodidacta. A aprender a captar canciones al oído y empezar a sacarlas así, porque así fue como saqué todas las de Dr. Jekyll, nadie me las enseñó. (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Pero además de escuchar en diferentes niveles de atención y de concentración, los músicos ejercen también la observación de otros músicos para lograr ciertas formas de ejecución y de interpretación (Green, 2002):

“Aprendí solo. Nadie me llegó a enseñar ni a... Incluso hasta ahorita no te sé leer partituras, ni nada... No sé nada de eso... aprendí a tocar solo (...) Yo se la mamaba a Nirvana. (...) Ponía mi reproductor y veía videos. Y veía las posturas de los dedos y trataba de imitarlo. Así saqué algunas cosas.” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Aunado a la escucha y la observación –tanto de música en vivo, como de elementos grabados en audio y video- los músicos van complementando su aprendizaje a través de distintos medios escritos, como revistas:

“Compraba mucho una revista que se llama Conecte. Esa era la biblia del rock, prácticamente (risas). Entonces a través de la revista te enterabas qué grupos había, qué pasaba. Y al final de la revista siempre había una lista, que en Santa María la Rivera podías conseguir discos.” (David Morales, Sastreía Morales, 3 dic. 2015).

“El rollo de las entrevistas, en las revistas. Ahí aprendes mucho. Bueno, yo aprendí muchas cosas ahí también. Leía las entrevistas de grupos que grabaron. Contaban cómo grababan, cómo lo hacían. O de sus conciertos. De cómo los realizaban. De una u otra forma, a través de eso, aprendes cosas. No como un manual, pero sí después son cosas que se te van quedando.” (David Morales, Sastreía Morales, 14 dic. 2015).

Conjuntamente, en los últimos veinte años y con fuerza progresiva, el internet se ha convertido en una fuente de posibilidades en este sentido. Aunque en un principio su acceso era hasta cierto punto limitado, son cada vez más los músicos que cuentan con esta herramienta en su propia casa. Lo anterior les permite tener acceso a escritura musical, videos y por supuesto música de diferentes partes del mundo:⁵⁰

“También estaba ya bastante la información de internet. Muy práctico. Una herramienta más ahí. (...) Ejercicios... Bueno, últimamente libros de batería, específicamente. Y sí hay mucha información que no conoces y ahí está. Me ha servido bastante, también.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Pero, además de las opciones ya mencionadas, ha surgido en los últimos años la posibilidad de practicar música a partir del contacto con los videojuegos. Varios de los entrevistados afirmaron que, particularmente en la ejecución de la batería, los videojuegos se

⁵⁰ Estaré ampliando el análisis sobre el aprendizaje a través de internet el apartado titulado Tecnología y medios de comunicación.

han tornado en una posibilidad de comenzar a ejercitar ritmos y habilidades psicomotrices, especialmente cuando existe el interés, pero no las posibilidades de comprar un instrumento:

“Más o menos le agarré el pedo a esto, pero como no tenía con qué ensayar –lo único que tenía eran baquetas- pues le daba donde sea. Y de ahí fui poco a poco tocando. Me acuerdo mucho donde practicaba era en un video juego que se llama Rock Band o Guitar Hero. Cualquiera de esos porque tenía la batería y hacía el sonido de batería.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

En todas estas vías para el aprendizaje musical, la memoria juega un papel preponderante. Es, desde luego, una memoria selectiva y cambiante, que se adapta a las circunstancias que se le presentan y que contiene una facultad creativa y de reconfiguración. La memoria también atañe al cuerpo mismo. A partir de una investigación en etnomusicología sobre los significados en las prácticas musicales de los marimberos achí de Rabinal en Guatemala, Sergio Navarrete destaca la importancia de la memoria corporal en el aprendizaje de la música:

“Los músicos dicen que una vez que han aprendido a tocar, nunca lo olvidan; ellos lo comparan con cualquier otra tarea práctica. Es una manera de decir que el cuerpo siempre recuerda la adquisición de cualquier habilidad física. La “memoria” de la mano no sólo es tan importante como la “memoria de la mente, sino parece ser una memoria más persistente. Una vez más, los músicos dan por hecho la autonomía de sus manos, cada una con su voluntad propia.” (2005: 273-274).

A este respecto, Gustavo Baca –baterista de innumerables bandas de la escena alternativa oaxaqueña comenta:

“La habilidad que tengas para tocarlo (el instrumento). (...) En cierto momento se te ocurre hacer “esto”... Que se te ocurra, pero si no tienes la habilidad pues no te va a salir. (...) Hay una memoria muscular, también. Que eso, pues estudiando se desarrolla. Y que a la hora que diga, no, pues se me ocurre esto, lo puedo hacer porque ya la memoria muscular dice “bueno, sí lo puedes hacer”.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Aprendizaje entre pares

Y al mismo tiempo que se desarrollan estos métodos autodidactas para el aprendizaje de la música alternativa, van surgiendo posibilidades de contacto con otros participantes. Este

tipo de interacciones brindan la posibilidad de intercambiar conocimiento con otros músicos en ambientes cotidianos y muchas veces espontáneos. Surge el aprendizaje entre pares (Green, 2002), que establece un potencial de transformación a partir de relaciones hasta cierto punto horizontales o incluso lúdicas y de amistad:

“Ahí el chavo que tocaba la primera guitarra (Checo, de la banda When we are in trouble), él ya me dio unos tips ahí y los agarré bastante bien... los aprendí bien. (...) Ese wey me enseñó a usar quintas, a hacer octavas.” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“Platico mucho de música (con otros bateristas). Me comparten lo que saben. Pero más como una plática, no tanto como una clase. (...) Más como una concepción de la música, cosas así.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Este tipo de aprendizaje entre pares puede tener tal fuerza, que incluso un músico que ha aprendido la técnica dentro de las instituciones se puede dejar sorprender por la frescura y el dinamismo de algún amigo o compañero que ha trabajado su aprendizaje fuera de las mismas. Leo, bajista de Kaoz Party y guitarrista de Echcosystem había estudiado arduamente en la escuela cristiana de música Contrapunto. Posteriormente, su amigo Gamaliel –también guitarrista de Echcosystem- llegó del Istmo a la Ciudad de Oaxaca y al volver a tocar juntos, Leo no pudo evitar dejarse sorprender por las propuestas de un camarada que había desarrollado sus ideas musicales fuera del marco institucional:

“Yo era muy técnico, en el caso de la composición y todo eso. Llega mi amigo, con el que toqué hace años, el de mi primer banda. Se llama Gamaliel. (...) Él viene a vivir para acá (...), ahora sí como a que a perseguir el sueño. Ir tocando y crear música propia. Yo le muestro unas maquetas que tenía grabadas en mi computadora y me dice, sí están chidas y así. Y estuvimos trabajando sobre esas canciones... y como te comentaba yo era muy técnico, muy cuadrado. Me faltaba el toque que traía él. Él no había estudiado música, pero tenía buenas ideas. Esas maqueta que yo tenía las desechamos por completo, empezamos a trabajar en nuevas canciones.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Maestro y aprendiz

Pero también existen ciertos casos en donde aparece entre los músicos una figura con una trayectoria más extensa. La categoría de maestro es otorgada por las propias colectividades e individuos. Su jerarquía es reconocida a partir del camino recorrido y de su capacidad para

transmitir ciertos conocimientos a músicos menos experimentados. Gustavo Baca, reconocido baterista de la escena local oaxaqueña nos comenta sus vivencias de cuando aún era novato en la materia:

“Quería aprender más. Me sentía estancado. No sabía cómo avanzar. (...) Me abrió el panorama. Qué es lo que se tiene que hacer al tocar la batería. Cosas técnicas que hay que desarrollar. (...) Los rudimentos que son básicos para el instrumento. (...) Sí sirvió bastante, pero lo tiene uno que desarrollar. A chingarle.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Ramsés Bautista, trompetista de Bounamico’s Band y de México 72, vivió parte de su infancia en Ixtepec, Istmo de Tehuantepec. Ahí fueron sus inicios en la trompeta, sobre todo a partir del contacto con el reconocido maestro Marcial Rasgado Felipe. Este profesor de música tradicional es toda una leyenda en dicha región y se ha encargado de la formación de varias generaciones de músicos oaxaqueños. Ramsés permaneció dos años y medio aprendiendo con el maestro Paquito, como es mejor conocido. Y como él mismo relata, tales aprendizajes iban mucho más allá de lo técnico, abarcando otros aspectos de la formación del músico, como pueden ser el sentimiento que debe acompañar la ejecución musical (Green, 2002), así como el amor mismo por el arte sonoro y el compañerismo que debe prevalecer entre los involucrados:

“Siento que de ahí aprendí un poco a entrenar el oído. A sincronizar el oído con lo que quieres tocar y también mucho el sentimiento. A la hora de tocar, no tocar así plano, sino que sentir la música. Como que llenarte de ella y ahora sí vamos a tocar. Y aunque no seas el chingón tocando o haciendo muchos sonidos, pero siento que el sentimiento es lo que más... (...) Aprendí mucho en el sentido de querer la música. Aprendí también que el ambiente entre músicos, cómo debía ser. Nada de envidia, nada de “no, pues yo toco mejor” que alguien más.” (...) Nos enseñó mucho eso de que tú eres igual a los demás. Tú no vas a ser mejor por tocar. Tú tienes que ser mejor, pero mejor que tú mismo.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Otro caso interesante es el de Erick Martínez, guitarrista de Kaoz Party y Yo Triceratop. Erick, a la par de su aprendizaje en la guitarra, ha trabajado con Thorvald como ingeniero de audio en Thorsmusic desde hace más de siete años. Sobre todo en un principio, la relación entre Thorvald y Erick fue la de maestro-aprendiz a través de la práctica de un oficio tan importante para la música como lo es la grabación y la sonorización musical. Thorvald fue un mentor y guía para Erick en sus primeros pasos como ingeniero de sonido, un oficio que mayormente se ha construido fuera de ámbito escolar, ya que hasta años muy recientes se ha incorporado a la currícula de algunas escuelas de música privadas, sobre todo en la Ciudad de

México. Thorvald acompañó a Erick en sus primeros pasos como técnico de audio, sin embargo y desde la visión de éste último, los aprendizajes durante todos estos años le han permitido también proponer ideas y resolver situaciones con base en la experiencia acumulada. Según la opinión de Erick, su intención no ha sido en ningún momento “superar” a Thorvald en el oficio, sino poder trabajar juntos, como equipo. Erick también ha investigado y se ha capacitado por su parte, lo que genera un ambiente de complementariedad a la hora de grabar a los grupos y de sonorizar los conciertos. Existen ocasiones en las que Erick puede tomar la responsabilidad sobre un proyecto a realizarse dentro de Thorsmusic. La confianza y la fraternidad con la que Thorvald y Erick se tratan mutuamente demuestran la calidez en la relación y la fuerza que logran como equipo de trabajo. Este tipo de relación les permite construir conocimiento y aprender de manera conjunta, solucionando a la par los problemas que se presentan, generando así un potencial mayor de aprendizaje para ambos:

“(…) yo no sabía todos esos tecnicismos. Y ya después fue que Thorvald me empezó prácticamente a introducir al programa que es yo creo de los mejores de producción en el mundo, que es el Protools. (...) Me enseñó lo que es microfónica, me enseñó lo que es la edición, me enseñó lo que es mezcla. (...) Yo no sabía todas esas cosas y ya empecé a aprender ahí... (...) Mi trabajo-escuela, pero a la vez me pagaban (risas). (...) Thorvald sí ha sido un punto importante en mi vida, porque me ha enseñado muchas cosas. Técnicas, prácticas y un poco teóricas. (...) No es una persona que nada más hasta ahí se quede. Sí ha leído (...), siempre está investigando, ha ido a cursos. Cursos en los cuales yo lo he visto que tiene sus diplomas y yo apenas era un pequeño él ya estaba en cursos. Él tiene un gran peso, pero, ¿sabes qué es lo que me gusta mucho? Que el alumno no ha superado al maestro. El alumno ha estado con el maestro. Y han estado los dos en esa parte de enseñanza-práctica. Y seguimos siendo Thorvald y Erick: enseñanza práctica. Si él estaba ya en unos pasos más adelante, yo lo traté de alcanzar. Ahora siento que estamos los dos caminando al mismo tiempo... en la parte de experiencia, práctica y teoría. ¿Por qué? Porque me deja solo. Una persona que ya tiene tantos años grabando y de repente deja de grabar y escucha lo que grabaste y te diga - porque me lo ha dicho muchas veces-: está bien grabado, no tiene ningún problema, (...) está chingón. (...) Yo no quiero superar a Thorvald, yo simplemente les digo a todos: yo estoy con él... a la par. (...) Una cosa que tenemos, es que si trabajamos con algo nosotros; que Thorvald ya no puede, que yo ya no puedo... (...) no nada más nos quedamos ahí. Si no otra vez volvemos a lo autodidáctico. Buscamos en internet, buscamos referencias y sobre esas referencias tenemos el equipo y empezamos practicar.” (...) Una de las cosas principales que he tenido en el estudio es aprender juntos. Tanto si lo ponemos en ese sentido más como etiquetas, maestro-alumno o maestro-discípulo... aprender juntos. Y si se equivoca tratar de corregirlo en el sentido cuando estás en la práctica. Si se equivoca Thorvald, porque hay momentos donde se satura un poco de cosas, tú estás para ayudarlo y él está para ayudarte. A mí cuando me deja en vivo, estoy poniendo las equalizaciones y de repente llega y ve que estoy equivocando en algo... llega y me ayuda a corregirlo. No me dice, “güey, estás mal”...

llega y “oye, bájale un poco” o “yo le bajo”. (...) Nos ayudamos mutuamente. Siento que dejamos esa etiqueta a un lado. Ahorita ya estamos como Thorvald y Erick, y seguimos. Y lo que me gusta es que la misma gente te reconoce por el trabajo. (...) Después de un aprendizaje que tuve con él, de ser maestro discípulo, ahora somos un equipo.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015)

El *jam* y los ensayos

Conjuntamente a la escucha, la observación, el contacto con diferentes medios - escritos, visuales e interactivos-, la interacción entre pares y la relación maestro-aprendiz; también hay otros mecanismos de aprendizaje en la música alternativa, que tienen que ver con las prácticas grupales⁵¹. Me refiero sobre todo a dos: el *jam*⁵² y el ensayo. Es cierto que un *jam* puede ser parte de un ensayo, pero también se puede dar en un concierto o en otro tipo de contextos. “Jamear”⁵³, como los mismos llaman a la acción de ejecutar un *jam*, es una parte esencial de mucha de la construcción creativa y del aprendizaje desarrollado por las bandas de música popular (Green, 2002). En la narrativa sobre Kaoz Party, los miembros de la banda testimonian que es a través del *jam* que comienzan sus ensayos, lo que permite a los músicos introducirse en la dinámica musical del grupo –“calentar motores”- y también les da la facultad de explorar otras posibilidades y sonidos para crear nuevas “rolas”. De la misma forma que Kaoz Party, muchas otras bandas –incluyendo a Byt Band y The Buonamico’s Band comienzan sus ensayos “jameando”:

“Empezamos a jamear en el ensayo. Y decimos, pues vamos a tocar... Ya tocamos, si sale alguna idea que nos gusta la retomamos. Luego trabajamos sobre eso que nos guste.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

No todo *jam* lleva a las bandas a componer nuevas canciones. Hay veces en las que simplemente sirve como introducción a las prácticas grupales. Además de este importante

⁵¹ Estaré profundizando en el tema del aprendizaje en comunidad en el siguiente capítulo, por ahora comentaré algunas dinámicas que son importantes para los músicos al momento de aprender grupalmente.

⁵² Como había comentado ya en el primer capítulo, existe una diferencia sutil entre un *jam* y una improvisación: mientras que la última suele hacerse de forma más “libre” o espontánea, el *jam* suele realizarse sobre una base de acuerdos entre los músicos, que incluye cierta combinación de acordes, tipos de ritmos y estilos en la ejecución musical (Green, 2002).

⁵³ Se pronuncia “yamear”.

ejercicio, los grupos aprenden a practicar su propia música, a organizarse para ejecutar las piezas de manera conjunta, a corregir las diferentes fallas que van encontrando en su trabajo, a pulir y arreglar las piezas sonoras ya compuestas. También es un espacio para coordinar aspectos de logística y tocar temas concernientes a las relaciones de grupo:

“A veces se da lo de jamear primero. Como para calentar. Como para soltarnos. Ya después ensayamos... pues vemos qué rolas fallaron en la última tocada y trabajamos sobre eso. (...). A veces empezamos así, o cuando no hay mucho tiempo, directo. Hay temporadas en las que ensayamos solo rolas nuevas. Nos dedicamos a sacar nuevas rolas. (...) Y ya si hay algún toquín antes... alguna tocada antes ensayar todo... preparar todo el set.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

Es interesante ver cómo algunos integrantes de las agrupaciones brindan incluso mayor valor al aprendizaje emanado de los ensayos que de la educación musical institucional. Desde mi punto de vista, lo anterior se debe a que el ensayo representa –entre otras cosas- la construcción de los aprendizajes colectivos de las bandas de música alternativa. A su vez, los ensayos significan todo el trabajo grupal en tantas dimensiones como el colectivo mismo se lo permita. En el siguiente testimonio, tanto Gibrán -el miembro más experimentado de Dr. Jekyll & Mr. Hyde-, como Yered –la primer guitarra de la banda- muestran un gran reconocimiento a los logros del grupo actual a través de los ensayos, incluso por encima de las aportaciones de algunos ex-miembros cuya educación proviene de ambientes académicos.

“Fíjate que con respecto a lo que me contabas de escuela y conocimiento empírico, he visto así en los músicos... Algunos sí han ido a la escuela, por ejemplo Taquero es de escuela... Pilín... pero Pilín toca guitarra clásica... Leonó también es de escuela... Entonces, los que les late esto y tocan y tienen la facilidad, se ponen como que su tarea. Algunos duran otros no (...), pero ahorita así con la alineación que está es el hecho también de la superación a base de ensayos. (“trabajo”, agrega Yered). A base de trabajo...” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Tocar en vivo

Las “tocadoas”, como coloquialmente se les llama a los conciertos, suelen ser un momento muy importante en la configuración de aprendizajes para las distintas agrupaciones y los músicos que las integran. En primera instancia, los miembros de las agrupaciones perciben

estos eventos como una especie de culmen de aprendizajes. Es durante esta actividad que las trayectorias y los conocimientos de las bandas se exhiben ante un público determinado.

“Es el momento donde todo eso estudiado, aprendido, ensayado... El conjunto de todo, donde debe de ser el momento indicado para todo lo que te preparaste.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Como bien expresa Marco Buonamico, muchas veces las audiencias sólo pueden ver la consecución de un enorme trabajo de aprendizaje realizado por las bandas, especialmente durante los ensayos. En una interesante analogía con iceberg, Marco nos explica que la mayor parte del volumen de labor y aprendizaje se encuentra por debajo del agua, por lo que solo sumergiéndose en las profundidades podría uno apreciar el tamaño real del objeto en cuestión:

“Pusieron una foto interesante en Facebook el otro día. Se ve un iceberg, pero nada más la parte de arriba. Y luego, lo que no se ve es la parte más grande que está abajo. Y así yo me siento. Cuando estamos en un escenario es como una parte final de un trabajo que estás haciendo.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Y es que participar en una tocada requiere un despliegue de múltiples aprendizajes que abarcan una gran cantidad de campos de acción. Obviamente hay una parte estrictamente musical –composición, ejecución del instrumento, rítmica, coordinación y armonía-, pero además de eso, las “tocadoas” implican un conocimiento técnico del equipo –colocación, cableado, sonorización, microfoneo, monitoreo, etc. Además, las bandas aprenden a generar estrategias logísticas para el traslado el equipo y de los integrantes, así como formas de participación para la organización de eventos de diferentes tipos.

“Dar un buen show es lo más importante. Nosotros siempre tratamos de dar lo mejor. Y hemos ido aprendiendo desde cómo movernos, cómo organizarnos para mover las cosas para un concierto, de cómo poner las bocinas para que escuche la gente...” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

Como comenta Zaira, también se construye un aprendizaje corporal y escénico para saber cómo pararse y ubicarse sobre el escenario. Como apuntaba en el primer capítulo, el manejo de los cuerpos es un factor fundamental en los proceso de aprendizaje (Lave, 1996). Los miembros de las bandas incorporan, como parte de su formación, un entendimiento sobre la forma de mover sus cuerpos acorde a la manera en que ellos interpretan los estilos de los distintos géneros musicales en los que se desenvuelven. Los aprendizajes corporales y la forma

de moverse puede incluso denotar la trayectoria de los músicos. Como diría Sergio Navarrete, se trata de:

“un hábito de comportamiento estilizado incorporado dentro la práctica del aprendizaje, es decir, la cultura musical está incorporada físicamente. La amplitud del movimiento corporal de un músico revela tanto su maestría musical, su conocimiento del repertorio y su habilidad” (2005: 269).

En tal sentido, tocar en vivo implica un aprendizaje continuo en las maneras de establecer un contacto con el público que asiste a los conciertos. Los músicos aprenden a comunicarse con las audiencias: a observarlos, a escucharlos, a percibirlos; pero también a dialogar con ellos, a vincularse y a disfrutar en fusión con los asistentes a través de la música:

“Aprendes, aparte de musicalmente –tocando-, también aprendes a discernir la vibra de los que te están escuchando. Que eso es muy importante, porque a final de cuentas tocas para ti y tocas para ellos. Y si a ellos les satisface a ti también te satisface.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Los *front man*⁵⁴ de las distintas bandas aprenden a ejercer un rol específico en la comunicación con las audiencias al momento de tocar en vivo. Se vuelven de alguna forma los responsables del contacto con el público. Usualmente son los vocalistas de las agrupaciones los que a través de discursos y expresiones corporales impulsan la comunicación del grupo con los asistentes a las tocadas. Gibrán Rodas, de Dr. Jekyll & Mr. Hyde; Jaime Martínez de Kaoz Party y Marco Buonamico de The Buonamico’s Band ejercen este papel en las agrupaciones con las que tuve contacto. Es interesante el caso de la Byt Band, donde, al ser música instrumental y no haber vocalista, este tipo de labores son ejecutadas por Alex Reyes, el bajista, que micrófono en mano se dedica a presentar las piezas que la banda toca, a alentar al público a bailar, a enviar saludos, etc.

En la opinión del mismo Alex, los aprendizajes que uno desarrolla a partir del contacto con el público alcanzan un nivel de alta complejidad, debido a la cantidad de variables que se pueden presentar en tal sentido. Lo anterior aunado a disposiciones que muchas veces no dependen directamente del grupo, como es la sonorización y la calidad del audio; que también influyen en las posibilidades sonoras del grupo y, por lo tanto, en la respuesta de los asistentes.

“Complejidad para tocar en vivo es: no sabes cómo viene la gente, no sabes qué tipo de público es, no sabes si les va a gustar, no sabes si están bien, si vienen mal, si les va a

⁵⁴ Término en inglés que significa literalmente “hombre de enfrente”.

gustar tu música, si te van a abuchear. No sabes si ellos quieren otra música, no sabes si ya están borrachos. Y otra es confiarle mucho al audio. De que suenen bien tus monitores, que tu instrumento suene bien.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Las tocadás posibilitan momentos de alta intensidad emocional, tanto entre los músicos como entre el público presente. Es común que en los testimonios se resalte la fuerza emotiva de estos eventos sobre otras formas de vivir la música, como pueden ser los formatos grabados.

“Es muy diferente que tú escuches las grabaciones a que escuches algo en vivo. No lo sé. No sé cómo explicarlo, se siente muy distinto. Cuando estás en el escenario o cuando estás tocando en vivo es otro rollo a que nomás pongas la rola.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

“Cuando vas a tocar en vivo es una experiencia única. (...). Y demuestras que no suenas bonito nada más en el disco, sino que también lo puedes mejorar en vivo. Puede ser incluso mejor.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Aunque estaré profundizando acerca de aprendizaje a través de los sentimientos y la experiencia estética en el siguiente capítulo, quisiera solo mencionar que entre los conocimientos concretos que algunos músicos resaltan está precisamente el manejo de altas intensidades emocionales durante las presentaciones en vivo. No se trata exclusivamente de controlar nervios o ansiedad previa y durante el evento, sino de canalizar esa energía sentimental para engrandecer la música a realizarse:

“A controlarse uno mismo. Sí, como la paciencia. Controlar los nervios. O explotarlos, también. Tocar como si no hubiera mañana.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Asimismo, el hecho de tocar sin posibilidad de detenerse y volver a comenzar, al cometer algún error –como sucede en la mayoría de los casos–, hace que la espontaneidad sea un factor de aprendizaje en las tocadás. Los músicos aprenden a “fluir” con sus propias realizaciones musicales al momento de tocar en vivo. Esto también potencia la posibilidad de sentir a profundidad la música que se interpreta:

“Cuando estás en vivo no te puedes equivocar. No puedes decir, “ah, pues nos paramos y volvemos a comenzar” hasta que se oiga bien. Y sientes esa sensación de que fluya todo. De darle con todo y de sentir la música. (...) Y de transmitir todo eso que tú sientes.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

La cantidad de aprendizajes que se conglomeran en los conciertos, combinados con el tremendo potencial emocional que se vive y la espontaneidad que se propicia, producen a su vez una fuerte disposición de permanencia en la memoria de los involucrados:

“Para mí tocar en vivo es el lugar donde más aprendes. Puedes ensayar día y noche y puedes ensayar a cada rato con la banda, pero cuando estás tocando en vivo... se te queda. O hay cosas que salen que nunca ensayaste. Cada tocada en vivo es una experiencia más. Aprendes cosas nuevas. Siempre. Yo creo que hasta los grupos más grandes siguen aprendiendo en cada tocada.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Como ya adelantaba Leo, y como nos reiteran Ramsés y Erick, todo lo anterior convierte a las tocadadas en momentos especiales para las agrupaciones. Son recordados como eventos únicos que impactaron a los participantes de forma penetrante. El dominio paulatino de los instrumentos y aprendizajes construidos por los músicos involucrados permiten incluso en cierto momento de los conciertos y bajo el calor y la emotividad de los mismos, pasar a la improvisación. Ésta se efectúa hasta cierto punto en libertad, pero dentro de un esquema de escalas musicales compartidas por la banda en turno, y bajo tiempos establecidos en las piezas sonoras. Todo lo anterior termina por convertir a las tocadadas en instantes verdaderamente memorables e irrepetibles:

“Pues las tocadadas siempre son únicas. Tratas de hacer siempre lo mejor que puedes en cada show. (...). En la presentación del disco tuvimos colaboraciones. Tuvimos poco ensayo con las personas que fueron nuestras invitadas. Y toda la magia, siento yo, nació en el momento de cuando estábamos en la tocada. En el calor de toda la gente. Los gritos y pues en cierto momento la adrenalina que genera cuando estás en el escenario y todos prendidos. Pues salen esas composiciones al *jam*⁵⁵. (...) Como ejecutantes ya le podemos agarrar un poco a hacer ese estilo más libre y sacar un buen show.” (Erick, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

“Me gustaba sacar cosas de oído, pero no sabía improvisar. Y eso es lo que siempre he querido. Yo quería saber cómo era eso de improvisar. Aquí con México 72 y con Buonamico’s (...) sí hay unas bases, las que ensayamos, pero siempre hay una parte improvisación, una parte de meterle de tu cosecha. Y yo no sabía hacer eso.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Sin embargo, con respecto al tema de tocar en vivo, debemos decir que no todo ha sido favorable para las bandas, especialmente en cuanto a espacios para realizar los conciertos se trata. La carencia de foros es un tema compartido por dos veteranos de la escena: David

⁵⁵ Como ya había apuntado, la diferencia entre *jam* e improvisación puede ser muy tenue, al grado que los dos términos se llegan a usar indistintamente en la cotidianeidad.

Morales y Thorvald Pazos. Además de comentarlo claramente en su ensayo sobre la escena, realizado en el 2012, al preguntarle sobre los foros actuales, David Morales contestó de forma contundente: “Ya terminamos, porque no hay (foros).” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015). A pesar de que en algún momento ha habido foros alternativos gestionados por los propios artistas –como Plaza Labastida en los años noventa o las preparatorias pertenecientes a la UABJO⁵⁶- la realidad es que los foros privados dejan mucho que desear en varios aspectos concernientes a las necesidades de las bandas de la escena de música alternativa en Oaxaca.

En primer lugar, hablamos de una explotación laboral. Los músicos no reciben una remuneración adecuada a lo que ellos consideran justo ganar por su dedicación y trabajo sobre el escenario. Además, este tipo de lugares –bares en su mayoría- no cuentan con las condiciones necesarias -como equipo de sonido, acústica adecuada, óptima distribución espacial- para garantizar una realización musical acorde al desempeño de las agrupaciones.

“Realmente no son foros. Son bares que aprovechan que hay un movimiento de grupos (...). Pues al dueño como que le gusta el rock, pero no le gusta pagar.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

“Esos no son foros. Son lugares para vender cervezas. Y necesitan música para que los pinches comensales se diviertan. (...) Y la explotación del músico, claro que está ahí, porque les pagan lo que quieren. Terrible. (...) Ese es un tema que aquí en Oaxaca no avanza pa’ ni madres. Y cuando ha habido un foro interesante, como lo que era el Bar Central, (...), pues puro grupo de México, o de Colombia o de Nueva York, en lugar de darle el apoyo y abrirle las puertas a los de aquí.”(Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

Tal como señala Thorvald, ha habido algunos intentos de crear foros equipados, como el recién desaparecido Café Central. El problema es que pocas bandas locales se lograron presentar ahí, mientras que la cartelera incluyó muchas veces la presencia de grupos foráneos, lo que a los ojos de algunos participantes de la escena oaxaqueña hizo de este espacio un escenario un tanto elitista. Al mismo tiempo, algunos grupos -especialmente aquellos que se dedican a tocar covers- llegan a malbaratar su trabajo en los bares por una paga reducida y unas cuantas cervezas como compensación, lo que provoca una especie de círculo vicioso para la propia escena. Muchos músicos han aprendido a adaptarse a las circunstancias, pero no están para nada conformes con las alternativas en tal sentido. En muchas ocasiones los asistentes prefieren embriagarse acompañados de éxitos comerciales del rock, sin importarles las

⁵⁶ Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca.

propuestas creativas de bandas originales de la escena local. Este tipo de situaciones pueden llegar a decepcionar a más de un músico con ganas de hacer cosas inéditas y se convierte en un verdadero reto para los artistas sonoros de la ciudad:

“(El público) cuando ya empiezan a tomar, quieren música, pero cosas más conocidas... como covers de Zoé, covers de Héroe del Silencio, de Caifanes. (...) Pero te abuchea (...) te va a decir parte de insultos... de cállate y toca otra cosa que no están tocando.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

“En Oaxaca la escena independiente está completamente perdida. Porque cuando vas a tocar, de las cien personas veinte te escuchan y ochenta quieren covers. O quieren beber nada más... Y es lo que agüita⁵⁷ un poco también como músico. Agüita que la gente no esté tan abierta de mente. Que se claven en lo mismo, en lo mismo... Y sí influye hasta para composición. Por ejemplo, en el DF siento que la gente está un poco más abierta de mente. Vas a tocar a un lugar y llegan. Llegan porque quieren escuchar música nueva, quieren recibir algo nuevo.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

La música en la educación básica institucional

Aunque quince de los veintitrés músicos entrevistados tuvieron contacto con formas de educación musical institucionalizada, ésta en raros casos se efectuó desde la niñez. De hecho, como veremos en esta sección, de parte de estos artistas hay duras críticas e interesantes reflexiones con respecto a la inminente ausencia de programas de formación musical en la educación básica de las escuelas –preescolar, primaria y secundaria–.

“Nunca en ninguna escuela que estuve, me enseñaron ni un poquito de música.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

En las etapas de formación básica obligatoria, a la música y a las otras artes se les concibe en la gran mayoría de los casos como actividades que no cobran la importancia de otras áreas académicas, como pueden ser las ciencias y el idioma oficial, en este caso el español. La música llega a ser, en el mejor de los casos, una práctica complementaria, diseñada y ejecutada sin tomar en cuenta los intereses de los estudiantes y sin la dedicación que un área tan compleja amerita:

⁵⁷ Entristece, decepciona.

“Aquí en la escuela no había. En la secundaria, cuando llevas educación artística tienes (...) danza, te puede tocar música, (...) artes plásticas. Son siempre así de “al ahí se va”⁵⁸. Nunca le dan importancia. (...) En la primaria no tenías... realmente no había educación artística, aunque en la boleta ahí aparecía y era la que siempre sacabas diez. (...) Siempre ha habido más ese interés en que tú domines solamente el español, las matemáticas y la ciencia. (...) Esa es la preocupación de qué es lo que se va a formar. Se cree que solamente eso es lo que te va a dar cultura.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

“Yo he tratado de buscar eso. Ese apoyo, ese estímulo en cuanto a lo musical, en cuanto a lo artístico por parte de las escuelas y que sea desde un inicio, desde que están en preescolar. Yo casi no veo nada de apoyo aquí en Oaxaca. Raro es la vez que veo que la escuela tiene como ese taller o esa materia, más bien. Es más que nada como un taller, muy aparte de lo que es la escuela (...). Lo único que llevé es la materia que se llama “Artística”, pero eran como que cosas que ya sabías, por así decirlo. O sea, “coloréate esto”... “va”... (risas). O “vamos a cantar una canción”... “Martinillo” o “Estrellita dónde estás.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Durante la secundaria existe la materia de Educación Artística y a través de ésta se intentan abarcar someramente algunas disciplinas estéticas por periodos reducidos. Algunos, como Andy –baterista de Dr. Jekyll-, llevaron algo de instrucción de flauta durante a un par de meses en esta etapa escolar. Sin embargo, la música incluida en la currícula podía estar basada en los criterios estéticos del maestro en turno, cuyo nivel conocimientos podía estar debajo de lo esperado por los estudiantes:

“Mi papá se sabía más canciones que la maestra”. (...) Eran canciones como la de “Titanic” o “La Cucaracha”.” (Andy, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Como era de esperarse, este panorama tan desolador en la educación musical básica no contempla el rock y otras formas de música alternativa, presentes en los gustos y aficiones de una buena parte de la población juvenil en México (Valenzuela, 2009). Al respecto, Gibrán –vocalista de Dr. Jekyll- comenta de forma irónica:

“Tal vez encuentres rock en un baile del 10 de mayo y algún maestro por ahí se anima a meter un bailable de rock and roll... (...) “La Plaga”... (risas). (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Es importante destacar que lo anterior se refiere sobre todo a programas de educación en escuelas públicas, ya que en algunas privadas sí existe la materia de música como tal. Así me lo hicieron saber algunos músicos como Leo o Gibrán. La visión de éste último sobre el tema resulta sumamente relevante porque es egresado de la carrera de Ciencias de la Educación de la

⁵⁸ Expresión común que delata productos hechos de mala calidad.

UABJO y lleva varios años trabajando en distintas áreas del sistema de educación estatal en Oaxaca:

“Yo trabajé en la supervisión de escuelas particulares incorporadas al IEEPO⁵⁹, hace como cinco años, y ahí en las particulares sí llevan música.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Al preguntarles a los músicos su pensar acerca de las razones para este tipo de criterios en las instituciones, muchos de ellos arrojaron profundos análisis sobre el sistema educativo en general. Desde el punto de vista de Yered –guitarrista de Dr. Jekyll-, esto tiene que ver con un mecanismo instrumental, a través del cual el sistema de educación capacita a la fuerza de trabajo que requiere para el mantenimiento del esquema económico de la sociedad. Por tal razón, no existe una formación que permita la sensibilización y la transmisión y expresión de los sentimientos:

“Les interesa más tener obreros que artistas. Yo he notado eso, que en las escuelas públicas buscan tener a personas que se dediquen al trabajo, o sea a hacer más, a construir, a dar servicios. No buscan a alguien que tenga esa capacidad de transmitir algo, de transmitir a través de su arte... transmitir a otras personas.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

A partir de la visión de Yered, debería dársele ambas posiciones un papel relevante para el currículum social. En tal sentido, deberían ser igual de importantes para las instituciones debido a que puede existir un fuerte complemento entre las mismas.

“(…) teniendo esa combinación entre lo artístico y lo profesional, por así decirlo, que se conjunten y el ser que lo hace –niños, estudiantes, adolescentes y demás, nosotros- podemos tener un mejor concepto de nuestra sociedad con nuestro trabajo, no simplemente hacer las cosas porque nos dijeron. (...) Siento yo que debería haber una fusión de eso para que fuéramos seres más tolerantes, más abiertos, pero con la profesionalidad y la seriedad que se requiere para hacer las cosas.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Por su parte, Andy también cuestiona los métodos de enseñanza y de evaluación en el sistema de educación institucional básica. Al presentar un carácter sumamente uniforme, tales formas de enseñar y de evaluar no contemplan la diversidad de identidades, de aprendizajes y conocimientos que cada estudiante desarrolla de manera particular. Los criterios utilitaristas de los contenidos de educación omiten la posibilidad de incluir otras formas de aprender y de ser. Al hacerlo, no solo subestima el posible alcance formativo de los estudiantes, sino que además

⁵⁹ Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.

merma sus ánimos en cuanto a aprendizaje se refieren. Y es precisamente ahí donde recae la importancia de otras formas de aprender –en este caso musicales- que permitan el desenvolvimiento de diferentes tipos de habilidades y de un desarrollo personal más integral. La banda de rock permite que el individuo se descubra a sí mismo en otra gama de prácticas y aprendizajes que le induzcan a la auto-realización que en la escuela le es a veces difícil completar.

“Yo creo que a veces se cae en lo que es la monotonía y cada persona es un mundo diferente. En la escuela te van a enseñar como a los 30 compañeros que tienes y te van a evaluar como a los 30 compañeros que tienes. (...) Todo mundo va a tener cualidades diferentes, aptitudes diferentes. Cuando tú en la escuela sales mal en alguna nota crees que lo hiciste mal. A lo mejor tú no eres bueno para eso pero sí eres bueno para otra cosa. (...) A lo mejor el próximo talento está ahí pero no se nota, no se le da un nivel real, por lo mismo que dice Yered, que se busca que la sociedad tenga en mente nada más trabajar. Del trabajo a la casa y de la casa al trabajo. Y lo que comenta hace rato Gibrán: pues llegas a la chamba y sabes que no sólo eso eres tú, pues tu chamba. Tienes tu banda, tus rolas tu disco y dices oye, está bien chingón eso. (...) Buscarte tu otro yo. Y que lo puedes hacer, si crees lo puedes hacer. En este caso para mí fue la música, para otras puede que sea (...) la pintura, la danza o practicar un deporte. (...) Cortan las alas, a veces. (...) Cuesta trabajo y si desde un principio no te apoyan y no creen en ti... (Andy, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Desde la perspectiva de Konk Díaz –guitarrista de la Byt Band-, el problema de la marginación de la música en la educación institucional también tiene que ver con un estigma generalizado hacia la vocación musical. La discriminación hacia la dedicación de los músicos que hemos visto en otros capítulos también afecta al valor social que se le da a su aprendizaje dentro de las escuelas:

“Creo que tiene que ver mucho con la forma en la que nosotros concebimos la... o con la forma en la que se ha venido dando la educación tradicionalmente. Aprender a escribir español, leer español, las materias que te dan. Y ya, esa es como la clave del éxito. No tienes por qué estar estudiando música. Si ya estando en la carrera te dicen “¿y no vas a estudiar otra carrera? (...) O incluso cuando ya estás viviendo de eso: “¿Tú no trabajas? Aparte de tocar, ¿no trabajas en algo más?” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Es así que la importancia de una educación musical desde temprana edad fue un tema en común durante las entrevistas realizadas. Los aprendizajes a través del arte permiten, además de una sensibilización más intensa por parte de quienes los viven, una posibilidad de apertura y de experimentación en distintos ámbitos del aprendizaje, que por medio de una

especie de claridad mental, brinda al individuo y a las colectividades la capacidad de discernir ante horizontes complejos.

“No solo la música. Alguna actividad artística, hacerla siempre, ayuda un montón a las personas. (...) A desarrollar otras aptitudes. Aunque te estés dedicando a una cosa que puede ser muy cuadrada, eso mismo de estar haciendo algo que no es tan cuadrado puede abrirte panoramas a experimentar en eso cuadrado algo no tan cuadrado. (...). Volverte sensible. Como ayudarte a identificar situaciones... eso sí puede ser.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Lo que nos deben de enseñar en el kínder y en la primaria, básico –así, lo primero-, es lógica y música. Y con eso... tienes todo. (...) Música porque te hace más perceptible. Cuando tú empiezas a diferenciar música armoniosa que hace que estés bien, que estés en paz contigo mismo, es algo que a ti te hace ser como un poco más consciente en muchas cosas. Entonces, si a ti te enseñan música desde chiquito, yo digo que uno desarrollaría unos sentimientos y una perspectiva pues más palpable con todo tu entorno, las personas.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Este tipo de claridad, de consciencia, de búsqueda y de experimentación constante permite que los involucrados en los aprendizajes musicales puedan tomar decisiones importantes con respecto a su propia vida en momentos críticos y coyunturales:

“Hace falta un poco más de enseñanza musical. (...) Yo siento que les hace falta más de apreciación musical en ese sentido para que se vuelvan más conocedores de otras cosas y lleguen a buscar lo primero que vean. (...) siento que es muy básica de la educación musical en primaria y secundaria, que son las bases fundamentales para la formación de un ser humano. Porque después de la secundaria es el parte-aguas - porque así me pasó a mí- de hacia dónde quieres que vaya tu vida. (...) Si siento que la música debería de ser algo más allá para la formación, porque así generas un poco más de relajamiento, más conciencia musical y también es importante.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

El aprendizaje a través de la música también logra estimular un cierto estado de calma y relajación entre quienes lo practican, lo que puede incluso propiciar la posibilidad de establecer relaciones más armónicas con otras personas. La música llega a desembocar en puentes de unión entre quienes la viven. Desde la perspectiva de David Morales, las cualidades de los aprendizajes musicales que hemos manifestado son una verdadera alternativa para la formación de los seres humanos en un contexto de violencia generalizada y de manipulación a través de los medios masivos de comunicación, como en el que se vive en México.

“Tendría que existir. Y a lo mejor no solamente la música. Todo lo que sea artístico, sí yo creo que es muy importante. (...) Porque como que sí te despierta otras cosas. También te hace un poco más sensible a muchas cosas. Y así como país, creo que sí

amerita que las cosas se den así como más relajadas, más sanas. Yo creo que eso ayuda mucho. (...) Aquí mismo yo lo veo con el rollo de música... es siempre estar generando amistades, amistades. (...) La televisión comercial, que en gran medida lo que te muestra es violencia, desunión. (...) Ese tipo de programas (...) que están generando nada más como morbo... como que te despiertan más esas cosas. Van haciendo sociedades más conflictivas, más desunidas, más lastimadas. Y yo por eso siento que la cuestión de arte debería de estar presente. (...) Hay una cita que dice que si se le dieran instrumentos al mundo, en lugar de armas, sería mejor.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Y como indica Ramsés, este clase de vínculos fomentados a partir del aprendizaje en la música, además de incrementar la autoestima, permiten construir lazos que van más allá de la relaciones entre pares. Muchos de los ambientes musicales –como sucede en Dr. Jekyll & Mr. Hyde, en Byt Band, en Buonamico’s y por supuesto en Thorsmusic- permiten la edificación de contactos armónicos intergeneracionales y con individuos y comunidades provenientes de contextos ajenos.

“Los niños, aparte de que se sube la autoestima, te relacionas mejor. Te puedes llevar con niños más grandes o más pequeños. Puedes aprender de los grandes y de los pequeños. Entonces yo creo que la música bien enseñada, bien instruida, te pone los pies en la tierra.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Pero a pesar de que algunos de los músicos opinan que la educación musical debería ser ineludible, también existen puntos de vista en los que se opta porque ésta se encuentre presente en la currícula como una opción más, pero sin ser obligatoria. Al convertirse en un programa que la institución marca como estrictamente necesario, podría dejar de ser algo que se hace por voluntad propia y por motivos de regocijo personal y grupal. Desde esta perspectiva la alternativa de una educación musical debe estar presente, pero sin producir coerción por su omisión:

“A mi parecer estaría súper bien que se metiera como un taller. O sea si los papás quieren meter a sus hijos y si no los quieren meter no hay ningún problema. Pero que esté la oportunidad.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

“Pues sí, debe ser algo bien chido que desde niño comiences con estas ondas si te gustan. Y si no, pues también es chido que sea opcional. Que tú decidas si te gustaría entrarle a esta onda.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

Varios de integrantes de las bandas con los que tuve contacto piensan que hubiera sido substancial tener dicha alternativa en su formación como músicos. Eso les permitiría tener un bagaje aun mayor y una trayectoria de aprendizajes más extensa. Además, como bien dice Leo,

puede ser difícil que nos demos cuenta qué niños quieren dedicarse más profundamente a la música si no tienen la opción de conocer dicha alternativa.

“Sí me hubiera gustado, porque hubiera iniciado desde antes esta onda. (Una educación musical) influiría mucho en el futuro de cada persona. Porque hay personas que igual y sí les late esa onda, pero pues no saben, no tienen esa educación. Pero hay otras que sí la llevaron y a veces escogen el rumbo de su vida por ese camino.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

No obstante a lo anterior, existen algunos casos en donde la formación musical sí estuvo presente desde temprana edad. No tanto de forma institucional, pero sí a través de la enculturación musical, en donde la transmisión del conocimiento de las artes sonoras se realiza de generación en generación (Green, 2002), a través, desde luego, de diferentes reinterpretaciones y re-asimilaciones. En Oaxaca existen contextos socioculturales en donde la música juega un papel preponderante y este tipo de dinámicas suelen llevarse a cabo en el seno familiar. Dos de los integrantes de la Byt Band –Konk y Facundo- provienen de Santa María Tlahuitoltepec y uno más tiene también sus raíces familiares allá –Xaab-, por lo que nacieron y crecieron en un ámbito donde se privilegiaba la música como una práctica cultural sumamente relevante.

“Hay otro bajista que dice que antes de escribir, aprendiste a hablar. Entonces, antes de escribir música, antes de leer música y eso, pues aprende a hablar música. Desde chiquito, agarra tu instrumento y empieza a experimentar ahí (...). Y así es como aprenden los músicos en Tlahui -porque ahí si hay solfeo y eso- en la familias soneras. Tocan y el niño está ahí gateando al lado del fandango, al lado de la tarima, de repente se sube a la tarima y empieza a bailar, luego agarra el requinto y empieza a cantar, lo que sea. Es como más instintivo...” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Educación musical especializada

A la par y posterior a su paso por las instituciones de educación básica y como ya mencioné en los apartados anteriores, quince de los veintitrés músicos entrevistados tuvieron diferentes niveles de contacto con algún tipo de educación musical institucional especializada. Se trata de centros abocados a la educación artística y musical que sustentan claras diferencias en sus procedimientos pedagógicos. Las escuelas más mencionadas por los sujetos con los que

tuve contacto fueron la Casa de la Cultura Oaxaqueña, el Centro de Iniciación Musical de Oaxaca, el Centro de Educación Artística “Miguel Cabrera” y la Academia de Arte Musical. Cada una de estas instituciones tiene características particulares que las hacen muy distintas entre sí. Ésta última pertenece al ámbito institucional privado, mientras que las primeras tres funcionan con presupuesto estatal. Algunas de ellas tienen un régimen más escolarizado y otras ofertan talleres “extra-escolares”. Algunas presentan certificaciones oficiales, mientras que las demás funcionan sin éstos, legitimándose a través de otros mecanismos. Estaré hablando de sus peculiaridades posteriormente en este apartado.

Y como también adelanté, pocos –exactamente tres- fueron los músicos que concluyeron los programas académicos establecidos por dichas instituciones. Al parecer, la escuela es sólo una herramienta más en las trayectorias de aprendizaje de estos individuos:

“Empecé a olvidarme de lo que me enseñaron, sólo agarré lo esencial y lo que siento que me va a servir y empecé a trabajar sobre eso.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

La escuela de música puede llegar a ser una herramienta poderosa, pero eso depende del recorrido de cada persona. Es algo que se valora en distintas medidas y que tiene impactos diversos, pero que sin duda está presente en la formación de gran parte de los miembros de las bandas alternativas de Oaxaca. Las posturas de los músicos con respecto a estos establecimientos son también variadas y dependen de la experiencia vivida en las mismas o al margen de éstas. Existen críticas substanciales y también un reconocimiento a tales instancias. Algunos músicos suelen lamentarse de las limitaciones creativas que propicia la educación académica, pero la mayoría acuerda que en un posible complemento entre los aprendizajes dentro de las instituciones y los que se obtienen fuera de éstas.

“He trabajado con músicos de escuela y hay algunos que son muy abiertos; pero la mayoría que, yo he trabajado hasta ahora tienen algo más como, no sé, escolástico. (...) De hecho, si se consigue un equilibrio entre las dos, sería genial.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Es común que se valoren ciertos aspectos del ámbito musical institucional, pero también se señala su posible rigidez ante las necesidades dinámicas y cambiantes de los involucrados.

“Te facilitas más trabajo cuando estudias. Y tampoco quedarte pegado al papel. (...) Ahí yo creo que la educación debe ser menos rígida... que todo es leído.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Como mencionábamos anteriormente, el aprendizaje biográfico regularmente trasciende al currículum social (Alheit y Dausien, 2005). La escuela puede ayudar a aprender, pero también puede limitar. En cuestiones de aprendizaje musical, la exploración y la creatividad son dos elementos muy importantes, por lo que en ocasiones llega ser incluso más apreciada una propuesta que parte totalmente de los aprendizajes biográficos:

“(...) yo en la escuela siempre tuve un método en la forma de cómo llevar la música. Cuando estudias siempre se llevan estructuras. Y sea el género que sea, siempre te dicen “no, tienes que meter eso con esto; en esta nota tienes que hacer esta escala...” Y yo estaba encasillado a que esto es con esto. (...). Es algo que yo aprendí por un amigo con el que crecí haciendo música. Y él no estudió para nada y yo sí. Me decía “tengo esto”, y yo, “suena chido”. Yo matándome con escalas y él con dos tres tonitos me dio en la madre.” (Leo, Kaoz Party, Reactor Skate Store, 21 de sep. de 2015).

Aunado a lo anterior, los músicos observan un exceso de material teórico en comparación con las actividades empíricas que –como hemos visto- el aprendizaje musical suele requerir:

“En la parte ahora de las escuelas de música. (...) Es una mamada porque te enseñan pura teoría. (...) Toda esa parte teórica te la enseñan. Está pocamadre, pero cuando ya la llevas a una parte práctica, ahí tienes ese tope, porque las escuelas son muy teóricas y casi práctica no te dan. (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Por otro lado, varios de los integrantes de las bandas de la escena local son conscientes de la ausencia del rock y otros géneros de la música alternativa en la currícula de algunas de estas instituciones, como en el CIMO⁶⁰ y en el CEDART.⁶¹ Como veremos en los siguientes párrafos, en los casos de Casa de la Cultura y en la Academia de Arte Musical, el rock es tomado en cuenta pero con sus debidas especificaciones en cada escuela. Al estar marginado el rock de los programas académicos en ciertas instituciones, es natural que no se tome en cuenta la formación en algunos de los instrumentos clásicos de la música alternativa, como lo son la guitarra y el bajo eléctricos, además de la batería.

“CIMO es una escuela prestigiosa, pero porque va aunada la parte filarmónica. Hacia la parte de instrumentos de viento, instrumentos de cuerdas. No hay rock. Hay guitarra,

⁶⁰ Centro de Iniciación Musical de Oaxaca.

⁶¹ Centro de Educación Artística “Miguel Cabrera”.

pero guitarra clásica también. (...) Está mal, fíjate. Debería de haber ya una carrera de guitarra eléctrica. Si hay guitarra clásica, por qué no guitarra eléctrica. (...), ¿por qué no hay?” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Desde el punto de vista de Erick Martínez, el estudio de la guitarra eléctrica debería tener el mismo valor social que el de cualquier otra especialidad reconocida por las instituciones. Además, la guitarra eléctrica posee extensas particularidades como instrumento, que implican una amplia gama de conocimientos en aspectos sonoros y técnicos ordinariamente aprendidos fuera de las escuelas:

“Es un orgullo salir de licenciado en guitarra eléctrica, también. (...) Porque tiene la misma complejidad que un güey que es abogado, que se aprende las leyes. Te aprendes notas. Un güey que aprende arquitectura aprende cimientos, tú aprendes composición. Es igual de complejo. (...). Es armonía, es composición, es solfeo, es técnicas. (...) También que metieran la parte de amplificadores, efectos, compresores... como que te enseñen también esas cosas.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

A pesar de que el CIMO no enseña guitarra o bajo eléctrico, sí cuenta con percusiones, por lo que algunos de los bateristas de la escena, como David Morales, participaron durante un tiempo como estudiantes ahí. Es, como ya nos compartía Erik, una escuela que cuenta con el reconocimiento de una gran cantidad de músicos de la escena con los que tuve la oportunidad de conversar durante el trabajo de campo. Cuatro de los músicos entrevistados pasaron por las aulas del CIMO durante estancias que van de los dos meses al año y concuerdan en el buen nivel académico de dicha institución y con la posibilidad de implementar los aprendizajes que ahí construyeron.

“Yo sí empecé en la batería en el CIMO. (...) Ahí porque yo quería entrar a guitarra clásica pero no había cupo y terminé entrando en percusiones. Pues más o menos fui ahí a ver cómo estaba la onda poco a poco empecé a conocer sobre las bases de las percusiones, sobre rudimentos, técnicas, cómo sostener la baqueta y todo eso que es como la iniciación a la percusión. Y más o menos empecé a leer para tocar con orquesta, más que nada. Tarola, timbales, bombo y demás... Pero no terminé mis estudios ahí, sólo fui como unos seis meses, me parece...” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“El CIMO fue una pulida de malos hábitos que yo tenía.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Tal como señala Lucy Green (2002), las instancias escolarizadas de música, como el CIMO y el CEDART todavía cargan con una fuerte influencia de enseñanza de la música clásica europea en sus métodos y en sus contenidos. Tuve la oportunidad de entrevistar a César

Delgado, músico oaxaqueño originario de Tlahuitoltepec y director del CIMO. Se trata de una iniciativa estatal que ofrece una instrucción inicial musical, pero sin ofrecer un certificado con validez oficial de educación media superior o superior. Aun así, la constancia que otorgan tiene bastante prestigio entre las escuelas de música a nivel nacional. Me comentó que la institución realiza un estudio para saber qué tipos de intereses tienen los estudiantes, por lo que están enterados que hay algunos de ellos vinculados a la música alternativa. En su opinión, la escuela debe brindar la posibilidad de ejecutar los instrumentos con base en un esquema de música clásica, para que después los estudiantes puedan elegir el tipo de música que desean. Sin embargo, como ya comenté, este tipo de políticas excluyen la enseñanza de la guitarra y el bajo eléctricos, como parte importante de las posibles aspiraciones de los jóvenes inscritos:

“Hacemos un diagnóstico. Qué música les gusta. (...) ¿Por qué le gusta la música?, ¿Cómo es que conoció la música? (...). De ahí nos damos cuenta que hay una variedad realmente de manifestaciones musicales que ellos quieren conocer y quieren aprender. Pero más allá de eso, pues vienen como que a perfeccionar su instrumento. El crear la perfección permite que puedan abordar distintos géneros. Tenemos alumnos que les gusta la salsa, algunos que tienen familiares que tocan en una orquesta sonera, banda, sinfónica, bandas regionales, grupos cumbieros, grupos de rock, ska, hip-hop. Muchos tienen esas corrientes. (...) El CIMO no limita esas partes de manifestaciones. Sí que sigan su disciplina musical hasta donde ellos puedan y ya después ellos pueden buscar o pueden elegir el género que ellos quieran. Pero sí, como la plataforma, la base de cada instrumento. Dominar el mecanismo de los instrumentos. Una cosa es el mecanismo y otra cosa es como la interpretación. O ya el deseo de géneros por cada músico, en el que se quiera desempeñar. (...). No están contemplados los instrumentos eléctricos. Y no está como previsto. Más bien es más enfocado como a la parte más sinfónica, más clásica, más tradicional o más contemporánea un poquito. Bueno, igual la contemporánea comienza a utilizar algunos instrumentos eléctricos. Pero sí, como la parte de la guitarra eléctrica o el bajo eléctrico, pues no. Sí tenemos contrabajo y guitarra acústica. (...) No se tiene como pensado tener esa parte.” (César Delgado, CIMO, 20 de enero de 2016).

Por su parte, el CEDART funciona como un bachillerato enfocado a artes por parte del INBA⁶². La formación en la escuela se divide en especialidades artísticas: artes plásticas, danza, teatro y música. También es un lugar mencionado habitualmente por los allegados a la escena de música alternativa en Oaxaca. Al entrevistar a su director, Alfonso Cárdenas, indicó que, al igual que el CIMO, la tendencia curricular de la escuela se inclina hacia la música clásica. Hay una resistencia de los propios profesores hacia otro tipo de géneros y considera que las corrientes de la música popular suelen construir otras formas de aprendizaje menos rígidas.

⁶² Instituto Nacional de Bellas Artes.

Finalmente el complemento entre ambas puede ser de mucho provecho para los estudiantes de música.

“El enfoque que tiene la disciplina de la música en el CEDART es básicamente hacia la música clásica. Y hay una muy tangencial mirada hacia algunos otros géneros que no sean la música clásica. (...) Me parece que por su propia formación (profesores), hay a veces una cierta resistencia (al rock). Creo que hay una percepción –no solamente en esta escuela, me parece que en muchas escuelas de música-, hay esta percepción de que ésta es la música culta (la clásica), la música de academia. Y hay un desdén, no solamente a los géneros, sino incluso a la forma de aprendizaje o de enseñanza de éstos géneros. Como que esto es académico y todo lo demás es lírico. (...) Hay una percepción, me parece, respecto a cómo se enseña la música clásica y cómo se enseña –o como se aprenden- los géneros como el rock, que de alguna manera podríamos llamar populares. Porque aquí pareciera que hay una idea de que el músico de academia, de música clásica, tiene que tener como una cierta estructura. (...) Pareciera que hay una cierta domesticación acerca de cómo tienes que ser como músico. Dedicarle horas, ser parsimonioso, concentrarte. Y lo otro lo aprendes incluso –pareciera- como en la informalidad. (...) No sé, me atrevo a decir, respecto a la dinámica, la atmósfera que se genera en un espacio donde estás aprendiendo música clásica, que es como muy rígido, muy cuadrado. Cada quien tiene su lugar, esperando las instrucciones del maestro. Y en otro ámbito, que también es un espacio de aprendizaje, por ejemplo en el caso del rock, donde todo es como más informal. Se escuchan unos a otros, van experimentando. (...). Entonces aquí pareciera que tienes que seguir un método. Y tienes que seguir el método porque es incuestionable que quieras modificar o hacer cambios. Y acá (en el rock) no, es como más suelto. (...)... Pienso que aquí, en términos de los procesos educativos, el aprendizaje pareciera que es más dirigido. Más tajante, incluso. En términos de que hay un instructor, un maestro, alguien que sabe y alguien que ejecuta. Y en el otro (el rock) es más entre pares, entre iguales. Más horizontal la relación. (...) Ese tipo de situaciones que generan una tensión, que generan a veces contradicciones, que son contrastantes... pienso que desde otro punto de vista, de alguna manera también enriquecen la visión del chico. El reto para nosotros es que no lo fragmente y piense que están separados. Sino que forman parte de todo un hilo, un solo universo.” (Alfonso Cárdenas, CEDART, 14 de enero 2016).

Dos de las personas que entrevisté hicieron ahí su preparatoria. Curiosamente uno de ellos no perteneció a la especialidad de música, sino a la de teatro. En inicio los estudiantes tienen contacto con un poco de cada una y luego se deciden por un camino específico. Sin embargo, el hecho de acercarse a diferentes campos ha permitido a algunos participantes brincar de una disciplina a otra:

“(...) entré al CEDART, al bachillerato de artes. (...). En ese tiempo me enfoqué al teatro... casi no tuve nada que ver con la música, pero como tenía que pasar por ahí me enseñaron en guitarra un poco las notas y posturas. También un poco de violín y piano. Y más o menos le entendí cómo era tocarlo. Y de ahí, no sé, creo que se me

facilitó un poco y empecé a tocar (...) y poco a poco yo sólo le iba entendiendo más o menos...” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

No obstante, el CEDART es una institución, que a diferencia de muchos otros bachilleratos, no utiliza timbre para el llamado a las actividades, los estudiantes no usan uniforme ni hay código de vestimenta, se permite el uso de perforaciones corporales y tatuajes, no hay prefecto para salvaguardar el orden. Y a pesar de su tendencia a la formación en música clásica, la escuela ha vivido una transformación en los últimos años, lo que le ha permitido incorporar presentaciones de los estudiantes que incluyen manifestaciones en la música popular y alternativa.

“Cuando yo estuve en el CEDART acá en Oaxaca, pues era así muy cuadrado. Vas a las clases de armonía, solfeo, guitarra, conjuntos corales, conjuntos instrumentales y ya. No te sales del piano, de la guitarra, de la flautita y haces tus ensambles con las piezas que te den los maestros. Y ahora fui a la clausura del CEDART. De la generación que salió en julio –fui a tocar con esta familia que toca sones (...)-. Y en la clausura estuvieron mostrando los trabajos de todo el año y pues sí fue una sorpresota ver un ensamble de jazz. (...) Ya hay como otra apertura (...) y sí me dio un montón de gusto.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Yo tengo veinte años trabajando en esta escuela y en mi experiencia me parece que ahora hay una mayor apertura de los chavos por la experimentación. (...) Como que hay más apertura a diferentes géneros y no a encasillarse en uno solo.” (Alfonso Cárdenas, CEDART, 14 de enero 2016).

Otra instancia estatal, pero con un enfoque aún menos escolarizado es la Casa de la Cultura Oaxaqueña. Cuatro de los músicos entrevistados dijeron haber pasado por la formación que en este espacio se ofrece. La institución oferta talleres en distintas disciplinas artísticas por periodos cortos –bimestrales, generalmente- y grupos reducidos -de entre ocho y diez alumnos-. Estamos hablando de la única institución en Oaxaca financiada por el estado que cuenta abiertamente con programas en la formación del rock y en instrumentos clásicos de este género, como son la guitarra y el bajo eléctrico. Éstos se han incorporado a la currícula en los años 2004-2005 y en 2007-2008, respectivamente. Desde la implementación de elementos roqueros en los programas formativos de la Casa de la Cultura, la respuesta –principalmente de los jóvenes- ha sido contundentemente positiva y ha ido en acenso. Su coordinador de educación artística, Rodrigo Bazán, comenta al respecto:

“Hubo una ola de gente que después de comenzar a incursionar en la guitarra clásica como tal, pues tenía siempre las expectativas de formar su banda de rock (...) y entonces empezaban a buscar alternativas distintas. Eso lleva a uno de nuestros

maestros, que es José Manuel Vidal, a abrir por primera vez un espacio de guitarra eléctrica. (...). Se empieza a llevar a cabo, se inserta un nuevo maestro también, que específicamente lleva el área de guitarra eléctrica. Y vimos que la población se acercaba muchísimo a todo esto, que había sobre todo altos índices de reinscripción, continuidad total. Eran los primeros talleres que se llenaban. Abrimos inscripciones y a las dos semanas esos talleres ya estaban llenos. (...) Y obviamente las características tanto de vestimenta, comportamiento, edades; eran notorias. (...) Veníamos ya con playeras negras, cabello largo, pulseras, aretes. (...) Y las edades, que eran jóvenes entre 14 y 17-18 años de edad, aproximadamente. (...) Pero eso fue lo que nos ayudó a confirmar y hasta ahora considerar que es un área que es necesaria atender para el interés de los jóvenes. (...) Y de ahí surge también el hecho de implementar el bajo eléctrico. (...). El género que buscan y que principalmente los llama, es el rock. Como hay una gran relación, considero estrecha, entre lo eléctrico con la parte de la musicalización del género del rock.” (Rodrigo Bazán, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 15 de enero 2016).

Además de guitarra y bajo eléctrico, también ha surgido el interés por la batería, sin embargo, la institución no cuenta con las condiciones en espacio e instalaciones para ofrecer este tipo de formación. Aun así, este instrumento ha estado presente en los conciertos que la Casa de la Cultura ofrece cada seis meses, integrando algunos bateristas en las mismas. Cabe mencionar que durante estas presentaciones, en cuanto a popularidad entre los estudiantes “el rock es el primero. Es lo que más se genera.” (Rodrigo Bazán, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 15 de enero 2016)

Aunado a lo anterior, es importante destacar que la mayoría de los interesados asisten por voluntad propia. La falta de obligatoriedad, el contacto con gente de todas las edades y de diferentes disciplinas artísticas genera un ambiente en donde no es necesaria la presencia de una autoridad para establecer el orden entre los asistentes. Aunque la institución no otorga certificaciones oficiales por lo aprendido en sus programas, esa misma característica le ha brindado la posibilidad de diseñar su propia currícula acorde –en la medida de lo posible- a los intereses y demandas de los estudiantes que la frecuentan. Combinado con lo anterior, el espacio se vuelve un punto de encuentro y de intercambios entre los involucrados, lo que intensifica los procesos de aprendizaje que viven estos individuos.

“Hay talleres para los adultos y adultos mayores y para niños muy pequeños. Entonces realmente es un contexto diverso que les permite también controlarse a sí mismos. Porque hasta eso, no tenemos ni prefectos ni nada. (...) Entonces aquí también los jóvenes se conducen de una manera diferente. Por las características de la Casa de la Cultura, que no es como un escolarizado formal obligatorio, los chicos se reúnen aquí. Y vienen... sobre todo los que están más adelantados conviven con los nuevos,

trabajan con el maestro o inician proyectos personales, hacen sus presentaciones. (...) Tenemos grandes ventajas y grandes desventajas. El no ser una institución educativa formal yo creo que nos permite cambiar de rumbo hacia lo que te decía hace un momento, hacia lo que identifiquemos que es oportuno atender. Y eso nos da grandes ventajas. Pero la gran desventaja que tenemos es que la misma informalidad de nuestros programas no impide llegar a una consolidación como tal de aprendizajes... hasta donde quisiéramos llegar, que sería una certificación o una confirmación de un programa más profundo o más completo.” (Rodrigo Bazán, Casa de la Cultura Oaxaqueña, 15 de enero 2016).

Otro espacio frecuentemente mencionado por los músicos con los que tuve contacto fue la Academia de Arte Musical, mejor conocida como “Las Canteras”, debido a su ubicación en la colonia denominada Ciudad de las Canteras, Oaxaca. Aunque es una institución privada, goza de prestigio entre los involucrados en la escena. Es probablemente el primer espacio que se enfocó en la enseñanza del rock y otros géneros de la música popular. Fue fundada hace veinte años por Leonardo Ramírez, multi-instrumentista oaxaqueño que ha diseñado su propia metodología a través de los años. No brinda certificaciones oficiales, sin embargo sus diplomas ya son reconocidos por las escuelas locales y estatales de Oaxaca. Tal como dice David Morales, resulta ser “Un camino más práctico... enfocado a los géneros populares.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015). Los estudiantes pagan entre 40 y 45 pesos la hora. Las sesiones son de una hora y media y los grupos son entre 6 y 10 alumnos. Tienen equipo en las instalaciones -incluyendo instrumentos- y los profesores son los mismos ex estudiantes (como sucedió en algún momento con Zaira Ávalos –baterista de la Byt Band-). Se imparte, entre otras opciones, guitarra y bajo eléctrico, batería y teclado.

“Precisamente surgió por esa necesidad de crear un espacio donde los jóvenes pudieran tocar estilos de música popular contemporánea. Desde el rock, la cumbia, baladas... (...). Entonces cubrimos esa parte que siento yo no está tan abarcada en la cuestión musical. Porque las instituciones gubernamentales, normalmente se enfocan a la música tradicional, clásica, regional. En sí, esa área de música popular contemporánea nosotros la estamos cubriendo. Que ya ahora me parece que también en unas instituciones han abierto ese foro y esos espacios... y está muy bien. Porque sí hay mucha necesidad de eso en nuestra ciudad y nivel estado igual. (...). Pues en porcentajes, vamos a suponer que es un 70% el rock y el 30% los otros géneros. (...) La gran mayoría de jóvenes que visitan la academia están entre los 11 y los 21 o 22 años. (...) Y que la gran mayoría busca este género musical (rock). (...) Nos interesa mucho que desde el principio nos comenten qué género es el que les llama más la atención. La mayoría, rock. Entre lo que es el rock urbano, metal, rock pesado, rock pop, rock en español, en inglés.” (Neyra Flores, Academia de Arte Musical, 13 de enero de 2016).

También se organizan foros para que los estudiantes puedan manifestar sus aprendizajes. En dichos eventos también se encuentran presente en buena medida diferentes corrientes del rock, tanto covers como creaciones originales. De hecho, esta escuela de música ha desarrollado una metodología particular para poder enseñar los géneros de la música popular, especialmente el rock. Tal como señala Lucy Green (2002), la música popular se ha traducido a esquemas institucionales para poder producir formas de enseñanza escolarizada en dichos géneros.

“Siento que los métodos que tenemos, incluso los cuadernillos que nosotros llevamos, la gran mayoría se basan en rock. En estilos de rock, combinados con blues y jazz. (...) Y por eso es que nos buscan para ese tipo de géneros. (...) Nosotros les comentamos que sí es importante recalcar que lo que ellos van a aprender acá está bien establecido, bajo un plan de estudios. Los llevamos de la mano. (...) Hay muchos estudiantes que (...) han estudiado de manera formal el plan que tenemos. Como resultado, inmediatamente se pueden integrar o formar ellos su propia banda de rock. Tenemos incluso ya alumnos que han egresado. Llevan estudiando por lo menos dos años con nosotros. Egresan y algunos se van a estudiar formalmente música a escuelas de nivel superior o hay otros que se quedan y forman sus bandas aquí en la ciudad. (...) Pero siempre les recalcamos en la escuela: si quieres hacer algo lo tienes que hacer bien. Tienes que saber qué es lo que estás tocando. No nada más de manera lírica o por imitación. Tienes que saber qué es y cómo se llama lo que tocas. (...) Y sobre todo que empiezan a crear. A crear su propia música, que eso también es muy importante. No nada más copian, sino que crean música.” (Neyra Flores, Academia de Arte Musical, 13 de enero de 2016).

Para terminar este apartado, quisiera agregar un par de observaciones sobre la escuela cristiana de música Instituto Contrapunto. Aunque fueron pocos los músicos de la escena que hicieron referencia a este establecimiento, algunas de sus particularidades son dignas de mencionarse. Es un espacio de enseñanza que ha incluido en sus programas académicos al rock y a los instrumentos privilegiados de dicho género, como la guitarra y el bajo eléctrico, además de la batería. Aquellos que hicieron referencia a esta instancia académica me hablaron sobre un muy buen nivel académico y un óptimo desempeño del profesorado.

“Lo bueno de ahí es que te enseñan guitarra acústica y guitarra eléctrica. O sea, te enseñan las dos técnicas. La neta eso está muy bien. Es lo que me llamó la atención, porque si vas a un conservatorio, de plano se enfocan en la guitarra clásica.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Cuentan con cursos para niños, con una carrera técnica y una licenciatura “ministerial” en música. Lo último debido a que los programas de educación incluyen una formación

religiosa para los estudiantes. La escuela pertenece a CAP Oaxaca, que es el Centro de Alabanza y Proclamación, una iglesia cristiana bastante extendida y con sedes en varias partes del estado. Es una organización con fuerte poder económico, por lo que los costos de colegiatura no son elevados. Sin embargo, el giro religioso de la escuela marca la diferencia entre los que continúan profundizando sus estudios y los que deciden dejarla. Esto debido a que los niveles escolares a los que se accede van acompañados de un compromiso obligatorio para con las actividades eclesíásticas que la institución demanda.

“La verdad sí aprendí un buen, pero como era una escuela de iglesia cristiana... (...). El sistema de la escuela funciona... digamos, el plan de estudios incluye materias sobre biblia y esas ondas. (...) Yo le saqué a esa onda porque ya te exigían tocar en una iglesia y así... (...). De hecho me empecé a salir como un poco de ahí cuando me pedían que ya tocara yo en una iglesia. Ya era de ley, pues.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

Autogestión

Como hemos visto, los integrantes de las bandas alternativas de Oaxaca implementan distintas estrategias para poder aprender todo lo concerniente a las formas musicales que les interesan. Además, como ya apunté en el segundo capítulo, tales procesos de aprendizaje se encuentran influenciados por las características particulares de la escena, como pueden ser la experimentación juvenil en un principio, cierta relación con los pueblos indígenas y las bandas filarmónicas, así como la participación política y social –en distintos niveles- de las agrupaciones. Combinado con lo anterior, también aparecen otro tipo de aprendizajes que trascienden la técnica musical para abarcar acciones de gestión artística y tecnológica, además de una relación constante con los medios de comunicación. Como se evidenció a lo largo de las narrativas sobre los grupos y Thorsmusic, las colectividades pertenecientes a la escena local se mueven hacia sus objetivos a través de diferentes formas de participación. Cada una de las bandas ha aprendido cómo desenvolverse para lograr sus metas y permanecer tocando a través del tiempo. Nos referimos a los aprendizajes que se relacionan con el concepto de autogestión:

“Gestionar significa el manejo de algo y su conducción adecuada a las soluciones que la naturaleza específica de ese algo plantea. Conducción adecuada (...) quiere decir que se adecúa a la índole de las soluciones propuestas por el problema y no a ningunas otras

que le sean ajenas. Luego pues, autogestionar, autogestión, significa que un algo determinado se maneja y se dirige, por su propia decisión hacia el punto donde se ha propuesto llegar.” (Revueltas, 1978: 110).

Como distinguimos en el apartado anterior, los involucrados en las bandas utilizan la escuela de música como una herramienta más para la autogestión –personal y colectiva- en su trayectoria de aprendizaje. La escuela no se vuelve el centro de conocimientos más importante precisamente porque el modo autogestivo de las agrupaciones y de sus músicos lo impide. El aprendizaje de las mismas abarca esferas mucho más complejas e integrales de lo que la escuela puede ofrecer. Así, ésta funciona como una posibilidad –entre muchas otras- para acercarse a los saberes que los participantes de la escena buscan.

“(…) la autogestión –en su forma de impulso común hacia el saber y en la colegiatura para lograrlo- cesaba en el momento mismo en que las conciencias múltiples se convertían en la conciencia de un solo individuo. Alguien enseñaba y alguien asumía la enseñanza, de buen o de mal grado, pero sin el menor recurso de apelación. El docente se había convertido en el gestor único y los dicentes, inevitablemente en los gestionados…” (Revueltas, 1978: 113).

El aprendizaje a través de la autogestión permite que las bandas exploren en referencias más extensas de lo que una simple gestión, hasta cierto punto monopolizada –ya sea por un maestro o por una institución- pueda ofrecer. Por supuesto, los márgenes que dividen la gestión unilateral de las instituciones y la autogestión de las bandas pueden ser difusos⁶³, al grado de que –efectivamente- gran parte de los músicos asisten a la escuela para obtener ciertos aprendizajes. La oscilación entre uno y otro nos permite pensar de nuevo en ese ir y venir entre el currículum social –gestión- y aprendizajes biográficos –autogestión-.

Combinado con lo anterior y como comentaba ya al inicio del capítulo, esta autogestión en el aprendizaje brinda la posibilidad de un sinfín de aspectos en los que las bandas se involucran a través de su existencia (Gallardo y Estévez, 2015). Esto entre otras cosas que “la autogestión presupone una enseñanza técnica integral.” (Revueltas, 1978: 108). A través de dichos procesos de multi-aprendizaje, se omite la inclinación hacia la especialización y sobresalta la posibilidad de aprender de una infinidad de campos como son la administración

⁶³ “En el campo entre uno y otro polo de esta relación, las formas y actitudes de la conciencia constituyen el número más variado de gamas, matices, entrecruzamientos, transvasaciones y aun promiscuidades, (...) las interpretaciones y las contradicciones internas impiden el trazo de una frontera precisa que los delimite unos respecto a otros.” (Revueltas, 1978: 113-114).

de recursos y acciones, las relaciones con las instituciones, el rubro de la tecnología y la divulgación de material musical a través de distintos medios, entre otros.

De igual forma, el aprendizaje a través de la autogestión implica diferentes niveles de relación con las comunidades en donde ésta se lleva a cabo. Esto sucede porque –en principio– “la autogestión es una toma de conciencia” (Revueltas, 1978: 107). Y a su vez, “una conciencia real (...) se comprueba en su ser genérico como conciencia de los otros, no sólo de mi conciencia. (...) en el saberse del uno en el todo.” (Revueltas, 1978: 114-115). Los músicos se ubican dentro de un colectivo –la banda de música–, que a su vez se encuentra intersectada con otras colectividades –la sociedad en la que está inmersa–. Me parece que esto se refieren también Gallardo y Estévez (2015) cuando hablan de una constante “gestión de egos” al interior de los grupos de rock. Para José Revueltas, “aprender es controvertir.” (Revueltas, 1978: 110), por lo que “la problemática de una conciencia colectiva no podrá plantearse sino dentro de ese contexto en que se mueven y chocan entre sí las conciencias individuales.” (Revueltas, 1978: 114).

Pero el aprendizaje autogestivo no se limita únicamente a la conciencia del colectivo inmediato –en este caso la banda de música–, sino que se extiende a la posibilidad de ubicarse dentro de un entramado de relaciones sociales en donde juegan muchos otros grupos, como son las instituciones –educativas y artísticas, estatales y privadas– y los medios de comunicación, entre otras. Para poder participar en dicho entramado de forma autogestiva hace falta una conciencia “en tiempo y sociedad” (Revueltas, 1978: 107), a través de la cual, las bandas y otras instancias de la escena se activan para convertir su propio entorno. Estamos hablando de una conciencia “crítica e inconforme hacia la sociedad” (Revueltas, 1978: 107), de una conciencia “como movimiento y transformación” (Revueltas, 1978: 107). En tal sentido, “la autogestión transforma” (Revueltas, 1978: 108); y “la conciencia crítica, (...) no se conforma con conocer la realidad” (Revueltas, 1978: 116), sino que incide en ella para propiciar diversas modificaciones:

“Muchos me han dicho (...) “que te apoye Cultura⁶⁴”... No, ¡que chinguen a su madre, por eso es Low Fi⁶⁵. Con dos bocinas lo hacemos, no hay pedo. Pero lo hacemos como

⁶⁴ Secretaría de las Culturas (organismo estatal).

⁶⁵ Low Fi es el nombre del festival que cada año organiza Thorvald Pazos (ver narrativa). La traducción en español es “baja fidelidad”. Se trata de un movimiento musical –y de un enfoque estético– que busca

nosotros queramos, con las bases que nosotros queramos. Tenemos derecho a ocupar la vía pública porque pedimos permiso. Pagamos, yo pago mis impuestos. Todo lo hacemos en regla, pagamos la luz eléctrica que ocupamos. Aquí la cosa es formal.” (Thorvald Pazos, Santa Lucía del Camino, 21 sep. 2015).

“Lo que vamos a hacerlo, vamos a hacerlo nosotros. No vamos a estar esperando a que la Secretaría de Culturas llegue y nos diga o nos vamos a confiar en que con la Secretaría de Culturas vamos a tener un apoyo. (...) No es como estar esperando algo de alguien más, sino que a partir de lo que nosotros tenemos, lo que podemos hacer lo hacemos. Y cuando se da la oportunidad de hacer algo con alguien más, pues sin bronca.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Al plantear otro tipo de posibilidades, la autogestión de las bandas y en general de la escena de música alternativa puede caer un panorama marginal o de rechazo por parte de la cultura mayoritaria. A través de diversos mecanismos, “(...) la conciencia y el conocimiento críticos representan (...) la minoría perseguida, despreciada, calumniada.” (Revueltas, 1978: 116). Especialmente en algunos tipos de manifestaciones, como en el caso de los diferentes géneros metaleros, llega a existir una discriminación hacia a este tipo de aprendizaje autogestivo.

Pero a pesar de que algunas de las manifestaciones de las bandas son discriminadas o despreciadas, lo cierto es que muchas de ellas luchan por inmiscuirse en el panorama comercial para poder lograr el sustento económico a partir del proyecto que realizan. Ninguna de las cuatro agrupaciones con las que tuve contacto genera un ingreso suficiente para cubrir la manutención de los músicos que las integran. Y, por lo que escuché, sucede prácticamente lo mismo con el resto de las agrupaciones de la escena⁶⁶. Algunas de ellas han conseguido becas de la Secretaría de las Culturas, pero esto sólo cubre algunos de sus gastos y se otorgan por tiempos limitados. En general, son las bandas mismas las que se organizan para generar los recursos económicos necesarios para subsistir y seguir adelante. Prácticamente no hay grupos de la escena que sean promovidos por una gran disquera. Trabajan como se dice comúnmente, de forma “independiente”.⁶⁷

la creación de sonidos con equipos que no son de alta fidelidad. El concepto se relaciona con el “hazlo tú mismo” del que ya hablé en capítulos anteriores.

⁶⁶ “No se puede del todo vivir de la música. Si quieres vivir de la música, entonces tienes que dedicarte a la música pero no solamente con un grupo, sino con los que puedas porque si no, no vas a vivir. Lo he visto en otros momentos y ahorita con Byt Band.” (David Morales, Sastería Morales, 11 dic. 2015).

⁶⁷ “Por música independiente se entiende toda música producida al margen de las *majors* o grandes compañías disqueras, que son las que a través del tiempo han controlado el mercado musical. En este

“Esa parte independiente siempre ha estado presente y sabemos que lo podemos seguir haciendo. Sí hemos metido proyectos para que se nos den facilidades y poder hacer cosas más grandes, pero nunca hemos tenido esa suerte de ser “apadrinados” y no nos ha mermado. A final de cuentas lo hacemos.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

Pero a las bandas tampoco les interesa pertenecer a estos grandes sellos, como era antes. Como veremos, el uso de ciertos dispositivos tecnológicos ha permitido sustituir las necesidades que obligaban a los grupos a ser parte de las disqueras nacionales y multinacionales. Y aunque las disqueras ya no figuran en el panorama de las bandas, sí lo hacen los productores, managers, representantes y gestores “culturales”:

“La disquera está muerta. Lo que yo veo más real para una banda es darte a conocer y tocar. (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

“Pues es lo que hemos hecho un poco. No tan independiente porque sí hemos tenido apoyos, por ejemplo, esto del compilado de Eugenia León es con un productor ya grande. (...) Pero sí se sufre. Sí es bonito trabajar así porque tienes como cierta libertad –qué tampoco sé que tanta libertad te quiten en una disquera, porque nunca hemos estado-, pero dicen que si estás en una disquera no puedes hacer muchas cosas. (...) Creo que sí es una vía padre para empezar, pero después creo que sí es necesario. No tanto una disquera, pero sí trabajar con alguien que esté como que en el medio. Y pues sí hemos tenido como oportunidades de entablar relaciones, pero como que no se ha concretado... De trabajar con alguien grande, con algún programador del DF, pues que nos mueva ya más, pero siempre como manteniendo esta independencia, nosotros decidir... (...) Si perdemos eso algún día, ya no me va a dar pena salirme.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Es así que existen grados de independencia. Es difícil hablar de una independencia total en el trabajo de las bandas que logran subsistir a través del tiempo. A partir de un posible cuestionamiento de dicho concepto aparece otra característica de la autogestión: la conciencia autocrítica (Revueltas, 1978), que permite a los individuos y a las colectividades transformarse a sí mismas a través de sus propios aprendizajes. A través de una revisión del ser “independiente”, algunos músicos perciben la necesidad de vincularse con otras organizaciones e instancias de distintos tipos. Lo anterior puede derivar incluso en un posicionamiento ideológico para establecer ciertas alianzas con otras colectividades:

“El hecho de decir “soy una banda independiente” es un poco egocéntrico, pretencioso. Yo digo que una banda que sea totalmente independiente,

sentido el término abarcaría todo tipo de sellos llamados independientes, desde los de música *punk*, los de metal o los de música folclórica, por mencionar algunos géneros.”(Cornejo, 2008: 16).

independiente... es porque esa banda solita puede llegar a donde sea, pero por sus propios medios. Y eso está perrísimo, de hecho creo que no existe, pues. Porque siempre va a haber que “pide un patrocinio”, “pides una beca”. A lo mejor habría que enfocar bien a qué le quieres llamar independiente. Independiente de producción, tal vez puede haber. Independiente de producción es: yo quiero hacer mi música como yo digo y ya. Que me le graba cualquier estudio, pero sale con mi sello. Mi banda produce, pues. Eso sería... pero sería independiente a nivel de producción. Pero independiente, independiente... por completo no. Inclusive, si eres independiente, pues regala tus discos... (...). Inclusive la Byt Band es una banda independiente a nivel de producción musical, pero a nivel de ir... de moverse... pues en algún momento también nos ha tocado (...) ir a pedir apoyo de patrocinios, solicitar patrocinios. (...) La urban que nos va a llevar a tal lado... y ponemos su logo. El hecho de que un colectivo de video nos haya hecho un video o que el colectivo de Lapiztola nos haya hecho la serigrafía de las mantas del disco... Todo eso ya no te hace independiente, pues.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Probablemente no existe una independencia en el estricto sentido, pero sí podemos hablar de autogestión. De hecho, la escena de música alternativa surge a partir de la autogestión de las bandas y de otros involucrados, como Thorvald Pazos o David Morales. Y, como señala Zaira Ávalos, es precisamente estas formas de participar y de aprender las que propician el surgimiento de una escena como tal. De la interacción entre éstos y del desarrollo de sus prácticas deviene la posibilidad de que haya ensayos, tocadas, grabaciones, festivales, programas de radio, etc.:

“Sí tratamos de producir, de hacer eventos, de estar moviendo... de crear una escena en Oaxaca.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

Instituciones de arte

El aprendizaje a través de la autogestión en las bandas de la escena, incluye una relación con las instituciones responsables del arte en Oaxaca, así como una conciencia y un posicionamiento con respecto a las mismas. Siguiendo a Revueltas, partimos de que “la autogestión cuestiona a la sociedad desde dentro, (...) asume la conciencia autocrítica de la sociedad” (Revueltas, 1978: 108). Lo anterior significa no solo que los músicos de las bandas y los involucrados en la escena hagan una crítica de las instituciones con las que tienen contacto, sino que, en primer lugar, los miembros de las agrupaciones suelen ser bastante críticos con su

propio desenvolvimiento. Ellos son conscientes de que no pueden esperar a que las instancias estatales los arrojen y les brinden los recursos necesarios para realizar sus actividades:

“Sí, es verdad que no hay organización. Pero no depende solamente de la no organización del gobierno si después una banda no tiene éxito o no tiene posibilidades. Las posibilidades se las tienen que crear las bandas mismas.” (Marco, Bunoamico’s Band, 14 oct. 2015).

Los apoyos suelen ser precarios comparados con el grueso de necesidades económicas que las bandas y sus integrantes contemplan. Sin embargo, hay algunas ocasiones en que las agrupaciones han sido beneficiadas con distintas formas de subvención o de patrocinio por parte de organismos estatales –en su mayoría–, pero también privados. La Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca otorga una beca anual a algunos proyectos artísticos, entre los que han sido beneficiadas unas cuantas agrupaciones. Además, como apuntan los músicos, existen otro tipo acuerdos: facilitación de transporte y contratación a ciertos festivales de música. Aunque llega a haber algún tipo de facilidades, también sucede que las condiciones no suelen ser las más adecuadas en el aspecto técnico y de equipo de audio, o que los pagos a las bandas llegan mucho tiempo después de haberse realizado el evento y que los trámites burocráticos pueden ser pesados e intrincados.

“Oaxaca no tiene infraestructura profesional. De hecho no hay muchos festivales. No está preparada. Un poquito siempre más avanzando. En esto últimos cinco años muchas más cosas se han hecho acá. Pero el problema que hemos tenido es la poca profesionalidad a veces y las pocas condiciones. De hecho, el último festival –Catapulta– nosotros nos presentamos ahí y el sonido venía del DF, creo, o hasta de Monterrey.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Algunas bandas han aprendido a presentarse ante las instituciones a partir de los criterios que éstas establecen para poder tener acceso a los pocos recursos que tales organismos ofertan. Este tipo de negociación con las autoridades –principalmente estatales– en materia de arte, genera una gama de aprendizajes que nuevamente pueden ser analizados como una fluctuación entre el currículum social –lo que dichos organismo dictan como estatutos– y los aprendizajes biográficos –lo que las bandas piensan y hacen acerca de tales consignas–.

En primer lugar, para acercarse a las subvenciones estatales, es necesario que las bandas aprendan a comunicarse en un lenguaje especializado y presenten su información en formatos específicos. Existe un orden del discurso previsto para la realización de los proyectos, una forma definida en la que deben ir organizadas las ideas. Además, dentro de los parámetros a

evaluarse en las convocatorias para las becas, se deben emplear palabras adecuadas y bajo cierto uso, imágenes y diseño.

“Participar en una beca, significa informarte de cómo presentar un proyecto. Entonces hay toda una... Hay tutoriales que hay que estudiar.” (Marco, Bunoamico’s Band, 14 oct. 2015).

“Ahí sí soy más de la idea que es la forma en la que justifiques tu proyecto. Porque sí hay personas que hacen proyectos bien chidos. Los lees y dices, ¡ah, su madre!, está bien hecho. (...). Y hay grupos que si quisieran hacer algo, que tal vez no tengan la capacidad de buscar a alguien o de hacer un proyecto bien elaborado y pues no se los dan.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

Como bien apunta Konk Díaz, la imposibilidad de manejar este tipo de presentaciones en los proyectos puede dejar fuera a muchos músicos con trabajos artísticos de calidad, pero que no reúnen tales requisitos. De hecho, como señala Ramsés Bautista, la falta de trayectoria en las bandas puede ser ya un motivo para quedar lejos de las posibilidades de alguna beca, lo que impide a nuevos talentos tener incentivos gubernamentales para desarrollarse.

“Si eres de aquí, eres joven y no tienes una trayectoria importante y nadie te conoce, es muy difícil que tengas un apoyo.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Además de la demostración de la trayectoria del grupo, de la debida exposición y el lenguaje especializado requeridos para los proyectos a concursar, gran cantidad de los entrevistados se refirieron a la presencia de ciertos criterios de contenido -tanto tácitos como explícitos- al momento de solicitar apoyo económico de parte de las instituciones estatales. Desde el punto de vista de algunos de los músicos, la fuerte presencia de los pueblos indígenas de Oaxaca ha propiciado una suerte de “folklorización” en los parámetros para elegir a los becarios. Al parecer, el otorgamiento de estos beneficios suele brindarse a iniciativas que se inclinan por pertenecer o mostrar algunos rasgos que los sinodales podrían considerar como “auténticamente oaxaqueños” o “indígenas”.

“Al menos siento que están enfocadas en apoyar más al folklore, a la música más regional. Se les da mucho apoyo a los músicos que tocan, digamos, lo tradicional de aquí de Oaxaca. (...) Y a las bandas independientes, nada de apoyo.” (Leo, Kaoz Party, Cantina Cantinflas, 22 ene. 2016).

“Esas cosas como que te abren, a veces te facilitan ese juego de... así como de decir “ah bueno, aquí somos indígenas”⁶⁸.” Como que a final de cuentas tienes que usar ese discurso para que les pegues. (...) Lo tienes que usar.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

“El hecho de ser músico de Oaxaca, pues lo que vende es que seas oaxaqueño. Y hay gente, como los que tocan la Guelaguetza en rock –no sé si has escuchado a Noesis-. No sé cómo se cataloga ese género (...), pero tocan música de la Guelaguetza. Tocan La Danza de la Pluma en rock, tocan sones y jarabes mixes en rock. Empezaron aquí, son de aquí (...) y ahorita ya están en otras ligas más profesionales por eso de que tocan música regional a su género.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

“Si no es tan cultural tu desmadre. (...) si nosotros como Kaoz Party queremos meter un proyecto y no tenemos algo cultural... (...). Las banda filarmónicas, del estado o de otras regiones: de la sierra mixe o de la costa (...), sí los apoyan, porque es cultural... entonces va aunado al gobierno. Y entonces, secretaría de culturas les puede dar ciento cincuenta mil pesos para una grabación y para unos discos. (¿Qué es lo cultural?) Pues es la parte de aportar algo a la identidad del estado. Es como... Kaoz Party se viste de manta y toca rock... eso sería un aporte a la identidad de tu estado. (...). Eso es lo que quiere el gobierno del estado o la Secretaría de Cultura, que tengas ese aporte, para que la gente diga, “ah, Oaxaca, el turismo, Guelaguetza, sus regiones, las bandas filarmónicas, la cultura”. Por eso te digo eso de cultura. (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Sumado a lo anterior, gran parte de los músicos revelaron una carga de nepotismo por parte de las autoridades estatales al momento de seleccionar algunos de los proyectos que resultaron ganadores de becas gubernamentales. Abundan los testimonios sobre la importancia de sostener relaciones personales con ciertos funcionarios públicos para acceder a apoyos económicos destinados a proyectos artísticos:

“Pesa mucho eso. El que te conozca alguien” (David Morales, Sastería Morales, 8 dic. 2015).

⁶⁸ También existen becas gubernamentales destinadas explícitamente a apoyar manifestaciones artísticas que provengan de los pueblos originarios. En este tipo de subvenciones el criterio de la lengua suele ser muy importante. En el caso de la Byt Band, a pesar de que tres de los integrantes son de origen mixe, este rasgo es difícil de exponer, debido a que la música que ellos realizan es de corte instrumental: “Incluso en esas convocatorias (...) para ese rollo de tradición y nuevas rolas, como que toman mucho en cuenta que esté implícito eso. Que esté la lengua. Dice ahí la convocatoria, “de preferencia que esté en lengua indígena”. (...) Ese el cliché de que Oaxaca tiene unas tradiciones y que pues esas tradiciones están y son parte del rollo turístico. (...) Pero no se fijan en otras cosas que pueda haber, aunque este rollo tradicional esté implícito. Te lo digo, por ejemplo, por el rollo de Byt Band. Byt Band tiene esa sonoridad y Facundo (el trombonista) lo dijo hace poco muy claro (...). Sí está la lengua, ah bueno, entonces es etnorock. (...) Y Byt Band, a lo mejor como no hay voz, dicen “no, pues es que eso no es”. En este rollo de tradición y nuevas rolas tienen mucho pegue la onda de los raperos que están rapeando en zapoteco. ¿Por qué no tendría la misma entrada el trabajo de Byt Band, si hay tres integrantes indígenas de la etnia mixe?” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

“Está bien maleada la onda y los del jurado que designan y todo eso, se lo dan a sus hijos, al primo. A quienes no hacen escena sino que están... digo, son buenos también en sus chamba, pero entre ellos se lo ganan... entre los cuates, pues. Las becas están entre los cuates.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

A la par de lo anterior, también aparecieron ciertos cuestionamientos hacia los efectos que en el proceso creativo de las bandas puede tener una beca artística por parte del gobierno. Debido a que las agrupaciones desarrollan su creación musical con base en el regocijo personal y grupal, la obligación de crear puede generar un ambiente de creación más rígido o poco cálido. Pero, sobre todo, los procesos creativos suelen tener altibajos, oscilaciones, cambios, pasajes afortunados y desventuras; por lo que una beca que exige una programación lineal con entregas específicas en donde hay que ajustarse a un esquema de actividades estructurado, puede generar cambios en el desenvolvimiento artístico de los participantes.

“El proceso creativo, se limita, se estanca cuando estás con una beca. Porque ya lo “tienes” que hacer. Y tienes que terminarlo. Y resulta que a lo mejor alguien anda por ahí en otra onda y ya se quedó. La creatividad se llega a hasta limitar. (...) Si quieres cambiar algo a la mitad del proyecto... sí se puede, pero tienes que avisar... qué cambió, porqué se modificó, todo ese rollo. También en este rollo de la música lo que buscas es que sea como más libre todo... o lo artístico que sea más libre y cuando ya se empieza a hacer esta forma como de rellenar formatos...” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Sin embargo, las críticas a este tipo de prácticas institucionales van no sólo dirigidas al sistema de becas de la Secretaría de las Culturas, sino a otro tipo de proyectos artísticos organizados por el Estado, como pueden ser conciertos y festivales. Paradójicamente, algunos de los músicos con los que tuve contacto también me señalaron que, combinado con la folklorización, el nepotismo y la serie de limitaciones ya mencionadas, en ocasiones también existe una cierta preferencia por contratar a artistas foráneos con cierta fama y reconocimiento, en lugar de brindarle la oportunidad a proyectos musicales locales.

“En algún momento son un poco malinchistas también. Como que tratan muy muy chido a los que vienen de fuera y a los paisanos pues... Digo, está bien, no hay bronca, somos conocidos y hay confianza, tal vez. Pero están gastando un varo que podrían compartir equitativamente con la banda.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Bajo este tipo de dinámicas y criterios, es importante agregar que algunos de los géneros del rock y la música alternativa quedan completamente fuera de las posibilidades de obtener algún recurso económico por parte del estado. El caso más sonado es sin duda el de las corrientes de punk y de metal, en donde la probabilidad de acercarse a las subvenciones

gubernamentales es aún menor. Pero al mismo tiempo, algunos de los grupos y de sus integrantes toman un posicionamiento con respecto a este tipo de situaciones. En muchos casos las bandas no están dispuestas a modificar su propuesta estética y sus creaciones musicales con base en los estándares que lleguen a solicitar las instancias estatales.

“No he conocido alguien que tenga apoyo y que toque metal.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

“Dr. Jekyll, por ejemplo, si mete un proyecto los mandan a la chingada. Porque no es lo que creen conveniente para dar una justificación del proyecto. (...). (Kaoz Party) no tiene nada de esa parte que gobierno necesita por parte de identidad del estado. Como parte de que lo involucre al estado, Oaxaca, con toda esa parte de tradiciones y folklore y artesanías... (...) No voy a cambiar el estilo de Yo Tricératon para complacer al estado, de que me dé un dinero para comprar equipo. Eso no, prefiero seguir como estoy y punto.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Pero no todos los testimonios que registré fueron recriminaciones para los organismos estatales. Muchos de los músicos de la escena alternativa son conscientes de que la cosa no es de “buenos” y “malos”, de que al interior de las instituciones la situación suele ser más compleja de lo que pensamos y que a veces la realidad rebasa las posibilidades y el presupuesto de las secretarías de gobierno. Que quienes trabajan ahí, a veces dan lo mejor de sí, pero puede llegar a ser imposible cubrir las necesidades de los artistas de un estado tan grande como Oaxaca, por lo que el problema es de corte estructural e histórico, y no de naturaleza emergente o superficial.

“Las convocatorias existen. (...) De repente, cuando a uno no lo seleccionan, dice: “el otro tiene palancas”, puede ser, no sé. Pero en el caso de la Byt Band, creo que por parte de Secretaría de Cultura, indirectamente hemos tenido mucho apoyo. No hemos sido beneficiarios de ninguna beca, ni nada, pero hay algunos festivales a los que nos invitan (...) y nos han pagado. Y es que Oaxaca es bien grande. Luego estando aquí en la ciudad y escuchando a la gente y viendo las noticias y todo eso que sale, como que la gente de la ciudad piensa que Oaxaca sólo es la ciudad y se ponen a criticar al gobierno, a la Secretaría cuando no ven nada aquí en Oaxaca, cuando en diferentes pueblos – ahorita que entré al cargo-... sólo en Tlahui hay varios proyectos que SECULTA apoya.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Yo creo que les beneficiaría a ellos que enriquecieran aquí musicalmente. Ya sea tanto artes plásticas, baile o música (...). Pero al comerse el presupuesto dejan a bandas fuera. (...) A músicos que quieren ganar dinero de esto los dejan sin chamba o les cancelan a la mera hora. Como que no te diría que es la chingonería del mundo pero tampoco te estoy diciendo que todo lo que hagan ahí es tirado a la basura. La gente que trabaja ahí, los de bajo nivel, hacen todo lo que pueden hacer con lo que les dan. (...)

Yo no les tiro tierra, pero tampoco les hago un altar.” (Coco, Buonamico’s Band, 2 dic. 2015).

Tecnología y medios de comunicación

La autogestión de los músicos que integran las bandas y su trayectoria de aprendizajes biográficos no podría explicarse sin las fuertes transformaciones que se han suscitado el campo tecnológico durante las últimas décadas. Como apunta David Morales, los participantes en las bandas tienen que “aprender que la tecnología es ya parte de todo este rollo de la música. Y en cuestión de grabación, principalmente.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

La relación entre la tecnología y el aprendizaje siempre ha estado presente de alguna forma en los ámbitos de la música alternativa, sin embargo y como señala Nicholas Burbules (2014), los cambios en la tecnología y los medios de comunicación pueden aumentar la posibilidad de que este tipo de aprendizajes se configuren de forma más ubicua:

“Las tecnología digitales están siempre presentes: no sólo en las computadoras y en otros dispositivos móviles, sino también en automóviles, cibercafés, etc.” (Burbules, 2014: 2).

Pero, como sabemos, esto no siempre fue así. A finales de los años noventa llegó a Oaxaca la era digital y poco a poco se fueron haciendo cada vez más accesibles los implementos para amplificar, grabar y reproducir la música. Aparecieron los discos compactos –que suplieron a los casetes- y el internet comenzó a popularizarse de forma progresiva. Todo este tipo de mutaciones en el panorama cultural implicaron una nueva configuración en los aprendizajes de los músicos pertenecientes a la escena alternativa local. Más gente aprendió a tocar, a grabar y a sonorizar; pero además la era del internet permitió una comunicación más directa con otras formas de conocimiento sobre la música y sus prácticas socioculturales. Lo anterior provocó que los márgenes entre los conocimientos construidos a partir del currículum social y los configurados a través del aprendizaje biográfico, se hicieran aún más difíciles de distinguir.

“Desde el punto de vista del aprendizaje, la ubicuidad espacial implica tener acceso continuo a la información en un nivel nunca antes visto. La diferenciación tradicional entre educación formal y no formal se hace difusa cuando comprendemos que la

ubicación física ya no es realmente una restricción en cuanto a dónde y cómo aprender.” (Burbules, 2014: 3).

Desde el punto de vista de Burbeles (2014), la creciente porosidad de las fronteras entre las formas de educación se evidencia en la ruptura de horarios específicos para este tipo de actividades: puede suceder en cualquier lugar y en cualquier momento. Existe una especie de aceleración en los flujos de contacto: es posible entrar y salir, adelantar, acelerar, retrasar y congelar. De igual forma se desdibujan las líneas divisorias entre lo que puede ser trabajo y entretenimiento, educación y actividad lúdica.

A su vez, factores como la “portabilidad” –la posibilidad de llevar consigo los dispositivos electrónicos- y el “sentido de la interconexión” –la capacidad de comunicarse con otras personas a través de estos medios- (Burbules, 2014: 3); brindan la posibilidad de acceder tanto a conocimientos diversos, pero también a procesar la información y a tener contacto con formas de hacer las cosas que modos que ignoramos o que de otro modo estamos imposibilitados de lograr. Este tipo de interconexiones son parte de un fenómeno que ya hemos abordado: la globalización. Las inter-relaciones entre partes están permeadas por un contexto de relaciones de poder asimétricas entre las partes que interactúan. Comprender que el aprendizaje se modifica bajo las transformaciones tecnológicas, también implica el análisis de las posibilidades dispares para el acceso a dichos cambios (Burbules, 2014). Es evidente que las instancias capitalistas toman ventaja en este tipo de tensiones, sin embargo, las negociaciones entre los involucrados son complejas, ya que los grupos en resistencia reconstituyen y resignifican todo tipo de elementos bajo sus propios criterios (Hannerz, 1998).

Así, a través de las distintas herramientas tecnológicas los músicos obtienen la capacidad de resolver problemas, de comunicarse, de experimentar y de crear (Burbules, 2014). Este tipo de posibilidades inicia, de algún modo, con el aprendizaje que se genera a partir del contacto con los instrumentos musicales. La selección del instrumento depende en gran medida de la exposición que ha tenido determinado sujeto con el mismo y de los estilos musicales que se pretenden abordar (Green, 2002). Con respecto al rock, es probable que el más popular sea la guitarra eléctrica. Pero en el caso específico de Oaxaca, debido a la influencia de las orquestas tradicionales de los pueblos, además de la guitarra, el bajo eléctrico y la batería, la presencia de instrumentos de aliento en los grupos de la escena alternativa es tangible. La calidad de los instrumentos puede ser variada, pero muchos de los músicos con los

que tuvo contacto opinan que el desempeño de un buen músico también radica en conocer a fondo su herramienta de trabajo y, en la medida de lo posible, poder acceder a uno que cumpla con las expectativas de quien lo maneja:

“Es mucho también –un margen muy alto- la parte que como músico procures un buen instrumento. (...) Sí tú tocas chido y los instrumentos son feos, son pésimos... A veces dicen “es que el instrumento no hace al músico, sino el músico al instrumento”, pero yo digo que son las dos cosas. (...) Mucho tiene que ver la seguridad de tú con tu instrumento. Tocar bien, que suene bien, que te responda bien y que sabes que allá va a sonar machín. Y llegó el momento que todos nos preocupamos por eso.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Además del aprendizaje que se requiere para el manejo de los instrumentos musicales, los miembros de las agrupaciones recalcan la importancia de tener acceso a un equipo de audio que les brinde la potencial de mostrar su arte en todo su esplendor. La amplificación de la música es siempre necesaria en guitarra y bajo eléctrico, pero muchas veces –dependiendo de las condiciones del foro y del tamaño de la audiencia- también lo es para el resto de los instrumentos, por lo que los aprendizajes con respecto al manejo de equipo de sonido se hacen hasta cierto punto necesarios. Desde aspectos como el traslado, hasta detalles sutiles de manipulación de los aparatos, el manejo del equipo requiere de una gran gama de aprendizajes y, por su amplia complejidad, suele haber sujetos y organizaciones explícitamente dedicados a desarrollar esta práctica. Los ingenieros de audio juegan un papel fundamental en la escena y en la configuración de aprendizajes que se dan en la misma.⁶⁹

“Si quieres llegarle al público te esfuerzas por tener un equipo mejor.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

“Empiezan los detalles técnicos. El hecho del equipo que tengas. Que si no tiene amplificador el bajista... o cómo llevarlos.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

“Si no tienes un buen audio, por mucho que hayas ensayado... (...) Yo digo que esa es de las cosas principales. (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

“Creo que es bien indispensable tener un ingeniero de audio y no todas las bandas lo tienen. Porque llegas a un lugar y aunque el equipo que te renten incluya un ingeniero de audio, pues no te conoce. No sabe cómo suenas.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

El manejo de equipos de sonido está enlazado no sólo con el hecho de amplificar y sonorizar, sino también con la posibilidad de grabar música. El tema del aprendizaje a través de

⁶⁹ Tal es el caso de Thorvald Pazos y Erick Martínez en Thorsmusic.

las grabaciones ya ha sido discutido en otras partes de este documento⁷⁰, simplemente quiero agregar dos aspectos que me parecen fundamentales. Por un lado, el manejo de equipo de sonido, especialmente con motivos de grabación y a través de las computadoras, se ha convertido en otra posibilidad de crear arte sonoro. Este tipo de artefactos, de alguna manera, se han tornado en instrumentos propios, en donde se puede componer y arreglar música. Esto implica toda un área de aprendizajes propia que parece estar en crecimiento. Además de lo anterior, las grabaciones siguen siendo la forma en la que los materiales sonoros pueden trascender lo efímero de su expresión, para trascender en tiempo y espacio. La influencia de las bandas sobre quienes las escuchan y la forma en la que permean los procesos de aprendizaje de otros sujetos es posible gracias a las grabaciones; aun cuando el grupo se haya desintegrado, sus miembros hayan desaparecido o se encuentren en un punto geográfico lejano.

“Grabar es otra forma de hacer música. Es otra forma de hacer lo que estás viviendo. Por un lado frío... Por un lado es el momento más increíble de una cosa que estás haciendo, porque se quedará así por toda tu vida.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

“Cuándo podías disfrutar la música si no era a través del disco, porque en la radio ni la ponían. (...) Es la posibilidad de tener cerca lo que hace el artista.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Pero además de los formatos que contienen material sonoro reproducible, las grabaciones también han sido difundidas a través de la radio y la televisión. Sin embargo, los espacios en estos medios son reducidos en comparación con la gran cantidad de bandas que hay en la escena:

“Sí ha habido apoyo de ese tipo (radio y televisión), pero es muy poco. (...) No es suficiente para todo lo que hay en Oaxaca.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

En Oaxaca han surgido apariciones esporádicas de algunos grupos en la televisión local del estado, CORTV⁷¹, a través de algunos programas dedicados a la música oaxaqueña. Las bandas de la escena alternativa de Oaxaca han llegado a producir sus propios videoclips con recursos propios, sin embargo, éstos son transmitidos mayormente a través de internet (del que hablaré en breve).

⁷⁰ Primer y quinto capítulos.

⁷¹ Corporación Oaxaqueña de Radio y Televisión.

La sección de radio de CORTV tiene un programa dedicado al rock en español –de nombre Shamanika 2.0- en donde una vez a la semana se transmiten bandas de la escena alternativa de la ciudad y algunas de ellas –incluyendo a las cuatro con las que tuve contacto cercano- han tocado en vivo y en directo desde la emisora. Ya he comentado –en el segundo capítulo- algunos de los puntos importantes de la radio en cuestiones de aprendizaje para los involucrados en la escena de música alternativa de la ciudad de Oaxaca. Simplemente, quisiera agregar dos cuestiones que me parecen relevantes en este sentido. Ambas surgen de dos reflexiones memorables de David Morales que, como sabemos, entre otros roles jugó el de productor y locutor de radio en varios programas importantes para la escena local. La primera reflexión se relaciona con el ciclo de aprendizaje en cadena que es posible a partir de este medio de comunicación. Muchos de los locutores empezaron su relación con la radio escuchando a locutores previos que los inspiraron en ciertas corrientes musicales y culturales. Se trata de una estafeta y un papel que se pasa –de oído en oído- a través de las generaciones:

“Yo siempre lo vi también como regresarle la radio lo que a mí me había dado. Porque yo por Radio Universidad llegué a escuchar mucho rock y para mí era así como en automático decir voy a hacerlo y no esperar que se me remunerara. (...) Hace poco una amiga, (...) de repente hablábamos... salió ahí el comentario de tal grupo y dice “yo por ti escuché a tal grupo y a tal grupo, que los llevabas ahí a la radio”. Y así como que luego me caen muchos veintes. Fue padre haber tomado esa idea, porque yo quería que se conociera... (...) Porque sí llevaba yo discos independientes que no se conseguían en la tienda. (...) Eso para mí era importante, pues que se escuchen otras cosas.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

La segunda reflexión tiene que ver con la reconfiguración constante de esa estafeta. El aprendizaje, al ser transformación constante, tiene la facultad de reconfigurar y re-interpretar los significados y las prácticas que lo atraviesan. El locutor de radio no solo pone música grabada a través de los aparatos, sino que le da una interpretación específica al material sonoro que transmite. Desde la selección misma del repertorio, hasta los comentarios que la acompañan, son accesorios que están disponibles para la reelaboración y el aprendizaje de quien escucha los programas radiales.

“Las revistas te mencionaban algunos datos... ah pues dice que tiene algo de mambo... pues a lo mejor sí, pero yo oigo que también suena más a esta cosa. Ya también hacías tú tu interpretación. Lo que yo leía en las revistas me servía como una guía pero ya hasta el momento en el que yo escuchaba al grupo, ya decía yo, ah, es esto. (...) Y eso también proyectarlo o comentarlo a la hora de yo ponía una canción. La letra habla de esto... yo como lo entendía. Yo entiendo esta letra así, pero ya después en una

entrevista leí que no es por esto, sino es por esto, pero se presta a esta interpretación.” (David Morales, Sastrería Morales, 8 dic. 2015).

Con respecto a los medios impresos, la aparición de grupos pertenecientes a la escena de música alternativa es aún más esporádica que en radio y televisión⁷². A través del tiempo han existido algunos suplementos en los periódicos locales que dedicaban algún espacio al rock y a la música alternativa. Sin embargo, para los involucrados a la escena, el contacto con las agrupaciones a través de la escritura no se da a partir de los periódicos, sino de las diferentes plataformas de internet, en donde los músicos de la escena local tienen una actividad constante. Como se puede apreciar en el siguiente testimonio de Erick Martínez, el acceso a internet ha ido en aumento, pero también las posibilidades de contenido que éste sostiene se ha incrementado. En la actualidad, es posible hacer contacto con participantes de otros ambientes de música alternativa en Oaxaca, pero también en el resto de México y en el mundo. Además, ya no se trata únicamente de información escrita, sino que hay tanto cursos en línea, como una infinidad de material audiovisual a la cual se puede acceder.

“No tenía yo computadora. Iba a los cafecitos de internet y sacaba mis “tablaturas” de las bandas que me gustaban y empezaba yo “traste uno, tal nota”. Y empezaba yo a tocar y a escuchar las bandas en mi casa y las empezaba a sacar. (...). (...) ya después tuve el acceso al internet en mi casa... tuve mi computadora... y ahí es como buscar blogs de otros ingenieros.. en Tamaulipas, Sonora, Coahuila, DF... (...) Me lo chuto, me lo leo (...) y ya empiezo a saber más, a aprender más. Y algunos cursos en línea que luego ponen gratis los ingenieros. (...) Y apenas vinieron, uno de España y otro de Argentina, que los estuve asistiendo.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

De hecho es principalmente a partir del internet –además de las tocadas, por supuesto– como las bandas se comunican con su público. Por medio de espacios virtuales como Facebook, Youtube, Soundcloud o Bandcamp, los grupos presentan sus creaciones musicales y otros registros audiovisuales, anuncian los eventos en los que participarán y sus actividades relevantes. Tanto Soundcloud, como Bandcamp, son páginas de internet especializadas en música, pero con la diferencia de que esta última está dedicada expresamente a agrupaciones de

⁷² Desde la opinión de David Morales: “(...) el Noticias, El Imparcial, que son los medios grandes, importantes; los que son sus reporteros de cultura deberían hacer también esa labor. Y no la hacen, no les interesa y se quedan trabajos ahí en espera. Y no por eso dejan de existir los proyectos, te digo, la Byt Band en tres años y medio ha aparecido en los periódicos dos veces y en una revista... aquí en Oaxaca. En notas pequeñas. Y hay un trabajo importante, que no lo quieren ver. Pero no por eso el grupo deja de existir.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015).

rock “independiente”. Para algunas bandas es incluso más importante distribuir su música a través de este tipo de plataformas que editar un disco compacto. Tal fue el caso de la banda Yo Triceratop, donde también toca la guitarra Erick Martínez. Al ser conscientes del tremendo flujo de información en internet, decidieron presentar sólo un tema musical cada cierto tiempo. La estrategia funcionó, ya que la banda consiguió una atención de muchos interesados en otros lugares, lo que desembocó en participación de la banda en foros fuera de Oaxaca. Además, la música trascendió fronteras, debido a que fueron incluso mencionados en blogs extranjeros, en lugares como Japón y Brasil.

“Seis meses antes nosotros subimos una rola cada quince días. Fue también como un plan de producción y de promoción y de publicidad para la banda (Yo Triceratop). (...) No hay que botar todo el EP, porque el internet es tan volátil y siempre cambia, que el EP se va a perder en una semana. (...) mejor vamos a hacerlo así, vamos a hacerlo cada quince o veinte días... subimos una rola... metemos... mandamos con nuestros amigos.” (Erick, Kaoz Party, Tlalaparta. 1 dic. 2015).

Cabe mencionar que a pesar de que el internet se ha vuelto un poderoso medio de difusión para las bandas, muchos de los seguidores siguen solicitando a las mismas la posibilidad de obtener un material sonoro plasmado en un objeto, como puede ser un disco compacto. Lo anterior estimula a las agrupaciones a emprender ambas formas de difusión para la música que graban: presencia en internet, pero a la vez la posibilidad de editar un disco:

“Actualmente, ya de hecho, no sería necesario sacar un disco. Con toda la onda de las redes tú puedes vender el disco en línea. O sea grabarlo, realizarlo en un estudio en casa y enviar el disco, subirlo a una tienda de música online y ya. Pero siempre hay mucha gente que dice “¿no traes discos para vender? Es una importancia también muy clara para las bandas.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Pero además de las posibilidades de difusión de la música a través de internet, es a partir de éste que las bandas de la escena alternativa establecen contacto con sus audiencias. Principalmente por medio de Facebook, los seguidores de las agrupaciones llegan a mandar mensajes a los músicos haciéndoles saber su diversidad de opiniones. Aparecen incluso notas en las que ciertas allegados a las bandas expresan su identificación con las letras de las canciones y la música que componen:

“Pues a mí sí me ha tocado, ya sea por Facebook o así en persona, que me dicen “Letras para ti se la dediqué a mi vieja. (...) Y por ejemplo con “Entre cordura y demencia”, personas que en el Facebook, me han etiquetado y me dicen: “me siento identificado con esto”... y ya sale “he ocultado mis sentimientos para ocupar un lugar

social...”. Esa frasecita me la escriben, pues.” (Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

La promoción a través de estos medios se ha vuelto tan importante en el trabajo de autogestión de los grupos de la escena que incluso hay algunas –como la Byt Band- que han desarrollado una “carpeta de medios” para distribuirla en distintos lugares y han delegado a algunos miembros de la agrupación para avocarse a estas labores.

Pero, a pesar de que los avances tecnológicos han permitido la incorporación de nuevas formas de aprendizaje, también hay músicos que, en un ejercicio de autocrítica, reflexionan acerca del abuso de la tecnología como medio para el aprendizaje. Jaime Martínez habla de la falta de compromiso que implica el hecho de tener todo tan accesible en cuanto a información se refiere. Coco Santiago nos recuerda que tales dispositivos funcionan sólo como complementos de otros aspectos de alta relevancia en el aprendizaje, como pueden ser el contacto directo con los expertos y la práctica constante de la música.

“(..) en tanto a la música se ha quitado ese tipo de aprendizaje, de que todo se les hace tan fácil que así de fácil lo mandan a la mierda. No se lo toman tan en serio.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

“Yo te voy a decir “puedes aprender todo en Youtube”, no. A veces estar con un maestro es algo que no se puede conseguir en otro lado. Si tienes la oportunidad de ir a un curso... y ves que el curso ya no te puede dar más que se pasen a otro. Pero al final lo único que te proporciona tocar bien es la práctica.” (Coco, Buonamico’s Band, 2 dic. 2015).

Por su parte, Marco Buonamico utiliza los implementos tecnológicos que he mencionado -como la creación de un videoclip y su difusión en internet- para hacer una crítica al abuso de ciertos artefactos y a la enajenación que esto provoca. De alguna manera usa la tecnología para hacer una parodia de la propia tecnología. A través de la realización autogestiva de un video basado en el tema “Hombre de Ciudad”, se muestra a un tipo que no suelta para nada su teléfono celular mientras anda por la vida. Pero este celular incrementa su tamaño cada vez que se le da uso y al final el aparato se hace tan grande que acaba tragándose al individuo en cuestión.

“A cada foto que tú haces, tu propio medio de vida que es el celular, se hace grande y te come. Que es lo que está pasando, está comiendo al ser humano en un sentido obviamente “fantástico”.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

CAPÍTULO V: PROCESOS DE APRENDIZAJE EN LAS BANDAS DE MÚSICA ALTERNATIVA DE LA CIUDAD DE OAXACA

“El río sólo esculpe y la montaña sólo guía, pero, en su interacción, lo que el río esculpe se convierte en la guía y la guía que ofrece el monte se convierte en el río que esculpe.”

Etienne Wenger

Como ya se ha visto a través de otros capítulos, en los procesos de aprendizaje que caracterizan a las bandas que integran la escena de música alternativa es perceptible -en diferentes grados y sujeta a distintas reinterpretaciones y re-asimilaciones- la influencia de ciertas transformaciones sociales que permean la cultura del rock a nivel mundial, como los avances tecnológicos, la comercialización de la música, la estampa de los movimientos contraculturales y el protagonismo de los jóvenes son aspectos que están presentes en la escena local. Además de estos cambios e implicaciones a gran escala, también se pueden apreciar rasgos y transformaciones particulares del ámbito roquero y de música alternativa en Oaxaca. Algunos de ellos son la influencia de los pueblos originarios, la presencia de las orquestas filarmónicas y la autogestión como modo de trabajar. Pero también podemos apreciar rasgos contextuales -tanto globales como locales- que son precisos de cada grupo⁷³. Dr. Jekyll & Mr. Hyde se afilia al movimiento de música metalera. Byt Band es parte de la herencia cultural del reggae y el ska. Kaoz Party se relaciona con el mundo *skate* e *indie*. The Bounamico's Band se une a la corriente *world music* o *world beat*, además de sus vínculos con la ruta de viajeros a la que pertenece Oaxaca.

En este capítulo, el objetivo es presentar algunas categorías básicas que nos permitan realizar un análisis más profundo de los procesos de aprendizaje en las agrupaciones de música

⁷³ Ver los apartados que contienen la narrativa sobre cada una de las bandas.

alternativa de la ciudad. Para ello, expondré la relación que el aprendizaje tiene con la práctica, con la construcción y negociación de significados, con la afiliación y el compromiso hacia la colectividad, con las configuraciones identitarias y finalmente, con las emociones y la experiencia estética.

El aprendizaje en la práctica

Es importante recordar que cuando hablamos de práctica no nos estamos refiriendo sencillamente al hecho de “hacer”. Partimos de que el “hacer” humano se encuentra atravesado por un contexto histórico y sociocultural que brinda una forma y una significación a eso que hacemos. Lo anterior permite deducir que toda práctica, al igual que todo aprendizaje, tenga un carácter sociocultural (Lave, 1996; Wenger, 2001; Alheit y Dausien, 2005; Rogoff, 2006). Tal es el caso de las actividades ejercidas por las diferentes bandas de la escena con las que tuve contacto. Estas agrupaciones hasta cierto punto comparten algunos rasgos derivados de los contextos sociales y culturales en las que están inmersas, pero también es cierto que cada una de ellas se puede ubicar a su vez a ámbitos históricos particulares.

Partimos de que todo tipo de aprendizaje conlleva alguna forma de práctica y toda práctica implica una serie de aprendizajes (Lave, 1996; Wenger, 2001; Rogoff, 2006). Las actividades mentales van acompañadas de prácticas concretas y al mismo tiempo las actividades físicas son significadas y reflexionadas en diferentes intensidades por los sujetos. La participación de los sujetos en sus contextos sociales entrecruza hacer, pensar, decir, sentir y pertenecer. Es decir, la participación pone en juego todos los aspectos de la persona: cuerpo, mente, sentimientos y relaciones sociales. Así, la participación es un proceso que es al mismo tiempo personal y social. Implica, por supuesto, relaciones con otras personas. De hecho, la participación se posibilita a través de un reconocimiento entre las partes. En la medida que reconocemos algo en otras personas es posible involucrarnos de alguna forma con ellas. Es por medio de una negociación de significados que son posibles estas interconexiones. Este reconocimiento mutuo no implica necesariamente relaciones armoniosas. De hecho, es común que se presenten tensiones y conflictos en estas negociaciones. Pero es precisamente dicho reconocimiento lo que nos hace integrar colectividades. Nos sentimos parte de los demás y eso

brinda elementos para la constante configuración identitaria. De esta forma, la participación social determina nuestra experiencia y conforma distintos tipos de comunidades. La participación no implica únicamente lo que se hace en el espacio concreto de acción. Nuestra participación afecta la manera en la que nos desenvolvemos en otros espacios. Por lo tanto, las negociaciones también se relacionan con nuestra interacción en diversas comunidades.

Como hemos visto a través de las narrativas, las prácticas de los miembros de las bandas y de otros actores que participan en la escena roquera de Oaxaca están atravesadas por reflexiones, sentimientos y diferentes formas de pertenencia a las colectividades involucradas. Las actividades relacionadas con las bandas adquieren una dimensión de trascendencia personal que se deriva de la participación con el grupo. La banda de rock se puede volver un fuerte generador de autoestima para sus miembros y, por ejemplo, como en el caso de Lalo –el baterista de Kaoz Party-, esto les permite ciertas posibilidades de plenitud en otras prácticas fuera de la escena, ya sean laborales, estudiantiles o familiares⁷⁴. Lo anterior se debe en parte al reconocimiento de sus pares y también del público que sigue a la agrupación. Es un tipo de legitimidad que está sujeta a constantes movimientos y re-ajustes, por lo que implica dedicación y el aprendizaje continuos entre los participantes interesados. Esto hace que, tanto Lalo como otros músicos con los que tuve contacto, se sientan parte de las bandas en las que tocan. Tal sentimiento de pertenencia los puede llevar a un proceso identitario que les permite afirmarse como músico, como “bataco”, como skate, como metalero, etc.

La construcción de estas identidades propicia a su vez en la conformación de las mismas agrupaciones, pero también de las sub-escenas en las que participan: sentirte parte de Dr. Jekyll es de alguna manera sentirte parte de la escena metalera de Oaxaca. Al mismo tiempo, ser metalero, ser skate o ser músico implica una serie de negociaciones con otras prácticas, colectividades y espacios de la vida social de los individuos. Esta formación de identidades se encuentra siempre en movimiento y en sobre-posición con muchas otras: estudiante, hijo, trabajador, etc. Hay ocasiones en las que ser roquero puede compaginar con ciertos ambientes, como el mundo del tatuaje o de las patinetas. Pero también es común que a causa de estas enunciaciones existan conflictos con los ambientes familiares, laborales o algunas atmósferas de la vida cotidiana.

⁷⁴ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Kaoz Party.

Para adentrarnos a los procesos de aprendizaje a través de la práctica, Barbara Rogoff (2006) propone dos conceptos importantes: participación guiada y la apropiación participativa. El primero se refiere sobre todo a los procesos interpersonales que el aprendizaje en la práctica implica. El segundo toma en cuenta al ámbito personal de participación y transformación, que a su vez se configura por la interacción con el grupo. Ambos son inseparables y permiten a su vez –a través de constantes cambios- la posibilidad del aprendizaje tanto en individuos como en colectividades.

La participación guiada “se refiere a los procesos y sistemas de implicación mutua entre los individuos, que se comunican en tanto participantes en una actividad culturalmente significativa” (Rogoff, 2006: 3). De tal forma, en esta acepción la categoría de “guía” hace alusión tanto la orientación que brindan los sistemas sociales, como a las personas que los transmiten. Estas guías no sólo permiten que las prácticas se ejerzan, también restringe formas de participación a sujetos determinados. Los diferentes tipos de guías establecen y determinan la posibilidad de participar, interactuar y al mismo tiempo conducen a dichas injerencias por distintos caminos. Como ya comenté, la palabra “participación” abarca tanto el acto de observar, como la intervención directa en las prácticas. De esta forma, la participación guiada engloba todos los vínculos, estructuraciones y re-configuraciones interpersonales que hacen posible el aprendizaje en la vida cotidiana.

Las bandas de la escena de música alternativa expresan diversas formas de participación guiada en sus manifestaciones comunes. Estamos hablando de sus formas de organización, la manera de hacer los ensayos, las composiciones, las tocaditas y las grabaciones. Para lograr este tipo de actividades, las bandas despliegan posibilidades comunicativas y de “coordinación de esfuerzos” que “son centrales para la noción de participación guiada” (Rogoff, 2006: 8). A partir de ahí, resulta interesante analizar, en primer instancia, las formas en las que las agrupaciones se ponen de acuerdo para realizar sus prácticas musicales. Todos los grupos con los que tuve contacto han establecido ciertos modos de organización. Tienen días y horarios establecidos para ensayar. Cuando hay tocada en puerta se quedan de ver a cierta hora para llevar el equipo y hacer la prueba de sonido. Antes del concierto se hace una lista de canciones, aunque a veces el orden puede cambiar según la respuesta del público, lo que exige un grado de comunicación instantánea sobre el escenario. Las grabaciones también exigen este tipo de disposiciones temporales. Tanto Dr. Jekyll & Mr. Hyde, como Kaoz Party –y otras bandas con

las que tuve un contacto más periférico, como La China Sonidera-, han establecido multas a los integrantes que faltan o llegan tarde a un ensayo o tocada. También puede ser que haya pequeñas cooperaciones monetarias cada ensayo:

“Nosotros tenemos una iniciativa de que cooperamos en cada ensayo. Para comprar cuerdas, para comprar ese tipo de cosas. Hay algunos que eso no les gusta, a pesar de que es un beneficio para nosotros mismos... son menos de diez pesos lo que se da a veces... la cantidad no importa, el chiste es que es mínima. Pero a veces pesa, manejar dinero ya molesta.” (Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

El dinero es usado regularmente para cubrir las necesidades financieras de estos grupos. Pero más allá de este tipo de medidas económicas internas, la participación guiada incluye un acuerdo entre las partes –a veces tácito y en otras ocasiones explícito- que refiere entre otras cosas a una presencia y puntualidad constantes, a la forma de hacer música y a la distribución jerárquica de sus miembros. En tal sentido, cada banda tiene sus propias formas de participación guiada. En Dr. Jekyll se sabe que Gibrán y Yered tomarán la batuta en aspectos de coordinación logística y musical, pero también existe una especie de acuerdo –no escrito- que indica que los integrantes pueden incorporar sus propias creaciones a la música de la banda. Este acuerdo se deriva de otra forma de expresión interpersonal en el grupo: su intención grupal de aglomerar distintos géneros metaleros en lo que se conoce como *crossover*. Muchas de las canciones que toca el grupo son composiciones de miembros que ya han abandonado el proyecto. Tales piezas musicales también son un punto de unión y un legado que constantemente re-asimilan los Dr. Jekyll como colectivo.

En el caso de Kaoz Party, las responsabilidades más fuertes las llevan sin duda Jaime y Erick. Una forma de comunicación y de ensamble interpersonal han sido para ellos sus vínculos con el mundo del *skate*. El compañerismo y los lazos de amistad provenientes de la patinada han sido trasladados al ámbito del grupo de rock. El *skate*, sus formas y estilos de ser se adoptan en las maneras de configurar la banda. La música toma elementos de inspiración que devienen del *skate* y viceversa, ya que ambos universos se alimentan el uno a otro, traspasando constantemente prácticas y significados de ida y vuelta.

En la Byt Band se reparten muchas de las responsabilidades entre varios de los integrantes. Aunque David Morales es el responsable de la logística, los otros miembros toman muy en serio su compromiso con la promoción, financiamiento, transportación, registro, y

otros aspectos que la Byt ha vuelto cada vez más importantes en las formas de participación guiada del grupo. También resulta relevante recordar que parte de la comunicación al interior del colectivo se efectúa en mixe y expresa una fuerte influencia de ciertas identidades locales, tanto de la Ciudad de Oaxaca como de la zona serrana del Estado.

Y si hablamos de The Buonamico's Band, podemos decir que es claro el papel de coordinador que lleva Marco. El peso de su responsabilidad se haya, para empezar, en el hecho de que su apellido esté inscrito en el nombre del grupo. Marco ha plasmado sus intereses personales en la banda y con ello ha derivado cierta tendencia hacia una identidad nómada-callejera. La música presenta fuertes eclecticismos que parten no sólo de los recorridos de Marco a través de varios países, sino también de las aportaciones de músicos oaxaqueños que han surgido de grupos “versátiles” de cumbia y de las escuelas formales de música, como el CEDART.⁷⁵

Las diferentes estrategias implementadas por las bandas analizadas forman parte de la participación guiada de las mismas (Rogoff, 2006: 9). Y como hemos visto, cada una de ellas toma elementos de distintos ámbitos para crearlas y desarrollarlas. A veces se recuperan aspectos de prácticas aparentemente distantes en tiempo y espacio, de otras épocas y otras latitudes. En este sentido, ciertos sujetos con mayor experiencia hacen las veces de referentes para los menos experimentados. Y aunque todos tengan cierta trayectoria recorrida, es común observar ciertas personas que han sido legitimadas por el propio colectivo como “guías”. Se trata de personas que hasta cierto punto han asumido un rol como transmisores de prácticas, valores y significados dentro del colectivo. Tales elementos son a su vez reinterpretados y reajustados –incluso increpados o criticados– por las nuevas generaciones de músicos en la escena. En este sentido, los casos de Thorvald Pazos y David Morales son realmente significativos, puesto que a través de estas últimas décadas han fungido como una especie de “mentores” en la escena de rock local; estableciendo nexos entre distintos ámbitos actores, grupos y ámbitos de la misma.

Como bien expresa el comentario de Gibrán sobre las cuotas que ha establecido Dr. Jekyll en cada ensayo, la participación guiada incluye también el manejo grupal de los recursos

⁷⁵ Bachillerato especializado en artes con sedes en distintas partes del país, incluyendo la Ciudad de Oaxaca.

en las colectividades (Rogoff, 2006). Las bandas de rock y de música alternativa de la ciudad de Oaxaca no generan las utilidades necesarias para satisfacer las necesidades materiales de sus integrantes. Además, no existe a nivel local una industria musical que comercialice las actividades musicales de las agrupaciones. Aunque invierten mucho de su tiempo y sus recursos en la música, casi todos los miembros de los grupos realizan distintas labores extra-musicales para generar posibilidades económicas que les permitan vivir y continuar con su banda. Las colectividades que pertenecen a la escena fabrican sus propios recursos y el público que las sigue lo hace a través de un contacto relativamente directo con éstas. Lo anterior, en mi opinión, hace que los procesos de aprendizaje se intensifiquen a través de este dinamismo autogestivo.

Como hemos visto la participación guiada también implica necesariamente algún nivel de compromiso entre los participantes (Rogoff, 2006). Esto es interesante particularmente entre las bandas de música alternativa con las que interactué. Su naturaleza “subterránea”, su organización autogestiva, coloca a estos músicos y a sus agrupaciones en una posición donde el proceso de aprendizaje que atraviesan se convierte en uno de los motores de la empresa; debido a que es realmente difícil –por el momento- aspirar a una retribución monetaria en este tipo de actividades. A través de la participación guiada, los compromisos pueden derivar en relaciones relativamente cercanas entre los participantes (Rogoff, 2006). Y en este caso, me parece que es precisamente un tipo de compromiso que sobrepasa los intereses económicos el que permite en algunos casos mantener relaciones incluso afectivas entre los miembros de las agrupaciones.

Dentro de la participación guiada existen prácticas que expresamente tienen la misión de adiestrar o entrenar a los participantes. Algunos elementos aparecen como aprovechables para tomarlos como referentes y muchos otros se presentan de forma tácita como posibles pautas o ejes de orientación para los colectivos y los individuos que los integran (Rogoff, 2006). Me parece sumamente interesante el hecho de que los grupos de rock generen y organicen estrategias específicas para capacitar a sus más recientes integrantes. Este adiestramiento se basa en el aprendizaje del repertorio que han construido las bandas. Y como veremos más adelante, dicho repertorio no solo incluye la música, sino los valores y los símbolos que son importantes para cada colectividad.

Así, en el caso donde hay bandas donde se combina la presencia de miembros de extensa trayectoria con jóvenes principiantes, es común que se realicen actividades específicas para dicho aprendizaje. Tal es el caso de Dr. Jekyll & Mr. Hyde, donde Yered –que funge como primera guitarra- ha llevado paso a paso a los nuevos integrantes a través de sesiones privadas y largas jornadas de trabajo. También sucede con The Buonamico's band, donde aparte de los ensayos grupales, Marco ha programado momentos específicos con algunos miembros para mostrarles ciertas canciones o pulir algunos detalles de las mismas. Además de estos mecanismos internos, los músicos buscan actividades programadas explícitamente para aprender. Algunas veces le pagan a algún maestro particular, en otras se acercan a alguna de las instituciones de enseñanza musical de la ciudad, ya sea pública o privada. Las más solicitadas suelen ser la Academia de Arte Musical, conocida comúnmente como “Las Canteras”, por su ubicación; y la Casa de la Cultura de Oaxaca. Es común que los músicos de bandas alternativas toman lo que ellos sienten que requieren de estos institutos y posteriormente continúan el proceso de aprendizaje por su cuenta, omitiendo acatar los ciclos escolares programados en la currícula de este tipo de lugares.

“Es parte seguir aprendiendo y experimentando a la vez. Yo nada más estudié como 4 meses en la Casa de la Cultura, aquí adelantito, y de ahí todo fue por mi cuenta. De ahí todo fue ir buscando, ir viendo.” (Erick, Kaoz Party, 21 de sep 2015).

Y es que también hay otro tipo de materiales disponibles para tomarlos como posibles referencias a la hora de participar en las prácticas del grupo. Al momento de que nuevos músicos se incorporan a las bandas, uno de los primeros pasos es llevarse a su casa el material grabado o el disco ya editado para escucharlo con atención y “sacar” las canciones de forma individual. Como ya hemos apuntado en otros apartados, también se extraen elementos útiles que pueden estar disponibles en internet o en determinadas revistas. Los músicos toman de ahí lo que les conviene para mejorar su desempeño técnico –en instrumentación y producción musical-, pero también lo hacen con respecto a ciertas significaciones, discursos y estilos adoptables y adaptables en su aprendizaje.

“En mi trabajo siempre estar actualizándose en software y toda esa cosa que implica... y yo lo llevo a la práctica musical de ir investigando, ir buscando, ir cambiando de bandas. (...) voy aprendiendo de los géneros que vienen, de las bandas nuevas que van saliendo.” (Erick, Kaoz Party, 21 de sep 2015).

Además de lo anterior, las pautas guías para la participación se ubican sobre todo en las pláticas cotidianas, en las bromas entre colegas y en la forma de identificarse con ciertas estéticas y modos de ser. A través de dichas interacciones, los integrantes de las bandas adoptan y re-configuran los propósitos, la historia y las particularidades de su grupo. Se muestran creativos a la hora de implementar nuevos métodos de forma colectiva, de asumir nuevos retos y responsabilidades, de accionar, gestionar y distribuir los recursos con los que se cuenta.

De esta forma, la participación guiada alude a los procesos interpersonales que las bandas toman como pauta colectiva para posibilitar su aprendizaje a través de las prácticas musicales. Pero en relación directa con este concepto hay otra importante herramienta de análisis que propone Bárbara Rogoff para comprender el aprendizaje en la práctica. La noción de ““apropiación participativa” se refiere al modo en que los individuos se transforman a través de su implicación en una u otra actividad, preparándose en el proceso para futuras participaciones en actividades relacionadas. (...) La apropiación participativa es el proceso personal por el cual, a través del compromiso con una actividad en un momento dado, los individuos cambian y manejan una situación ulterior de la forma aprendida en su participación en la situación previa.” (Rogoff, 2006: 3-4).

Cuando hablamos de apropiación participativa nos referimos así a un proceso de transformación y no de acumulación (Rogoff, 2006). No se trata de pensar en datos fijos que son captados por los individuos, sino de participaciones constantes por medio de las cuales los participantes se modifican a sí mismos y a la práctica en sí. A través de las diferentes formas de participación guiada –ya expuestas-, los músicos que conforman las bandas de la escena cambian y se reconfiguran:

“A mí me gusta escuchar géneros y bandas y cosas nuevas, y estar siempre actualizándome (...) En lo personal nunca me gusta encasillarme en una banda, aunque haya sido lo más importante en mi infancia (...). Es parte de ese aprendizaje auditivo y de ejecución, porque así ya voy aprendiendo de los géneros que vienen, de las bandas nuevas que van saliendo.” (Erick, Kaoz Party, 21 de sep 2015).

Al transformarse, los miembros de las bandas también modifican los entornos en los que se desenvuelven. A través de sus participaciones, los individuos realizan aportaciones constantes al colectivo (Rogoff, 2006). En este sentido, la apropiación participativa también es

un proceso creativo. Como ya comenté, son claras las influencias de ciertos nodos de referencia como puede ser el mundo del metal para Dr. Jekyll & Mr. Hyde; los ambientes de la patineta, sobre todo en el caso de Kaoz Party; una afirmación de las identidades locales con Byt Band; y el “nomadismo contemporáneo” que advierte The Buonamico’s Band. Una gran variedad de elementos son tomados de distintas partes y reconstituidos a través de las creaciones musicales. Lo anterior implica también una transformación constante de la misma agrupación. Ésta emprende caminos de exploración estética de forma colectiva que se dan en gran medida gracias a los aprendizajes y los cambios experimentados por los sujetos que las conforman.

“Ya habíamos tocado muchos géneros anteriormente con otras bandas y queríamos algo diferente, que nosotros hasta cierto punto desconociéramos, y eso nos causara un grado de experimentar e ir creciendo como banda” (Jaime, Kaoz Party, 21 sep 2015).

“Y dices, “ah, esto puede ser”. O aplicar un poco con esta técnica, no tanto como el sonido o como lo toca la banda, a acoplarlo a Kaoz Party, por ejemplo. Es más eso, experimentar.” (Erick, Kaoz Party, 21 de sep 2015).

“Me pongo a escuchar muchas bandas y de ahí me empiezan a gustar partes de todo. Pero a mí no me gusta copiar lo que escucho, sino que esta tendencia o esta métrica puede llevar a alguna rola... estos tiempos y demás... Pero me empiezo a clavar en lo que yo estoy haciendo, en lo que empiezo a componer... y empiezan a salirme ciertas ideas. Y lo que me refleja mucho es estar escuchando música de todo tipo: metal, rock, pop, hip-hop, lo que sea. Y hay cosas que digo “esto me gusta mucho para una canción, pero con esta temática y bla bla bla”. (...) Meto todo a una licuadora y de ahí saco lo que a mí me gustó... y empiezo a componer y a componer.” (Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Además de innovaciones y nuevas contribuciones a la práctica, las transformaciones pueden incluir la adquisición de un mayor compromiso, mayores responsabilidades y un aumento en familiarización con los procesos (Rogoff, 2006). Por medio de sus propias prácticas en el grupo, los sujetos re-construyen constantemente sus formas de participación y modifican su sentido de responsabilidad para con el colectivo. Como es posible apreciar en las narrativas que he presentado acerca de cada una de las bandas, las responsabilidades se asumen de forma diferente en cada agrupación, pero siempre existe un compromiso colectivo para que sea posible la existencia de la banda y de las prácticas musicales en conjunto. Esta forma de asumirlo se expresa en el empeño y el incremento en la exigencia técnica de la que hablan los integrantes de Dr. Jekyll, invirtiendo hasta nueve horas diarias para “sacar las rolas”. Se demuestra en esa manera de “tomarlo ya como un trabajo”, que comentan los Kaoz Party. Se

manifiesta en la intención de ser “profesionales” por parte de la Byt Band y de querer convertir al grupo en su “proyecto de vida”. Y se puede observar también en el respeto que se guardan los Buonamico’s –algunos de ellos principiantes en la escena- a la hora de cumplir con las distintas diligencias que marca la logística de dicha agrupación.

Estos cambios en las responsabilidades asumidas pueden incluso sobrepasar a la banda y a la escena misma. Volviendo al caso de Lalo –baterista de Kaoz Party-, las transformaciones que viven los individuos suelen tener alcances en otros ámbitos de su vida personal. La apropiación participativa que Lalo experimentó fue de tal impacto que no sólo se comprometió en mayor medida con la banda, sino que también adquirió un mayor sentido de la responsabilidad en otras facetas de su cotidianidad. Lo anterior no indica que las bandas de rock pueden también detonar una fuerte intensidad en los procesos de aprendizaje fuera de las mismas.

Los conceptos de participación guiada y apropiación participativa nos brindan la posibilidad de comprender el aprendizaje de forma dinámica y a través de la práctica. Cierta interdependencia entre los sujetos es necesaria para que existan este tipo de participaciones, lo que hace del aprendizaje un proceso individual, colectivo y sociocultural. Como ya se ha expresado, las relaciones entre los participantes no están exentas de discordias, competencias y asimetrías internas (Rogoff, 2006). Sin embargo me parece que el hecho de que este tipo de interacciones se den en un contexto colectivo en el que la presencia no es institucionalmente requerida u obligada, ni depende de una remuneración material; hace posible encuentros hasta cierto punto armoniosos, sin excluir algunas situaciones de conflicto entre las partes.

Aprendizaje y significado

Distintas formas de participación hacen que el aprendizaje pueda desarrollarse en las actividades de las bandas de música alternativa de la Ciudad de Oaxaca. Sin embargo, aprender carecería de sentido alguno si no fuera por la carga significativa que los músicos y el público otorgamos a las prácticas musicales y al mismo aprendizaje que éstas conllevan. Los significados se expresan a través de la práctica en la cotidianidad. La participación de los

sujetos produce nuevos significados por medio de las experiencias. Negociamos significados a lo largo de gran parte de nuestra vida (Wenger, 2001). Prácticamente todas nuestras actividades están relacionadas con la negociación de significados y dichas interacciones se presentan con más fuerza cuando hay algo que resulta ser de nuestro interés o nos representa un desafío en particular. Tal negociación implica un flujo y cambio continuos. Los significados están enmarcados en un ámbito histórico, pero se recrean a su vez en cada momento. Están sujetos a los contextos en los que emergen, pero son al mismo tiempo nuevos y específicos. Es así que las negociaciones de significado implican simultáneamente interpretar y actuar. Los significados no están contenidos de forma fija en las personas o en los objetos, sino que toman vida en nuestras interacciones y a través de nuestras relaciones. Lo anterior abre de nuevas posibilidades de configuración en dichos significados, en un proceso de transformación constante.

Las diferentes formas de participación, tanto en la creación musical en las bandas como en las diversas actividades que la rodean, suelen ser un panorama ideal para las negociaciones de significados, es por eso que el aprendizaje está presente de forma constante en este tipo de procesos. Al escuchar la música grabada, al asistir a las tocadas y al tener contacto con las bandas por medio de las diferentes plataformas en internet, el público también participa y negocia toda clase de significaciones. Pero para los músicos que integran las distintas agrupaciones de la escena, este tipo de negociaciones adquieren una intensidad profunda, debido al nivel de compromiso que establecen con el colectivo y hasta con la audiencia. No se trata exclusivamente de un dominio progresivo del instrumento, sino que precisamente la intención de lograr esos niveles de ejecución se deben en gran parte a lo que eso significa para el músico, para el grupo y para sus seguidores. Es la negociación de significados lo que permite, no sólo un desempeño óptimo en la instrumentación, sino sobre todo la posibilidad de que las bandas manifiesten sus relaciones, sus relatos, las cosas que para ellos son importantes y sus construcciones identitarias.

“Todos tienen cierto nivel de conocimiento, del instrumento... bla bla bla. Pero toda esa relación que tenemos, todo eso que nos influye, toda esa historia que tenemos es de unión, entonces eso lo expresamos en la música.” (Lalo, Kaoz Party, 21 de sep 2015).

Las negociaciones de significados ocurren al momento en el que hay cierto flujo entre participación y cosificación (Wenger, 2001). Con cosificación nos referimos al hecho de darle

“vida propia” a los significados. Tratamos las significaciones como si fueran entes independientes y con rasgos autónomos. Proyectamos nuestras experiencias y les damos el carácter y tratamiento de un objeto. Los objetos se tornan de tal manera en puntos de encuentro para la negociación de significados. Nuestras interpretaciones generan representaciones. Usamos estos objetos como instrumentos para darle efectividad a nuestras participaciones. Las bandas de música alternativa de la escena emplean todo tipo de cosificaciones para lograr sus participaciones: símbolos, relatos, palabras, herramientas, espacios, etc. De esta manera, la cosificación implica designar, clasificar y figurar, por un lado y reinterpretar, re-significar, reclasificar, por el otro. Estas cosificaciones le dan firmeza y solidez a sus prácticas y experiencias. Estamos hablando una gran parte del trabajo colectivo de las agrupaciones.

En tal sentido, me parece adecuado comenzar ejemplificando este tipo de cosificaciones partir de los nombres propios de las agrupaciones de la escena local con las que tuve contacto. En el nombre del grupo se conglomeran muchos de los símbolos, aspiraciones y valores de sus integrantes. Se trata, como decíamos, de una negociación constante que va adquiriendo formas diversas a través de diferentes participaciones: es común que las versiones acerca del significado del nombre del grupo varíen entre los miembros o adquieran nuevas dimensiones al pasar del tiempo. Al revisar en internet entrevistas hechas hace años a Dr. Jekyll & Mr. Hyde, me encontré con que algunos ex-miembros de la banda brindaban variadas explicaciones sobre el origen de tal denominación. No existe una sola verdad sobre el nombre del grupo, cada quien cuenta su versión y la va significando de forma distinta. Cuando Gibrán, el miembro más antiguo de Dr. Jekyll, me explicó lo que para él significa tal nombre en una de las entrevistas que realicé, lo relaciona con algunos de los principios de la misma:⁷⁶ Dr. Jekyll y Mr. Hyde representan polos aparentemente opuestos que se encarnan en un solo personaje, de la misma forma en la que la banda puede mezclar géneros metaleros aparentemente contradictorios. En el caso de la Byt Band también es interesante lo que expresa el nombre: por un lado hace alusión a un elemento básico de la gastronomía y la cultura popular local: “blandas y tlayudas”⁷⁷. Pero, además, hace un juego de palabras provenientes de dos vocablos en inglés: *beat*, una palabra eminentemente musical que significa entre muchas otras cosas

⁷⁶ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

⁷⁷ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Byt Band.

“ritmo” o “compás”; y *band*, que quiere decir “banda”. Por su parte, Kaoz Party –la segunda palabra también en inglés- significa la “fiesta caótica”⁷⁸, remitiendo inmediatamente a un ámbito de celebración. Sobre los Buonamico’s Band, también ya lo hemos comentado: el nombre del grupo es al mismo tiempo el apellido del fundador y líder, lo que genera para los demás integrantes –y para él mismo- un peso directo de responsabilidad significativa sobre el sujeto en cuestión, en este caso Marco Buonamico.

Si los nombres de los grupos cargan, en resumidas cuentas, con un fuerte potencial significativo que va cambiando entre integrantes y a través del tiempo, podemos imaginarnos fácilmente lo que sucede con otro tipo de manifestaciones musicales en las bandas de la escena. Las canciones son evidentemente otra forma de cosificación que permite la negociación de significados, no sólo entre los miembros de los grupos, sino entre el público también, que re-significa las piezas según sus propios criterios. Las canciones, como ya comentábamos, aglomeran las experiencias, interacciones y cosmovisiones de quienes las crean, pero también se convierten en ejes de sentido para quienes las toman después y las re-interpretan a su modo. Los seguidores de la banda reconfiguran los significados de los temas, los adaptan y los llevan de manera significativa a su vida personal.⁷⁹

Así, la cosificación no está limitada a la producción fija de un objeto. La significación implica una reproducción constante en la que el objeto es constantemente recalificado y re-conceptualizado. Esto hace de la cosificación un proceso y un producto al mismo tiempo (Wenger, 2001). Pero, como hemos visto, no todas las cosificaciones están sujetas a un diseño previo. Independientemente de las intenciones con que fueron elaboradas, las colectividades y las personas las retoman como nuevas arenas para la negociación de significados. La cosificación puede incluir representaciones e interpretaciones fuera de su contexto nuclear. Sin embargo, es en éste donde se configura con más fuerza y constancia. Tal es el caso de las producciones discográficas de las bandas, en donde se reúnen diversas cosificaciones: sus piezas, sus letras, sus nombres y otras representaciones, como sus secciones visuales y como puede ser el objeto mismo. Sin embargo, el disco adquiere sentido en gran medida cuando el público ha tenido la oportunidad de escuchar a la banda en vivo o ha tenido algún contacto con ellos de forma más directa. Prácticamente todas las bandas hacen referencia al disco como

⁷⁸ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Kaoz Party.

⁷⁹ Como bien expresa el testimonio de Gibrán en la página 184.

una “carta de presentación”, pero también comentan que es justo en las “tocadas” cuando la gente se acerca más frecuentemente a solicitarlo.

“El disco es una forma de darte a conocer y de tener tu propio currículum. Y el disco es un resumen de un momento de la banda... que tiene que tener varios momentos. Es importante que la banda tenga discos, porque es como... le da carisma la banda.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

“Pues te ayuda con la promoción. Como para darte a conocer. A veces cuando vamos a tocar, cuando ya terminamos (...) siempre se acercan y “qué onda, ¿tienen disco?” (...) Y pues qué padre sería tener un disco, algo que hable de ti. Algo que te identifique.” (Paco, Buonamico’s Band, 19 ene. 2016).

“Yo creo también que –y bueno, es así-, que si tú no tienes una grabación... (...), si no la tienes ya te cortas posibilidades. (...) siempre que tocábamos nos decían “¿tienen grabación?” (David Morales, entrevistado en Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Como dice David Morales, la falta de un disco puede “cortar” las posibilidades de las bandas. Para éstas es necesario, de alguna forma, poder clasificar, ordenar y conjuntar en una sola “cosa” las diferentes participaciones del grupo. De esta forma, la participación y la cosificación están en una relación de constante reciprocidad. Trabajan siempre en forma conjunta. Se sustentan la una a la otra. Se unen a través de la negociación de significado, pero esta negociación se concreta a través de la participación de los individuos (Wenger, 2001). Las negociaciones se activan sólo a través de la participación, por lo que siempre están en movimiento y transformación. Aquello que no puede lograr la cosificación, se complementa a partir de las participaciones de los sujetos involucrados (Wenger, 2001). Cuando el objeto –la cosificación- ha perdido fuerza en englobar o transportar los significados, la participación entra al quite para reconfigurarla y darle un nuevo sentido. De la misma forma, hay ocasiones en que la participación no es suficiente para reunir los propósitos, los sentimientos o los valores de las comunidades y sus miembros. En este sentido, lo que la participación no puede conseguir, se puede efectuar gracias a varias formas de cosificaciones. El disco es sin duda una de ellas y, como en el caso de la Byt Band,⁸⁰ actualmente es común que las bandas establezcan la urgencia de grabar un disco como prioridad desde el inicio del proyecto. El acceso a cierta tecnología lo permite y aunque hace décadas las bandas lo veían como algo más lejano, en una gran cantidad de casos ha sido una verdadera aspiración poder sacar una producción discográfica. En ocasiones se requiere llevar un mensaje más allá de lo que la participación inmediata puede

⁸⁰ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Byt Band.

permitirle a las colectividades (Wenger, 2001). O es necesario generar acuerdos y puntos de organización. En todos estos casos, la cosificación integra a la participación y viceversa. Para las bandas, la producción de un disco reúne varias formas de participación en una sola cosificación, pero como decíamos, también conglomerera otras cosificaciones. Es decir, de alguna manera se trata de una cosificación hecha de varias cosificaciones -piezas musicales, discursos, imágenes, nombres- que requirieron constantes participaciones como la de músicos, productores, ingenieros de audio, diseñadores, además del propio público.

“(El disco) Te ayuda a proyectar lo que estás haciendo. Para que se muestre tu trabajo y ya también llegue a otros lugares, donde a lo mejor no puedes llegar como grupo... físicamente. (...). Es la posibilidad de tener cerca lo que hace el artista. (...). Creo que también es el hacerte presente. El decir “yo soy” y “aquí estoy”. Es algo así, también.” (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

Pero debido a que por medio de la cosificación se pueden conglomerar y transportar significados, su fuerza tiene un doble impacto en las relaciones humanas y en los grupos que la configuran (Wenger, 2001). Por un lado puede reunir los significados y las experiencias de las comunidades y de sus miembros. Pero también tiene el poder de controlar las vidas de las personas, de adquirir mayor importancia que las experiencias que se suponen deben sustentarlas, de someter a las actividades y de verse como algo distinto al ímpetu de la existencia humana. La cosificación es algo siempre inacabado, pero que reúne al mismo tiempo la riqueza de las experiencias y al mismo tiempo es una abstracción que puede crear un espejismo de las mismas. Recordemos el caso de los *true thrasher* metaleros, puristas de la escena que critican arduamente el eclecticismo de Dr. Jekyll & Mr. Hyde⁸¹. Para estos esencialistas del metal, el símbolo es regidor, haciendo de la cosificación el eje dominador de la experiencia de vida. Pero regresando a los discos que producen las bandas, también éstas pueden ser cosificaciones que modifiquen y des-intensifiquen su papel como eje rector en la negociación de significados y en las representaciones del colectivo. Una de las bandas con las que tuve contacto al principio del trabajo etnográfico –los Güilli Ska-, pero con la que no pude profundizar (ya que ellos pasaban por algunas crisis internas), me revelaron que el disco que promocionaban ya no le gustaba a la mayoría de los integrantes: había sido hecho por músicos que ya no pertenecían a la banda y no reflejaba la identidad o las aspiraciones actuales de sus miembros. Por otra parte, en comparación con otras actividades musicales de los grupos, el

⁸¹ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

trabajo de grabación puede ser incluso monótono y tedioso. Debido a que normalmente se toma registro de cada músico por separado, existe poco contacto entre creativos a la hora de la ejecución musical; además de que a veces requiere de constantes repeticiones para lograrse, que pueden hacer que la propia música pierda sentido para quien la está manifestando.

“A mí se me hizo muy difícil grabar así en estudio. Y se me hace mucho mejor o mucho más divertido, más suelto, tocar en vivo. (...) Yo no me sentí suelto de grabar. Me sentí como cuadrado. Como que lo hacía, pero muy métrico, cuidando todo y me sentí muy presionado.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Así, los discos pueden ser una forma de representación para las bandas, aunque ellas mismas aceptan que esta figuración no es absoluta. Es parcial y, como ya mencioné, requiere de la participación de la audiencia, promotores y muchos otros actores para darle vida. Un disco puede llegar a ser enormemente valorado por sus creadores y por los aficionados a la banda en cuestión, sin embargo, por lo menos entre las bandas y los seguidores de la escena local con los que tuve contacto, las experiencias al momento de escuchar a una agrupación en directo pueden ser enormemente más intensas que la de escuchar cierta música grabada.

“La forma más fácil de llegar a la gente, o la más directa, es tocando en vivo.” (Konk, Byt Band, Colinas de Montealbán, 4 feb. 2016).

“Porque es muy diferente escuchar a una banda ya producido su disco a verlos en vivo y decir “ah cabrón, estos güeyes tienen una vibra bien chingona”. Me gusta su desmadre, pues ahora voy a escuchar sus rolas. Es muy diferente escuchar esas dos cosas.” (Erick, Kaoz Party, sep. 2015).

“Primero, como espectador como fan de bandas, (...) me gustan mucho ciertos discos, pero ver a una banda tocar en vivo una rola que a mí me gusta... si la banda está interpretando así chido, si el audio está chido y la iluminación está chida, para mí es ¡ah su madre! Impactante, impactante. Como público a mí me late escuchar a una banda en vivo. (...) Ese impacto que hay. Ese impacto que se genera cuando ves una banda en vivo, es como potenciarlo diez veces de lo que escuchas en el disco.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

La tocada –el concierto- genera, desde mi punto de vista, el momento más intenso en cuanto a participación se refiere para los grupos de la escena y para sus seguidores. Las bandas participan previamente en sus ensayos, composiciones y grabaciones para llegar al momento de presentarse en un escenario. El público participó de distintas formas para llegar hasta el evento y a través de distintas interacciones participará con otros asistentes y con la banda misma cuando éste dé inicio. Esto sin nombrar el tipo de participación que se requiere en aspectos

logísticos y de promoción por parte de los organizadores y promotores. Es de alguna forma una participación hecha de muchas participaciones, que desde luego es lograda a través de varias cosificaciones importantes, como pueden las mismas canciones que se ejecutarán, el reconocimiento del grupo, la correcta utilización y clasificación de objetos determinados o la identificación del espacio por parte de quienes lo habitarán.

“Tocar en vivo es una sensación muy especial. Cuando hay una respuesta de la gente... ¡no manches! (...). Fueron varias tocaditas seguidas que empezamos a notar que la gente llegaba. (...) Como que era la primera vez que llenábamos y se ponían buenísimas. Toda la gente participando. Les gritabas... y todos brincando, pidiendo tus rolas. (...) Como que motiva más todavía de que la gente ya te ubica. (...) Es emocionante. Yo creo que hasta las primeras veces se me salían las lágrimas (risas). (...) Estás conectado con los demás músicos. (...) Es muy emocionante. Y es lo que me gusta de la Byt, porque he vivido muchas experiencias así. (...). Dar un buen show es lo más importante. Nosotros siempre tratamos de dar lo mejor. Y hemos ido aprendiendo desde cómo movernos, cómo organizarnos para mover las cosas para un concierto, de cómo poner las bocinas para que escuche la gente...” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

La posibilidad de que un gran “toquín” sea valorado como tal, depende de una relación armoniosa entre participación y cosificación. Como bien señala Zaira, es justo ahí cuando los aprendizajes se pueden potenciar: dominio del espacio y del cuerpo, coordinación de acciones, correcto empleo de las herramientas. La capacidad de comunicación que le damos a un objeto o a un evento -en este caso el concierto mismo, pero también un disco, una canción- parte precisamente de la fuerza que existe en la relación entre participación y cosificación (Wenger, 2001). De otra forma, cuando hay un peso excesivo o la disminución de alguna de ellas, la práctica y el aprendizaje pueden verse truncados. Si hay mayor participación, es probable que no existan anclajes suficientes para coordinar actividades y significados. Si existe mayor cosificación, ésta no reflejará para los participantes sus significados y prácticas, por lo que estará de alguna forma alejada de las mismas. Los objetos cargan significaciones, pero a veces éstas son lejanas o están vistas por los participantes como periféricas a sus contextos. A veces sucede que la producción de un disco está muy detallada o fue realizada con las mejores herramientas posibles y bajo la mano de los más capacitados creadores, pero puede ser que no refleje el verdadero estilo o el potencial de la banda cuando ésta interpreta sobre un escenario, puede ser que no le haga honor a la realidad que intenta representar. Como dice Alex, de la Byt Band, no vaya a ser “que al rato digas en vivo tocan jodido y el disco se escucha bien cabrón.

Muy producido, pues, (...) y en vivo cada quien toca por su lado.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

Pero aunque puede existir cierta ausencia de una u otra, también puede haber una fuerte presencia de ambas -participación y cosificación-. De hecho, como bien dice Wenger, el genio de los artistas consiste en realizar una efectiva combinación (2001: 93). Una tocada memorable o un disco consagrado son ejemplos claros de este tipo ejes de interacción simbólica y participativa, donde los procesos de aprendizaje pueden llegar a ser más agudos. De hecho, entre más elaborada y complicada sea una cosificación, demandará mayor participación para mantener su existencia (Wenger, 2001). Tal es el caso del ya mencionado festival Low-Fi, producido por Thorsmusic y coordinado por Thorvald Pazos⁸². Estamos hablando de una tradición de casi una década que cada año reúne a una gran cantidad de bandas –en las últimas ediciones más de veinte- pertenecientes la escena de música alternativa local. La producción y el desarrollo logístico de este evento son realizados de forma autogestiva por el propio Thorvald y sus allegados, sin el apoyo económico de instancias estatales o privadas. Este festival se ha convertido en una gran “cosa” que requiere de intensas participaciones y negociaciones de significados para llevarse a cabo, antes, durante y después del mismo. Por esta razón, el propio Thorvald es consciente del inmenso potencial que Low-Fi tiene en el ámbito del aprendizaje para una gran cantidad de posibles involucrados. Previo a esta celebración de la música alternativa en Oaxaca, se establecen estrategias para coordinar acciones y recursos por parte de Thorvald y su equipo, basado en experiencias de años anteriores. A la par, las bandas ensayan y se preparan para manifestar su música. El día del concierto las bandas principiantes tendrán la oportunidad de interactuar de distintos modos con agrupaciones de mayor trayectoria en la escena. Además, la diversidad de géneros que se presentan –punk, metal, ska, pop, etc.- permite ampliar los panoramas musicales y culturales tanto de las mismas bandas como del público que se reúne para escucharlas. Al efectuarse en un espacio público –la Plazuela del Carmen Alto- los transeúntes se ven en la posibilidad de acercarse y participar de cosificaciones auditivas que normalmente no forman parte del paisaje sonoro del Centro Histórico.

⁸² Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Thorsmusic.

Aprendizaje en comunidad

A través de distintos grados de afiliación, todos pertenecemos a diferentes “comunidades de práctica” que repercuten fuertemente en las transformaciones que vivimos como seres humanos (Wenger, 2001). La pertenencia a distintas colectividades resultan ser sumamente relevantes al momento de comprender las maneras cambiantes en que nos adaptamos, nos configuramos y nos afirmamos como personas. Es decir, las comunidades de práctica y nuestra participación en ellas son un aspecto fundamental en nuestros procesos de aprendizaje (Lave, 1996; Wenger, 2001). Están presentes en lo coloquial, en lo más cotidiano. Y por eso justamente es que muchas veces no somos siquiera conscientes de la forma en que nos vinculamos a ellas. En algunas ocasiones –posiblemente aquellas en donde participamos de forma central- nuestro involucramiento es parte fundamental de quiénes somos, pero como veremos más adelante, también existen participaciones periféricas que no advertimos necesariamente con facilidad. Debido a que las comunidades de práctica producen sus propias formas de hacer las cosas y de darles sentido, los aprendizajes que se construyen en su seno nos hablan de su historia, de los panoramas que se perciben y de las interacciones entre sus miembros. A través de nuestra participación en distintas colectividades significamos el mundo y a nosotros mismos. Por medio de nuestras prácticas comunitarias explicamos la realidad y nos transformamos para ser parte de ella.

Para poder comprender los procesos de aprendizaje en las bandas de música alternativa de la escena oaxaqueña, es necesario concebirlos desde una visión que dé cabida al concepto de colectividad. Es preciso que sobrepasemos la idea de que el aprendizaje se da exclusivamente a través de la relación entre los sujetos que van iniciando en una práctica y aquellos de mayor experiencia (Rogoff, 2006). “El aprendizaje supone una comunidad con especialización de roles, orientada a la consecución de metas que relacionan al grupo con otros ajenos al grupo.” (Rogoff, 2006: 4). Tales comunidades se componen tanto de pares, como de ciertos expertos. Implican un manejo común de los recursos y el planteamiento de retos constantes de forma colectiva. Las actividades de unos y otros se encuentran implicadas a través de distintos sistemas de relaciones que dependen de los compromisos que cada quien asume para con el grupo. Los expertos deben continuar ampliando y transformando sus prácticas en el colectivo al mismo tiempo que todos los demás. Los novatos adquieren

gradualmente un mayor sentido de responsabilidad que les brinda nuevos panoramas para su continuo aprendizaje.

“Estar en una banda es como estar en otra familia. (...) Yo creo que es importante llevarte bien con la banda. Es lo que se refleja, en la energía. Estar en una banda, siento que es mucho crecimiento personal. También mucha disciplina. El hecho de decir, aunque sean amigos no voy a llegar tarde al ensayo, llegar tarde a la tocada. Somos amigos pero somos músicos y estamos en la misma banda, y por respeto a todos hay que estar a la hora. (...) Muchas sensaciones muy chingonas de tener esa familia, esa unidad con todos. Y es bonito el convivir con personas con las que estás haciendo algo que a la gente le gusta. (...) En lo personal, que me hayan dado la oportunidad o la confianza de tocar con ellos, es para mí algo muy importante, un halago.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

La incorporación de los miembros de las comunidades se da a partir de la práctica misma (Wenger, 2001). Las comunidades de práctica –en este caso las bandas de música alternativa de la escena- brindan soluciones a los problemas que se le presentan y van construyendo una memoria colectiva. Como dice David Morales, parte de ese compromiso “es que los mismos músicos se interesen también por aprender más, por prepararse más porque conforme va pasando el tiempo necesitas responder a otras necesidades.” (David Morales, Sastrería Morales, 11 dic. 2015). Esas nuevas necesidades también tienen que ver con las transformaciones a escalas mayores, como por ejemplo, los avances tecnológicos.

Dado que existe comunicación constante entre sus miembros, éstos expresan hasta cierto punto un lenguaje en común y el uso de algunos objetos específicos (Wenger, 2001; Rogoff, 2006). Los integrantes de las comunidades de práctica nombran, clasifican y evalúan sus prácticas y significaciones de forma constante. Reconocen quién forma parte del grupo y hasta qué punto, distinguiendo a su vez las distintas habilidades que aporta cada uno de los que conforman las colectividades. Se establecen valores en común y mecanismos o protocolos para la incorporación de nuevos componentes; tanto humanos, como simbólicos y materiales. Todo lo anterior engloba formas de aprendizaje colectivo. Etienne Wenger propone tres dimensiones para comprender este tipo de procesos en las comunidades de práctica. Tales categorías resultan sumamente útiles al momento de acercarnos al mundo de las agrupaciones en cuestión: “1. Un compromiso mutuo, 2. Una empresa conjunta, 3. Un repertorio compartido” (2001: 100).

Cuando hablamos de compromiso mutuo nos referimos al hecho de sentirse parte del grupo en aquello que importa al mismo. A su vez, el compromiso hacia la comunidad es lo que define la pertenencia de sus integrantes (Wenger, 2001; Rogoff, 2006). La pertenencia al grupo va desde el conocimiento de lo tácito, hasta la comprensión de los detalles sutiles de comunicación e interacción entre las personas que lo conforman. El ejercicio de pertenecer al grupo es una labor constante en las bandas, aunque cada miembro del grupo comprende su pertenencia al colectivo de distintas formas. Lo anterior hace que exista un grado de diversidad en el sentido de afiliación. Como hemos visto ya a través de este análisis y de las narrativas presentadas, la participación en los grupos adquiere un significado único para cada persona que las integra. Así, las identidades de los participantes también se construyen con base en su compromiso en diferentes comunidades. Las diferencias en este aspecto generan posibilidades tanto de heterogeneidad como de homogeneidad en la identidad de sus integrantes. Y como señala Gibrán, vocalista de Dr. Jekyll & Mr. Hyde, lo anterior implica diferentes esfuerzos individuales por parte de cada músico en la banda:

“Al final hay un bien común. (...) Nosotros hemos estado trabajando muy fluido. Hay una disposición por parte de todos. (...). Y cuando están aquí se involucran y todo eso. Y eso hace que vaya creciendo. Por ejemplo aquí mi compa también es deportista (Lalo con uniforme de beisbol). Ha de llegar cansado y está acá. Andy de la escuela... él vive en Ocotlán. Viaja para estar aquí. Todos los días va y viene y él viaja para estar aquí. Él sacrifica otras cosas...” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

El compromiso mutuo también es una cuestión de competencias. Está relacionado con aquello que sabemos y podemos hacer; con eso que los demás saben y pueden hacer (Wenger, 2001). Así, también está marcado por la forma en la que nos relacionamos con lo que no sabemos hacer, pero que los demás dominan; es decir, con nuestras relaciones con lo que ignoramos. Como hemos podido vislumbrar a través de las narrativas de las bandas, existe una admiración mutua entre los miembros de las agrupaciones. Cada uno considera valioso lo que pueden aportar los demás al proyecto común, incluso si se trata de los principiantes. Además, la motivación particular de algunos integrantes incentiva a los demás miembros a continuar la labor, pese a contextos adversos o expectativas negativas (Kenny, 2014: 9). Los músicos notan sus propias mejorías, el grupo también las nota y eso los puede conducir a un mayor compromiso. Pero no sólo son admirados los altos niveles de ejecución y otras competencias musicales, como en Dr. Jekyll, donde todos aprecian las destrezas de Andy, un joven baterista de Ocotlán que ya dominaba buena parte de las canciones antes de su primer ensayo general

con la banda⁸³. También son sumamente respetadas las actitudes de compromiso que tienen que ver con la puntualidad y la dedicación a las labores logísticas de las agrupaciones, como sucede con los Buonamico's, en donde Coco -multi-instrumentista en dicha agrupación- resalta las actitudes de alta responsabilidad entre sus compañeros más jóvenes⁸⁴. O también en la Byt Band, donde cada miembro adopta una tarea específica más allá de sus labores musicales.⁸⁵

Existen comunidades de práctica donde destacan las actividades “superpuestas” y todos tienen tareas aparentemente similares. También hay otras donde los roles son “complementarios” –como en las bandas de rock- (Wenger, 2001). Cuando las actividades son “superpuestas” la capacidad para transmitir puede ser muy importante. Hay ocasiones en las que pertenecemos tanto a comunidades con roles “superpuestos”, como a grupos “complementarios”. El paso entre uno y otro puede generar mayor capacidad de competencia de los músicos en las bandas. Tal es el caso de algunos músicos de la escena alternativa local, cuyo paso por ciertas instituciones de educación musical, ha fortalecido sus procesos de aprendizaje y el desenvolvimiento en su grupo. En estos espacios tienen la oportunidad de interactuar en grupos en donde todos se especializan en un mismo instrumento o en el mismo rubro (cuerdas, percusiones). Estos aprendizajes se integran a los que ellos ya desarrollan en las bandas de música alternativa, en donde cada quien tiene a su cargo un instrumento diferente (exceptuando en la mayoría de los casos las guitarras, que a veces se presentan en pares, aunque cada una puede hacer una labor distinta).

“(…) yo quería entrar a guitarra clásica pero no había cupo y terminé entrando en percusiones. Pues más o menos fui ahí a ver cómo estaba la onda poco a poco empecé a conocer sobre las bases de las percusiones, sobre rudimentos, técnicas, cómo sostener la baqueta y todo eso que es como la iniciación a la percusión.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Además, las bandas de rock -como comunidades de práctica- pueden convertirse en un centro de intercambio para las relaciones humanas es aspectos muy íntimos, aunque no implican necesariamente la relación armónica entre las personas que la conforman (Wenger, 2001; Rogoff, 2006). De hecho es común que existan tensiones y disputas en su interior.

⁸³ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

⁸⁴ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre The Buonamico's Band.

⁸⁵ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Byt Band.

Incluso puede suceder que el conflicto se convierta en parte de las prácticas y herramientas de sentido de la propia comunidad. Esto fue lo que sucedió en una de las etapas anteriores de Dr. Jekyll & Mr. Hyde, en donde las rencillas entre los miembros se volvieron parte de las prácticas habituales de la banda⁸⁶. Las inconformidades y las discrepancias también son tipos de intervención y a veces también son aportaciones. De hecho, la rebeldía puede ser un motor importante de transformaciones al interior de los grupos y usualmente se convierte en una forma relevante de participación (Wenger, 2001).

“Cuando Pilín se salió... Él era la guitarra líder y se salió porque le aceptamos un riff a Taquero. (...) Se cagó ese güey. Fue por una caguama y ya no regresó. Lo más cagado es que cuando Taquero llegó a la guitarra líder empezamos a componer. Empezamos a sobresalir.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Pero a pesar de que siempre hay algunos altercados menores, entre las bandas con las que tuve contacto sobresale una relación más o menos amistosa –o por lo menos respetuosa– entre sus miembros. Como ya he comentado, me parece que esto sucede debido a que lo que integra a la bandas es el gusto por hacer música en grupo y aprender nuevas cosas. No hay, por lo menos entre las bandas con los que interactué, ninguna obligación salarial o institucional que los sujete a las prácticas que desempeñan en dichos proyectos musicales. La música se convierte en un punto de unión muy importante y como hemos visto ya, a partir de tal instancia pueden vincularse incluso personas con trayectorias, edades o nacionalidades sumamente diferentes.

“Pues, el lazo más fuerte es la música. Es como el hilo delgado que une todo. De ahí hay más hilos, yo creo. Está el hilo del compañerismo, el hilo de la amistad, el hilo de aprecio –empatía– que existe tal vez entre uno y otro. Pero el que le da la vuelta a todos... si los pusieran así en ruedita, el hilo más grueso sería la música. (...) Gustos de la nueva música... el relajo, el cotorreo... (...), pero el hilo principal es la música.” (Alex, Byt Band, La Salvadora, 6 feb. 2016).

A partir de la integración de estas bandas de música alternativa surgen en ocasiones relaciones muy cercanas, que pueden ser incluso bastante íntimas o duraderas. Las relaciones amistosas entre los miembros pueden tener efectos directos sobre la música que se está creando. Como dice Jaime, guitarrista y vocalista de Kaoz Party, “eso se refleja en tu forma de tocar, en tu música y en el semblante que tienes en el escenario.” (Jaime, Kaoz Party, Reactor

⁸⁶ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

Skate Store, 21 de sep. de 2015). De hecho, las relaciones armoniosas entre los miembros de las bandas pueden desembocar en una producción y una composición musical con la que todo el grupo esté satisfecho, posibilitando a su vez una mayor exploración e intensidad en los procesos de aprendizaje que viven los músicos de la escena local.

“Cuanto tú más trabajas con las personas, si te conoces más, si te vas de chelas y platicas y te pasan cosas juntos, más la composición será rápida. El impacto, las ideas. Empiezas a tener una conexión musical, que es una de las cosas que me da así el gustazo de seguir.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

“Como grupo indudablemente es esto del compañerismo. Los amigos que haces ahí, las vivencias que pasamos. Todo por el pretexto de tocar. Y eso te lo llevas a la tumba. (...) Satisfacciones e insatisfacciones. Y ese es un regalo de la vida. (...). Llegas a un nivel de confianza con las personas. Y eso te hace estar más cómodo a la hora de estar tocando y proponiendo alguna idea.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Pero, además del compromiso mutuo, existe una empresa conjunta que surge a partir de una negociación continua entre los miembros del grupo (Wenger, 2001). Como hemos visto, esta empresa en común crea lazos de responsabilidad entre los músicos que integran las bandas. A su vez -y como ya he apuntado- éstas están sujetas a proyectos y relatos más extensos. Se inscriben en agendas mayores que están determinadas por diferentes contextos socioculturales, históricos, lingüísticos e institucionales (Rogoff, 2006), como pueden ser el mundo metalero, los ambientes skate, las identidades locales o las rutas de viajeros en la que aparece Oaxaca. Tales ámbitos también condicionan los recursos a los que las comunidades pueden tener acceso. Y a su vez, los recursos se ponen en acción una vez que han podido ser atravesados por las interacciones en el colectivo. Los géneros musicales que se practican, los valores de cada banda y sus trayectorias afectan directamente a las posibilidades para obtener espacios dónde tocar, apoyos institucionales o invitaciones a ciertos eventos. Así, las prácticas y el aprendizaje son ejercidos y significados al estilo propio de las bandas, pero éstas –además de ser influenciadas por otros ambientes culturales- también son condicionadas, limitadas o increpadas por otro tipo de instancias; como pueden ser los vecinos del lugar donde ensayan o tocan, los programas y políticas estatales dedicados al arte y a la juventud e inclusive las fuerzas policíacas.

Por otra parte, la negociación de estas empresas conjuntas da pauta a una serie de responsabilidades mutuas entre quienes integran las bandas (Wenger, 2001; Rogoff, 2006). Tales responsabilidades incluyen la posibilidad de desarrollar aprendizajes que permiten

distinguir entre los aspectos relevantes para la colectividad y aquellos que carecen de importancia (Wenger, 2001). En ese sentido, los miembros pueden discernir entre aquellas cosas que pueden incorporar o descartar, las herramientas que deben mantenerse y las que deben descartarse o modificarse. Estas distinciones también demandan un sentido de la apreciación que ha sido trabajado y perfeccionado a través del tiempo:

“Ya que empiezas a trabajar es difícil echarlo para atrás. Como que vas viendo resultados. Hay personas que quieren hacerlo rápido, pero pues también requiere de esfuerzo. Echarle cabeza, estarle pensando... hasta decir que no te gusta, tener también la consciencia de decir “pues no está chingón esto”. Y creo que en la música sí se puede decir esto de “aprueba y error”. Es experiencia... la manera de experimentar con la banda.” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

Pero no sería posible articular un compromiso mutuo y ciertos objetivos en común si no fuera porque en las bandas existe también un “repertorio compartido” (Wenger, 2001: 110). Se trata de un concepto muy similar al de “participación guiada” (Rogoff, 2006), ya expuesto. Este repertorio –o estas formas de participación guiada- pueden ser sumamente diversas, lo que les da coherencia es precisamente las prácticas al interior de las colectividades. Abarcan tanto las formas de hacer las cosas, como las acciones mismas, los significados, los valores y las formas de integración a la comunidad. En él se conjuntan participación y cosificación. Contienen en sí mismas la historia y la memoria del grupo, además de proyectar el compromiso –o mejor dicho, los compromisos- de las bandas. A través de la participación, el repertorio compartido toma las cosificaciones como herramientas para su desempeño. En ese proceso, se generan negociaciones que también toman elementos de la historia para re-significar las prácticas y el aprendizaje. Esto último le da un carácter dinámico y cambiante al repertorio compartido. Como ya hemos dicho, también pueden surgir altercados y, de hecho esas discrepancias pueden darle dinamismo a las bandas (Wenger, 2001).

Con el tiempo, las prácticas se convierten “historias compartidas de aprendizaje” (Wenger, 2001: 116). Lo que significaría una historia de entrecruzamientos entre participaciones y cosificaciones. Tanto lo que recordamos, como lo que olvidamos forma parte de este juego entre participación y cosificación que va generando nuestra trayectoria. En este sentido, vamos construyendo nuestra historia a partir de los objetos que hemos tomado o edificado, brindándoles un significado a través de nuestra participación. Al mismo tiempo, las bandas de la escena local experimentan toda clase de transformaciones y sus miembros van

desempeñando distintos roles con el paso del tiempo. De ser principiantes, se convierten a través de los años en guías del grupo, como Gibrán y Yered, de Dr. Jekyll. O hasta alguna vez se pasan de un instrumento a otro, como cuando Yered dejó la batería para tomar la guitarra⁸⁷. Pero a su vez, la participación de los miembros tiene un límite: a veces se retiran de la comunidad para integrar otras. Existen casos en donde la participación puede ser inclusive de por vida, pero también tiene su vigencia debido a que somos seres mortales.

Las generaciones dentro de las comunidades se transforman y dan paso a las siguientes (Wenger, 2001; Rogoff, 2006). Los novatos se tornan en veteranos. Estas transformaciones en las generaciones dan paso a nuevas formas de participación, nuevos significados y nuevas maneras de hacer las cosas. Los cambios que se suscitan en las generaciones también están permeadas por los contextos históricos y socioculturales más amplios. De tal forma, las mutaciones en las prácticas, significados e identidades contienen procesos de continuidad y discontinuidad. Como hemos visto, se toman las historias de las generaciones pasadas, pero también se construyen e importan otras. A través de la cosificación y la participación, algunos objetos se vuelven caducos y son transformados y reemplazados por otros que satisfagan las nuevas necesidades. Las comunidades de práctica mantienen dos mecanismos de continuidad-discontinuidad: la permanencia de ciertas prácticas y la redirección de otras.

“Empecé a practicar y a practicar y a practicar. Poco a poco empezó a subir mi nivel. Me gustó mucho cuando me dijeron que yo estaba al nivel de los guitarreros que estuvieron en Dóctor. (...) Inclusive me acuerdo que alguien me dijo “no, pues ya te tumbaste al Taquero, ¿no?” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

El aprendizaje en la práctica supone los flujos entre estas continuidades y discontinuidades entre las generaciones y las historias que construyen (Wenger, 2001). También implica los tres aspectos que ya hemos presentado: un compromiso mutuo, una empresa conjunta y un repertorio compartido. A partir de una negociación constante entre las partes, estos rasgos revelan un dinamismo continuo en los procesos de aprendizaje colectivo. Así, el aprendizaje en las comunidades de práctica es complejo y abarca múltiples dimensiones; implica contextos, formas, medios, rutas y aparatos. Por esta razón, y como detallaré un poco más adelante, los aprendizajes colectivos en las bandas tienen un fuerte impacto en la configuración de las identidades de sus miembros.

⁸⁷ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

Asimismo, las comunidades de práctica tienen ciclos, pero su inicio y su final suelen ser difusos (Wenger, 2001). Incluso puede ser que las bandas parezcan estar disueltas y volver a tomar fuerza después. Tal fue el caso de Ruina de Jade, una de las agrupaciones de David Morales, cuya primera alineación se reunió para dar algunos conciertos a finales del 2015. La permanencia de las comunidades de práctica también está relacionada con su capacidad de adaptación. El aprendizaje está en constante relación con la capacidad de generar algún tipo de estrategias y organización ante el desorden y la incertidumbre que se presentan. Su permanencia no se establece a partir de su firmeza, sino de su capacidad para adaptarse a diferentes circunstancias. Dr. Jekyll, una banda de más de ocho años de trayectoria, de cuyos primeros integrantes sólo sobrevive Gibrán, ha tenido un sinnúmero de alineaciones y ha sido su precisamente su capacidad de integrar nuevos miembros al grupo lo que le ha permitido seguir en participando en el ámbito metalero local. Al mismo tiempo, aquellos que han transitado por el grupo han podido hacer del mismo una parte de su trayectoria continua de aprendizajes:

“Creo que todos los que han entrado se llevan algo. Aprendemos algo cada quien de cómo nos conocemos y todo eso. Yo sé que los que se han salido siguen tocando y eso, yo espero que salgan adelante y todo ese pedo.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

Pero además de entradas y salidas, de continuidades y des-continuidades existen también diversos niveles de participación entre los involucrados con las bandas de la escena local. Hablar de “participación periférica” significa que las comunidades de práctica tienen mecanismos de apertura hacia nuevos miembros que comienzan a participar del compromiso mutuo, la empresa conjunta y el repertorio compartido (Wenger, 2001). Comienzan a ser partícipes de las negociaciones de significados. Con la legitimidad nos referimos a que los nuevos participantes comprenden que ya son de alguna forma parte del grupo y la comunidad despliega ciertos mecanismos para integrar al nuevo miembro. Este nuevo integrante ya llega con aspectos propios que legitiman su entrada: recomendaciones, competencias específicas, perfiles y estilos. Tanto la legitimidad que se trae, como aquella que se va construyendo dentro del grupo, hacen que los errores de los principiantes sean tolerados por el resto del grupo. Tanto la periferia como la legitimidad pueden estar permeados de disputas generacionales. Estas formas de participación son precisamente lo que genera ciertas transformaciones en las comunidades de práctica. A su vez, la práctica está compuesta por “historias compartidas de

aprendizaje” (Wenger, 2001: 116). Este proceso implica que los miembros de las colectividades deben estar al tanto de las innovaciones y los cambios.

Pertenecer a una comunidad de práctica implica una participación tanto al interior como al exterior de la misma. Lo límites están a veces cosificados en mecanismos que distinguen la pertenencia al grupo: como la vestimenta, el estilo o el argot. La participación es la que activa estos mecanismos cosificados de pertenencia a la comunidad de práctica. Algunos productos de la cosificación, como ciertos lugares, son usados y significados de diferente forma por distintos tipos de comunidades de práctica. No es lo mismo La Casa del Águila para los asistentes a las tocadás de metal en las noches, que para el grupo de meseros que lo atiende como “centro botanero” durante el día⁸⁸. Tampoco resulta ser la misma cosa el Paseo Juárez, mejor conocido como El Llano, para los skates que patinan ahí, que para el movimiento magisterial que lo emplea como bastión en sus movilizaciones⁸⁹. En este sentido podemos hablar de “objetos limitáneos” (Wenger, 2001: 138). Con ello nos referimos a cosificaciones que son empleadas por las bandas para establecer ciertas relaciones con el exterior. Constantemente tenemos contacto con objetos que pertenecen a otras comunidades. Un objeto limitáneo puede ser un disco o una canción, pero también puede ser un lugar determinado. Cada comunidad interpreta a su manera los objetos limitáneos y sólo los maneja en parte. Al ser empleado por varias comunidades, un objeto limitáneo implica clasificación y estrategias logísticas entre las mismas. También hay objetos limitáneos entre las propias bandas que conforman la escena alternativa local. Un ejemplo de ello serían ciertos bares que se usan como “foros” en común, como el Txalaparta, el Barracuda, el Matlacihua o La Salvadora. También existen objetos limitáneos como los equipos de audio en las tocadás, que junto con la batería son compartidos en turnos por todas las bandas que van pisando el escenario.

Además de los objetos limitáneos, también hay formas de “corredurías” (Wenger, 2001: 138), que son las interconexiones entre distintas comunidades de práctica, activadas por diferentes sujetos. Se trata del “uso de la multifiliación para transferir un elemento de una práctica a otra” (Wenger, 2001: 141). Es posible que la pertenencia a otras comunidades esté vinculada estrechamente a su participación en las bandas de música alternativa, como sucede con el ámbito del skate o con el mundo de los tatuajes para bandas como Kaoz Party o Dr.

⁸⁸ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

⁸⁹ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Kaoz Party.

Jekyll. También es común que muchos de los músicos participen en más de una agrupación (aunque no siempre son proyectos compatibles). Y puede suceder incluso que en comunidades aparentemente ajenas a la escena de música alternativa, como la escuela o la familia- sea valorada la participación de los músicos en sus respectivas bandas:

“En la escuela, por ejemplo, saben dos tres amigos que toco la batería y que me gusta tal tipo de música. (...) Y me dicen “qué onda, ¿va a haber tocada?” o “escuché tal canción que subieron a la página de Facebook, me gustó”, me dicen. O me andan pidiendo por Whatsapp, “no, pues te lo paso luego.” (Andy, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“De hecho lo hablé con mi familia, con mi mamá y mi papá. Y pues sí, les dije que iba a ensayar acá. Que las tocadas iban a ser acá por lo regular y que iban a ser en la noche (...). Y bien, me dijeron que mientras yo estuviera conforme. Que querían que no me sintiera yo como presionado... (...). Y pues sí agradezco mucho el apoyo que me dan de que me dejan ensayar, ir a tocar. Que sí me dicen que está muy bien. Escuchan el disco, escuchan las rolas, escuchan lo de la radio aquella vez en canal 9. (...) Oye, estuvo bien padre, dicen, tocan muy bien, échenle ganas... Eso me ayudó bastante. (Andy, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Pero también es cierto que la multi-afiliación no implica interconexiones específicas (Wenger, 2001). Podemos pertenecer a varias comunidades, pero no en todos los casos hay vínculos cercanos entre las mismas. Muchas veces también separamos las prácticas. De hecho puede ser que las comunidades no compartan esquemas de valores y que se presenten como antagónicas entre sí o que haya disputas entre las mismas. Pero estas formas de relacionarse también presentan cambios constantes. Es probable que a través del tiempo, dicho antagonismo se transforme en nuevas formas de vincularse.

“En mi trabajo, por ejemplo. Quiero pedir permiso tal día porque voy a viajar, tenemos una tocada y así. “¿Qué tipo de música tocan?” “No, pues, metal.” “No me gusta eso, es puro ruido”. (...) Ahí me conocen como el Licenciado Oskar Rodas, pero acá soy Gibrán y sus mamadas. Y mi nombre es Oskar Gibrán. En la oficina decidieron llamarme Oskar...” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 8 de octubre de 2015).

“(La familia) Hasta la fecha me dicen que es algo pasajero... (...) Lo que me gustó fue que de repente ya empezaron a llegar a los eventos.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Por otro lado, las relaciones entre comunidades implican la participación de sujetos que se encargan de generar posibles relaciones entre éstas. Los “corredores” se ocupan de crear lazos, traducciones y vínculos entre comunidades, produciendo así nuevos tipos de participación y de negociación de significados (Wenger, 2001). Tal sería el caso de Thorvald

Pazos o David Morales, que además de ser guías para los menos experimentados funcionan como agentes conectores entre las mismas bandas y también entre éstas y otros actores periféricos. De hecho, sino no hubiera sido por ellos, mi contacto con las agrupaciones probablemente habría tomado más tiempo o habría sido más complicado. Los corredores tienen que generar puentes entre comunidades a veces antagónicas entre sí, volviendo este trabajo complicado y riesgoso. El trabajo de David como gestor lo obliga a buscar patrocinios con instancias privadas o a establecer relaciones con instancias estatales. Ambas estructuras pueden ser difíciles de tratar, debido a que éstas suelen manejar lógicas contrarias a las de las agrupaciones de la escena. Por su parte, Thorvald malabarea con sujetos diversos para la realización de diferentes eventos como el Low-Fi: bandas de géneros completamente diferentes, audiencias distintas y solicitudes de permisos gubernamentales⁹⁰. Además, el trabajo de los “corredores” depende de una aprobación y legitimidad por parte de las distintas comunidades en donde participan.

“A fin de cuentas era yo, como lo sigo siendo, integrante de cada grupo con el que trabajo cuando sacamos un disco. Porque tengo que trabajar con ellos cuando se dejan, cuando congeniamos en la idea del proyecto para presentarlo, para hacer tocadás, diseño del cartel...”. (...). Es un trabajo de equipo. Porque están tus compañeros músicos y ellos dicen “un poquito más de esto” o “me gustaría así”. Tienes eso todo el tiempo. Unos te dejan que decidas más tú, otros es más lo que ellos quieren. (...) Y lo mismo si tú te estás equivocando...” (Thorvald Pazos, entrevistado en su casa en Sta. Lucía del Camino, 21 de sep. 2015).

Así, las comunidades de práctica mantienen relaciones con el exterior a través de distintos niveles de participación (Wenger, 2001). Esto ofrece oportunidad de aprender no sólo para sus integrantes centrales, sino para otros actores que se hallan en la periferia, como el público, los gestores culturales y los ingenieros de sonido. Los diversos niveles de participación generan distintos tipos de enlaces y formas de aprendizaje. La participación de todos estos actores es sumamente importante para la existencia de dichas agrupaciones. Es particularmente relevante la presencia de los seguidores, sin los cuales no habría tocadás ni escena como tal. El público es la cantera misma de las bandas y aquellas con trayectoria suficiente, como Dr. Jekyll, albergan entre sus miembros a antiguos fans del propio grupo: Andy en la batería y Ricardo en el bajo. Hay agentes del público que adquieren los discos, portan las camisetas, se aprenden las canciones y las interpretan junto con las bandas en los conciertos. En ocasiones, la disposición

⁹⁰ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Thorsmusic.

del espacio y el posicionamiento de los participantes muestran distintas formas de participación (Kenny, 2014: 7). Durante las tocaditas, por ejemplo, los asistentes se van acomodando en diferentes lugares, lo que puede indicar diferentes niveles de participación, como sucede con los asiduos al *slam* en los eventos metaleros⁹¹. La motivación que los allegados a las agrupaciones inyectan sobre éstas es un factor fundamental para su continuidad, debido a que los seguidores brindan un panorama de aún mayor legitimidad a la participación de los músicos y sus proyectos.

“O que voy llegando a la tocada y se me acercan y “¡tirado en la cama, cansado de la chamba!”... Me gritan la canción de “A la verga todo”. (...) Pues yo nomás lo veo y les hago así (seña metalera) o los agarro del pelo y los sacudo... (...) y lo meto... esa vez los metí.” (Gibrán, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

“A mí lo que más me motiva y me emociona y digo “no, a ahuevo, acá hay futuro, acá tengo que chingarle a futuro”, es cuando veo que tienen playeras o artículos de la banda. Digo “a huevo”. O preguntan por el material “no traes algún disco, algún demo”, eso está muy chido.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

Hablar de objetos limitáneos, de corredurías, de multiafiliación y de niveles de participación nos hace comprender que más allá de las comunidades de práctica, en este caso las bandas de la escena alternativa local, hay una cierta incorporación también a diversas “constelaciones” (Wenger, 2001: 160). Se trata de configuraciones más ambiguas o más extensas que las propias comunidades de práctica. Hay elementos que están integrados, pero las proporciones de las partes puede ser muy dispar y la distancia entre éstas suele ser más o menos amplia. Las comunidades de práctica que integran las constelaciones pueden compartir algunos relatos, espacios o atmósferas, formas de ser, objetos, etc. Thorsmusic y sus diferentes expresiones –el festival Low-Fi, la tienda de discos Konexión Musical y el mismo estudio de grabación– son puntos de unión que durante años han vinculado fuertemente a muchos músicos, bandas y otros actores periféricos de la escena. También podemos hablar de la escena de música alternativa local como una especie de “constelación” más general. Aunque tiene sus subdivisiones –el metal, el reggae-ska, el indie-rock– algunos integrantes de las bandas tienen consciencia de este espectro y lo procuran de diferentes maneras.

“Sí tratamos de producir, de hacer eventos, de estar moviendo... de crear una escena en Oaxaca.” (Zaira, Byt Band, Colectivo Tutuma, 20 ene. 2016).

⁹¹ Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Dr. Jekyll & Mr. Hyde.

“Para nosotros es como nutrirnos (...), conocer gente. Conocer músicos, nutrirnos de ellos. Tal vez nutrir a ellos también. Engrandecer esa escena.” (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

Una comunidad puede estar integrada a varias constelaciones. Así como Dr. Jekyll & Mr. Hyde pertenece a la escena local de música metalera, también está ligado al mundo de Thorsmusic, en donde hay bandas de muy distintos géneros enlazados por el trabajo de Thorvald Pazos y su sello discográfico. Las configuraciones al interior de bandas, también está permeada por su relación con las diferentes constelaciones con las que tiene contacto. El desenvolvimiento de las constelaciones depende de la intensidad de las relaciones entre comunidades y tipos de prácticas (Wenger, 2001). En este sentido, adquieren una gran relevancia los objetos limitáneos, los corredores, los límites y las periferias. A su vez, las prácticas que conforman las constelaciones también tienen un efecto en las configuraciones identitarias. Pero es importante decir que aunque hay prácticas y significados compartidos en las constelaciones, cada comunidad –y cada persona- los interpreta y re-significa a su manera. Además, si hay espacios en común -como puede ser el festival Low-Fi⁹²-, éstos son una proyección de la memoria colectiva de los aprendizajes desarrollados por las bandas y sus miembros. El aprendizaje es fundamental para comprender las constelaciones. Las relaciones que configuran una práctica entre comunidades, están basadas precisamente en procesos de aprendizaje. A través de las prácticas concretas, estos aprendizajes toman características particulares en las comunidades donde se desenvuelven. Por otro lado, una comunidad de práctica contiene momentos en donde sus miembros se hacen conscientes de su propia labor, de sus relaciones y de sus conexiones con otras comunidades. Es aquí donde el aprendizaje puede intensificarse y convertirse en una estrategia clave del grupo (Wenger, 2001).

Aprendizaje e identidades

El aprendizaje produce una transformación constante en quiénes somos y nos impulsa a crear historias compartidas al interior de las comunidades. Aprender es hacer, significar, pertenecer, pero también implica ser (Wenger, 2001). Como diría Jean Lave, a través del

⁹² Ver el apartado que contiene la narrativa sobre Thorsmusic.

aprendizaje “la gente se está convirtiendo en tipos de personas” y al mismo tiempo “en lo que uno se está convirtiendo configura crucial y fundamentalmente lo que “conoces”.” (1996: 12). Así, la configuración de las identidades está íntimamente relacionada con los temas de aprendizaje, práctica, significado y comunidad. Por un lado, las identidades se construyen a través de las negociaciones de significados que tiene lugar en las prácticas desempeñadas en diversas comunidades. Desde el punto de vista de Wenger, “una identidad es una superposición de capas de eventos de participación y de cosificación por las que nuestras experiencia y su interpretación se conforman mutuamente.” (2001: 189). Pero además, la identidad va marcando pautas entre lo individual y lo colectivo, haciendo estos aspectos indisolubles. Ya que como he comentado anteriormente, lo individual y lo colectivo funcionan como partes complementarias, en interacción y en tensión constantes.

Nuestras identidades se forjan a partir del sentido de pertenencia a diferentes comunidades. Al pertenecer a dichas colectividades, también nuestras identidades se construyen a partir de la relación entre experiencias y competencias. Como señala Lave, “la artesanía de identidades es un proceso social y volverse un conocedor con destrezas es un aspecto de la participación en la práctica social” (1996: 12). Dentro de una comunidad, somos reconocidos por lo que sabemos, por lo que somos capaces de hacer y por lo que hemos vivido al interior de la misma. De tal modo y como hemos visto, el reconocimiento al interior de la comunidad también implica compromisos, responsabilidades y repertorios con la misma. Así, los compromisos con la comunidad adquieren una dimensión individual, pero siempre en constante transformación y negociación con el colectivo. Somos porque nos reconocemos como miembros de ciertas colectividades, aunque es importante decir que la no-afiliación también nos hace parte de lo que somos, debido a que las identidades también se configuran a partir de aquello a lo que no pertenecemos (García y Baeza, 1996; Wenger, 2001).

Como ya hemos apuntado, todos pertenecemos a distintas comunidades de práctica. En algunos casos somos integrantes centrales, en otros jugamos un rol más periférico. Este entramado influye directamente en nuestras identidades. De esta forma, la identidad no se puede contemplar como algo unitario, pero tampoco está fraccionado. Generamos conexiones entre estos ámbitos y nos configuramos a partir de las relaciones entre uno y otro escenario. Pero también en ocasiones separamos nuestras afiliaciones y ejercemos un comportamiento distinto en espacios diversos. Incluso puede haber conflicto en nuestra experiencia de multi-

afiliación. Hay veces en que ciertas prácticas están en contra de otras. Algunas de ellas pueden negar, invisibilizar, reprimir, estigmatizar o ridiculizar a otras (Wenger, 2001).

Los conflictos en la multi-afiliación también pueden ocasionar experiencias gratas, pero también puede dejar un sabor amargo en los participantes de las distintas comunidades de práctica. Y es por esto, entre otras cosas, que el aprendizaje está tan relacionado con el ser, además de con el hacer. Las identidades se configuran a partir del reto de lidiar en varios campos de acción, a veces contrarios y a veces complementarios. Los aprendices se encuentran con un gran reto al ingresar a una nueva comunidad de práctica. Deben lidiar con nuevos valores y formas de ser y hacer las cosas, por eso resulta ser un ir y venir de aprendizajes intensos. Esta labor constante de conciliación entre diferentes campos también es un proceso creativo y de reconfiguración continua. Como hemos visto, la multi-afiliación y las identidades que de ella se desprenden también constituyen relaciones con esferas y constelaciones más amplias de la sociedad, aunque las colectividades se convierten en un espacio concreto para negociar tales prácticas y significados (Wenger, 2001).

Como ya adelantaba, también nos concebimos a nosotros mismos a partir de lo que no hacemos (Wenger, 2001). Nuestras identidades se construyen a partir de una relación entre la participación y la no participación. A veces la no-participación con ciertas comunidades simplemente tiene poca relevancia en nuestras vidas. Su importancia aparece con una participación latente o inicial: “la no participación es una oportunidad de aprender” (Wenger, 2001: 207). Esto sucede, sobre todo, como cuando existen mecanismos de incorporación para nuevos miembros en las bandas. Pero también, en ocasiones, la no-participación puede marcar el rol de algunas personas y éste puede ubicarse en un plano de discriminación. El caso de las mujeres en los grupos de rock es un ejemplo, cuando son orilladas a formas periféricas o incluso marginales en dichas prácticas. De hecho, los propios colectivos también pueden encontrarse en una situación de periferia o marginalidad con respecto a otras comunidades o constelaciones, como sucede con algunas agrupaciones de la escena de música alternativa y su relación con ciertas instituciones. En tal sentido, también puede suceder que las formas de participación están marcadas por determinados estatutos institucionales, como hemos visto con el acceso a subvenciones estatales. La no participación puede generar frustración; pero también sentimientos de emancipación o libertad cuando no se desea pertenecer o ser de cierta manera.

Para Wenger, nos afiliamos a las comunidades a partir de tres vías que se intersectan: “compromiso, imaginación y alineación” (Wenger, 2001: 215-216). Como hemos visto, el compromiso con las colectividades es importante, pero tiene límites físicos, ya que –aunque pertenecemos a varias comunidades- no podemos estar en dos lugares al mismo tiempo. Es ahí cuando aparece la imaginación, que nos permite afiliarnos a procesos más allá del contexto inmediato. Este es un proceso creativo constante, que logra hacerse concreto a partir de acciones determinadas. Al depender de un ejercicio de abstracción, la imaginación a veces tiene pocas referencias de los detalles empíricos y puede caer en los estereotipos, como pasaba con los true-thrashers del ambiente metalero o con la forma en la que ciertas personas ajenas a la escena ven a los músicos que la conforman. La imaginación no es exclusivamente un proceso individual, sino que a su vez tiene un carácter colectivo porque se define a partir de nuestras negociaciones en los grupos a los que estamos adscritos. La participación estimula la imaginación y la cosificación le da elementos para trabajar. No resulta ser un alejamiento de la realidad, sino un modo concreto de afiliación que nos permite reinventarnos de manera constante (Wenger, 2001).

Por su parte, la “alineación” corresponde a los procesos de organización al interior de una comunidad que integra a sus miembros (Wenger, 2001: 221). La alineación regula y modula energía, voluntades, recursos, tiempos y lugares; y puede tener enlaces con esquemas sociales más amplios, como los géneros y ambientes musicales a los que se adscriben los distintos participantes de la escena alternativa local. La alineación está relacionada con el poder y su ejercicio, por lo que fabrica formas específicas de participación. Resulta curioso que la palabra “alineación” también es empleada continuamente por los músicos para referirse al conjunto de integrantes de una agrupación –como se hace también con los conjuntos deportivos-. Cuando se habla coloquialmente de la “alineación” en una banda, también se menciona frecuentemente el papel y sobre todo el instrumento que ejecuta cada miembro del grupo. Lo anterior nos remite ya a un panorama organizativo y de delimitación de acciones al interior de estos colectivos, que implica también la distribución de espacios -en ensayos y sobre el escenario- y recrea historias y jerarquías internas.

Compromiso, imaginación y alineación: puede haber contradicciones y disputas entre ellos. Tales conflictos permean directamente en la forma de aprender y de ser. (Wenger, 2001). Y debido a que estamos hablando un proceso de comunicación continua, en la configuración

de las identidades culturales el cambio y la desestabilidad son factores muy importantes (García y Baeza, 1996). Además, la música propicia que las emociones y la experiencia estética fortalezcan las posibilidades de profundidad y amplitud de los mensajes emitidos y recodificados. Como ya he apuntado, las personas se reconocen en la música y se asumen parte de los significados que transmite. Estos elementos también permiten construir y fortalecer lazos con las comunidades a las que se pertenece.

Aprendizaje, emociones y experiencia estética

La diversidad de prácticas, la producción y negociación de significados, el sentido de pertenencia y las configuraciones identitarias que hacen posibles los procesos de aprendizaje se encuentran a su vez atravesadas por las emociones (Albornoz, 2009) que experimentan los participantes en la escena de música alternativa local. Había comentado ya sobre la facultad que tiene la música –en este caso el rock- para condensar y de evocar estados emocionales (Frith, 2001). Desde la misma realización de las piezas sonoras que forman parte del repertorio de las bandas locales las emociones están presentes en tales procesos de aprendizaje y éstas suelen ser importantes en los procesos creativos e interpretativos de los músicos (Green, 2002):

“sí tiene que ver mucho también lo emocional. Porque lo emocional para mí influyó mucho al escribir muchas cosas. (Jaime, Kaoz Party, Tattoo Bar, 1 oct. 2015).

“Y siempre como que le meto mucho sentimiento a las rolas cuando hago la música... como que digo, esta parte puede tener como nostalgia o puede tener mucha fuerza, mucha agresividad. Y en eso me enfoco mucho. Dependiendo cómo esté yo, cómo me sienta, es como compongo.” (Yered, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

El aumento o la disminución en la intensidad de los procesos de aprendizaje está acompañado por la presencia de ciertas emociones (Albornoz, 2009). Este aspecto es importante en la formación de los músicos porque la participación en los ámbitos de la escena alternativa se da, por lo menos en todos los casos con los que tuve contacto, de forma completamente voluntaria. Es decir, las prácticas realizadas por las bandas alternativas son escogidas libremente como opción de aprendizaje. Lo anterior da pie a que la experiencia

pueda ser en gran medida placentera⁹³ (Green, 2002), haciendo factible un mayor compromiso de los involucrados, así como la posibilidad de profundizar aún más en las dinámicas y en el aprendizaje que éstas conllevan (Kenny, 2014).

“Nunca había sentido tanto gusto por algo. Me gustaban otras cosas, pero nunca me había sentido así, sentir esa sensación en el estómago o que se me enchinara la piel.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Este gusto por la música también es algo que se aprende. Dependiendo de las colectividades a las que pertenezcamos, aprendemos a emocionarnos a partir de nuestros sistemas simbólicos (Le Breton, 2007). El aprendizaje sensorial está mediado por las relaciones sociales: el gusto -y también el disgusto- se aprenden a través de la colectividad, mientras que el conocimiento sensorial se expande a través de la experiencia.

Por otra parte, el gusto y la emoción por la música también se relacionan con otro factor importante en los procesos de aprendizaje para los músicos de la escena. El juego es un elemento que aparece de forma constante en la formación de los artistas dedicados a la música alternativa. Para Johan Huizinga, hay una fuerte conexión entre estos dos mundos: "el género esencial de toda actividad musical es el juego. (...) Ya sea que la música alegre y divierta a los oyentes, ya sea que exprese una alta belleza o tenga una sagrada finalidad litúrgica, siempre sigue siendo juego." (Huizinga, 2007: 207). De hecho, "en muchos idiomas la ejecución de instrumentos musicales se denomina "jugar", así en los idiomas árabes, en los germánicos y en algunos idiomas eslavos, y también en el francés." (Huizinga, 2007: 201). Tanto la música como el juego denotan rasgos como ritmo, armonía, ciertas reglas a seguir, formas de simulación y la experimentación del gozo (Huizinga, 2007). De esta forma, la relación entre ambas puede derivar en un alto potencial en términos de aprendizaje, ya que "cada canto, melodía o danza representa algo (...). En esto reside su valor pedagógico superior." (Huizinga, 2007: 206). Dentro de la música popular, los instrumentos en sí pueden convertirse en una especie de “juguete” en el que se llegan a invertir innumerables horas de práctica y aprendizaje a través de la diversión (Navarrete, 2005: 264). Las facultades lúdicas de la experiencia musical se presentan en las distintas formas de participación de las bandas, como al momento de practicar, componer, de *jamear*, de ensayar o de tocar en vivo.

⁹³ El placer no es necesariamente intrínseco al aprendizaje musical. Existen casos donde la música también se puede aprender por coerción y a través del sufrimiento, como sucede con algunos jóvenes que se inician en la marimba achí de Rabinal, Guatemala (Navarrete, 2005: 265).

“Yo me divierto. En el sentido de que para mí, todo lo que se hace con la música es divertido. Es un juego. (...) No lo veo como un trabajo, pero sí, es un trabajo. Lo veo siempre como un juego, sabiendo que es un trabajo. (...) La cosa que más me gusta de la composición es jugar. A ver chicos, tengo un juguetito. Miren, vamos a montarlo.” (Marco, Buonamico’s Band, 5 oct. 2015).

Las creaciones artísticas –en este caso las producciones sonoras de las bandas de la escena- cargan con un elemento lúdico que tiene que ver con la auto-representación (Gadamer, 1991). La creación artística implica la presencia de un espectador –latente o presente- que es partícipe directo del juego. Y es precisamente la identidad hermenéutica la que propicia la creación de la obra de arte. Esta identidad hace referencia a un proceso de entendimiento por parte de quien la crea y quien la disfruta. De esta forma, el aprendizaje a través de la música alternativa conlleva una dinámica de reflexión y de intersubjetividad entre los involucrados. Es este tipo de interpretación lo que se conoce como la experiencia estética, que deambula entre los conceptos de entendimiento, imaginación y potencial emotivo. Así, aprendemos a través de los ámbitos socio-culturales a apreciar lo bello y lo sublime. La obra de arte se apoya en una serie de contrarios y disyuntivas, así como patrones de orden y coherencia. Tal esquema brinda la posibilidad de la plasticidad en la obra y por lo tanto su verosimilitud. Sin embargo, no es lo que se experimenta únicamente, sino la posibilidad de lo experimentable; en una facultad de integridad y de trascendencia más allá del simple contacto con la obra.

“Sí estás enfermo se te olvida. Cualquier problema que tengas se te olvida. Tú estás gozando. No piensas nada más que en ese momento. Es como un instante. (...) Cuando te das cuenta, la última... ¡órale!” (Gustavo, Buonamico’s Band, 28 oct. 2015).

“Te olvidas de todo, cabrón. Te enfocas tanto en dar un buen show, en que se oiga bonito... y sí, se te olvida... se te olvida hasta que tienes mamá, güey (risas).” (Lalo, Dr. Jekyll & Mr. Hyde, 13 de octubre de 2015).

La experiencia estética les permite -tanto a músicos como a audiencias- ir más allá, aunque sea por un momento, de las pesadumbres de la vida cotidiana (Frith, 2001). Les brinda la oportunidad emerger de sí mismos, y trascender de la monotonía diaria para acceder a posibles estados de éxtasis y de plenitud emocional.

“Esa serie de satisfacciones al momento de tocar (...) yo se la recomendaría a todos los que puedan agarrar un instrumento porque se siente muy bien. La liberación personal. (...) Porque te liberas al momento de tocar.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

Las experiencias trascendentales por medio de lo estético-musical a su vez conllevan una cierta manera de organizar el tiempo. Este tipo de prácticas propician la sensación de ubicación en el momento concreto en el que se está viviendo. Un sentido de orientación que se posa en un presente continuo, diferenciando así la percepción lineal del tiempo que se suele tener en otros contextos formativos, como puede ser la escuela. En lugares como éste el tiempo se percibe de modo distinto, porque se utiliza un esquema de tiempos fragmentados, en donde la idea del futuro adquiere mucha importancia. La experiencia estética a través de la música hace posible lo contrario: lo fundamental sucede ahora mismo y, por lo menos durante unos instantes, pareciera que no hay un después o un mañana.

“La música tiene su propio tiempo. Es un tiempo no ordinario. (...) Lo que me llega a estresar de la escuela, de la casa, de donde sea; al momento de tocar siento que es la catarsis. La liberación de esa mala vibra o de esa energía que ya traes pesándote, cargándote la espalda. Y al momento de tocar te liberas. (...) Te olvidas de todo. Es como una droga. Te llenas de emoción, adrenalina. Quieres saltar, gritar, quieres correr, pero de alegría. De que traes un chingo de energía adentro y al momento de tocar la vas sacando poco a poco y a veces termina la tocada y no terminaste de sacar todo esto... y yo creo que debes de seguir tocando. (...) Es fácil calcular el tiempo si estás en la escuela. Puedes estar bien aburrido y sabes que pasó media hora. Ya pasaron quince minutos. Vas sintiendo el tiempo. A veces no tienes que ver el reloj y sabes cuando ya es hora de ir a comer o cuando ya es hora de irte a tu casa. Y con la música no. Todavía no he aprendido a calcular ese tiempo. (...) Se te va. Te desconectas. Te vas a otro mundo.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 27 oct. 2015).

Como ya adelantaba, la experiencia estética se vive a través de una relación de intersubjetividad con los demás participantes en las prácticas de la escena local. Los músicos realizan un ejercicio de comprensión emotiva e imaginativa de su propio trabajo y del que efectúan sus compañeros de banda. Pero también el público participa de esta experiencia emocional, alcanzando diferentes intensidades extáticas, en donde los vínculos afectivos entre sujetos y el sentimiento de pertenencia a las distintas colectividades a las que se adscriben pueden incrementarse (Kenny, 2014: 10).

“La música conecta en muchas cosas. Hasta cuando no estás tocando te conecta.” (Ramsés, Buonamico’s Band, 9 nov. 2015).

“(...) yo lo veo con el rollo de música... es siempre estar generando amistades, amistades. (...) (David Morales, Sastería Morales, 14 dic. 2015).

De esta manera, los procesos de aprendizaje que experimentan los distintos involucrados en la escena local están mediados -y muchas veces potenciados- por la carga

emocional que conllevan este tipo de vivencias. El gozo, la diversión y la experiencia estética que propicia un sentimiento de trascendencia, una ubicación en el presente y un sentido de pertenencia a las colectividades; pueden hacer que el aprendizaje se intensifique y se diversifique. Lo anterior permite también experimentar en nuevas formas de aprender a disfrutar la música, a expandir posibles repertorios y a incursionar en otros estilos de aprendizaje.

REFLEXIONES FINALES

Hablar de aprendizaje, en cualquier campo de la experiencia humana, significa referirnos a procesos complejos que implican cambios constantes y enlaces con un extenso entramado de variables. En tal sentido y para efectos de la presente investigación, sería imposible abarcar una totalidad en cuanto a las transformaciones y aprendizajes que se crean y se re-crean persistentemente en la escena de música alternativa de Oaxaca. Surgen en definitiva muchas vetas para seguir explorando este ámbito sociocultural. Por ahora mi intención ha sido poder profundizar en ciertos cuestionamientos que considero relevantes en el tema que nos concierne, brindando algunos puntos de análisis para su continua indagación.

Los procesos de aprendizaje en la escena de música alternativa local involucran constantes cambios, re-adaptaciones, re-vinculaciones y reconfiguraciones por parte de quienes los experimentan. Son procesos que se encuentran socioculturalmente e históricamente situados y que devienen de un compromiso de los individuos hacia las colectividades de las que forman parte. Están implicados por diferentes prácticas sociales y al mismo tiempo las alteran. Hablamos de dinámicas creativas que conllevan la facultad de organizar tiempos y espacios e involucran la permanente configuración y negociación de una enorme gama de significados. Tales aspectos están a su vez atravesados por un gran potencial emocional y atañen directamente a las construcciones identitarias.

Fue a finales de los años ochenta, pero sobre todo a principios de la década del noventa, cuando se conformó una escena de rock y música alternativa en la Ciudad de Oaxaca. Durante la primera etapa de la escena, ésta fue gestionada y organizada prácticamente por una totalidad de jóvenes, sin la presencia de adultos involucrados. Algunos de estos pioneros siguen hoy en día dedicados en cuerpo y alma a la música alternativa, por lo que ejercen el rol de guías para las nuevas generaciones. Casi treinta años después, podemos hablar de una enorme gama de historias de aprendizaje que se enlazan sobre todo a través de un tema en común: la música alternativa y sus distintas manifestaciones en la ciudad. Se han creado formas particulares de hacer las cosas y de significarlas, tomando elementos de distintas procedencias –tanto locales como globales-. De tal suerte, la escena de música alternativa de la ciudad se encuentra influenciada –en diferentes medidas- por las manifestaciones contraculturales

provenientes de otras partes de México y del planeta; y permeada por varios condicionamientos de corte mundial, como pueden ser los cambios en la tecnología y en la industria de la música. Sin embargo, en las trayectorias de aprendizaje también se han adquirido elementos de otras fuentes importantes, como son –por ejemplo- las orquestas filarmónicas y los pueblos originarios de Oaxaca, presentes en los discursos y las formas de creación y de interpretación en las bandas de la escena.

Los procesos de aprendizaje que llevan cabo los participantes en la escena local no son contemplados por las instituciones de educación básica y son vistos de forma marginal por una buena parte de las instancias educativas especializadas en música. A la par, muchas de las prácticas habituales de las bandas son discriminadas por algunos segmentos de la sociedad, invalidando y deslegitimando sus métodos para aprender, sus productos y sus referentes ideológicos. Además, los programas estatales dedicados a la subvención de artistas parecen dar prioridad –en su reconocimiento y apoyo- a proyectos que tengan que ver con lo que –bajo su criterio- está enmarcado en la “identidad oaxaqueña” y las tradiciones locales. En tales concepciones suelen quedar fuera las agrupaciones roqueras y de música alternativa. Por otro lado, los empresarios que contratan bandas de la escena para tocar en bares y restaurantes ofrecen condiciones laborales sumamente precarias, sin mencionar la carencia de medios logísticos que satisfagan las necesidades creativas y artísticas de las agrupaciones.

Las bandas, como parte de sus procesos de aprendizaje, generan dinámicas de auto-gestión para sortear este tipo de dificultades: improvisan métodos y espacios. Implementan estrategias que les permita desenvolverse en una negociación constante con el sistema económico y político en el que están inmersas. Los medios para el aprendizaje van desde la escucha, la observación y el juego; además del intercambio de prácticas y significados entre pares, pero también entre maestros y aprendices. En gran parte de sus prácticas más importantes, las bandas privilegian una metodología de aprendizaje colectivo. Los ensayos, *el jam*, las presentaciones en vivo y otras actividades de tipo creativo, recreativo o logístico se hacen en grupo y forman parte fundamental de los procesos de aprendizaje en la escena alternativa local. Las jerarquías, tanto en las agrupaciones, como en la escena en general, se establecen a partir de la experiencia adquirida y la antigüedad de los miembros al interior de los grupos. Los integrantes con trayectorias más extensas se encargan de transmitir experiencias, prácticas y significados para aquellos que van iniciando.

Como parte de este proceso de aprendizaje autogestivo, los miembros de las agrupaciones llegan a incursionar en métodos académicos y en ocasiones se enrolan por temporadas en instituciones educativas abocadas a la música. Los integrantes de las bandas toman lo que les sirve de estos espacios y continúan su formación a través de otras estrategias como las que ya he mencionado. La variedad y la magnitud de aprendizajes que exige pertenecer a un grupo rebasan por mucho la oferta educativa de las currículas institucionales, por lo que, como hemos visto, los participantes exploran a través de una inmensa cantidad de medios para poder formarse.

Entre las bandas con las que tuve contacto, el intercambio de conocimientos se basa generalmente en lazos de confianza, amistad y mutua admiración entre los músicos que las integran. Esto sin estar exentos de ciertas disputas y tensiones –que también son formas de participación y de aprendizaje- y que logran llegar a ser resueltas a partir de diferentes mecanismos de cohesión -aunque que en algunos casos pueden originar la salida de un integrante o la disolución del grupo-. Los procesos creativos están basados en una constante experimentación colectiva, por lo que implican una formación en el ejercicio de la aceptación y la tolerancia entre las partes, de lo contrario sería imposible poder crear en conjunto. Las bandas crean y aprenden a partir de compromisos grupales, metas colectivas que no son fijas, sino que pueden irse transformando a través del tiempo. Los procesos de aprendizaje experimentados tanto por los músicos como por las bandas, adquieren un valor social. Las agrupaciones y sus miembros son reconocidos y legitimados socialmente por el entorno que involucra la escena. Y en la medida que se desenvuelven en aprendizaje y experiencia, tal reconocimiento se incrementa y se consolida. Estas dinámicas de aprendizaje generan a su vez procesos identitarios múltiples, que se encuentran en movimiento y transformación constantes.

Aunado a lo anterior, las emociones juegan un papel relevante porque pueden hacer las veces de catapulta en estos procesos de aprendizaje. Es común que la satisfacción personal y el gusto estén presentes en las prácticas de los músicos que integran las bandas de la escena alternativa local, lo que intensifica su relación con las prácticas, con las colectividades y con los significados que emergen de la misma. Es un deleite que también se aprende a través de las dinámicas colectivas entre los participantes. Por medio del contacto con la música y las actividades que contempla el ambiente en cuestión, los involucrados tienen la posibilidad de desplegar en gran medida su potencial emocional. Las experiencias estéticas pueden ser un

detonador del aprendizaje porque abarcan dinámicas interpretativas, imaginativas y emotivas entre quienes las experimentan. Los aprendizajes consiguen intensificarse por medio de la experiencia estética debido a que los sujetos tienen la posibilidad de vivir momentos trascendentales, en los que el presente concreto, los lazos con la comunidad y el entorno tienden a fortalecerse.

BIBLIOGRAFÍA

Albornoz, Yadira. (2009). Emoción, música y aprendizaje significativo. *Educere*, vol. 13, núm. 44, 67-73.

Alheit, Peter y Dausien, Bettina. (2005). *Processus de formation et apprentissage tout au long de la vie. L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. XXXIV, núm. 1, pp. 57-83. Trad. Christine Delory-Momberger. Copyright: *L'orientation scolaire et professionnelle*. Traducción: Francesc J. Hernandez (Universidad de Valencia).

Blacking, John. (2003) ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, num. 12, otoño, pp.149-162.

Burbules, Nicholas C. (2014). Los significados de “aprendizaje ubicuo”. *Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, vol. 22, pp. 1-7.

Burke, Peter. (2006). *Formas de historia cultural*. España: Alianza Editorial.

Cornejo Hernández, Fernando. (2008). *Ensamblés sónicos flexibles y mutantes. Estilos de vida en la escena de música indie*. México: Tesis de Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. ITESO.

De Villena, Luis Antonio y Savater, Fernando. (1989). *Heterodoxias y Contracultura*. Barcelona: Montesinos.

Feixa, Carles. (1998). *El reloj de arena, Culturas juveniles en México*. México: Causa Joven, SEP.

Finnegan, Ruth. (2003). *Música y participación*. *Trans. Revista Transcultural de Música de la Sociedad de Etnomusicología de Barcelona*, núm. 7, diciembre, p. 0.

Frith, Simon. (1986). *El arte frente a la tecnología: El extraño caso de la música popular*. *Media, culture and society*, traducido por Carlos Peñarvel, vol. 8, num. 3.

_____. (2001). "Towards an aesthetic of popular music" en Richard Leepert y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172, traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 413-435.

Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.

Gallardo, Luis Rubén y Estévez, Javier. (2015). El Grupo Musical Rock como Marco Educativo: desarrollo de habilidades sociales y competencias profesionales. *Revista Internacional de Investigación e Innovación Educativa (IJERI)*, 4, 61-19.

García Alonso, Mariza y Baeza Martín, Cristina. (1996). *Modelo Teórico para la Identidad Cultural*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Goffman, Ken. (2005). *La contracultura a través de los tiempos, De Abraham al acid-house*. Barcelona: Anagrama.

Green, Lucy. (2002). *How Popular Musicians Learn. A way ahead for music education*. England: Ashgate.

Gutiérrez Pliego, Gerardo. (2013). *Contracultura y nomadismo entre los viajeros que recorren la ruta Sierra Sur – Costa de Oaxaca*. Tesis de licenciatura en Antropología Social. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Harvey, David. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal Ed.

Hannerz, Ulf. (1998). *Conexiones transnacionales, cultura, gente, lugares*. Valencia: Frónesis.

Héau Lambert, Chatherine. (2011). Corridos zapatistas y liberalismo popular. En *Las Músicas que nos dieron Patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*. México: Programa de Desarrollo Cultural Tierra Caliente.

Hormigos Ruiz, Jaime y Martín Cabello, Antonio. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES Revista Española de Sociología*, ISSN-e 1578-2824, 259-270

Huizinga, Johan. (2007). *Homo ludens*. Madrid: El libro de bolsillo, Alianza Editorial / Emecé editores.

Kenny, Ailbhe. (2014). Practice through partnership: Examining the theoretical framework and development of a “community of musical practice”. *International Journal of Music Education*, DOI: 10.1177/0255761413515802.

Lave, Jean. (1996). Teaching, as learning, in practice. *Mind, Culture and Activity*, Vol. 3, No. 3, 149-164. Traducción al español por J. Fernando Galindo.

Le Breton, David. (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión Ediciones.

Mabire, Bernardo. (2009). Políticas culturales y educativas del estado mexicano de 1970 a 2006. En Lorenzo Meyer, Ilán Bizberg (eds.), *Una historia contemporánea de México*, tomo 4, Las políticas. México: Océano / COLMEX.

Marcial, Rogelio. (2012). Políticas públicas de juventud en México: discursos, acciones e instituciones. *Ixaya*, Universidad de Guadalajara, Núm. 3, Año 2.

Martínez Rentería, Carlos (Compilador). (2000). *Cultura contra Cultura*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

Melville, Keith. (1980). *Las comunas en la contracultura, Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona: Kairós.

Morales Ramos, David. (2012). Etnografía de la subalternidad musical en la Ciudad de Oaxaca. En Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS. (En prensa)

Navarrete, Sergio. (2005). Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS.

Paredes Pacho, José Luis. (2008). Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa. En José Woldenberg y Enrique Florescano (eds.), Cultura mexicana: revisión y retrospectiva. México: Taurus.

Quijano, Aníbal. (2000). El fantasma del desarrollo en América latina. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, 6(2).

Ramírez Gómez, José Agustín. (2004). La contracultura en México, La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas. México: Debolsillo.

Reguillo, Rossana. (2010). Los jóvenes en México. México: FCE.

Reyes Terán, Marco Antonio. (2002). Penúltimo vagón del beat. El rock en Oaxaca a fin de milenio. Oaxaca, México: Mediatica, Marco Antonio Reyes Terán.

Revueltas, José. (1978). México 68: Juventud y Revolución. México: Ediciones Era.

Rockwell, Elsie. (2002). Imaginando lo no documentado: archivo de la cultura escolar. En Alicia Civera, Carlos Escalante y Luz Elena Galván, (coords.). Debates y desafíos en la historia de la educación en México. México: Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Edo. de México, El Colegio Mexiquense, A.C.

Rogoff, Barbara. (2006). Los tres planos de la actividad sociocultural en James Wertsch, Pablo Del Río y Amelia Álvarez. La mente sociocultural. Aproximaciones teóricas y aplicadas. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.

Roszack, Theodore. (1981). El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Barcelona: Kairós.

Santos de Sousa, Boaventura. (2002). Hacia una concepción multicultural de los derechos Humanos. *El Otro Derecho*. No. 28, 59-83.

Serna, Hugo. (2010). *Culturas alternativas e identidades en resistencia*. México: Hugo Serna.

Valdés Cruz, Merced B3l3n. (2008). ¡Qué onda Ése...! De contracultura y otros rollos. México: Merced B3l3n Editor.

Valenzuela, Arce, José Manuel. (2009). El futuro ya fue, *Socioantropología de l@s jóvenes en México*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte, Casa Juan Pablos.

_____. (2011). Yo soy ese mexicano. Corridos e identidad nacional en la Frontera México-Estados Unidos. En *Las Músicas que nos dieron Patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*. México: Programa de Desarrollo Cultural Tierra Caliente.

Villarreal, Rogelio. (2009). *Sensacional de contracultura, notas sobre rock, cultura y política (1986-2007)*. México: Ediciones Sin Nombre.

Watts, Alan. (2001). *La cultura de la contracultura*. Barcelona: Kairós.

Wenger, Etienne. (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond. (2012). *Cultura y materialismo*. Madrid: La Marca Editora.

Willis, Paul. (1998). Notas sobre Cultura Común. Hacia una estética de base. *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 1 (2), pp. 163-176. Traducido por Carmen Nieves Pérez Sánchez y Begoña Zamora Fortuny.

Zylberberg Panebianco, Violeta. (2010). *Cancionero de la resistencia en tiempos del “Ya cayó”*. Memoria, identidad y representaciones sociales a través de las canciones del movimiento social de Oaxaca 2006. Tesis de Maestría en Antropología Social. Oaxaca, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS.