



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

## **SENDEROS DE GARABATO:**

**Música, identidad y mensaje de la banda de rock otomí Arme**

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA

**JOSÉ HUMBERTO SÁNCHEZ GARZA**

TUTORA

**DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ**  
FACULTAD DE MÚSICA – UNAM



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

José Humberto Sánchez Garza

## AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento más profundo y sincero a Edgar Valerio Salvador, quien desde el principio me apoyó desinteresadamente y que si no fuera por su ayuda esta tesis no hubiera sido posible. Expreso mi reconocimiento a su trabajo, a su camino, a su *sendero*. Tengo que admitir que he aprendido mucho de él, más allá de lo que implica una investigación de esta naturaleza. Espero, por ello, que dichas enseñanzas sean inteligibles para los lectores y que lleguen a *tocar sus corazones*, así como sucedió conmigo.

Agradezco a los demás músicos de Arme: a Amaranta, a Alejandro (Mostro), a Leandro (Nando) y, en especial, a Luis Ángel (Chivo), por hacerme sentir como en casa. Gracias a su familia del barrio Las Salvas por todas las atenciones y también un reconocimiento para todos ellos. Gracias a Darío y a Valente, músicos de punk de Chitejé de Garabato.

Muchísimas gracias a Gerardo Ríos Oviedo, productor de Albatros Studio, quien con el mejor ánimo y la más sincera sonrisa me abrió el espacio de su estudio de grabación donde, por cierto, inició verdaderamente esta pesquisa.

Un agradecimiento especial a mi profesora y tutora, la Dra. Lizette Alegre, por su acompañamiento y apoyo incondicional. Gracias por las clases y el diálogo. Gracias por los inigualables espacios del seminario que enmarcaron definitivamente el proceso de investigación. Gracias también a los demás profesores del programa de posgrado.

A mis sinodales: Dr. Jorge David García Castilla, Dr. José Juan Olvera Gudiño, Dra. Marina Alonso Bolaños, Dr. Roberto Campos Velázquez y Dr. Miguel Olmos Aguilera. Sus comentarios y observaciones sin duda enriquecieron mi trabajo.

Gracias a mis amigos Emil y Javier; no pude pedir mejores compañeros de generación. Gracias a mis demás compañeros del seminario de investigación: a Camilo, a Violeta, a Laura, a Emmanuel.

Gracias a quienes me apoyaron en el proceso. A Morel Luna, historiador y músico queretano. A Miriam Martínez, fotógrafa del Diario de Querétaro. A María, del programa de músicas de rock y metal Holy Noise.

Gracias a mi hermano Christopher por la transcripción de algunas entrevistas.

Nuevamente, gracias a mi padre y a mi madre, *mis raíces*.

Hago un reconocimiento también a Jasmin Ocampo y Mónica Sandoval de la coordinación de posgrado en música, por su amable atención y permanente disposición conmigo.

Concluyo estas líneas agradeciendo al Programa de Becas de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), nuestra máxima casa de estudios. Fue gracias a una beca que pude no sólo terminar este trabajo, sino permitirme permanecer en casa durante un episodio tan tremendo para todo el mundo como lo fue la pandemia del COVID-19. Lamentablemente muchos no tuvieron un privilegio como el mío y salieron a buscar el sustento, exponiéndose así a un virus mortal. Espero que el presente documento sea una retribución, incluso simbólica, para aquellos quienes financiaron mi educación superior.

## RESUMEN

Arme (la tortilla en otomí<sup>1</sup>) es una banda de rock originaria de Chitejé de Garabato, Amealco de Bonfil, Querétaro, cuya consigna principal es la reivindicación cultural e indígena. En esta comunidad se encuentra un movimiento de punk y de rock muy arraigado principalmente en los jóvenes, sin embargo, el proyecto Arme busca diferenciarse con una música que tenga “mensaje” y que no sea sólo “la música por la música” –ambas categorías de los interlocutores–. Asimismo, en Garabato también se sufre de una violencia generalizada y un rechazo a la lengua materna, problemas que se buscan subsanar con la incorporación de una opción musical distinta en el gusto juvenil. Esta incluye posicionamientos respecto al conocimiento de los abuelos y mayores, del respeto hacia la tierra y la comunidad, así como un autoreconocimiento de ser parte de la misma.

En este estudio de caso se emplea una metodología etnográfica y, de la mano de conceptos como sendero musical (Finnegan, 2008) e identidad/identificación (Hall, 2011), se recuperan los procesos e historias de vida, principalmente de nuestro interlocutor principal, el guitarrista y líder de la banda Edgar Valerio Salvador, retomando ciertas marcas enunciativas como valoraciones socio-musicales. Así, encontramos en el quehacer musical diferenciado de Arme una forma de identificarse y articularse (diferenciadamente) como sujetos otomíes con ciertas prácticas discursivas, procurando que la “música con mensaje” sea lo que logre suturar y resarcir el tejido social e intergeneracional de dicha comunidad.

**Palabras clave:** reivindicación indígena, lengua materna, identidad musical, ética/estética, rock, punk.

---

<sup>1</sup> La forma fonética correcta de la variante regional sería “*ar hme*”, no obstante, el grupo arguye que lo escriben “como se oye, así como lo hacían los abuelos”, por lo cual mantendremos dicha escritura. Ello es justamente una parte del argumento de su posicionamiento de reivindicación indígena y es algo que desarrollaremos en la presente tesis.





**Imagen 0.** Mural del centro de Chitejé de Garabato, Amealco, Qro. (Foto: Humberto Sánchez)



# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN. Hacia las raíces del sendero.....</b>                       | <b>13</b> |
| Planteamiento del problema.....  | 20        |
| Objetivos.....   | 26        |
| Estado de la cuestión.....   | 26        |
| Justificación.....   | 29        |
| Teoría y metodología.....  | 30        |
| Estructura y contenido de tesis.....   | 33        |
| <br>   |           |
| <b>I. Chitejé de Garabato. Historias de vida y senderos musicales</b>        |           |
| 1.1. Historias y relatos de vida.....  | 37        |
| 1.2. Contexto social y familiar de Edgar.....                                | 40        |
| 1.2.1. Promoción y teatro comunitarios.....                                  | 42        |
| 1.2.2. Experiencia musical.....  | 46        |
| 1.2.3. El arte como lenguaje: del teatro a la música.....                    | 50        |
| 1.3. Senderos y prácticas musicales locales.....                             | 51        |
| 1.3.1. Proyecto de enseñanza musical (2014-2015) .....                       | 59        |
| <br>   |           |
| <b>II. La colectividad del rock. Prácticas musicales y complejo genérico</b> |           |
| 2.1. De lo comunitario a la <i>banda</i> .....                               | 69        |
| 2.1.1. Fiesta y desmadre.....  | 71        |
| 2.1.2. Garabato viejo y nuevo.....   | 73        |
| 2.1.3. Entre lo familiar y la <i>banda</i> .....                             | 74        |
| 2.2. El punk y rock urbano en Chitejé de Garabato.....                       | 76        |
| 2.2.1. Complejo genérico e influencia musical.....                           | 80        |
| 2.2.1.1. Discos y Cintas Denver.....   | 90        |
| 2.3. Conciertos en vivo como práctica musical local.....                     | 92        |
| 2.3.1. Amealco de Bonfil, 11 de agosto de 2019.....                          | 93        |
| 2.3.2. Ezequiel Montes, 23 de noviembre de 2019.....                         | 97        |
| 2.3.3. Las Salvas, 21 de diciembre de 2019.....                              | 101       |
| 2.3.4. San Miguel Tlaxcaltepec, 1 de marzo de 2020.....                      | 107       |

### **III. Arme. Narrativas identitarias de un proyecto musical**

|  |     |
|--|-----|
| 3.1. Orígenes de Arme.....   | 111 |
| 3.1.1. La Resistencia Rockera de Luis Esteban.....                   | 113 |
| 3.1.2. El lugar de la lengua otomí.....                              | 117 |
| 3.2. Narrativas identitarias: entre lo vivido y lo imaginado.....    | 121 |
| 3.2.1. Música e identidad desde la articulación e interpelación..... | 122 |
| 3.2.2. La trama argumental de la narrativa.....                      | 126 |
| 3.2.3. El sujeto colectivo en lo musical.....                        | 128 |
| 3.2.4. Estrategias creativas y performativas.....                    | 131 |
| 3.3. Lírica y música del disco <i>Árbol sin Raíces</i> (2019) .....  | 133 |
| 3.3.1. La muerte de un Anciano.....                                  | 135 |
| 3.3.2. ARME (La tortilla) .....                                      | 138 |
| 3.3.3. Cuando la Muerte.....   | 139 |
| 3.3.4. Jacinto Canek.....  | 140 |
| 3.3.5. México.....   | 142 |
| 3.3.6. Historia de Amor.....   | 143 |
| 3.3.7. Haxjö Xaha (Buenos días, tortuga) .....                       | 144 |
| 3.3.8. <i>Árbol sin Raíces</i> .....                                 | 145 |

### **IV. Un sonido ancestral. Estudio de grabación e intermundaneidad**

|   |     |
|---|-----|
| 4.1. Arme en el Albatros Studio.....                                  | 149 |
| 4.1.1. Relatoría de grabación.....                                    | 155 |
| 4.1.2. Las metáforas de Gerardo.....                                  | 164 |
| 4.1.3. Valoraciones y negociaciones.....                              | 169 |
| 4.1.4. Lo experimental puesto a prueba.....                           | 171 |
| 4.2. Lo otomí resignificado: lo ancestral puesto en los senderos..... | 176 |
| 4.2.1. Deadness e intermundaneidad.....                               | 178 |
| 4.2.2. Corte agencial y entidades intra-activas.....                  | 182 |

### **V. El mensaje de Arme. Un planteamiento ético-estético**

|  |     |
|--|-----|
| 5.1. Reconociendo las dimensiones ética y estética.....  | 185 |
| 5.1.1. Quehacer musical diferenciado.....                | 188 |
| 5.2. Discursos acerca de la música y su experiencia..... | 191 |
| 5.3. Cover vs. original.....                             | 196 |

**CONCLUSIONES. Ética y estética de una banda de rock otomí.....203**

**REFERENCIAS Y FUENTES CONSULTADAS**

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Bibliografía.....         | 209 |
| Hemerografía.....         | 214 |
| Fuentes electrónicas..... | 214 |

**ANEXOS**

|   |     |
|---|-----|
| Cronograma de las sesiones de grabación en Albatros Studio..... | 217 |
|---|-----|



## INTRODUCCIÓN

### HACIA LAS RAÍCES DEL SENDERO

*El futuro de estas tierras depende de la unión,  
de aquello que está dormido en nuestras manos  
y de aquello que está despierto en las de ellos.  
Mira a ese niño tiene sangre india y cara española,  
míralo bien, fíjate que habla maya y escribe castellano.  
En él viven las voces que se dicen  
y las palabras que se escriben,  
no es de la tierra, ni del viento.  
En él la razón y el sentimiento se trenzan,  
no es de arriba, ni de abajo, está donde debe estar,  
es como el eco que se funde con un nuevo nombre,  
en la altura del espíritu,  
y las voces que se dicen y las voces que se callan.  
(Letra de “Jacinto Canek” de Arme)*

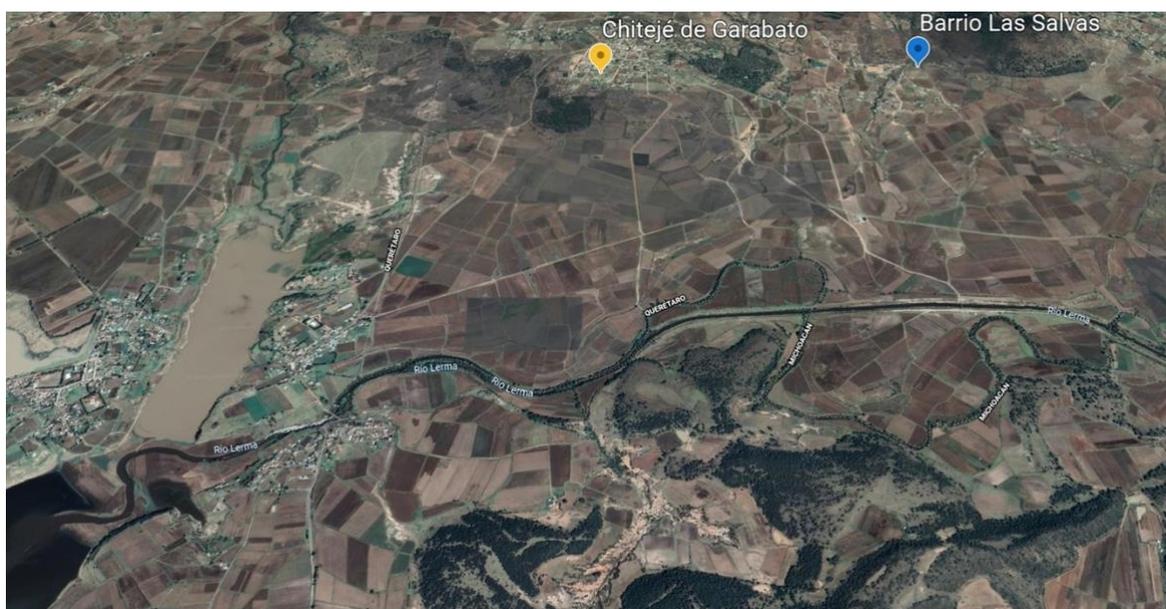
**Ermilo Abreu Gómez (2014) [1940]**

El río Lerma es el más largo de los ríos interiores de México. Se origina cerca de la capital del Estado de México hasta desembocar en el Lago de Chapala en Jalisco. Gracias a su complejo sistema hídrico, numerosas cuencas y represas abastecen de agua no sólo para actividades agrícolas, sino también industriales. Sin embargo, derivado de la sobreexplotación, principalmente en la cuenca alta, hoy día es una de las arterias más contaminadas por los desechos residuales industriales y municipales no tratados (Sandoval Moreno *et al.*, 2018: 66). Dos de los primeros estados que atraviesa son Querétaro y Michoacán, cuya división político-administrativa –suroeste y noreste, respectivamente– está demarcada por el antiguo cauce del río Lerma. Actualmente, éste se encuentra enderezado en función del abastecimiento a la Presa Tepuxtepec y no tanto para la irrigación de las tierras limítrofes.

Este preámbulo nos permite referir a nuestro tema de investigación, a saber, el de un proyecto musical que se ubica en el seno de la comunidad indígena otomí de Chitejé de Garabato, en el municipio de Amealco de Bonfil al suroeste de Querétaro. Al igual que la contaminación acuífera de uno de los cuerpos naturales más importantes del país, la sociedad de esta localidad ha sido envenenada por sustancias tóxicas que llegan principalmente a los jóvenes. La banda musical de la que trata la presente tesis surge como una propuesta artística

por erradicar la drogadicción y el alcoholismo, problemas y excesos que matan y enferman el tejido social. Pero la metáfora planteada no sólo sirve para aludir al contexto de una comunidad indígena asolada por la violencia, el suicidio y las drogas, sino al propio nombre de la comunidad: Chitejé de Garabato.

De acuerdo con el testimonio de una de las autoridades locales, “supuestamente le pusieron Garabato por su río, el río Lerma, que pasa aquí está muy chueco, da muchísimas curvas... Chitejé es por sus cerros que están juntos, ‘chi’, o sea, a los lados... este cerro que está aquí es el Cerro del Gallo y el otro es el Cerro del Zancudo” (Testimonio del Sr. Juan Martínez Gabriel, subdelegado de la comunidad de Chitejé de Garabato, cit. en García Guzmán, 2014: 86). No obstante, el río ya no aparece tan curvado y lo que se muestra “chueco como garabato” es un remanente vegetal –aún no desecado del todo– que todavía se aprecia desde una toma aérea (ver imágenes 1 y 2). Podríamos decir que, hoy por hoy, “el garabato” se resiste a desaparecer frente al río enderezado que abastece la presa.



**Imagen 1.** Ubicación de Chitejé de Garabato y Las Salvas<sup>2</sup>. Se muestra además el actual río Lerma en comparación con la división político-administrativa entre las dos entidades (Michoacán al sur y oeste, y Querétaro al noreste). Nótese la desembocadura a la presa Tepuxtepec en la esquina inferior izquierda. Captura de pantalla de Google Earth.

<sup>2</sup> Localidad o barrio adscrito a Chitejé de Garabato en donde habitan algunos músicos del grupo Arme.

Chitejé de Garabato cuenta con más de 1,600 habitantes y se encuentra en el extremo sur del municipio de Amealco de Bonfil, el cual a su vez está conformado por “159 localidades de las cuales dos son urbanas y 157 rurales. La población urbana representa el 17% (10,902 habitantes) mientras que la población rural 82.5% (51,295 habitantes)” (Romero Pérez *et al.*, 2015: 33). Asimismo, Amealco de Bonfil “es clasificado como ‘municipio con presencia indígena’ al poseer importante número de asentamientos indígenas otomíes y tener una población indígena menor al 40% del total –la población indígena es de 23,556 habitantes, correspondiente al 37% del total de la población–” (Catálogo de localidades indígenas, CDI 2010, citado en *ibid.*: 34-5).



**Imagen 2.** Toma panorámica de Chitejé de Garabato desde el Cerro del Gallo al norte de la comunidad. Del lado derecho está la presa Tepuxtepec. Del lado izquierdo superior se muestra parte del cauce del Río Lerma.

En esta comunidad encontramos un sistema de cargos cívico-administrativos, dentro de los cuales destacan “la comisaría ejidal, el consejo de vigilancia, el cargo de subdelegado o subdelegada, el comité de ancianos, mayordomos, jefes y capitanes de danza, subcomandantes y policías rurales, además de un ‘comité de lengua’ que se encarga de

ofrecer clases a los niños en lengua materna<sup>3</sup>. Generalmente estos cargos son escogidos por votaciones y elección propia en las asambleas comunitarias” (García Guzmán, 2014: 68-9). Por otro lado, de acuerdo con información recabada en campo, la región administrada políticamente frente al estado consiste en un conjunto de tres comunidades, a saber, San Ildefonso Tultepec, Santiago Mexquititlán y San Miguel Tlaxcaltepec. La primera es la principal de dicha región, esto implica, entre otras cosas, un edificio de gobierno y un delegado. La última es la delegación a la que pertenece Chitejé de Garabato. A lo largo de la tesis haré referencia a las tres comunidades.

Desde nuestra perspectiva, concebimos a Chitejé de Garabato como una localidad pequeña, de clima frío, rodeada de cerros y valles. Las calles del centro –de reciente pavimentación– son amplias y las residencias son modestas; conforme uno va alejándose, las calles son de terracería y las casas de material más precario. Cuando no hay fiesta impera el silencio, aunque es posible escuchar música de rock o de punk saliendo de una casa a todo volumen. Es común, además, encontrar tiendas de abarrotes y negocios diversos, así como parcelas con cultivos y animales de granja. Hay otro giro económico importante en Chitejé de Garabato y barrios aledaños, a saber, el de transporte colectivo. Dada la relativa lejanía del centro urbano de Amealco –aproximadamente a 30 minutos–, se ha vuelto necesario el traslado diario para aquellos que cumplen con alguna jornada laboral, ya sea mediante taxis, camiones o combis, aunque existen casos en que los garabatenses permanecen en la ciudad donde trabajan durante toda la semana –por ejemplo, Querétaro o San Juan del Río– y regresan al pueblo los sábados y domingos. Empero, existen otras rutas o conexiones importantes con comunidades como El Lindero y San Miguel Tlaxcaltepec. Dicho sea de paso, es común que familiares del chofer coincidan en el traslado y omitan el pago. En este sentido, cabe señalar que las relaciones sociales trascienden el círculo familiar más nuclear, es decir, debido a las alianzas entre familias de distintas comunidades o barrios del propio Chitejé de Garabato, la distinción entre familia y comunidad es bastante endeble.

De este contexto nace nuestro principal interlocutor de esta investigación. Edgar Valerio Salvador, un joven de 32 años, considera que su natal Chitejé de Garabato ha sufrido un proceso de absorción urbana. Las repercusiones han sido problemas de drogadicción, pero

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Edgar Valerio, no existe tal comité de lengua.

también la pérdida de la lengua originaria: el hñähño<sup>4</sup> u otomí. Una de las principales causas ha sido el sentimiento de rechazo y de vergüenza por parte de los abuelos y mayores quienes no transmitieron dicho idioma a su descendencia. Pero también, considera Edgar, se debe a la migración que sigue llevando a los habitantes a buscar trabajo en centros urbanos aledaños como Querétaro y San Juan del Río, rompiendo así con los lazos y vínculos familiares. No obstante, esta investigación tiene como directrices no tanto las evaluaciones sociológicas, sino las narrativas y experiencias efectuadas por sujetos musicales de una banda de rock en torno a dichas problemáticas. En este sentido, daremos seguimiento a los procesos de vida de alguien que padeció en carne propia los embates de las drogas y logró sobrevivir. Empero, aún cuando Edgar refiera a su proceso de rehabilitación como una piedra angular en todo su quehacer de intervención comunitaria, no debemos ignorar que ha sido más bien un personaje clave para la comunidad por fungir como gestor, promotor cultural, maestro de música, y en general artista entregado a su pueblo desde hace varios años. Esta tesis se centra en la volición de este personaje por resarcir el tejido de su comunidad, retomando los aspectos culturales y musicales que lo ayudaron a salir adelante.

En esta investigación concebimos que dicho proceso de rehabilitación ha ido resignificando la vida de Edgar y, al mismo tiempo, viendo de qué manera eso se ha ido articulando con su pueblo, con su comunidad. Es decir, además de destacar las estrategias y la fuerza de voluntad por salir adelante, no podemos soslayar que su experiencia ha logrado trastocar las vidas del sector juvenil. No tanto de manera incidental, sino desde un verdadero acompañamiento. Los actores han sido, por mencionar algunos, desde jóvenes melómanos y músicos, hasta familiares como abuelos y hermanos, todos partícipes del *sendero*<sup>5</sup> de Edgar. Por ello, nuestro enfoque se perfila hacia una persona que ha tenido incidencia en una comunidad, y cuya experiencia y proceso vital se sintetiza de alguna manera en un proyecto

---

<sup>4</sup> La lengua otomí es una lengua tonal (Palancar y Léonard, 2015: 05) con múltiples variantes dialectales –no tan similares entre sí– ubicada principalmente en la geografía central de México. La más conocida es la que cuenta con más hablantes y se ubica en el Valle del Mezquital en Hidalgo, la cual se emplea ortográficamente como “hñähñú” o “hñähñu”. Sin embargo, dado que nuestra investigación se desarrolla en otra región, y con base en el catálogo de lenguas indígenas del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), la variante que le corresponde a Chitejé de Garabato y comunidades aledañas es la del “otomí bajo del noroeste” y se escribe como “hñähño”. Aunque a lo largo del texto emplearemos dicha grafía, también respetaremos y mantendremos la primera cuando los actores la lleguen a emplear. (Véase el catálogo completo en [https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/1\\_otomi.html](https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/1_otomi.html))

<sup>5</sup> En la presente tesis se emplea el término ‘sendero’ para referirse tanto a la categoría de Ruth Finnegan (2008, 1989) que explicaremos más adelante, así como a una metáfora o figura retórica que denota un sentido de camino y/o proceso vital, como incluso lo indica el título de la tesis.

musical. En otras palabras, hablaremos del contexto sociomusical de Chitejé de Garabato – principalmente– desde la voz de Edgar.

La banda Arme (“la tortilla” en lengua otomí) surge en 2015 a iniciativa del guitarrista y compositor Edgar Valerio Salvador. Si bien dicho proyecto fue inspirado por el movimiento nacional de rock en lengua materna, los jóvenes integrantes no son hablantes del idioma otomí, aunque han buscado integrar ciertas palabras a sus canciones asumiendo que “no todos los otomíes son hablantes” (Notas del disco, *Árbol sin Raíces*, 2019). Por otro lado, la iniciativa germinal de Edgar aludía a un contexto particular, primero desde su lugar como joven, hijo y nieto de hablantes, y después como músico y melómano del rock y del punk.

En primer lugar, nos encontramos en Chitejé de Garabato con un movimiento de punk y rock arraigado en la comunidad derivado de una constante e histórica migración en el propio estado de Querétaro, aunque también nacional e internacional. La confluencia de materiales musicales como casetes y discos con música de El Tri, Banda Bostik, Liran Roll, Sur 16, etc., fue el catalizador para que posteriormente se incorporara música de grupos más del tipo punk como Espécimen, Síndrome del Punk, The Casualties, Exploited, entre otros. Asimismo, la indumentaria característica de los seguidores de este género puede apreciarse hoy día en jóvenes, niños e incluso familias enteras en el espacio público, tanto en fiestas como en la vida cotidiana. Más aún, la creación de bandas locales de punk y rock cumple un papel importante en las expresiones musicales del pueblo, pero, sobre todo, en la generación de conciertos en vivo para el disfrute de los jóvenes y adultos. Sus prácticas musicales consisten generalmente en presentaciones en escenario, organización de ensayos e intercambio y préstamo de equipo musical (p. ej. amplificadores, pedales, platillos para batería); sin mencionar la importancia del “slam” en la audiencia de Chitejé de Garabato para el goce de este género popular.

En segundo lugar, de este movimiento surge un tipo de colectividad que sigue este tipo de música y son distinguidos visualmente en la comunidad por su vestimenta, por lo que se les ha nombrado como “los negros”. De acuerdo con Edgar, estos grupos también se les conoce como “la *banda*”<sup>6</sup>, cuyo estilo de vida se caracteriza por el consumo de drogas y

---

<sup>6</sup> La *banda* –en adelante escrita en itálicas– tiene como acepción una colectividad musical esencialmente juvenil, tema que abordaremos en el segundo capítulo y que es una categoría sustancial para la presente tesis. Con esto se diferencia de la banda o grupo musical que, por cierto, estarían relacionadas en términos de performance.

alcohol, las reuniones y sesiones de escucha de música de punk y rock urbano, y por situaciones de violencia que surgen entre los mismos jóvenes. Este último punto es retomado por Edgar como un problema serio porque ha sido la causa de múltiples fallecimientos por riñas. Sin embargo, él mismo destaca que quienes conforman la *banda* también han pasado por diversas circunstancias de la vida que los han llevado por ese camino, en su mayoría, por problemas familiares.

Esto me lleva al tercer aspecto: este denominado “desmadre” que se asocia con la *banda* es derivado también de situaciones familiares como el abandono y la violencia hacia los hijos e hijas. Por su parte, Edgar, siendo originario de Chitejé de Garabato, considera que el reconocer problemas familiares como problemas comunitarios surgió a partir de hacer diagnósticos sociales como “promotor comunitario” para una Asociación Civil (AC). Ello lo llevó a verse reflejado, pues él también había sufrido maltrato en su infancia, tuvo problemas con las drogas y el alcohol y sintió una profunda depresión. Todo indica que las condiciones precarias y la falta de oportunidades que conducen actualmente a los jóvenes garabatenses a las adicciones se asemejan a la historia de vida de Edgar, pues tenía 17 o 18 años cuando casi muere por sobredosis, lo cual lo llevó a reflexionar y replantearse su lugar en el mundo.

Por otro lado, Edgar también formó parte de un colectivo de teatro comunitario indígena auspiciado por instituciones culturales estatales. Dicha experiencia, de alguna manera, lo obligó a decantar su propia historia en un tipo de narrativa teatral y exponerla frente a su pueblo. Si bien nos cuenta que sintió nerviosismo por el hecho de hacer público algo muy íntimo, ello coadyuvó a que desarrollara una escucha y sensibilidad especial frente a las historias similares de sus pares. En síntesis, la historia de Edgar nos muestra que uno de los ingredientes que fueron fundamentales para su rehabilitación fue la música, seguido del teatro comunitario y al final la promoción comunitaria. Estos son los motivos fundamentales que dieron vida al proyecto Arme.

Ahora bien, la agrupación está conformada por otros tres integrantes<sup>7</sup> originarios del barrio Las Salvas perteneciente a la misma comunidad de Chitejé de Garabato, ellos son el baterista Luis Ángel, alias “Chivo”, el bajista Leandro, alias “Nando”, y el guitarrista solista Alejandro, alias “Mostro”, todos ellos son familiares. Sus edades van desde los 16 hasta los 22 años, además que conforman, junto con otro integrante, un proyecto paralelo llamado “La

---

<sup>7</sup> En el Anexo de esta tesis aparecen algunas de sus fotografías.

Resistencia Rockera de Luis Esteban”, con el cual se dedican a tocar covers de rock urbano. El caso de ellos ejemplifica lo expuesto anteriormente respecto a las alianzas entre familias que, en términos de sociabilidad, refiere a la comunidad y la familia como entidades tan distinguidas, en su momento trataremos sobre las implicaciones que esto tiene para el proyecto de Arme.

Por otra parte, hay una integrante llamada Amaranta Gálvez, quien eventualmente participa con voces y coros femeninos en algunas canciones. Ella es originaria de Veracruz, pero actualmente vive en Amealco y es hija del líder del grupo de rock La Nun.k Muerta Rebelión donde también participa. Cabe destacar que esta es la tercera y actual alineación que se integró a inicios del 2018. De acuerdo con Edgar, ellos cuentan con mayor destreza musical que anteriores alineaciones, además de que se debe a ellos la incorporación de instrumentos denominados prehispánicos como diversos silbatos y ocarinas, así como un huéhuetl, consolidando de esta manera un sonido particular de la banda que denominan: “rock experimental etno”<sup>8</sup>.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

A lo largo del trabajo etnográfico, nos dimos cuenta de que el grupo Arme se relacionaba de manera muy particular con la comunidad. Si bien era destacable la autodeterminación de los actores como individuos otomíes no-hablantes, también lo era encontrarse con una comunidad roquera y punketa que hacía explícitas sus preferencias musicales. Más aún, la familia era un elemento que denotaba –en un primer momento– un presente que acompaña y un pasado que inspira el quehacer de los músicos de Arme. Estos fueron los tres elementos principales (otomíes no-hablantes, comunidad roquera, lo familiar) que enmarcaron mi problematización, desde luego sostenidos por marcas enunciativas correspondientes<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Para una primera escucha, comparto el siguiente enlace con una canción de Arme llamada “La muerte de un anciano”: <https://www.facebook.com/1115788911931545/videos/435601184050981>

<sup>9</sup> Cabe nuevamente aclarar que esta investigación está centrada en nuestro principal interlocutor, Edgar Valerio, cuya voz me permitió analizar las implicaciones de un entorno sociocultural particular, así como la forma en que se construía a sí mismo para comunicarle algo a los jóvenes de su comunidad. Esa sensibilidad para con el colectivo es leída desde ciertas acciones y enunciados en entrevistas, así como en letras y discursos en conciertos, por lo que destacamos en todo momento las distintas maneras de dirigirse a sus coetáneos. Ello no quiere decir que no se trabajó con otros músicos, sino que la problematización surge sobre todo del líder y

La estrategia de Edgar para con Arme ha sido partir del movimiento de música local, él dice, “lo que es toda esta parte de aquí, de Garabato y Las Salvas, hay muchos grupos principalmente de rock. Entonces yo les decía a ellos [a los demás músicos], pues que hay que hacer un proyecto que no sea como *el ruido por el ruido*, sino que las canciones tengan *mensaje*, algo que podamos transmitir, y pues vamos a tomar esta influencia con la que crecimos” (Entrevista del Diario de Querétaro en Oliveros, 2020). A reserva de que esto se desarrollará propiamente en los capítulos de la tesis, destaco la centralidad de la categoría de ‘mensaje’ en el planteamiento de Arme, pues va aunado tanto a la influencia musical, así como a la intención del grupo de “hacer comunidad”. Este es el eje vector de la problematización de la presente tesis y de donde derivamos las preguntas de investigación, pues si bien hay una diferencia y convergencia musical respecto a otras bandas, también se reconoce la función social que ejercen expresiones como el rock y el punk en Chitejé de Garabato. Lo interesante será ver cómo se va negociando un lugar como grupo musical que brinde sentires y pensares a la audiencia roquera a partir de la vehiculización de un mensaje.

Para seguir abonando a dicho eje vector, en otras entrevistas Edgar habla de un proyecto en donde “el ruido tenga contenido”, de una “música con mensaje”, que “no nada más sea la música por la música”, que su intención es “que una o dos personas se vayan con algo, que entiendan el mensaje, es algo que agradecemos”, y que lo que comparten “sea reflejo de lo que nos ha tocado vivir”. Estos son los sentidos en los que Edgar se basa para hablar de un “proyecto diferente”, más aún, menciona que en su pueblo hay muchas bandas de punk y de metal, “pero nada más es como el desmadre, el alcohol”. Él considera que una alternativa sería pensar el “arte como lenguaje” para compartir en ese formato “todas esas inquietudes y toda esa historia que tenemos arrastrando tanto social y culturalmente”.

Así, en una primera indagación nos preguntamos: ¿cómo el proyecto de Arme emerge como una propuesta musical que busca diferenciarse, a la vez que retomar, elementos del rock y del punk en función de generar un cambio social? En consecuencia, y rescatando una marca enunciativa que aparece en varias ocasiones, la principal pregunta de investigación

---

guitarrista de este grupo. Por otro lado, aunque no medimos los efectos que las diversas consignas y manifiestos tienen en la audiencia, sí seguimos de cerca los objetivos e intenciones del grupo en tanto generan estrategias y posicionamientos particulares. Finalmente, más que establecer un deslinde, es conveniente señalar que las respuestas a los señalamientos y cuestionamientos durante el ejercicio etnográfico no son tomadas de forma transparente, pues uno advierte constantemente cuál es la motivación y el trasfondo de lo que está diciendo.

que derivamos es la siguiente: ¿cómo entender el fenómeno musical Arme a partir de la categoría local de música con mensaje? Con esto me permito explorar etnográficamente los sentidos que emanarían de una noción como la de ‘mensaje’ al momento de ubicarse dentro de un quehacer musical diferenciado, sobre todo entre los músicos de Arme.

Asimismo, parte de la consigna de Arme inscrita en el cuadernillo de su primer disco, refiere que “la revalorización sobre el origen comunitario puede darse a través de los diferentes procesos artísticos como la música, la poesía o el teatro, y que estos recursos le permiten al individuo reconocerse y relacionarse con su cultura”. Desde este punto de vista, el grupo “toma esta forma de expresión, ya que la música rock está muy arraigada a nuestra comunidad y para poder darle un uso y contenido diferente donde se incluyan elementos de nuestra historia, del imaginario popular y las nuevas formas de pensamiento comunal para dirigirla a los jóvenes” (Notas del disco, *Árbol sin Raíces*, 2019). Adelantamos que la relación a la que hacen mención tiene que ver con generar un vínculo con aquellos que, de acuerdo con Edgar, personifican la cultura y conectan con los ancestros, a saber, los familiares mayores. A esto lo nombro como ‘vínculo intergeneracional’. Esto es tomado en cuenta como un aliciente a la hora de caracterizar el ‘mensaje’, y, en consecuencia, nuestro problema de investigación.

Ahora bien, es pertinente mencionar que los integrantes de Arme también se autodenominan ‘músicos de calle’ como una forma de considerarse músicos “sin formación” o “empíricos” y que aprendieron “de oído”. Aunque también refieren a que “sus anhelos por tocar nacieron en la calle”, aspecto que retomaremos en esta tesis. Asimismo, teniendo esto en mente, la llegada de los músicos de Arme al estudio de grabación llamado Albatros Studio fue trascendente, pues justificaban que por ser ‘músicos de calle’ se les hacía complicado grabar instrumento por instrumento y en momentos separados, un punto importante también por indagar. Empero, el hecho de llegar a un estudio de grabación y dedicar alrededor de 30 horas –divididas en cuatro sesiones en los meses de agosto y septiembre– para grabar a detalle un total de ocho piezas, también los diferenciaba de, por ejemplo, una banda punk de Garabato: “Los Coconozhles grabaron 15 rolas en dos días, esos weyes *grabaron a lo punk*”, opina Edgar. Esta tesis tiene la intención de resaltar las diversas enunciaciones emergidas durante el proceso de grabación y relacionarlas con el planteamiento más general del grupo,

por ejemplo, desde la siguiente pregunta: ¿por qué si se consideran parte de la *banda* y son seguidores del punk, no grabaron estuvieron dispuestos a grabar como Los Coconozhles?

Estas bifurcaciones también son explicadas con la categoría teórica de “sendero musical” (Finnegan, 2008), la cual también dilucida los procesos vitales de los individuos en relación con su quehacer musical habitual y su consecuente construcción comunitaria. No obstante, hemos visto que el lugar de la música punk en el proyecto Arme no es simplemente un género opuesto del que buscan diferenciarse, más bien, reconocen en dicha música una estética y sonoridad predilecta entre la juventud garabatense. Incluso Edgar considera que el punk está en el “corazón” de los músicos de Arme, aunque reconocen que implican ciertas prácticas cotidianas y otros quehaceres de los cuales se intentan desmarcar, por ejemplo, el consumo de drogas y la violencia física. Sobre esto me inspiro para hablar de que Arme opera mediante un ‘quehacer musical diferenciado’ que va más allá del evento sonoro y que busca resolver este tipo de contradicciones. Por ello, en relación con lo mencionado hasta el momento, planteamos la siguiente pregunta: ¿cómo la banda Arme encarna, elabora y gestiona criterios musicales y valores sociales en función de una experiencia que permita transmitir un mensaje?

Entendemos a Arme no sólo como un grupo o un proyecto musical, sino como un fenómeno musical que tiene implicaciones sociales e individuales. Y es que, si bien la intencionalidad es central para su desenvolvimiento, el quehacer musical más amplio supone que a partir del sentir se construya algo. Es por eso por lo que la presente tesis recupera los sentidos que los actores van disponiendo de un proyecto musical de esta naturaleza. Asimismo, profundizamos en ámbitos que quizás no aparecen de manera explícita, pero que sostienen dichos discursos o posturas. Es aquí donde echamos mano de ciertas metodologías y conceptos teóricos que logren cristalizar lo que sucede en este fenómeno musical.

Para ello será necesario no sólo la categoría de sendero musical que funciona como herramienta descriptiva, sino también el concepto de identidad, o, pensándolo desde Stuart Hall (2011), de identificación. Y es que la indagación identitaria de nuestro interlocutor no ocurre en un solipsismo, sino en relación con la sociedad y la familia, en este caso, en una comunidad indígena. La prueba es que Edgar se narra antes que todo, él parte de su experiencia y de su historia personal para hablar de una situación más o menos generalizada. Estos relatos se pueden encontrar en las letras de sus canciones, además de que, en casi todos

los conciertos en vivo y entrevistas a medios de comunicación, Edgar habla sobre el tema y hace énfasis en dicho ‘mensaje’. Es mediante la identificación que podemos articular sujetos y prácticas discursivas, más aún, ésta “se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. [Asimismo] entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, [y] la producción de ‘efectos de frontera’” (Hall, 2011: 15-6). Por ello, este tema aborda una dinámica no sólo de construcción, sino de relación y articulación con el otro.

Bajo esta perspectiva, la propuesta de identidad musical de Simon Frith (2011) concuerda con la de identificación de Hall, pues el primero menciona que “la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical– es verla como una experiencia de este yo en construcción” (2011: 184). Al destacar el carácter procesual, así como el lugar de la música en la construcción del yo, otra herramienta analítica serán las identidades narrativizadas que, en nuestro caso, discurren en clave musical y discursiva. Es decir, en un proceso de ida y vuelta, entre las narrativas y las identidades, entre el vivir y el contar, será posible que los actores sociales ajusten “las historias que cuentan para que las mismas ‘encajen’ en las identidades que creen poseer. Pero a su vez, este mismo proceso es el que permite que dichos actores ‘manipulen’ la realidad para que la misma se ajuste a las historias que cuentan acerca de quiénes son” (Vila, 2001: 39).

Asimismo, Simon Frith (2011) asevera que “la música, en tanto práctica estética, articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales” (2011: 186-7), en este sentido, “los grupos sociales se reconocen como tales por medio de la actividad cultural y del juicio estético” (*ibid.*: 187). Por este motivo, el mensaje que ellos intentan transmitir, o, mejor dicho, encarnar, está vinculado con la cualidad de una “experiencia de la música, tanto para el compositor/intérprete como para el oyente, y nos brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido. [Pues] la apreciación musical es un proceso de identificación musical y la respuesta estética es, implícitamente, un acuerdo ético” (*ibid.*: 192).

Es desde esta lógica como será analizada la impronta de Arme, a partir de las narrativas identitarias que se basan en valores intersubjetivos provenientes de un corporativo afectivamente significativo, a saber, la *banda*, lo familiar y lo comunitario, con los cuales hay determinadas divergencias y convergencias. Asimismo, los dispositivos tecnológicos también entran en esta dinámica, por ejemplo, la sofisticación tímbrica, es decir, el uso de pedales, la gama diversa de timbres de distorsión para guitarra, la incorporación de instrumentos denominados prehispanicos, entre otros aspectos, son también un sello distintivo frente a la música punk, también ahí estaría ‘lo experimental’ de la agrupación. Esta articulación y rearticulación de sentidos de los signos sonoros nos permitirá entender el quehacer musical diferenciado del fenómeno musical Arme.

Finalmente, teniendo en cuenta la promulgación [*enactment*] performativa derivada del planteamiento ético-estético en la práctica musical de Arme, la genealogía que sea invocada en las narrativas identitarias será entendida desde el complejo conceptual del deadness (Stanyek y Piekut, 2010). Las referencias de lo otomí y lo ancestral expresadas en la consigna de Arme tienen fundamento en las propias figuras de los abuelos, inclusive, la letra de “La Muerte de un Anciano” manifiesta que “la muerte de un anciano es la muerte de tu cultura/pueblo/raíces”, además, hacen un llamado a escuchar “la voz de un anciano que lleva el espíritu de las historias que formaron tu tierra, tu pueblo”. Asimismo, en el cuadernillo de notas aparece la fotografía del finado Don Domingo, bisabuelo de Edgar que inspiró gran parte del proyecto y de la lírica. En este sentido, el corte agencial intermundano, entendido como la relación efectiva (y afectiva) entre vivos y muertos a partir de dispositivos tecnológicos, dará cuenta de los patrones de gestión entre entidades colaborativas evocadas por y en el performance.

En razón de lo que antecede, la tesis que derivamos es la siguiente: El grupo Arme, en tanto fenómeno musical, retoma la *banda*, lo familiar y lo comunitario como ámbitos de significación de valores que definen un planteamiento ético-estético a partir de un quehacer musical diferenciado. Esta diferencia en su quehacer radica, principalmente, en torno a un tipo de música con un mensaje construido performativamente que retoma dichos aspectos colectivos y afectivos mediante narrativas identitarias que circunscriben de manera simultánea un mundo actual y un trasfondo histórico. En el proceso de buscar resarcir problemáticas de violencia social en su comunidad, la articulación discursiva que los

engendra como sujetos indígenas supera las expectativas del proyecto. Finalmente, tanto el performance musical como las narrativas identitarias apelan y articulan una genealogía familiar y comunitaria que se prolonga mediante un corte agencial intermundano entre entidades vivas y muertas, inaugurando así un (nuevo) significado de lo otomí y de lo ancestral para la comunidad de Chitejé de Garabato.

## **OBJETIVOS**

- Demostrar que el fenómeno musical Arme se define bajo un planteamiento ético-estético y opera mediante un quehacer musical diferenciado.
- Ubicar las prácticas musicales locales de la *banda*, así como las lógicas de organización y colectividad, que influyen y diferencian a Arme.
- Caracterizar la noción de ‘música con mensaje’ a partir de un trabajo etnográfico, principalmente desde la postura de Edgar.
- Describir la estrategia de reivindicación de Arme bajo la óptica de las narrativas identitarias.
- Ponderar el lugar de lo familiar y lo otomí a partir de la categoría de intermundaneidad.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

De manera generalizada, esta tesis se adscribe a una serie de investigaciones en torno a prácticas musicales indígenas contemporáneas. Una parte estuvo abocada al fenómeno del rock tsotsil en Chiapas, mismo que analicé desde un enfoque etnomusicológico que me llevó a dialogar con otras disciplinas y revisar lo que se había hecho en la última década (Sánchez Garza, 2018). Asimismo, algunos investigadores siguieron esa relación entre música, juventud y “lo indígena” en otros fenómenos similares, cuestionándose sobre diversos tópicos como la etnicidad y las redes de producción musical en una comunidad zoque (Ruiz Garza, 2019) o la experiencia urbana y prácticas estéticas de jóvenes raperos en la CDMX (Hernández Mejía, 2017).

Otros itinerarios se abren al problematizar la contemporaneidad de las juventudes indígenas en América Latina, observando los entrecruzamientos históricos y sociales que coadyuvan en las formaciones juveniles a lo largo del continente. Es el caso del libro coordinado por Maya L. Pérez Ruiz y Laura R. Valladares de la Cruz (2014) en donde recopilan una serie de investigaciones socio-musicales sobre dichas temáticas, a saber, el de Johana Kunin (2014) y su artículo “Jóvenes indígenas que ‘rapean’ al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano”; el de Elisabeth Cunin (2014) y su texto “Música afrocaribeña entre jóvenes mayas. Identidades en fronteras en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo”; y, finalmente, el de Spensy Pimentel (2014), quien escribe “Bro MC’s: los guaraní-kaiowa de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra”. Todas son investigaciones que reflexionan el papel que juega la música en distintos procesos de urbanización, globalización y reivindicación indígena en Latinoamérica.

Asimismo, cabe destacar la compilación que realiza Miguel Olmos (2020) en su libro *Etnomusicología y globalización: dinámicas cosmopolitas de la música popular* y que incluye una serie de reflexiones por parte del autor en torno a la globalización cultural, que provoca muchas veces marginación y desarraigo en los pueblos originarios de México. Este sentido nocivo es un factor que pudo haber afectado a la comunidad que estamos estudiando, empero la analizaremos desde otros ámbitos más bien etnográficos y contextuales, lo que no rechaza que pueda haber una correlación. Con esto subrayo que el grupo Arme puede ser representativo de este tipo de fenómenos debido a las similitudes y resonancias que encontramos en dichas investigaciones, por ejemplo, la migración temporal o permanente hacia las urbes más cercanas y la subsecuente circulación de músicas populares.

De manera más particular, esta tesis también se enmarca a la par de otras investigaciones preocupadas por las formaciones colectivas juveniles en torno a la música popular, especialmente el rock. Por ejemplo, vemos en el trabajo de Tatyana de Alencar Jacques (2010) sobre las ‘comunidades de rock’ en Florianópolis, Brasil, un esfuerzo por explicar cómo bajo la lógica relacional de la identificación se construyen colectivos juveniles que conectan visiones del mundo y características musicales en función de una ética y una estética. No obstante, en nuestro caso destacamos cómo el sujeto se crea a través del acto de creación artística, además de concebir al rock como un espacio discontinuo siempre en disputa y abierto a la negociación, lo cual podría abonar a dicha discusión.

Por otro lado, remitiéndonos a las primeras líneas de esta Introducción, el presente trabajo se adscribe también a aquellos que estudian la relación entre música y violencia, principalmente en función de erradicar la segunda. Algunos han planteado estrategias de intervención a partir de prácticas musicales que recuperen el tejido social (Araújo, 2006). Una vez ubicados los contextos de violencia, se ha pensado el lugar de la cotidianidad y cómo interviene la materialidad de lo musical en ella. Por ejemplo, en la introducción que Ana María Ochoa (2006) hace al dossier de SIbE-Trans sobre “Música, violencia y experiencia cotidiana”, comienza con un interesante estado del arte que problematiza la instrumentalización de la música como cohesionadora social, incluso más allá del ámbito académico. Los artículos que ella introduce buscarían entonces repensar la correlación entre textualidad, práctica musical y efecto social, pues considera que habría una tendencia a concebir la música y la violencia como “agentes externos que hay que estimular o erradicar para lograr una reconstitución de lo social” (2006: párr. 5). Desde luego esto da pie a muchos derroteros que podrían tratar sobre la censura, la materialidad de lo musical, los estigmas sociales, la construcción de cuerpos, entre otros ámbitos que exhibirían una relación entre música y violencia.

Finalmente, esta tesis también se enmarca en trabajos que piensan la función de la música como coadyuvante en el “rescate” de lenguas indígenas en Latinoamérica, principalmente desde antropología y lingüística aplicada. Por ejemplo, Itzel Vargas García (2016) y José A. Flores Farfán (2013) han colaborado en proyectos de revitalización lingüística a partir de medios audiovisuales y artísticos. Su itinerario los ha llevado no sólo a la coordinación de talleres, sino a la publicación de libros con materiales didácticos y multimodales dirigidos a niños en comunidades indígenas en México (Flores Farfán y Vargas García, 2019). No obstante, ha sido más Vargas García quien ha reflexionado sobre el potencial de la música en tal objetivo. Ella menciona que en “algunos pueblos indígenas han recurrido a la música como una herramienta para la transmisión, fomento y valoración de prácticas lingüísticas y culturales” (2016: 77). Asimismo, ella parte de dichas experiencias comunitarias para reflexionar en torno al potencial que tendría la música en el fortalecimiento de las lenguas indígenas.

## JUSTIFICACIÓN

De acuerdo con Timothy Rice (2017), en mucha literatura etnomusicológica de los últimos 40 años se ha dado por sentada la noción de identidad como categoría de vida y de análisis social, y, en consecuencia, no se han particularizado ni contextualizado las investigaciones resultantes (2017: 141). Amén de que ésta será debidamente definida en el contenido de este documento, podemos adelantar, bajo el enfoque de la ‘lógica reflexiva del yo’, que la música –en tanto práctica discursiva y expresiva– puede llegar a ser coadyuvante de formaciones identitarias. Como leímos en la problematización, es a partir del trabajo etnográfico que abordamos planteamientos teóricos sobre identidad e identificación. Consideramos que sólo así nuestra investigación podría abonar algo a la discusión más general, sobre todo por la vigencia y actualidad de este tipo de fenómenos musicales.

Dentro del marco etnomusicológico, la caracterización del proyecto de Arme se volvería relevante porque la música es pensada como elemento de la vida social. En este sentido, Tia DeNora (2004) critica que se ha pensado más en sus circunstancias de producción, distribución y consumo en detrimento de su fuerza e impacto que tiene en la vida cotidiana, pues al tener incidencia en lo más íntimo de las personas, también podría llegar a transformar vidas. Por ello, tiene sentido pensar que el proyecto de Edgar es también una apuesta por trastocar al otro, a partir, por ejemplo, de una resonancia emocional. Considero, además, que por llevar a cabo una consigna con ciertos objetivos e ideales y una propuesta musical de esta naturaleza, la banda Arme ya está *haciendo algo* por su comunidad.

Por otra parte, la descripción sobre la experiencia que los músicos tuvieron en el estudio de grabación puede servir de herramienta metodológica. Es decir, la relatoría que expongo en el capítulo correspondiente aborda algunos guiños y marcas enunciativas para futuras problematizaciones. Esto no aparece en otros trabajos como el de Lucy Durán (2011), quien asevera que el etnomusicólogo debe fomentar e invitar a un músico nativo a realzar sus elementos culturales propios y no dejarse llevar por otras sonoridades y gramáticas musicales, principalmente occidentales. Este trabajo servirá para contrarrestar dichas prerrogativas –hasta cierto punto, paternalistas– que ejercen violencia epistémica, destacando en todo momento nuestra escucha y disposición a nuevas indagatorias.

## TEORÍA Y METODOLOGÍA

Antes de exponer sobre las categorías y metodología que guiaron esta investigación, comienzo este apartado con algunos antecedentes que le dieron pie. Al inicio mi proyecto consistía en indagar etnográficamente las negociaciones y desencuentros de los músicos indígenas frente al productor en el estudio de grabación. Se buscaba contrastar las dos musicalidades que suponían apriorísticamente una especie de confrontación epistémica al grabar un disco. Es por eso por lo que busqué a algún grupo de esta naturaleza que tuviera en sus planes dicha actividad. Una vez contactado con Arme, y atendiendo diligentemente todas y cada una de las sesiones de grabación en el Albatros Studio, mi proyecto fue cambiando en la medida en que las disputas no eran constantes. Pero la investigación tomó otro rumbo de manera definitiva cuando comencé a entrevistar a Edgar, justamente por la forma en la que asociaba los ámbitos familiar, comunitario y musical. Así, sin dejar de hacer etnografía, mi objeto de estudio pasó a ser el fenómeno musical de Arme en su conjunto.

Una de las primeras experiencias que coadyuvaron fue mi visita a Chitejé de Garabato durante la fiesta patronal de San Miguel Arcángel en 2019. En ese momento, lo que capturó mi atención fue ver a muchos de los habitantes ataviados de punketos y roqueros, como si me hubiera trasladado a aquellos lugares urbanos en Monterrey donde en mi adolescencia iba a comprar discos o playeras de mis bandas favoritas. Así, no me quedé satisfecho con que Edgar me dijera que la llegada del rock se debía a la migración y al trasiego de materiales musicales como casetes y discos provenientes de las ciudades; intuí que había algo más de fondo justamente porque veía familias completas vestidas de esa manera. De las primeras entrevistas no-directivas comenzaron a emerger categorías como ‘la *banda*’, ‘el desmadre’, ‘Garabato nuevo y viejo’, entre otras.

Al mismo tiempo, mientras iba sistematizando dichas marcas enunciativas de mi interlocutor, atendía a los ensayos y escuchaba atentamente cómo iban desenvolviéndose como grupo. Estas se volvieron las dos grandes instancias que le dieron relevancia a la investigación, pues si bien estuve anotando sobre el desarrollo de Arme como grupo mediante la observación participante y pláticas informales, al final dedicábamos un tiempo para la retroalimentación y la reflexión mediante la grabación de entrevistas no-directivas. Huelga decir sobre el trabajo de gabinete a través del cual sistematicé toda esa información.

Es pertinente señalar que, dado mi propio bagaje musical del rock y metal, fui entendiendo muchas de sus influencias musicales, también gracias a mi observación participante. Por ejemplo, me di cuenta del influjo de la banda de metal gótico Lacrimosa que todos comparten. Además, iba escuchando sonoridades y gramáticas musicales derivadas del punk, como los rasgueos rápidos, la tímbrica y ciclos de acordes particulares. De esta manera fui construyendo mi objeto de estudio también musicalmente, en un sentido “más sonoro”. Mucha de esta labor se verá reflejada tanto como en el capítulo dedicado a su experiencia en el estudio de grabación, como en el que describo la colectividad alrededor del rock.

Sobre esto último es pertinente apuntalar una “etnografía de comunicación musical” (Feld, 1984). Debido a que la problemática consiste en cómo un músico como Edgar ha tenido incidencia en un sector juvenil mediante la música, es importante ver cuáles serían los medios para tal propósito. Steven Feld asume que este tipo de trabajo etnográfico se concentra en el significado y la interpretación musical, mas también debería preocuparse por “aprender, experimentar y explicitar algunas de estas epistemologías vividas varias, aquellas maneras en que empalmamos y entrelazamos la forma y la substancia, aquellas complicadas prácticas tan llenas de coherencia y contradicción” (1984: 11). Este tipo de posicionamiento epistemológico fue el que guio en gran medida mi quehacer etnográfico. Asimismo, el reconocimiento de que no nos enfrentamos a ningún vacío implicó tomar en cuenta lo que hay detrás de cada experiencia musical, no sólo la del ejecutante, sino también la del oyente.

Como ya mencioné, la metodología fue etnográfica y las técnicas empleadas fueron principalmente la entrevista no-directiva (Guber, 2015) y la observación participante. Las actividades se llevaron a cabo en estancias de campo cortas (en promedio 2 o 3 días) durante la segunda mitad del 2019 y principios del 2020. Se llevaba registro en una libreta de campo sobre las muchas pláticas informales que, por cierto, formaron parte importante de la investigación. En un principio se dio un seguimiento minucioso al grabar en audio y video casi todas las sesiones de grabación en el estudio profesional, aunque fueron en realidad las visitas a Chitejé de Garabato y Las Salvas las que abrieron las indagatorias. Aproximadamente visité en 10 ocasiones dichas comunidades, atendiendo ensayos, conociendo a familiares, asistiendo a fiestas patronales o simplemente para platicar de manera informal sobre música. Es así como conocí a una parte de la *banda* y a demás

miembros de Arme, quienes, aunque no fueron grabados en entrevistas, también me ayudaron a enmarcar y caracterizar el contexto sociomusical de Chitejé de Garabato.

Ahora bien, una de las categorías centrales de la tesis, como su nombre lo indica, es el de identidad. No obstante, como lo mencionamos en el apartado del estado de la cuestión, se ha vuelto necesario en la etnomusicología esclarecer el planteamiento al que uno se adscribe. Por la naturaleza emergente del fenómeno a investigar, optamos por el de los estudios culturales, inaugurado principalmente por Stuart Hall (2011). Asimismo, como lo explicaremos debidamente en los capítulos, se trata más bien de procesos de identificación, posibilitados por la articulación y la interpelación (Hall, 2014a; Althusser, 1974; Vila, 2001). El derrotero que ofrece Hall tiene que ver con un sentido de pertenencia [*self-identity*] que el mismo sujeto va construyendo, no sin ciertas fricciones y negociaciones. De esta manera, entenderemos cómo y por qué algunos se identifican con ciertas músicas y cómo éstas los engendra como sujetos a partir del discurso.

Por otro lado, recurriremos a las narrativas identitarias (Vila, 2001) –también entendidas como identidades narrativizadas–, justamente para vincular lo musical a dicho planteamiento teórico. El entrecruzamiento de identidad-narrativa-música es fundamental en esta tesis y partimos de autores como Lawrence Grossberg (2011), Pablo Vila (2001), Ramón Pelinski (2000) y Simon Frith (2008, 2011). De este último autor trabajamos el enfoque que concibe a la música como central no sólo para el placer musical, sino para la construcción de las identidades, pues los sujetos se identifican como comunidad a partir de la fuerza o intensidad que evoca como fenómeno. Ello implica ubicar la ética y la estética que intervienen en dicha construcción, algo que supone la creación de un discurso particular y efectivo. También recurrimos a la noción de performance para discernir cuáles son las posibilidades interpretativas y en dónde se enmarcan. Para el caso de Arme lo aterrizamos mediante las denominadas ‘estrategias creativas y performativas’ que operan con un componente metafórico, pues éstas van relacionadas a su vez con las narrativas identitarias.

En este mismo tenor, la noción de comunidad es revisada bajo el concepto de sendero musical de Ruth Finnegan (2008, 1989). Dado que partimos de la experiencia e historia de vida de un sujeto como Edgar, se vuelve imperativo utilizar una herramienta que dé cuenta de ciertas etapas de su vida, además de cómo ha ido relacionándose con su familia y comunidad, y qué de ello es constitutivo de un proyecto musical. Hablamos de “acciones

colectivas, compartidas e intencionales”, cuyos “rasgos sociales implican forjar relaciones, compartir intereses y lograr una continuidad de sentido” (2008: 449). En este sentido, más que abordar el fenómeno musical Arme desde la óptica de escena, opto mejor por la de sendero musical, pues dentro de su particularidad conceptual se encuentra tanto el componente familiar, como la discrecionalidad de los individuos en la toma de decisiones y la relación y entrecruzamiento de senderos en una línea temporal.

Finalmente, para tratar algunos aspectos performativos dentro del estudio de grabación, así como la resignificación discursiva de lo otomí, recurrimos al complejo conceptual de deadness (Stanyek y Piekut, 2010), sobre todo destacando la intermundaneidad y efectividad entre entidades intra-activas. Dado que el quehacer musical de Arme incluye significantes como “lo ancestral”, “lo otomí”, “lo indígena”, y que los constituyen como sujetos susceptibles de ser narrados, se vuelve necesario evaluar su incidencia en el fenómeno musical. Todas las categorías teóricas mencionadas fueron abordadas en el apartado del planteamiento del problema justamente porque ayudaron a la construcción del mismo, pues ayudaron a pensar y analizar el material etnográfico.

## **ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA TESIS**

Como ya hemos mencionado, esta tesis está construida de manera sistematizada con base en material de entrevistas no-directivas con Edgar. El lector se dará cuenta que a lo largo del contenido las citas de nuestro principal interlocutor están entrecomilladas –y eventualmente insertas– en la línea argumental. Asimismo, las historias de vida narrativizadas, sobre todo las de Edgar, aparecen intercaladas con los planteamientos teóricos que constituyen el andamiaje de la tesis. Bajo este contrapunteo de voces está estructurado el presente documento que no deja de situar los respectivos capítulos de argumentación, teorización y demostración de la tesis. Mucho del trabajo de gabinete consistió en “poner a prueba” los sentires y pensamientos de los interlocutores, buscando correlaciones con planteamientos teóricos, así como posturas propias.

El primer capítulo establece como punto de partida las historias de vida de Edgar que lo ubican en la comunidad de Chitejé de Garabato. Asimismo, el ámbito biográfico servirá de insumo para la noción de sendero musical, con lo cual quedará debidamente descrita. Bajo

este enfoque se incluirá parte de la experiencia de Edgar como gestor y promotor comunitario, y, aplicado en la música, con su proyecto de enseñanza musical. No obstante, será hasta el segundo capítulo en donde quedará lo suficientemente claro el contexto musical de Chitejé de Garabato. La categoría local de ‘la *banda*’ nos servirá para ubicar a ese colectivo que es convocado por la música del rock y del punk, pero que acarrea a su vez un componente familiar y comunitario. En ese mismo capítulo se expondrán no sólo la influencia de los géneros musicales, sino la propia descripción etnográfica de cuatro eventos musicales de Arme. Por todo ello, podríamos concebir ambos capítulos como una primera parte de la tesis que trata sobre la constitución de un corporativo afectivamente significativo (la *banda*, lo familiar y lo comunitario).

En el tercer capítulo nos adentramos en el grupo Arme, profundizando en aspectos performativos y discursivos. Es ahí donde empleamos la categoría de narrativa identitaria, haciendo una revisión desde los planteamientos de identificación de Stuart Hall, hasta el componente metafórico en las estrategias creativas de Arme. También leeremos la lírica, así como algunas anotaciones sobre la música, las cuales revelan mucho sobre el planteamiento ético-estético de la agrupación. El cuarto capítulo se ocupa de la experiencia que los músicos vivieron en el estudio de grabación. Se retomarán aspectos y elementos significativos que sustenten la noción de ‘mensaje’, así como las implicaciones que tuvieron en su quehacer musical. Asimismo, veremos lo que la noción de intermundaneidad, proveniente de la categoría de *deadness*, tiene para ofrecer en la forma particular de evocar a los familiares y ancestros. De esta manera, ambos capítulos constituirían la segunda parte de la tesis justamente porque tratan sobre la consolidación del proyecto Arme a partir de los valores corporativos y afectivos. Finalmente, el lector encontrará en el quinto y último capítulo una síntesis de todo lo planteado a partir del aterrizaje del ‘mensaje’ de Arme. Proponemos leerlo como un planteamiento ético-estético porque es justo lo que lo pone en operación.

El lector encontrará algunas fotografías e imágenes –como capturas de pantalla– que irán complementando cada uno de los capítulos. Todas son de mi autoría a excepción de las que indican el nombre de otro fotógrafo. Lo mismo aplica para algunos extractos de entrevistas. Todas las transcripciones, esquemas y tablas intercaladas en el capitulado son de la autoría de quien sustenta esta pesquisa. Sobre el estilo de escritura podemos comentar que se ponen entre comillas los títulos de canciones, conceptos importantes y citas de frases o

palabras. Estas últimas pueden ser bibliográficas, pero también de los interlocutores en entrevistas. Las comillas simples no sólo aplican para enmarcar frases o palabras dentro de comillas dobles, sino también para resaltar categorías y conceptos en algunas oraciones. En itálicas o cursivas están escritas frases relevantes, tanto propias como de citas a entrevistados. Las que provienen de citas bibliográficas incluyen una aclaración. También aplica para neologismos. Todas las citas y palabras provenientes de textos en inglés son traducciones mías, a excepción de “deadness” y “performance” que las mantengo originales. No obstante, para desambiguar y reforzar los conceptos, en ocasiones pongo entre corchetes la palabra original en inglés.



## CAPÍTULO I

### CHITEJÉ DE GARABATO. HISTORIAS DE VIDA Y SENDEROS MUSICALES

Dado que el fenómeno musical de Arme se delimita como un estudio de caso, es fundamental caracterizar el lugar de desenvolvimiento de los actores sociales. Este primer capítulo describe la comunidad indígena de Chitejé de Garabato desde la particular experiencia de nuestro principal interlocutor, Edgar Valerio, quien es fundador y líder de la agrupación musical de Arme. Desde la especificidad de su historia, los relatos de vida de este sujeto apuntarán también a las problemáticas familiares y sociales, así como las actividades musicales más generalizadas. Asimismo, éstas se precisarán desde la herramienta heurística de ‘historia de vida’, como un dispositivo de memoria selectiva, la cual opera en el sujeto al momento de crear una representación de sí mismo, siempre partiendo de la cualidad constructivista del relato. También desarrollaré un posicionamiento de Edgar basado en su experiencia sobre el “arte como lenguaje”, el cual denota un potencial comunicativo.

En función de ello, bajo la categoría de ‘senderos musicales’ podremos leer desde un enfoque etnomusicológico las diversas voluntades y anhelos que guían a Edgar y otros músicos para conformar proyectos de esta naturaleza, en correlación siempre con sus ámbitos más cotidianos. Así, iremos ubicando con ese mismo enfoque acciones volitivas y edificantes simultáneas. Para ejemplificar, se mencionarán algunas prácticas de incidencia comunitaria por parte de Edgar como lo fue el “proyecto de enseñanza musical” y el efecto que tuvo en sus coetáneos.

#### 1.1. Historias y relatos de vida

Como mencionamos en la Introducción, la técnica de investigación empleada en la conformación del presente capítulo ha sido no sólo el modo no-directivo en las entrevistas, sino también una sistematización de los datos surgidos de estas. Dicha sistematización está pensada en gran medida por el ‘método biográfico’ y las ‘historias de vida’ planteadas por Bassi Follari (2014), quien a su vez remite a varios autores. En un primer momento, dicho método consiste en una documentación de una vida, “haciendo inteligible el lado personal y recóndito de la vida, de la experiencia y el conocimiento, [donde] tienen cabida todos los

enfoques, vías de investigación, cuya principal fuente de datos se extrae de biografías, material personal o fuentes orales” (Bolívar y Domingo, 2004: 4, en Bassi Follari, 2014: 132).

En un segundo momento, y pensando en el marco de las ciencias sociales, este autor refiere a una distinción hecha por Denzin entre los conceptos de ‘relato biográfico’ e ‘historia de vida’: el primero consiste en una “narración biográfica de un sujeto o una historia de vida tal como la persona que la ha vivido la cuenta”; mientras el segundo aplica para el “estudio de caso referido a una persona” y que incluye su “relato biográfico”, así como también “otro tipo de información o documentación adicional” (Pujadas, 1999: 13, en *ibid.*: 134).

Lo que nos interesa es poder articular procesos individuales y sociales, y será mediante el relato biográfico de Edgar que abordaremos un problema generalizado como lo es la violencia y la drogadicción. Pero dado que es un trabajo etnomusicológico, las historias de vida de Edgar y demás músicos, serán acarreadas y explicadas desde su quehacer musical. Desde dicha perspectiva, “la vida en cuestión debe poder ser leída a partir de un cierto punto de vista teórico”, y así, “se le hará hablar a la ciencia social en el idioma que entiende: la teoría” (*ibid.*: 139).

Para otros autores (Cornejo, Mendoza y Rojas, 2008), en una investigación interdisciplinaria con enfoque biográfico, el relato de vida cobra sentido en tanto técnica. Además, bajo una óptica hermenéutica promovida por Ricœur, se asume que el relato de vida va en función tanto de una historia que lo integre, como de una interpretación que el sujeto hace de su propia existencia (2008: 30). En este sentido, para efectos de esta tesis, partimos de una distinción entre ‘relato de vida’ e ‘historia de vida’. El primero correspondería a la enunciación del narrador de su vida, mientras que la segunda implica “una interpretación que hace el investigador al reconstruir el relato en función de distintas categorías conceptuales, temporales, temáticas, entre otras” (*ibidem*).

Los relatos de vida expuestos serán pensados en función de una categoría como sendero musical, pues las motivaciones y acciones de Edgar –inclusive de otros actores– son enmarcadas en función de una comunidad. Además, el habla de este interlocutor está en permanente relación no sólo con “otro tipo de información o documentación adicional”, sino también con una dimensión socio-práctica de la música, sin mencionar la poética y política imbricadas en la letra de las canciones, a tratar en el capítulo III.

No obstante, considero que una de las varias características por las que hay que pensar seriamente los relatos de vida es su constante mutabilidad, es decir, asumimos que “el relato está vivo justamente porque da cuenta de un individuo también vivo, en constante cambio y transformación” (Cornejo, Mendoza y Rojas, 2008: 31). Más aún, el narrador se encuentra tan corporeizado por su propia experiencia y en lo que va contando, que siendo él el sujeto de su propio conocimiento es obligado a irse “desdoblado simbólicamente” (*ibidem*). Asimismo, hay que comprender que la memoria de los interlocutores “no es inefable y ella misma es histórica” y que “la memoria realiza siempre un proceso de selección de los recuerdos archivados en la mente humana. [...] Pero los recuerdos nos enseñan cómo diversas gentes pensaron, vieron y construyeron su mundo y cómo expresaron su entendimiento de la realidad” (Mariezkurrena, 2008: 229-30). Por ello, asumimos que “la evidencia oral revela más sobre el significado de los hechos que sobre los hechos mismos” (*ibid.*: 230).

Habría una discusión sobre la pertinencia y validez de la historia oral, empero lo que rescatamos es de lo que habla Paul Ricœur (2003) desde un punto de vista fenomenológico sobre un “mundo interior”, el cual se alinea según a un “mundo exterior”, cuyo “carácter fenoménico no significa, en absoluto, objetividad en un sentido kantiano, sino, precisamente, arreglo, simplificación, esquematización, interpretación” (2003: xxvii). En otras palabras, Ricœur dice que “asumir la fenomenalidad del mundo interior es, además, alinear la conexión de la experiencia íntima con la ‘causalidad’ externa, la cual es igualmente una ilusión que disimula el juego de las fuerzas bajo el artificio del orden” (*ibidem*). Dispuesto esto refrendamos que no somos seres epistemológicamente objetivos, sino, más bien, *ontológicamente subjetivos* (Cornejo, Mendoza y Rojas, 2008: 38).

En aras de añadir consistencia a lo antes planteado, y siguiendo las puntualizaciones de Bassi Follari, aceptamos que la representatividad del dato surgido en las historias de vida es relevante para la generación de hipótesis teóricas (2014: 136). En este sentido, la importancia del método biográfico para la ciencia social estaría fundada en un problema de estructura social y no solamente en una inquietud (*ibid.*: 138). El material que habremos de exponer dará cuenta de un interjuego o negociación entre lo individual y lo social, y así, sostendremos que la consigna de reivindicación indígena y cultural de Arme es, por decirlo así, complementada por un discurso a partir de *cómo* el sujeto se narra. Esta narración-relato

constituirá en parte la noción de sendero, pues hay un reconocimiento de las formas culturales existentes, por lo menos para los interlocutores de esta agrupación.

En este sentido, una de las características epistemológicas de la narración, según Pablo Vila (2001), consiste en que “narrar es también relatar tales sucesos y acciones, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje particular. Podemos afirmar que el personaje de una narrativa es concomitante con sus experiencias. [Asimismo], es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia” (2001: 37). En la Introducción mencionamos que Edgar se narra antes que todo, incluso antes que hablar de los demás, y es que efectivamente se construye como un personaje *sujeto* a su comunidad. Pero, además, la historia o el pasado es condición de posibilidad de la identidad social –siempre que se piense como relacional y procesual–. Por ello, “conferirle sentido a mi situación presente siempre requiere de una narrativa que explique mi vida, una explicación de lo que me ha acontecido para ser lo que soy, la cual sólo puede ser lograda a través del relato” (*ibidem*).

Todo apunta a una “identidad narrativizada” que implica siempre una dimensión temporal, una selectividad que relaciona pasado, presente y futuro (*ibid.*: 38), ésta será una categoría teórica por utilizar en el capítulo III que trata del aspecto fundacional del grupo Arme. Pues, como herramienta, dará cuenta de cómo un sujeto, en virtud de su capacidad por narrar(se), estaría situado en un dominio discursivo musical.

## **1.2. Contexto social y familiar de Edgar**

Edgar nació en Chitejé de Garabato el 23 de septiembre de 1988. Los recuerdos de su infancia son en un ambiente de campo y con calles de terracería, acompañando a su abuela en la milpa, buscando el agua para el riego, sembrando y cosechando, en fin, procurando siempre el alimento de la casa. Al preguntarle si tiene hermanos, curiosamente él responde que es “hijo único, hombre”, porque tiene puras hermanas y un primo hermano (Santiel) que es como su hermano, pues crecieron juntos. Edgar narra:

De mi infancia solamente recuerdo más mi niñez, no recuerdo tanto a las personas. Por mi infancia tuve que hacer trabajos para ayudar a mi papá que, en este caso, mi papá es albañil y pues mucho tiempo fue bombero. Entonces, yo recuerdo más como a las personas del

pueblo preocupándose por la agricultura, porque, como te dije, mi abuela tenía muchos terrenos. Mi abuela siempre ha sido una persona bien metida con la milpa, donde estaba buscando siempre la semilla, siempre buscando el agua pa'l riego, siempre estaba procurando las necesidades de su milpa para que produjera. Recuerdo que toda la mayor parte del pueblo, la gente adulta estaba antes muy clavada en la agricultura, pero después fue pasando el tiempo y empezó a emigrar a EUA.

De acuerdo con el bisabuelo de Edgar, don Domingo Salvador Raimundo, quien al mismo tiempo remite al relato de doña Facunda Viviana Camargo –una anciana quien dice tener 110 años–, Garabato era una hacienda en tiempos pre-revolucionarios donde todos los jornaleros que bajaban a trabajar en el cultivo vivían en la comunidad de Chitejé de la Cruz, en la parte alta del cerro. Posterior a la Revolución Mexicana, los jornaleros expulsaron a los hacendados y tomaron potestad sobre la tierra, y, así, cinco familias fundaron Chitejé de Garabato junto con una figura de San Miguel Arcángel, el cual hoy día es el santo patrono del pueblo<sup>10</sup>.

Por otra parte, Edgar cuenta que la economía familiar siempre fue modesta; su padre, don Timoteo, no tenía dinero para comprarle una bicicleta, por lo que terminó construyéndola él mismo, aunque sin frenos. “Sentía siempre una necesidad y necesidad de andar en la calle con los compas que ya traían bici”, recuerda Edgar. La relación con su padre siempre fue difícil, incluso de mucha violencia. Parte de su infancia vivió aterrado, pues, cuando don Timoteo trabajaba en las bombas que abastecían de agua al pueblo para el riego de milpas, dejaba a su hijo toda la noche a la intemperie mientras se iba a tomar: “cuando era niño temía que llegara algún coyote en la noche, pero le tenía más miedo a mi papá que llegara borracho a pegarme”.

El abuelo paterno de Edgar era trovador de cantina, cantaba en la pulquería del pueblo, aunque él lo recuerda más por haber fallecido de alcoholismo a los 24 años. Según Edgar, aunque Don Timoteo llegó a tocar guitarra en la danza del pueblo, más que la música, lo que heredó de su padre –el abuelo de Edgar– fue el vicio por el alcohol. Sin embargo, pese

---

<sup>10</sup> Esto coincide con testimonios encontrados en tesis como la de Daniela García Guzmán (2014). Ahí retoma el testimonio del Sr. Juan Martínez Gabriel, subdelegado de la comunidad, el cual refiere que: “Los primeros pobladores vinieron de Chitejé de la Cruz... se vinieron cinco ejidatarios de allá y fueron los que pelearon esta tierra con la Hacienda del Molino, en Michoacán... ellos son los que se ubicaron aquí... el líder se llamaba Félix y de hecho, pues él es el que trazó todas estas calles... a ellos no los dejaban trabajar aquí y por eso ellos pelearon y lo lograron... y ya después cuando ya estaba ganado el terreno pues ahora sí ya vinieron más de ahí de la Cruz, de hecho, El Varal pertenecía a todo esto, al Garabato” (2014: 65-6). Respecto a la figura santoral traída de San Miguel Tlaxcaltepec se confirma en la tesis de Karen Muñoz (2014: 77).

a ello, él mismo ha reflexionado de su propia herencia: “lo que he heredado de mis abuelos es esa intención de compartir, de ayudar a las personas [...] en su casa no habrá para comer, pero te ofrecen un taco, aunque sea de sal, ellos siempre están compartiendo y compartiendo. Igual yo, y si no tengo mucho que compartir mas todo esto que soy, entonces siempre lo comparto gustoso”. En otras palabras, para Edgar, ayudar le viene de familia.

Actualmente, Edgar trabaja para el ayuntamiento municipal de Amealco de Bonfil como ayudante general, atendiendo asuntos de limpieza general y jardinería. Su esposa, Sandra Reyes, es médico general y reside en Michoacán.

### **1.2.1. Promoción y teatro comunitarios**

Antes de cumplir la mayoría de edad, Edgar vivió una crisis en la que estuvo inmerso en las drogas y el alcohol. Según me cuenta, no tenía un propósito en la vida y se “sentía violento”<sup>11</sup>. A pesar de que su madre y su tía estuvieron siempre al pendiente, él siente que tocó fondo y decidió salir por su cuenta:

[...] dije “¿qué putas voy a hacer de mi vida?”. Entonces yo tomo esta iniciativa para empezar este proceso terapéutico en lo personal. Así empecé a sanarme, empecé a salir adelante. Me puse a pensar y yo mismo dije “no mames, yo me metí en este desmadre y yo solo tengo que salir, el pedo es cómo le voy a hacer”. Y pues ya había hecho algunas cosas como el teatro comunitario y dije “me voy a meter de lleno”, y me metí de lleno.

Siguiendo el consejo de una psicóloga que le dijo “haz cosas, ayuda a la gente”, él intentó relacionarse de manera distinta con su comunidad en algo “que pudiera ser terapéutico y le ayudara a salir del hoyo”. Comenzó organizando partidos de futbol, poniendo piedras como porterías para hacer las canchas; luego gestionó actividades culturales como pintas de murales; Edgar recuerda que “proporcionaba espacios propios para la *banda*, donde pudieran expresarse y sacar todos los problemas que traen”. Años más tarde, cuando había un alto índice de suicidios de jóvenes y niñas, llegaron algunas Asociaciones Civiles (AC’s) a realizar diagnósticos sociales. Textualmente dijeron: “necesitamos una figura que reconozca la comunidad”. Es así como dieron con Edgar y comenzó a trabajar como promotor

---

<sup>11</sup> Me llama la atención la expresión de “sentirse violento”, pues, aunque no es muy diferente a “sentirse enojado” o “molesto”, considero que connota un sentir más social que individual.

comunitario, realizando entrevistas a habitantes principalmente de Chitejé de Garabato y San Ildelfonso Tultepec. En esta última comunidad conoció a personas que utilizaban la vestimenta tradicional y hablaban la lengua hñähño.

Este acercamiento como promotor se convirtió en una experiencia social única para Edgar, pues mediante dichos diagnósticos se encontraba con “personas *hablantes* (del hñähño) que *hablaban* de situaciones de violencia y de problemas sociales y familiares que vivían”, pero que además argumentaban que “tienen una identidad que no los hace más, ni los hace menos”. Ello detonó una introspección personal en Edgar que decisivamente fue catalizadora para la consigna actual de la banda Arme. Dicho sea de paso, tras narrar sus actividades terapéuticas en la comunidad, incluso antes de que llegaran dichas asociaciones, Edgar menciona con tono sincero: “yo ni siquiera sabía que estaba haciendo trabajo de promoción comunitaria”.

Una resolución general de dichos diagnósticos consistió en dar a conocer los motivos de múltiples suicidios de niñas, principalmente por ahorcamiento, algo que ocurría desde antes de que Edgar trabajara como promotor comunitario y que después entendió que se debía a problemas familiares: “la mayoría de estas familias que tuvieron estos casos eran familias disfuncionales, donde había un abandono por parte de los padres. O ya no vivía la mamá o el papá, o los dos estaban en EUA y dejaban a sus hijos con los abuelos, y ellos, por ser personas grandes, no los procuraban”. Asimismo, Edgar también reconoce que ha habido casos de suicidios por razones similares en jóvenes varones y que han sido acompañados por el uso de drogas y alcohol. No sólo el abandono, sino también la falta de oportunidades de trabajo y de estudio, la marginación, la pobreza, entre otras cuestiones, desencadenaron depresión y violencia en dicho sector etario, algo que Edgar padeció en carne propia.

En ese proceso reflexivo, emergieron ideas y pensamientos respecto a su propia identidad y condición indígena. Al respecto dice: “este trabajo también me permite entrar dentro de un proceso artístico que fue teatro, y pues este tipo de teatro era comunitario que también estaba enfocado precisamente en las comunidades”. Este grupo de teatro comunitario se hacía llamar “La piedra en el zapato”, justamente por las temáticas susceptibles que tocaban, y organizaban obras en donde los jóvenes exponían y contaban su propia historia. “No mames, me van a escuchar y me van a ver”, comenta Edgar sobre el nerviosismo que sintió cuando representó su vida en la fiesta del pueblo y actuó en la obra

que llevaba por título “¿Puedes ver más allá de tus ojos?”. De manera sucinta, dicha obra trata sobre un padre conservador que oprime a su familia sin darse cuenta de que los problemas que busca evitar, él mismo los propicia.

Posteriormente, contactaron a una AC para que solicitara un fondo cultural y así poder continuar con la formación de los jóvenes actores. Es allí donde Edgar conoció a Roberto Villaseñor, quien era el encargado en ese entonces y se convertiría en años más tarde en el director de la Compañía de Teatro Indígena en Querétaro, y que además sostiene que “es un teatro por y para la comunidad”<sup>12</sup>. Bajo dicha compañía, se eligieron a uno o dos integrantes de teatros comunitarios indígenas de distintos pueblos queretanos y los llevaron a adquirir una formación semi-profesional. Cabe mencionar que las temáticas que presentaban en las obras eran elegidas por los mismos actores.

Fue así como Edgar pudo viajar y conocer distintas partes de la república. Dicho sea de paso, en un viaje por Chiapas conoció bandas de rock tsotsil –que él denomina etnorock–, las cuales sirvieron como inspiración para Arme en cuestión de temática. Pero, además, Edgar tuvo la posibilidad de un acercamiento con algunos integrantes, por ejemplo, con el vocalista de la banda Yibel Jme’tik Banamil, Valeriano Gómez, a quien incluso invitó al pueblo de Chitejé de Garabato. Fue mediante la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) que dio una charla sobre el movimiento de rock en lengua materna, así como la experiencia con su propio grupo. De acuerdo con Edgar, se encontraban alrededor de 10 roqueros y punketos de la *banda* garabatense.

Ahora bien, en el año 2015, la compañía de teatro se presentó en uno de los Encuentros de Culturas Populares y Pueblos Indígenas que auspicia el gobierno de Querétaro con una “creación colectiva” llamada “Destellos de Nuestra Tierra Hñahñu”. Habiendo pasado por una crisis, en esta obra encontramos a Edgar más reflexivo, en donde agradece públicamente al teatro y a la música una *nueva perspectiva de vida*, misma que le ayudó a proyectar su historia en dicha obra.

En un video grabado<sup>13</sup>, se inicia con la participación de Edgar que dura aproximadamente cinco minutos. Tras un breve monólogo que relata lo antes mencionado,

---

<sup>12</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yZ78dlv0SBs>.

<sup>13</sup> El video tiene una duración de 44 minutos y está conformado por múltiples participaciones de los integrantes de la compañía de teatro mencionada. Empero, desconozco cuántas y cuáles de estas anteceden o suceden al video para conformar la obra completa. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=p1fOIWBQG4A>.

se representa en el escenario la historia de un par de hermanas, una de ellas fue abandonada por sus padres y dejada al cuidado de sus abuelos, la otra ya vivía en el pueblo y se sentía más allegada a la vida rural. La obra escenifica a la segunda preparando la comida en un fogón imaginario, mientras la otra lee una revista y viste una chamarra de cuero, sugiriendo una especie de desapego o desinterés. Ella misma no se siente a gusto ni con la comida, ni con su propio abuelo –representado por Edgar–, quien llega cansado y hambriento de la milpa, ansioso de comer unos quelites<sup>14</sup> que recién recolectó. Tras una breve discusión entre las hermanas, el anciano intercede y ruega por una reconciliación. Una de ellas, la de chamarra de cuero, harta de su situación, amenaza con irse de la casa para buscar a su papá en la ciudad. Su abuelo reacciona con incredulidad y le dice que su padre nunca la quiso, que la abandonó, además de que mató a su hija –la madre de la joven– obligándola a vender artesanías. Ella lo empuja violentamente y grita: “no pienso estar viviendo en este chiquero con este par de indios”.



**Imagen 3.** Compañía de teatro indígena presenta “Destellos de nuestra tierra hñahñu”, escenificación de la obra de Edgar. Captura de pantalla del video grabado en 2015.

Así como esta historia dramatizada encontramos otras muy similares en las subsecuentes representaciones de los integrantes del colectivo. Dicho sea de paso, llama la

---

<sup>14</sup> Nombre genérico que se le da a una amplia gama de plantas, hojas y hierbas comestibles en México.

atención una figura femenina que en todo momento aparece en el escenario, “invisible” para los actores, ataviada de un traje tradicional y que no profiere palabra alguna, mas se expresa dolida y mortificada por cada una de las historias. Edgar dice que es “la madre otomí que siempre está ahí, pero no te pones a ver” (ver imagen 3).

Esta etapa del teatro es trascendente porque forma parte de la rehabilitación de Edgar, pues frente a las circunstancias difíciles, la mencionada *nueva perspectiva de vida* se da gracias a que a través del teatro pudo narrar sus experiencias, casi siempre proyectados en otros sujetos de la comunidad como mujeres y ancianos. Dicho sea de paso, esta escena podría asociarse con lo que Edgar diagnosticó sobre el suicidio de niñas, pues, aunque no escenifiquen un final fatal, las condiciones son de tipo familiar.

Antes de pasar al siguiente subapartado, conviene recordar sobre aquel gusto musical que también le viene de familia y que, por ello, más allá de los enfrentamientos y problemas familiares, vemos que la transmisión musical de Edgar es un elemento importante en su relato. Sin mencionar las prácticas musicales en donde ha estado inmerso y de lo común que es el rock urbano y punk en la comunidad.

### **1.2.2. Experiencia musical**

Aunado a dicho proceso artístico del teatro, Edgar se vincula con su comunidad también musicalmente, pues menciona que en Chitejé de Garabato “hay un movimiento de música muy arraigado”. Se refiere al punk y el rock urbano (aunque, asimismo, reconoce la reciente incursión del rap en las nuevas generaciones), los cuales inciden no sólo en el gusto musical de los jóvenes –inclusive también de niños y adolescentes–, sino en la manera de vestir, en la creación de nuevas bandas y la gestión de eventos musicales locales. En las calles de Chitejé de Garabato es común ver jóvenes y adultos con peinado “mohicano”, vestidos con estoperoles o chalecos con estampas o parches de logos de bandas, botas negras y cadenas vistosas en pantalones de mezclilla rotos. Edgar cuenta que, hace algunos años, la gente del pueblo comenzó a llamarles “los negros” por el color de su indumentaria. Más aún, Darío –vocalista de Los Coconozhles y exintegrante de Arme– menciona que algunos los

distinguen como negros “buenos” o “malos”<sup>15</sup>. Este músico también considera que hubo una primera generación de negros, que “fueron los que trajeron el rock a Garabato”. Asimismo, Edgar sería parte de la segunda generación y el propio Darío se sitúa entre la segunda y la tercera<sup>16</sup>.

Ahora bien, en retrospectiva, Edgar recuerda que cuando tenía ocho o diez años, encontró en una caja de su padre un par de casetes que marcaron su gusto por el rock, a saber, uno de El Tri que se llamaba *Todo sea por el Rocanrol* y otro de los Teen Tops llamado *15 grandes éxitos*. Empero, con el que más se “alucinaba” era con el de El Tri, en particular con las canciones de “Pamela” y “Todo sea por el Rocanrol”. Asimismo, su padre le compraba casetes de música rock en un tianguis nocturno de Querétaro cuando salía de trabajar como albañil y Edgar tenía alrededor de 15 años.

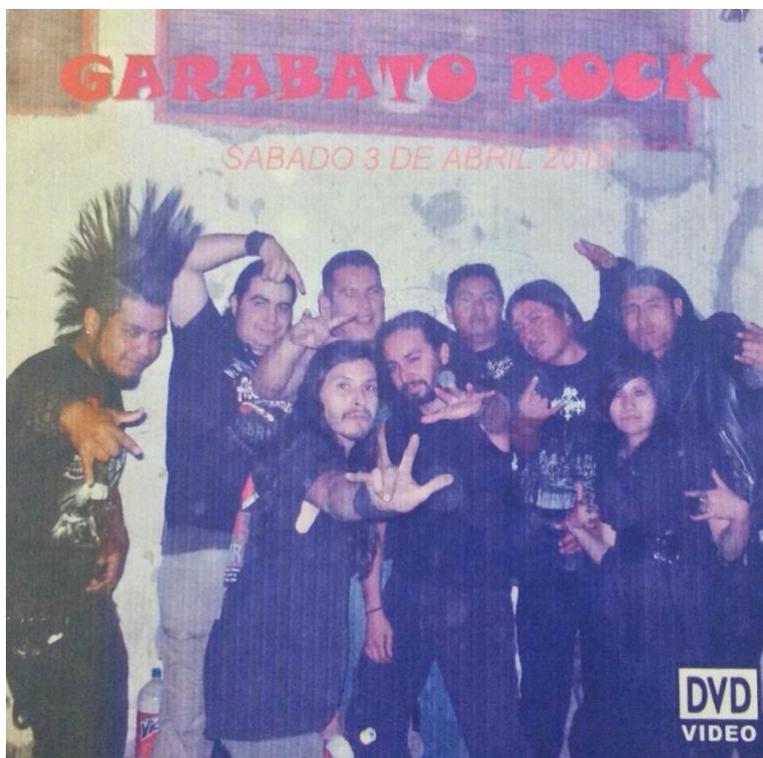
Años más tarde, tras juntarse con personas mayores que él, conoció la música de otras bandas de rock urbano como Liran Roll, El Haragán y Banda Bostik. En la actualidad, los gustos musicales de Edgar son principalmente el heavy metal y el metal sinfónico, en parte gracias a su amigo Juan Teófilo Rubio, alias “Loncho” y su hermano Ricardo. Este último empezó a tratar con Edgar por interés de salir con su tía, la hermana de su mamá. Recién llegado de EUA, el hermano de Loncho le mandaba recados, y así, a partir de ese trato, Edgar comenzó a conocer más sobre el metal y el rock pesado. Tenía entre 17 y 18 años cuando asistía a la tienda –que hoy día atiende su hermano Loncho– a escuchar música en una grabadora y a ver videoclips en un equipo audiovisual casero.

A esa misma edad, Edgar consiguió una guitarra acústica y empezó a componer y a escribir canciones propias, pues cuenta que había sufrido una decepción amorosa y quería expresarse musicalmente. Después de unos años, conformó junto con Loncho y Víctor Hugo una banda de covers de rock urbano –sin baterista– llamado Los Garabatos. Era la primera que nacía en el pueblo que tocaba música de ese tipo. Cabe destacar que, antes de consolidarla, ya organizaban tocadas en el pueblo trayendo grupos de fuera, para esto contaba con la ayuda de su primo Santiel y un amigo llamado Héctor. Asimismo, en el 2010 hubo un evento que quedó registrado en un DVD y que fue distribuido en la comunidad (ver imagen 4).

---

<sup>15</sup> A reserva de que este tema será expuesto en el siguiente capítulo, adelanto que los negros “malos” serían caracterizados como aquellos más violentos y drogadictos.

<sup>16</sup> Estos y otros aspectos se verán en el capítulo III.



**Imagen 4.** Portada del DVD “Garabato Rock”. Edgar y su primo Santiel aparecen en el extremo derecho e izquierdo de la foto, respectivamente.

El lugar donde se realizó fue en la bodega que se utiliza como centro de acopio en Chitejé de Garabato (ver imagen 5). El *toquín* se llamó “Garabato Rock” y ahí Edgar tocó con Los Garabatos junto con otras bandas como Imago y Gárgolas, este último grupo interpretó covers de la banda de heavy metal español Ángeles del Infierno. Cabe mencionar que ambas provenían del estado de Querétaro y, aunado al contacto que tenían antes, creció la relación con grupos de fuera de la comunidad. En este sentido, el bajista de la banda Injerto recomendó el estudio donde Arme grabó su primer disco, lo cual evidencia el alcance de las redes en la escena roquera queretana. Como ya se comentó, más tarde en 2015 se formó una primera alineación de Arme con amigos que eran punks, pero Edgar recuerda que fue complicado porque “de por sí nosotros no teníamos formación, somos ‘músicos de calle’<sup>17</sup>”. Con todo esto podemos coincidir con la opinión de Darío sobre la incidencia y el lugar trascendente que tuvo –y sigue teniendo– Edgar en el contexto musical de Chitejé de Garabato.

---

<sup>17</sup> Tanto esta última categoría, como la experiencia de grabar su primer disco, volverán en el momento en que la banda ingresa al estudio de grabación, ambas a desarrollar en el capítulo IV.



**Imagen 5.** Santiel Andrés, alias Toto (primo de Edgar) en el slam. Captura de pantalla del concierto “Garabato Rock”, 2010.

En síntesis, para fines investigativos, hemos ubicado tres etapas importantes en la vida de Edgar para el surgimiento del proyecto Arme: la participación en el trabajo y promoción comunitaria en Asociaciones Civiles (AC’s), su estancia en la compañía de teatro indígena y comunitario, y la iniciativa de formar un grupo musical (ver esquema 1). Estas tres formas de incidencia social revelan una impronta que, no obstante, tiene vínculos con una genealogía, pues el propio Edgar reconoce que lo que le heredaron sus abuelos, en parte, fue una voluntad por compartir y ayudar. Asimismo, retomando su experiencia narrativa, la promoción comunitaria ayudó a detonar ese reconocimiento de valores. La experiencia teatral, por otro lado, permitió cifrar en un lenguaje artístico aquellos diagnósticos, los cuales los entendemos como ese encuentro con el otro.



**Esquema 1.** Etapas de Edgar de incidencia social.

Sin embargo, el camino de la música es ineludible. Si bien Edgar comenta que su experiencia en la compañía de teatro estuvo también llena de disgustos por la lucha de egos

entre compañeros que se creían verdaderos “artistas”, también reconoce que sintió la necesidad de comunicar sus ideas y emociones: “así como el teatro, la música también es un lenguaje que nos permite compartir cosas que nos hacen *sentir*”. Huelga decir lo que la experiencia teatral también contribuyó a esta estrategia, pues Edgar menciona que aprendió a hacer guiones, a hacer una trama de la obra, y a despertar las emociones con ejercicios de memoria y motivo. Es así como comenzó a escribir dichas ideas y emociones, casi siempre dejándolas inconclusas, pero volviendo cada vez que un afecto le invadía. Derivado de ello, comenzó también a generar poesía, una materia prima para las canciones de Arme.

### **1.2.3. El arte como lenguaje: del teatro a la música**

Siendo Edgar con quien he tenido mayor acercamiento, me llama particularmente la atención su mudanza por distintas facetas, a saber, como promotor y gestor comunitario, actor de teatro y músico de rock. Si bien hay varios momentos importantes a lo largo de sus 13 o 14 años desde que inició su rehabilitación, es de destacar su transición del teatro a la música. Primeramente, si bien se trataba de un tipo de teatro más comunitario, ello no eximía de una lucha de egos entre los integrantes, generando así un desencanto en Edgar. Aún cuando la compañía estaba encaminada en representar historias y vivencias de los integrantes, muchas veces la técnica exigida en el escenario y el sentido artístico de la obra teatral se volvía lo más sustancial. Según Edgar, tanto sus compañeros, así como profesores e instructores,

[...] estaban como muy enfocados en que el teatro, el arte, era algo muy estético, algo como para entretener. Y pues yo les decía, que, para mí el arte, digo, por lo que veía que podía generar o que podría hacerse, era como un lenguaje porque nos permitía compartir ciertas cosas con las personas, y cómo transmitir, y cómo llegar con ellos, y tratar de generar algo a través de este lenguaje.

Edgar dice que “todos tenemos algo que decir, pero a veces no encontramos la forma o no nos permitimos hacerlo y no lo hacemos”. Y aquí es donde su intuición es compenetrada con su bagaje musical, pues comienza a pensar en todas esas canciones de grupos que lo han marcado y puesto a pensar: “en algún momento esa gente [de los grupos] tenía algo que decir, sea lo que sea, y lo escribió y lo plasmó, y a esa gente le gustó. Yo dije, yo también quiero hacer eso. Entonces, empecé precisamente a escribir sobre todas estas cosas que venía

cargando, que había pensado, y que estaban dando vueltas en mi cabeza, y fue como empecé a escribir las canciones”.

Hemos de resaltar que la falla o la falta del teatro fue lo que lo movió de lugar, pero no completamente, pues admite que algunos métodos propios de esta práctica le han servido en el proyecto musical. Por ejemplo, hacer “un tren de pensamiento”, pensar en tácticas para “despertar las emociones” y hacer “ejercicios de memoria y motivo”. Sobre esto último, subrayo su intención manifiesta de recordar una emoción o sentimiento del pasado, dependiendo de una situación, y evocarlos y transmitirlos al público, algo que sigue manejando en su performance musical.

Por ello, en esos años que estuvo en el teatro, se dedicó al mismo tiempo a escribir y plasmar sus pensamientos –muchas veces de dolor y aflicción–, incluso algunos en formato de poesía, dejando composiciones inconclusas pero que siempre retomaba cuando se volvía a sentir mal. Además de que “las complementaba con las nuevas emociones que iba sintiendo, y, así es como fui armando varias de las canciones”. Finalmente, Edgar asevera que, “así como el teatro, la música también es un lenguaje, que nos permite *compartir cosas que nos hacen sentir* de alguna manera. Y pues, ya entonces, yo decía, dentro de todo este tiempo he pensado muchas cosas y siento que hay muchas cosas que quiero expresar y que quiero decir, y quiero decirlas a través de la música”. Esto se abordará en los capítulos dedicados a la letra de Arme, pues mucha de la inspiración llega por estas circunstancias liminares entre teatro y música.

### **1.3. Senderos y prácticas musicales locales**

En función de una investigación etnomusicológica, y atendiendo a los elementos etnográficos y musicales surgidos en campo, he recurrido a una categoría teórica que logre situar a un sujeto tan particular como Edgar Valerio en el proyecto Arme. Para ello, la desarrollaremos de manera pormenorizada en todo este apartado, justamente por la transversalidad con la que opera en nuestra investigación.

Del trabajo de Ruth Finnegan (2008) en torno a las prácticas musicales locales de Milton Keynes en Inglaterra emergieron nociones entre los interlocutores que sugerían no tanto un consumo pasivo de la música, sino todo un asunto de ‘activas prácticas colectivas’.

(2008: 437). Es decir, las prácticas musicales de los residentes locales “se mantenían por medio de una serie de senderos socialmente reconocidos que desembocan sistemáticamente en una amplia variedad de contextos e instituciones de la ciudad” (*ibid.*: 440). Ello llevó a Finnegan a repensar la noción de ‘comunidad’, a saber, como “un aspecto situacional y emergente de las localidades y no tanto como una propiedad absoluta. [Como] un proceso en el que la música tiene su papel” (*ibid.*: 442). En este sentido, dicha noción la piensa no sólo como contexto, sino también desde el modo de organización de actividades, principalmente, referentes al ‘quehacer musical habitual’<sup>18</sup> [*regular music-making*].

La autora se desmarca de ciertos paradigmas de comunidades, por ejemplo, “simbólicamente construidas” o “morales”, que, si bien una práctica musical insertada podría dar cuenta del sentido de familiaridad y de símbolos compartidos que a menudo forman parte de la experiencia de los ejecutantes locales, no llegan a ver más allá de la ligazón por visiones o emociones compartidas. Finnegan reitera que se trata de *prácticas sociales*, donde “las personas pueden o no tener un sentimiento de corte o separación respecto a otros en determinadas situaciones. Pero lo que define sus senderos musicales habituales son sus *acciones* colectivas, compartidas e intencionales” (*ibid.*: 448; *itálicas* en el original). Asimismo, lo que hace la autora en este texto –que es en realidad un capítulo casi final de su extenso libro<sup>19</sup>– es indagar como punto de partida lo que subyace en las prácticas musicales más allá de la delimitación espacial para ver así sus procesos e implicaciones en la vida urbana.

Un primer aspecto para problematizar es el lugar del individuo, pues si bien las prácticas musicales locales dependen de conexiones individuales, también éstas poseen una “cierta estructura persistente” que va más allá de los vínculos o conjuntos de lazos. En este sentido, la autora lo concibe –al individuo– dentro de la continua disolución y unificación de grupos como un rasgo que opera de manera constante (*ibidem*). Por ejemplo, estaría en la cambiabilidad de los lazos –sean bandas o clubes– que se disuelven, se reformulan y se vuelven a forjar siguiendo una cierta disposición sociomusical, algo que nociones como ‘red’ u ‘ocio’ no terminan por dilucidar. Dicha estructura, además, se relaciona con una serie de

---

<sup>18</sup> Cabe aclarar que retomo parte de lo que implica este concepto para hablar de un “quehacer musical diferenciado” en Arne como explicaremos en el capítulo V.

<sup>19</sup> Finnegan, Ruth (1989). *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press

rutas conocidas y regulares que los ejecutantes habían elegido –o habían sido llevados–, pero que se mantenían abiertas y cambiantes. Más aún, la misma naturaleza dinámica está asociada con la dedicación parcial del quehacer musical, así como por el solapamiento e intersección de distintas tradiciones musicales. Aunque también se entreveran acciones propositivas a las prácticas musicales ya establecidas (*ibid.*: 448-9).

Cabe mencionar que los senderos, más allá de establecer rutinas en prácticas musicales disponibles, están dotados de “profundidad simbólica”. Es decir, operan también en relación con otros senderos de la vida. Con esto Finnegan dice, no sin cierta cautela, que las personas establecen una escala prioritaria de valores. En este sentido, las acciones y prácticas musicales son en realidad una de las rutas habituales mediante las cuales las personas se identifican a sí mismas como miembros valiosos de la sociedad (*ibid.*: 449). Por otro lado, los senderos musicales no se inventan de la nada, sino que su rumbo se configura a partir de las ‘formas culturales existentes’. Sobre dicha base, continúa Finnegan, se ubican “canales reconocidos de autoexpresión, así como medios para afianzar redes personales, para crecer a través de las edades de la vida, para conseguir objetivos no musicales para la localidad, de compartir con otros y, no menos importante, de imprimir un sentido a la acción y la identidad personales” (*ibid.*: 450). Todos estos aspectos lo ubicamos en algún momento de nuestra pesquisa.

Ahora bien, volviendo a la investigación sociomusical de Finnegan, sobresale que algunas aptitudes y competencias de los músicos eran asociadas no tanto a una ‘genialidad’ o un ‘logro’ derivado por la búsqueda económica; más bien, los actores subrayaban “cómo los padres u otros conocidos habían proporcionado el estímulo inicial, y cómo éste había ido creciendo hasta convertirse en un interés bien establecido” (*ibid.*: 451). Este es un punto que desarrolla a lo largo de dicho texto, pues las prácticas musicales de Milton Keynes que emergen de generación en generación difícilmente pueden verse *sin* la influencia de la familia (*ibid.*: 452; *itálicas en el original*). Aquí la autora discute sobre cómo en Inglaterra se carece de “una ideología explícita de una base socialmente hereditaria”; más bien, la continuidad generacional resulta más esclarecedora por el reconocimiento social. En este sentido, ella pone en duda que la noción de ‘clase’ haya sido factor clave en la transmisión de estilos de vida de la sociedad industrial occidental, pues no dilucidan del todo lo que influyen los

senderos de las personas, ni tampoco el grado en que diferentes factores *realmente* tendían a coincidir dentro de un complejo (*ibid.*: 456; itálicas en el original).

Tras una sucinta explicación con elementos empíricos de su investigación, la autora deduce finalmente que la familia musical tiene más peso inmediato que la clase; aún cuando esta última refería a similitudes de condición –suponemos, material–, desde luego no irrelevantes, pero que resultaba improductiva a la hora de la elección del sendero musical (*ibid.*: 458-9). La siguiente resolución es esclarecedora:

A menudo las circunstancias específicas de individuos y familias resultaban más decisivas que cualquier patrón general, de tal modo que siempre había un conjunto de factores idiosincráticos, ninguno en sí mismo de una importancia determinante, pero que influían en problemáticas y elecciones particulares, y entre los cuales se hallaban los intereses y valores propios de ese individuo, su familia y sus pares. De modo que las muchas y variadas influencias sobre los senderos musicales descansaban en tal grado en circunstancias individualizadas que sería imposible darles su debido peso (*ibid.*: 459).

A partir de aquí se enumeran patrones recurrentes, a saber, el género, la edad y la familia. Sin restarle importancia a los demás, destacamos este último, pues, inclusive, la propia Finnegan reitera su marcada incidencia. Aunque también reconoce los factores que determinan los senderos musicales establecidos como algunos meramente accidentales o de preferencias netamente personales. Sea como fuese, dichos caminos siempre son voluntarios y esencialmente autoelegidos. Pero lo interesante es ver que esa dedicación y compromiso que causan satisfacción, a partir de una elección libre, también se subsumen a “los patrones de oportunidades y restricciones que ayudan a aproximar o distanciar al individuo de senderos particulares, dando forma al modo de recorrerlos; principalmente el influjo del género, la edad, el momento del ciclo vital, la vinculación con otros agrupamientos sociales y –el punto que retorna una y otra vez– el *background* musical familiar” (*ibid.*: 461-2; itálicas en el original).

Se reconoce la labor de los músicos locales en aquello que constituye los eventos y participaciones públicas, a saber, en la consciencia festiva y calendario cíclico de los lugares donde tocan (*ibid.*: 468). Es a partir de las prácticas socialmente reconocidas y recurrentes donde el quehacer musical habitual de los músicos locales se ve determinado. En este sentido, propone Finnegan, es conveniente contemplar las actividades musicales a lo largo de una

serie de senderos que proporcionan ‘direcciones familiares’, tanto a la ‘elección personal’ como a la ‘acción colectiva’ (*ibid.*: 469; comillas simples son mías). La unión de estos tres registros (familiar, personal y colectivo) en los senderos es lo que enmarca su participación en la vida urbana, pues se trata de un marco más permanente y estructurado que las redes personales superpuestas (*ibidem*).

Finalmente, es pertinente aclarar el componente de lo ‘urbano’ en la noción de sendero musical de Ruth Finnegan. Y es que, efectivamente, este concepto está pensado para indagar prácticas musicales en sociedades urbanas y no tanto en comunidades indígenas, al menos no de manera explícita. Algunos elementos que ella ubica son la impersonalidad y el anonimato en el performance público de establecimientos como bares y clubes, donde los eventos musicales son contemplados en situaciones de “escaso reconocimiento social”. Por ello, aunque el ejecutante no manifieste personalidad, en el trabajo de Finnegan, se observan las prácticas musicales locales de Milton Keynes como encajadas en el modelo de vida impersonal característico de la ciudad. Asimismo, se afirma que la heterogeneidad de la vida urbana denota una multiplicidad de los senderos musicales (*ibid.*: 470).

El concepto está pensado en aquellas “vidas multidimensionales, situacionales y a menudo cambiantes de los habitantes de las ciudades actuales. Pero estos senderos aportan también un sentido de pertenencia y realidad: el de no andar moviéndose en un entorno alienado, sino en rutas familiares en el tiempo y el espacio, en continuidad familiar y con acciones cotidianas”. Los senderos musicales, continúa Finnegan, “no representan ni una ‘comunidad’ cohesiva ni un anonimato alienante, sino un camino asentado y habitual en el cual la gente puede dar sentido a su vivir urbano” (*ibid.*: 470-1). Por ello, más allá de la aplicabilidad en lo urbano contemplada por la autora, considero que la exégesis conceptual proviene, en gran medida, de la discrecionalidad y deliberación propias del sujeto musical en relación con una incidencia en la sociedad a la que pertenece.

Ahora bien, una vez expuesto lo que incluye esta categoría, ¿cómo puedo sistematizar los procesos e historias de vida de los músicos de Arme como senderos musicales? Partiendo de que el tipo de fenómeno que estamos abordando tiene un trasfondo social que resuena con lo recién expuesto, habría entonces una serie de prácticas musicales locales constituidas con base en acciones individuales de caminos autoelegidos. Por ejemplo, se mencionó en anteriores apartados no sólo como hecho clave aquellos casetes que Edgar encontró en una

caja de su padre, sino también la aparición de familias completas ataviadas de punketos y roqueros en la esfera pública de Chitejé de Garabato, aspecto a desarrollar ampliamente en el siguiente capítulo. Además, comentamos brevemente el lugar que tuvo Santiel, el primo de Edgar, en la configuración de su gusto musical. Pero es destacable también la gestión de conciertos locales siguiendo los lineamientos y gustos más generalizados, que denotan parte de lo que hemos llamado una comunidad punketa o roquera.

Por otro lado, tanto Arme, como La Resistencia Rockera de Luis Esteban<sup>20</sup>, ensayan cada fin de semana de manera fija en el barrio Las Salvas. Y es que, debido al trabajo que realizan entre semana cada quién por su cuenta, los sábados y domingos se convierte en tiempo para descansar, estar con la familia y para “reparar y sacar nuevas rolas”. Una vez ubicadas estas prácticas musicales –socialmente reconocidas y recurrentes–, vemos que los ensayos constituyen también un eje temporal de senderos compartidos (*ibid.*: 469). Así es como Finnegan entiende que la dimensión temporal se vuelve medida objetiva que sistematiza una comunidad a través de sus prácticas musicales. Por cierto, ésta no se limita al ámbito grupal, pues igualmente muchos de los músicos garabatenses migran entre semana y regresan dispuestos a ensayar, encontrarse entre ellos para prestar o pedir prestado equipo sonoro, o simplemente para platicar, escuchar música y/o planear futuros conciertos.

Asimismo, es posible abordar distintas naturalezas de proyectos musicales, aun con consignas contrapuestas o en ausencia de ellas, pues todos ellos constituyen una sociedad. En cierta medida, el discurso ideológico en la consigna de Arme –promovido por Edgar– no define en última instancia el quehacer musical de los demás jóvenes. Desde la perspectiva de sendero, las prácticas se hayan ligadas por lo social y no sólo por visiones y emociones compartidas (*ibid.*: 448). En otras palabras, más que un discurso reivindicatorio, los une una praxis musical. Esto permite una cierta flexibilidad que, no obstante, sí llega a haber simpatía por ciertos ideales, por ejemplo, la reprobación de la violencia en el pueblo.

Tomando en cuenta que la noción de sendero pone énfasis en las activas prácticas colectivas que se entretajan –inclusive– más allá del evento musical como tal, exponemos a

---

<sup>20</sup> Proyecto paralelo de covers de rock urbano conformado por tres de los cinco integrantes de Arme, a saber, Chivo, Nando y Mostro; todos ellos originarios del barrio Las Salvas. Sobre esto habremos de comentar ampliamente en los capítulos II y III. Cabe adelantar que, justamente por la pertinencia del presente apartado, La Resistencia Rockera es bien conocida por la comunidad sobre todo por la familiaridad de los covers en el bagaje musical de los jóvenes garabatenses.

continuación cómo se creó en mayo de 2019 el primer videoclip de Arme llamado “Cuando la Muerte” con los actuales integrantes. Un exintegrante de Arme, el guitarrista Juan Teófilo Rubio alias “Loncho”, fue en esta ocasión el director quien editó y grabó con equipo profesional las tomas audiovisuales, principalmente en la zona boscosa del barrio Las Salvas. En la descripción del video subido en su página de Facebook<sup>21</sup>, la banda escribió lo siguiente: “Agradecemos mucho el apoyo de familiares y amigos. Como se los habíamos prometido, aquí está la sorpresa. El primer video del grupo. Se vale compartir. Muchas Gracias. ARME – Cuando la muerte”. En los cuadros se muestra la presencia familiar, principalmente de los integrantes que viven en dicho barrio. Dado que la letra compuesta trata –en parte– sobre los recuerdos de la infancia de Edgar, se decidió que aparecieran en escena algunos sobrinos y hermanos pequeños de los demás integrantes (ver imagen 6).



**Imagen 6.** Fotografía tomada tras el rodaje del videoclip “Cuando la Muerte”, mayo 2019.

Por otra parte, puesto que los ensayos se realizan en un pequeño cuarto de una de las tres casas contiguas donde vive la familia Esteban Eligio, es natural que la curiosidad de las

---

<sup>21</sup> Disponible en <https://web.facebook.com/1115788911931545/videos/380061472641648>

niñas y niños los lleve a escucharlos y verlos tocar. También en los recesos no falta alguno que sigilosamente toque las cuerdas de las guitarras o juegue con las baquetas y algún platillo. Dicho sea de paso, la prima de Mostro y la más pequeña de la familia con alrededor de dos años, ocasionalmente entona el motivo melódico inicial de la canción Arme, seguido del característico grito del vocalista.

Volviendo a los senderos de nuestros principales actores, se nota una influencia de sus hermanos mayores, por ejemplo, en la pericia en el manejo de equipos de audio y grabación derivada de su actividad económica. Gran parte de la infraestructura utilizada en los ensayos y prácticas habituales de los integrantes de Arme son en realidad patrimonio familiar. Inclusive, la batería que utilizan actualmente “tiene la edad” del baterista Chivo. Sin embargo, mucho del equipo instrumental y complementario –como pedales y algunos micrófonos– fueron conseguidos por los músicos. Además, ellos reconocen, por ejemplo, que los amplificadores son de una gama superior a la de la mayoría de los grupos locales. Como apuntamos al principio, la perspectiva de sendero retoma lo familiar en tanto estímulo inicial en el músico que va creciendo hasta establecerse un interés personal. Por ello, la influencia de la familia determina de alguna manera la práctica musical de manera generacional, la noción de sendero evidencia esto (*ibid.*: 454). A continuación, expondré una experiencia que ayudará a dilucidar más este aspecto.

En una práctica de campo, Edgar y yo platicábamos en una combi ruta Amealco–Chitejé de Garabato sobre temas musicales. La conductora del transporte nos preguntó si dábamos clases de música. Ambos le dijimos que no por el momento, pero eso dio pie a que ella comentara su intención. La conductora tenía un hijo de seis años que actualmente está muy interesado por aprender música, concretamente la guitarra. Al parecer el niño llamado Sebastián ya practica con una guitarra acústica de menor tamaño, pero prefiere tocar una eléctrica, pues le gusta mucho el rock. A la señora le resultó muy extraño porque ninguno de su familia escucha ese tipo de música. Lo interesante es que dice que su suegra le comenta al niño: “ya garabateaste”, haciendo alusión al movimiento de rock en Chitejé de Garabato. Yo le pregunté si alguno de su familia es de allí, me contestó que el papá del niño nació allí, pero se crio en San Miguel Tlaxcaltepec. El niño, y al parecer también la mamá, crecieron y se asentaron en Mesillas, una comunidad perteneciente a San Ildefonso Tultepec en Amealco. Asimismo, la madre nos cuenta que el pequeño de seis años le pide que le pinte el pelo de

rojo, a lo cual dijo que accedería una vez que tenga el cabello más largo. Además, el niño también le pidió que lo peinara con picos, incluso, con mucha destreza, le mostró imágenes y videos en internet para que ella se guiara. La madre comenta con tono orgulloso: “ya a su edad sabe lo que quiere, y eso es bueno porque ya de grande va a tomar sus propias decisiones”.

Podemos constatar que, de manera también similar a los músicos de Arme, la familia provee un estímulo y apoyo inicial para el desenvolvimiento del sujeto musical. Al mismo tiempo, el aspecto cultural de la comunidad también funge como catalizador en el establecimiento del gusto musical. Estas interrelaciones entre influencias e intervenciones familiares, así como acciones volitivas y propositivas individuales desencadenadas en prácticas musicales locales, serán la guía para los siguientes capítulos. A continuación, teniendo en mente el ‘afianzamiento de redes’ y la ‘acción e identidad’ personales, mostraremos una coyuntura que explica bien la lógica de los senderos, así como el papel protagónico de nuestro principal interlocutor en la configuración de estos.

### **1.3.1. Proyecto de enseñanza musical (2014-2015)**

En este subapartado retomaremos una de las experiencias que Edgar tuvo como promotor comunitario y que le permitieron un acercamiento a su comunidad bajo un proyecto de enseñanza musical, el cual tuvo por nombre “Apoyo a la difusión para el fortalecimiento de los grupos de música de Chitejé de Garabato” –también llamado coloquialmente como “proyecto de enseñanza musical”, a nombrar así en el resto de la tesis–, auspiciado por el Programa para el Desarrollo Integral de las Culturas de los Pueblos y Comunidades Indígenas (PRODICI). Dicho proyecto tiene como antecedente una serie de clases musicales –principalmente de rock– para jóvenes de la comunidad de Chitejé de Garabato entre Edgar y Salvador Hernández, alias “Chava” (ver imagen 7), un músico de conservatorio al cual se le pagaban entre \$100 y \$150 por alumno por clase cada ocho días. Cabe destacar que Salvador, su hermano y Morel Luna –historiador oral y amigo cercano de Edgar– conforman la banda de rock Injerto. Los dos primeros son originarios del municipio vecino de El Marqués, Querétaro, de donde viajaban cada fin de semana a Garabato a dar clases con un trayecto aproximado de 90 minutos en auto.

Una vez que no tenían cómo seguir costeadando las clases, Edgar inscribió un proyecto para solventarlas y que así los jóvenes pudieran seguirse formando de manera gratuita. Una de las condiciones institucionales fue que hicieran tres presentaciones públicas, las cuales se realizaron en Chitejé de Garabato, San Ildefonso Tultepec y El Marqués, las primeras dos son comunidades otomíes. Asimismo, el programa incluía “intercambios culturales”, los cuales consistían en estancias y recorridos por monumentos y sitios históricos del estado de Querétaro que los músicos tuvieron la oportunidad de conocer.



**Imagen 7.** Salvador Hernández Martínez. Maestro y guitarrista de la banda Injerto.

Según Chava, las clases duraron aproximadamente año y medio, de las cuales los últimos ocho meses fueron gratuitas. Es importante señalar que Edgar gestionaba el proyecto, al mismo tiempo tomaba clases avanzadas con Chava. Por su parte, el guitarrista de Injerto dividió el número de alumnos entre básicos y avanzados, y así fueron creciendo y perfeccionando su nivel musical. Asimismo, Salvador considera que fue exitoso el proyecto no sólo por la metodología que se implementó, sino por la motivación y la ganas que todos traían, pues algunos jóvenes empezaron desde cero.

Ahora bien, los jóvenes que dieron continuidad a sus clases mediante este proyecto son amigos, pero también algunos son familiares. Se destacan por su comunidad de origen – ya sea de la cabecera de Chitejé de Garabato o del barrio El Varal– y por sus apellidos. Más aún, algunos ya tienen conformadas sus bandas, es el caso de los hermanos Rodrigo y Ricardo Concepción Anastasio y la banda Corazón Viajero, quienes hoy día interpretan covers de rock urbano, aunque hubo momentos en que tocaban temas propios. También Valente y Darío Conteras Martínez quienes, junto con Moisés Gerardo Serdán y su primo conformaron la banda de punk garabatense Los Coconozhles. Finalmente, destaco la participación de Juan

Teófilo Rubio, quien en ese entonces formaba parte como guitarrista de Arme, sin mencionar la ya añeja amistad que desde entonces mantiene con Edgar.

Las fotografías que aparecen en el collage son capturas de pantalla de un video que entregaron como comprobación del proyecto al PRODICI (ver imagen 8). En realidad, fueron una serie de mini-entrevistas realizadas a los participantes en donde se les preguntan – básicamente– a) qué música les gusta, b) cómo la música influye en su comunidad y en sus vidas, y, c) qué les parece que les den la oportunidad de tocar en las comunidades. Sobre la primera todos respondieron que les gusta el rock urbano, el metal y el punk.



**Imagen 8.** Participantes de proyecto de enseñanza musical. Por filas de izquierda a derecha: Giovanni (El Varal), Rodrigo Concepción Anastasio (Garabato), Juan Teófilo Rubio (Garabato), Noé Marcial Agustín (El Varal), Uriel Marcial Agustín (El Varal), Orlando Martínez Marcial (El Varal), Alberto Martínez Agustín (Garabato), Jonathan Montes (Garabato), Ricardo Concepción Anastasio (Garabato), Darío Contreras Martínez (Garabato), Valente Contreras Martínez (Garabato) y Moisés Gerardo Serdán (Garabato).

A pesar de ser preguntas tan direccionadas en la entrevista –posiblemente sólo por ser requisito de la institución cultural–, muchas respuestas que dieron los jóvenes son por demás interesantes y pertinentes para la presente investigación. Por ejemplo, respecto a cómo influye la música en su comunidad, específicamente para contrarrestar las problemáticas, uno de ellos responde que sí, que efectivamente la usa “para distraerse un poco y para sacar todos los problemas que luego hay en la casa”. Otro responde que es para “dar a las personas, darle a conocer todos los problemas que hay y darles a entender que se pongan a pensar de todo lo malo que existe y podamos cambiar”. La mayoría considera positivo poder hacer lo que les gusta, expresar sus sentimientos a través del rock y darse a conocer. En este sentido, por ejemplo, al justificar por qué le gusta el rock urbano, un joven menciona que no sólo porque expresa lo que siente, sino porque uno escucha en las canciones las cosas que pasan en la vida real y “las siente uno”.

Esta reflexividad también es compartida por otro integrante, pues literalmente comenta que la manera en que sus canciones pueden ayudar a su comunidad es para “reflexionar sobre lo que se hace y no se debe hacer”. Por su parte, los músicos de Los Coconozhles son más exhaustivos en sus explicaciones. Para uno de ellos el punk hace “ver la realidad que estamos viviendo”, otros mencionan que “expresa la realidad”, además de que propicia la lectura y la reflexión de “lo que estamos haciendo en esta vida”. Asimismo, consideran que “la ideología es fundamental para el movimiento” y que, de esta manera, influye en la comunidad con ese “sentimiento de libertad, igualdad y respeto mutuo”. Lo que piensan es lo que transmiten, ellos consideran que el objetivo es precisamente ese: crear conciencia en las personas que les guste el ruido, pero no nada más con un “un ruido bien chido”, sino también ponderar “lo que dice la letra”<sup>22</sup>.

A pesar de que no aparece en el collage (ver imagen 8), Edgar también participó tomando clases y en la entrevista menciona que:

[...] este tipo de música [de rock] permite expresar ciertas emociones, cuestiones sociales, muchas cosas que a veces abiertamente, socialmente no puedes expresar como persona, pero mediante un escenario, mediante un instrumento, mediante lo que es la música, puedes expresarlo de manera bastante agradable que puede atraer la atención de muchos jóvenes. Y mediante esto, le compartes a los jóvenes que hay ciertas cosas para reflexionarse.

---

<sup>22</sup> Esto resuena con la categoría de “música con mensaje”, a tratar ampliamente en los capítulos III, IV y V.

Ahora bien, aclaro que cuando hablan de formación y difusión se refieren a esta dupla de clases y presentaciones públicas. En una de las presentaciones finales realizada en San Ildefonso Tultepec (ver imagen 9), Edgar dijo frente al público lo siguiente: “Y dentro de este proyecto estamos trabajando la difusión, el fortalecimiento, principalmente de las expresiones musicales de la comunidad de Chitejé de Garabato. Vamos a hacer una pequeña exhibición musical de lo que se ha estado trabajando. Pero dentro de esta exhibición también vamos a hacerle un poco de difusión a algunos compañeros que son originarios de la comunidad”.



**Imagen 9.** Alumnos (Jonathan y Giovanni) y profesores (Salvador y Edgar) en la presentación en San Ildefonso Tultepec.

Los conciertos<sup>23</sup> en donde demostraron sus habilidades musicales adquiridas con el proyecto se realizaron en distintas modalidades, no sólo como agrupamientos típicos de rock o punk, es decir, algunos tocaron como guitarristas solistas piezas básicas como el Minueto de Bach, eventualmente acompañados en ese momento por Chava. Otros tocaron en dueto el Canon de Pachelbel junto con el acompañamiento de la batería. Dicho sea de paso, algunos necesitaban atril para las tablaturas, otros se las sabían de memoria, lo mismo ocurrió con las letras de las canciones. La dificultad de las piezas parecía que iba en aumento, transcurrieron

---

<sup>23</sup> Agradezco a Edgar por compartirme el material audiovisual que fue grabado como parte de dicho proyecto. Tanto las entrevistas como las presentaciones finales han sido fundamentales para esta tesis.

por géneros como el rock urbano, el punk, el metal, inclusive algunos hicieron solos improvisados en sus guitarras eléctricas.

Al parecer mucha de la música que tocaron también eran composiciones propias. Casi todos portaban playeras con logotipos de alguna banda de punk, metal o rock urbano que admiraban, si no, con que fuera de color negro bastaba. Se armaron slams con gente de la comunidad –alguna que otra persona en claro estado etílico–, pero también con los propios participantes quienes disfrutaban igualmente de escuchar y bailar con la música. Ahora podemos afirmar que el proyecto constituye una experiencia especial no sólo para los músicos, sino también para las personas de las comunidades que han sido trastocadas por esta suerte de “activismo artístico” de Edgar.

#### *Clases musicales a niños de El Gallo*

Desde antes del proyecto, se había consolidado una especie de “mini escuela” en Chitejé de Garabato, cuyos objetivos eran tomar clases y organizarse para dar conciertos. Con el proyecto de enseñanza musical y el financiamiento del PRODICI se afianzó y posibilitó la creación de algunas bandas locales de rock y punk. Años más tarde, Edgar continuó impartiendo clases, pero ahora a través de la asociación civil “Todos somos comunidad A.C.” en el Cerro del Gallo<sup>24</sup> a 20 minutos en combi de la cabecera de Chitejé de Garabato. Sus alumnos fueron niños y adolescentes de escasos recursos que recibían clases de guitarra acústica todos los sábados (ver imágenes 10, 11 y 12). Dicho sea de paso, una de las nuevas piezas de Arme que compuso Edgar tiene por nombre “El árbol y el gorrión” y habla de cómo los niños se dan cuenta del extractivismo ecológico que ocurre actualmente en su comunidad<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Disponible en <https://www.elsoldesanjuandelrio.com.mx/cultura/el-sueno-de-preservar-y-transformar-por-medio-de-la-musica-3103088.html>

<sup>25</sup> Este tema se abordará en las estrategias creativas y performativas del capítulo III.



**Imagen 10.** Edgar enseñando a niño de El Gallo, 2019. (Foto: Miriam Martínez)



**Imagen 11.** Edgar enseñando a jóvenes de El Gallo, nótese la estampa de Arme en la guitarra, 2019. (Foto: Miriam Martínez)



**Imagen 12.** Edgar y alumnos de El Gallo, 2019. (Foto: Miriam Martínez)

Consideramos que las instituciones de cultura forman parte del entramado que configura el sendero musical de Edgar. Él se comporta como un agente mediador al crear proyectos y conseguir apoyos y, de esa manera, contribuye al “fortalecimiento” de su comunidad. Para efectos de la presente tesis, hemos destacado algunas de las vidas musicales o, más bien, senderos musicales que han sido eventualmente tocados por Edgar. En la experiencia del proyecto de enseñanza se pudo ver una vigencia bajo esquemas institucionales; pero, no obstante, fue apenas un comienzo para la comunidad, pues hubo mejoramientos y experiencias significativas memorables para los sujetos en cuestión.

\* \* \*

En este capítulo se habló de la cualidad de la historia de vida como un relato que está vivo porque el sujeto que lo enuncia está vivo y se desdobra simbólicamente. Además, tenemos primeros indicios para pensar que el contexto musical de Chitejé de Garabato está asociado con la historia de vida de Edgar, no sólo porque siempre lo cuenta desde su experiencia e incidencia, sino porque su caso se puede replicar en muchos jóvenes. En este

sentido, se expusieron las vicisitudes que lo marcaron para que llegara a una postura tan particular: la etapa de drogadicción, su incursión en el teatro, la promoción comunitaria, la gestión de eventos musicales, entre otros.

Se describió la noción de sendero musical para pensar el caso de nuestro interlocutor, acentuando el significado que tienen los hechos en la vida social, lo reprochable de la violencia entre sus pares y la añoranza de lo familiar, así como la importancia que tiene el rock/punk en su pueblo. Consideramos que fue a través de pensarse en su comunidad como Edgar encontró un lugar en el mundo. Amén de lo tautológico que esto pueda sonar, hemos destacado lo significativo de sus relatos de vida en correlación también con la categoría de sendero musical, pues, como habrá notado el lector, hay un ordenamiento cuasi-cronológico de los relatos –desde luego no terminados– que destacan las intervenciones, acciones y conductas de lo micro como co-constitutivas de una comunidad musical en particular.

De esta manera, pudimos hacer asociaciones entre el ámbito público y el familiar, observando cómo se entretajan para constituir un contexto musical comunitario. Pero no es solamente la propia producción musical la que caracteriza a Edgar, sino también su incidencia en Chitejé de Garabato y barrios aledaños. Está el proyecto de enseñanza musical, donde además pudimos leer los enunciados de algunos participantes que comentan cómo la música influye en su comunidad y qué enunciados o temáticas les atraviesan. Sin embargo, una contextualización más particular se abordará ampliamente en el siguiente capítulo.



## CAPÍTULO II

### LA COLECTIVIDAD DEL ROCK

#### PRÁCTICAS MUSICALES Y COMPLEJO GENÉRICO

En este capítulo se describirán situaciones y contextos locales de donde emerge un tipo de colectivo, a saber, la *banda*; convocado por lo que proponemos pensar desde un complejo genérico de punk/metal/gótico/rock urbano a manera de un bagaje musical con el que opera dicho colectivo. En función de ello, se desplegarán una serie de significados y particularidades musicales y líricas de las músicas escuchadas en Chitejé de Garabato. Finalmente, desde la perspectiva colectiva evocada hasta el momento, incluyendo la óptica de sendero musical, se expondrán cuatro descripciones etnográficas de conciertos de Arme que demuestran las convergencias y divergencias en las prácticas musicales locales.

#### 2.1. De lo comunitario a la *banda*

En este primer apartado, seguiremos partiendo de la voz de Edgar registrada en entrevistas. Y es que nuestro interés por las prácticas musicales locales y los senderos individuales apuntalaron una noción de lo comunitario muy particular. En su momento, llamó la atención que, al estar hablando con Edgar de los primeros conciertos de rock que se hacían en el pueblo –y en general bailes en la plaza principal–, surgió el tema de la policía comunitaria: “cuando había baile, mi papá como autoridad, mandaba a los policías [comunitarios] a las entradas de los bailes, de los escenarios, cuando eran bailes de cobro, siempre en la puerta tenía que haber alguien que te revisara, porque desde entonces la *banda* cargaba cuchillo, cadena o así. Mandaba a los policías [comunitarios] y pues la *banda* siempre respetó a los dones”. Cabe aclarar que no son los mismos que los policías municipales, que incluso permanecían en el módulo de vigilancia, sino que son policías cuyo cargo es designado en asambleas comunitarias. Son personas originarias del pueblo, sin insignias vistosas y con poco o nulo equipo de defensa.

Más adelante, en afán de ubicar bien a aquellos asistentes que portaban armas blancas, le pregunto, ¿quién es la *banda*? Edgar me responde asertivo: “Pues la *banda*, ¡la bandota somos todos! Son gente del pueblo que ha tenido un montón de problemas y han estado

dentro del movimiento de rock y de punk”. A lo que reviro con, ¿y son violentos? Su respuesta es por demás interesante:

La *banda*... pues yo no sé tú cómo seas. Yo no siento que sean violentos, más bien, yo creo que todos nos defendemos en algún momento. Yo soy una persona muy pasiva, pero sí ha habido momentos en el que he explotado y me he puesto violento. Por lo regular me molestan mucho las injusticias o que alguien se esté pasando de lanza. Siempre he tenido esa mentalidad de tratar de ayudar o de impedir algo que no me parezca y que esté viendo. Por ejemplo, en el pueblo había veces que eran tocadas o eventos de la fiesta, que se empezaban a pelear y se metían más de uno contra un compa, y decías ‘no mames’. Son putazos amistosos, ya si te madreó, pues bien, pero ya eso de que sean montoneros, la neta no está chido.

De acuerdo con mi experiencia de campo, es sabido que algunos jóvenes llevan algún arma a los conciertos, inclusive pistola, que hay riñas entre grupos y barrios vecinos, y que hay asaltos y robos, por ejemplo, en la escuela secundaria del pueblo; empero, para Edgar no es posible deslindarse totalmente de la *banda*. Esto es importante para la conformación del proyecto Arme, pues Edgar –siendo oriundo de Chitejé de Garabato– detecta la raíz del problema social en las circunstancias vividas de manera similar por sus coetáneos. En este sentido, admite que, en su proceso de vida –rehabilitación, experiencia musical y teatral–, le ha sido de gran ayuda relacionarse con la gente, con la *banda* del pueblo. Un ejemplo común sería: “como cuando te los encuentras [a los chavos de la *banda*] y uno anda acá bien torcido, [y te dice] ‘oye, pues préstame cinco varos’. Y yo, ‘ah, pues ahí te van 10’. Y pues ese simple acto, como que te genera confianza, más tranquilidad. Luego te lo encuentras y está así de ‘qué onda wey, cómo estás’. Siempre me ha gustado compartir”. Estar bien con la *banda* implica estar bien con su comunidad, el sentimiento de empatía, además, coincide con los valores heredados de sus abuelos y sus padres mencionados en el capítulo anterior.

El término *banda* es casi sinónimo de “los negros”. Recordemos que deriva de cómo la gente mayor llamaba a los roqueros y punketos que vestían de ese color, que traían accesorios y peinados vistosos, y que deambulaban por las calles del pueblo. Asimismo, de acuerdo con Darío, los negros “malos” serían los más agresivos, pues consumen más sustancias y escuchan más punk y rock urbano que otras músicas. Inclusive, en campo he escuchado que a la *banda* agresiva se le llama “el escuadrón de la muerte”. En la ciudad también encontramos a la *banda*, pero con connotaciones de clase, pues está asociada al

barrio y se opone, en parte, a “los fresas”. Sea como fuere, nos interesa sobre todo la denominada “*banda rocanrolera*”. A partir de pensar como grupo social a los negros y a la *banda*, Edgar ubica un subtipo de quienes conforman un grupo musical, a saber, los “músicos de calle”. De acuerdo con entrevistas, no sólo les denomina así por tener una formación musical empírica y “de oído”, sino porque “sus anhelos por tocar nacieron en la calle”, incluyéndose él mismo.

Sin embargo, este colectivo también se asocia con la depresión y el suicidio, pues como bien sabe Edgar, incluso antes de su experiencia como promotor comunitario, la vida de los chavos *banda* es muy difícil. Recientemente, su madre le contaba sobre un joven que vivía cerca –que no expondré su nombre– y que se suicidó. Edgar dice que “era uno de los locos del pueblo, que era bien mono<sup>26</sup>, que era bien drogo, que anduvo siempre en el rock, en el pedo. Pero que era un desmadre y se suicidó”.

Andar en el rock implica ser *banda*. Desde la perspectiva de Edgar, es más previsible que ciertos problemas sociales como riñas entre jóvenes y pleitos con autoridades municipales acompañen esta música. Pero también por problemas individuales como la depresión, el consumo excesivo de drogas y alcohol, y el suicidio. Dicho sea de paso, una de las razones por las que creen que ocurrió es porque horas antes el chavo se había peleado con su exesposa y sus suegros. Por ello, asumimos que el fenómeno social que implica la *banda* también opera a través de entrecruzamientos entre comunidad, sujeto y familia. A partir de entrevistas, y sobre todo notas de campo, trataré de dar cuenta de oposiciones de contextos que fueron apareciendo. En los siguientes subapartados los iré desglosando en función de consolidar una categoría sociomusical como lo es la *banda*.

### **2.1.1. Fiesta y desmadre**

La primera vez que estuve en Chitejé de Garabato fue en el 2019 en la fiesta del santo patrón San Miguel Arcángel, cuya figura, por cierto, traen en procesión del municipio vecino de San Miguel Tlaxcaltepec. Lo que más me llamó la atención es que en las calles del pueblo andaban jóvenes vestidos de roqueros y punketos, con playeras de bandas de metal que yo conocía, e inclusive, mientras caminaba, escuchaba que de varias casas salía música de punk

---

<sup>26</sup> Drogadicto, que consumía la mona (solvente).

y de metal a todo volumen. También observamos varias familias con hijos, todos vestidos de punketos y que incluso conocían a Edgar.

No obstante, al preguntarle el lugar que tiene la *banda* en la fiesta patronal, Edgar menciona que una cosa es la fiesta y otra es el desmadre. En la primera estarían los danzantes y músicos tradicionales, así como el pueblo dedicado a la religiosidad y la ofrenda que hay en los eventos. En el segundo estaría la *banda*, conformada principalmente por jóvenes que van a tomar, “a echar coto” y, en general, a echar desmadre. Dicho sea de paso, Edgar recién acaba de caer en cuenta sobre la ritualidad que conlleva la fiesta, pues, cuando era más joven, normalmente estaba inmerso en las drogas y el alcohol al punto que se desentendía de lo que su comunidad realizaba año con año.

Por otro lado, al preguntarle sobre el lugar que tiene la música en ambos contextos, menciona que es diferente no sólo por el tipo de música, sino por los lugares en donde se desarrollan: “en el lado de la iglesia está la música para la ritualidad, están los danzantes y es un tipo de música totalmente diferente, es más como para ofrendar, celebrar. Y en el escenario está más para el desmadre”. Asimismo, dicho desmadre estaba enmarcado en una ejecución desinteresada por el contexto comunitario más general, como se adelantó en el capítulo anterior, según Edgar, a la *banda* sólo le interesa la música en tanto ‘ruido por el ruido’.

Y, efectivamente, casi no hubo confluencia o intercambio entre ambos lugares, más bien, los que seguían al santo se mantuvieron durante toda la sucesión de eventos religiosos y los que deambulaban por el escenario planeaban disfrutar de la fiesta de esa manera. Como cualquier feria de pueblo se instalaron puestos de comida y juegos mecánicos, también hubo varios sonideros alistados en cartelera para armar el baile, así como diversas bandas de rock y punk que amenizarían más tarde, incluyendo La Resistencia Rockera. El único momento en que todos se congregaron fue para ver la quema del castillo y demás fuegos artificiales. Lamentablemente, aquella noche dos jóvenes se pelearon y uno acabó herido de bala y otro golpeado, por lo que convocaron al padre de Edgar, don Timoteo, como subdelegado encargado de la justicia para proceder con el registro de los hechos.

### 2.1.2. Garabato viejo y nuevo

Debo aclarar que en un principio no tuve la intención de diferenciar ambos contextos, a saber, fiesta y desmadre; pero Edgar, además, considera de manera similar que también hay dos tipos de comunidad: el ‘Garabato nuevo’ y el ‘Garabato viejo’. El primero estaría conformado por “música punk, rock, metal y gótico”, más aún, el Garabato nuevo “es negros, es pelos parados, sus parches, alcohol, es drogas, es violencia, es depresión y hasta suicidio, es como todo eso”, comenta Edgar. Por otra parte, el segundo pertenecería a la generación, por ejemplo, de su abuela, “es un Garabato viejo que ya está en proceso de muerte, de decadencia, donde ya están despidiéndose de este Garabato, pues, violento”.

Al cuestionarle por la muerte que también hay en el nuevo, Edgar me dice que es distinto porque se suicidan: “[en el Garabato nuevo] es una muerte provocada, y en los ancianos es una muerte que ellos esperan con el tiempo, pues yo no conozco ningún anciano que se haya suicidado en el pueblo. Ahí es más bien el día que les va a ‘tocar su hora’, como ellos dicen”. Dicho sea de paso, las parejas jóvenes que vimos en aquella fiesta ataviadas como punks, incluyendo niños muy pequeños, según Edgar pertenecen al Garabato nuevo. En el caso de su amiga apodada ‘La Chola’, tiempo atrás estuvo involucrada en riñas entre barrios, a saber, los de la cabecera de Garabato y el barrio de San Miguel del Barco, en pleitos que ocurrían principalmente en bailes y tocadas de rock.

Ahora bien, adelantando el asunto de la promoción del proyecto Arme, el cual tiene por objetivo apoyar a jóvenes con adicciones, le pregunto a Edgar si ‘la *banda*’ que vemos en ‘el desmadre’ entenderá su intención. Su respuesta es por demás interesante, pues considera que la gente que está metida en las adicciones, estando alcoholizada o drogada, no vive la ocasión musical de manera consciente, es decir, “no disfrutan realmente de la música”. Previamente habíamos platicado sobre los efectos que podrían tener las drogas en un hecho musical, a lo cual no tardó en hacer una crítica al respecto:

... aunque tú dices que puedes llegar a un trance y puedes conectarte con una divinidad, para mí eso es una mamada. No necesitas estar pedo o drogado. Aunque, no sé, a algunas personas les funcionaba, como Kurt Cobain, ese wey se drogaba y se ponía hasta la madre para componer porque llegaba a otro plano, no sé. Yo, más bien, necesito una emoción, necesito sentirme alegre, necesito sentirme triste, la mayor parte de las veces me siento triste cuando compongo. [...] Pero no sé, depende de cada quien.

Es interesante porque, por un lado, él ya ha experimentado dicho estado de ‘inconsciencia’ y sabe que obnubila a su alrededor, pero, por otro, asume que hay distintas formas de sentir los efectos de la música. Edgar se coloca no sólo desde una experiencia personal, sino desde un punto social, del cual forma parte y asume que sus coetáneos no son conscientes de sentir la música al estar drogados o alcoholizados. Tan es así, que por contraste pone a Kurt Cobain, un *otro*, alguien que evidentemente no es del pueblo y *se dice* que se drogaba para componer.

Este es otro punto para considerar el fenómeno Arme, pues la encomienda de Edgar es hacer posible un quehacer musical diferenciado, uno “con mensaje” que le llegue a la juventud. Esta es una de las razones o motivaciones por las cuales *no siguió* por el sendero del punk, sin embargo, tampoco se volvió a la religión ni a la fiesta, pues, aunque reconoce el trabajo y devoción de una parte importante de su comunidad, no es católico ni creyente. Ello no quiere decir que se haya quedado en el desmadre, pues bien dice, “si yo me hubiera quedado en el desmadre no estaría hablando ahorita contigo. Si me hubiera quedado en el desmadre ya me hubiera muerto desde hace un montón. Yo era drogadicto, yo bebía, yo era violento”. Es así como vamos vislumbrando el lugar liminar en que Edgar se encontraba para generar un proyecto musical original.

### **2.1.3. Entre lo familiar y la *banda***

Dentro de su historia de vida, como ya mencioné, Edgar se inmiscuyó en el rock y en el punk junto con su primo Santiel, con quien desde adolescentes escuchaba distintos grupos de estos géneros. Al preguntarle por la opinión de sus mayores en torno a la letra discernible de bandas punk como, por ejemplo, Espécimen, la cual canta sobre “quitar la piel”, Edgar me cuenta: “cuando crecimos [su primo Santiel y él] y los dos empezamos a andar en el rock, pues adoptó mucho esta cultura punk y sí escuchaba mucho Espécimen. Entonces, él tenía su estéreo y su música a todo volumen, y pues mi abuela siempre ahí, entonces para mi abuela no era Espécimen, para mi abuela era su ruido de su nieto, porque si tú le preguntas por Espécimen, pues no. Pero si le preguntas por su música dice ‘ah, sí es su ruido, se encierra y le sube su volumen’. Entonces mi abuela sí era mucho de eso”.

Asimismo, como apunté en el capítulo anterior, la hermanita de Mostro disfruta cantar el motivo principal de Arme, sin mencionar que los niños familiares –de no más de 10 años– bailan y arman su propio slam en los conciertos en el barrio. Además, la madre de Mostro y otros bromean sobre el estilo de cantar que adopta Chivo en una canción nueva que están ensayando, la cual llama la atención su abrupto y corto falsete que sobresale en medio de la dicción. “Cántate ‘la del hipo’, Chivo”, bromean los familiares. Evidentemente, se diluyen hasta cierto punto los significados de la letra, pero permanece la convivencia y el reconocimiento hacia sus hijos y nietos, pues no debemos olvidar que muchos miembros de la familia estimulan y alientan a los jóvenes músicos a seguir su sendero. Por otro lado, también la dimensión familiar coadyuva de manera negativa en problemas sociales más generales, no sólo por el suicidio de aquel joven, sino por el abandono de los padres y la migración que incide en el tejido social. Como bien apunta Edgar y ratifican los demás miembros: la *banda* implica violencia, pero también colectividad, música y conciertos.

A partir de lo expuesto, vemos dos grandes categorías que todo el tiempo aparecen en la consigna de Edgar, a saber, la *banda* y lo familiar. De acuerdo con distintas situaciones –desde luego no deseables– la violencia opera como equívoco entre estos dos ámbitos. Ambos estarían apuntando a lo comunitario y lo doméstico como lugares en donde transitan los jóvenes garabatenses, principalmente adheridos a un gusto musical. Ya sea que por un lado participen de enfrentamientos y riñas entre grupos, y por el otro, sufran de violencia doméstica, marginación y abandono en sus hogares. Más aún, los observables de ambas categorías han sido devenidas como tales en la narración de Edgar: las historias y procesos de vida emergidas de la memoria del interlocutor que se reconoce en un entramado familiar, así como conceptos como “músicos de calle”, “punk/rock” y “ruido por el ruido” o “música por la música”. En este sentido, la distinción que se hace entre Garabato nuevo y viejo *apunta* hacia lo familiar en tanto las formas de violencia y muerte, por ejemplo, los suicidios y la muerte natural, pero también por el tipo de violencia en las nuevas generaciones, así como el maltrato y abandono por parte de los padres. Asimismo, la oposición fiesta y desmadre *apunta* hacia un contexto social en tanto surge la violencia en *toquines* de rock y la ausencia de ésta en eventos religiosos. Así, enmarcamos una relación en donde la violencia está situada en medio de la *banda* y lo familiar (ver esquema 2).



**Esquema 2.** Relación entre la *banda* y lo familiar a partir del equívoco de violencia según la narrativa de Edgar. Las oposiciones emergidas de entrevistas *apuntan* hacia los ámbitos respectivos.

Edgar intenta cambiar eso con el proyecto Arme retomando y reconociendo lo positivo de la *banda* y lo familiar en su historia de vida. Desde luego no representa toda la realidad social de Garabato, sino que es un esquema de las problemáticas que él ha detectado y ha comunicado en las entrevistas. Además, aclaro que las personas que consumen drogas pueden llegar a formar colectivos, con ciertas valoraciones y conductas, pero que al final Edgar se desmarca de ellas. Entonces, ¿cómo leer lo que hace Arme? A través de las prácticas musicales locales que son significantes, que están construidas sobre la base de senderos y que retoman aspectos de un corporativo afectivamente significativo como lo es la *banda*, lo familiar y lo comunitario en su conjunto para resignificarlo desde dentro. Considero que la estrategia ha sido pensarse dentro de una práctica discursiva imperante en la comunidad de Chitejé de Garabato, a saber, del punk y del rock.

## 2.2. El punk y rock urbano en Chitejé de Garabato

Habiendo descrito la particularidad de una categoría como *banda*, es necesario ahora caracterizar el contexto musical en donde se desenvuelve. Nando, el bajista de Arme, comenta que hay tres tipos de músicos en Chitejé de Garabato y Las Salvas, a saber, de violín, de grupero y de rock. Esto en comparación con comunidades y barrios vecinos como El Terrero, El Varal y San Miguel Tlaxcaltepec que producen menos músicos. Ello ha generado

no sólo intercambios, sino que se ha vuelto hasta cierto punto un epicentro de las llamadas tocadas o *toquinas* que, de acuerdo con Nando, sirven “para distraerse y tener un poco más de información sobre cómo se toca un instrumento”.

En Chitejé de Garabato, la música tradicional efectivamente consta de violín, acompañada de guitarra y un tambor grande o bombo. En el caso de las festividades dedicadas a San Miguel Arcángel, se realizan una serie de rituales en su honor acompañado de personajes enmascarados y con chicote llamados “*xikus*”, así como cuadrillas de danzantes (mayormente mujeres, niños y niñas) que tañen maracas al compás de los instrumentos y hacen diversas coreografías. Cabe mencionar que muchos de ellos vienen en procesión desde la comunidad vecina de San Miguel Tlaxcaltepec. Por otra parte, en el barrio de Las Salvas también hemos encontrado música con violín, pero secular, la cual consta de tríos de cuerdas y cuyo repertorio puede ser desde música grupera, norteñas, cumbias, hasta sones huastecos y huapangos. Dicho sea de paso, hace algunos años el abuelo de “los chivos” era violinista y participaba en una agrupación. Y, aunque siguen vigentes, recientemente han sustituido el violín por el teclado. Como estos hay diversos grupos que trabajan amenizando fiestas y reuniones privadas. Finalmente, también encontramos expresiones musicales de reciente incursión como el reggaetón y el rap, principalmente dentro de los varones más jóvenes.

Ahora bien, es importante destacar que la comunidad de Chitejé de Garabato es más bien reconocida punketa y roquera por personas incluso externas a ella. Asimismo, palabras como “*banda*”, “desmadre”, “ruido” tienen connotaciones directas o indirectas con una esfera de significación musical del punk y del rock. En interacción con Edgar surgen valoraciones no sólo musicales sino sociales y culturales que denotan marginalidad, violencia y drogadicción. Por otro lado, en pláticas informales y entrevistas, los músicos y melómanos con quienes he tenido contacto usualmente utilizan dichas palabras para referirse al movimiento: “a la *banda* le gusta el desmadre, le gusta el ruido”. Además, en conciertos de estos géneros es común escuchar frases como “¿cómo está la *banda* de Garabato?”, “¡que se arme el slam, que se arme el desmadre!”, “¡puro pinche ruido!”, etc. Dicho sea de paso, esta última es el título de una canción de Virus Zocial, una banda de punk del Estado de México que ofrece conciertos de manera reiterada en Chitejé de Garabato.

Como vimos en el apartado sobre el ‘proyecto de enseñanza musical’, los jóvenes recurren a esta música para expresarse y disfrutar de las sonoridades que ofrece. Sin embargo,

dentro de las valoraciones estéticas, también realizan juicios éticos en concordancia con su entorno y su realidad. Recordemos la frase de un joven que participó en dicho proyecto y que dijo que hay canciones para “reflexionar sobre lo que se hace y no se debe hacer”, pues apunta en gran medida esa influencia que tiene la música en la vida de los melómanos garabatenses. Tomando esto en cuenta, suscribo el siguiente razonamiento de Steven Feld (1984), cuya última parte está inspirada en Alfred Schütz:

En lugar de postular sólo constantes psicológicas como la fuente profunda que permite a la música expresar emociones, debemos postular también la centralidad y la complementariedad de la experiencia, el trasfondo, la habilidad, el deseo y la necesidad sociales en tanto son los constructos que dan forma a las sensaciones perceptuales en realidades conceptuales. El hacer esto es reconocer el carácter social del proceso de comunicación musical: el oyente está implicado como un ser situado social e históricamente, no sólo órganos que reciben y responden a estímulos. Por esta razón, una descripción y una teoría del encuentro musical debe ser sensible a las biografías de los objetos/eventos y los actores en cuestión. El encuentro no es simplemente entre un texto musical y la gestalt procesando los patrones de tensión, anticipación, cumplimiento y resolución. Más bien, el encuentro involucra consumir y darle sentido a la música a través de procedimientos interpretativos que están profundamente ligados a, pero no son sinónimo de, la estructura de eventos sonoros concatenados (Schütz, 1951) (1984: 06).

Los jóvenes construyen una experiencia social a partir del consumo musical, el sentido que le dan ocurre mediante encuentros e interpretaciones de tales sonoridades en determinadas estructuras de significación (de escucha privada y pública). Como bien señala Frith (2008), “no es únicamente que los jóvenes necesitan la música, sino también que el ser ‘joven’ se define a partir de la música” (2008: 425). Por ello, hablar de disfrute musical implica entender el contexto en el que ocurre, es ahí donde el sujeto conceptualiza su experiencia. Adicionalmente, en el mismo sentido constructivista, reconocemos que el bagaje musical de los roqueros y punketos contribuye a una visión particular del mundo. Esto es importante si nuestro objetivo es entender el mensaje de Arme, pues la manera en la que alude a la realidad contemporánea del pueblo no ocurre en un solipsismo, sino, en parte, mediante ‘procedimientos interpretativos de eventos sonoros concatenados’. Además de la resonancia que esto tiene con la noción de senderos, la cita de Feld refiere que la recepción de la música tiene un trasfondo diacrónico y temporal, pues los actores sociales van

abrevando nuevos sonidos desde un marco interpretativo existente. Lo interesante es cuando esto ocurre en función de una figura colectiva como la *banda*.

Un segundo punto teórico que nos ayudará a entender a los integrantes de la *banda* como sujetos atravesados por discursos provenientes de la música, es el de identificación de Stuart Hall (2011). Este autor reconceptualiza la noción de sujeto cognoscente a partir de un descentramiento que destaca más bien la sujeción que implican prácticas discursivas y políticas de exclusión, en otras palabras, “la cuestión de la identificación se reitera en el intento de articular la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (2011: 15). Desde luego que también se piensa en la teoría de la identidad, pero con un giro discursivo y psicoanalítico. En voz de Hall, “la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. En contraste con el ‘naturalismo’ de esta definición, el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre ‘en proceso’” (*ibidem*). Recalco que el análisis de la tesis representa un corte de dicho desarrollo, siempre pensando en los referentes históricos –ya sean familiares, sociales o individuales– de los senderos musicales.

Continuando con la definición, habría una in-completitud que se compensa –según Freud– en una “fantasía de incorporación” en relación con “consumir al otro”, nunca en proporción adecuada o total (*ibidem*). En este sentido, Hall entiende la identificación como “un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. [...] Como todas las prácticas significantes, está sujeta al ‘juego’ de la *différance*. Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de ‘efectos de frontera’” (*ibid.*: 15-6). Así, para sostenerse en su discurso y llevar a cabo sus prácticas, los actores que nos interesan echan mano de otros significantes, lo cual genera una dinámica no sólo de construcción, sino de relación y articulación con el otro.

Asimismo, para Hall es importante destacar la especificidad de ámbitos históricos e institucionales en el interior de formaciones y prácticas discursivas, así como ciertas estrategias enunciativas con las que se construyen las identidades. Él señala que éstas emergen en relaciones específicas de poder más como un producto de diferencia y de

exclusión, que como signo de unidad idéntica y naturalmente construida<sup>27</sup> (*ibid.*: 18). Para efectos del presente capítulo, dichas estrategias serían entonces actos y posicionamientos políticos que operan ya desde la experiencia de escucha y que derivan en gustos e interpelaciones diferenciadas. Empero, esta tesis no apuntala una relación sistemática y estructural del movimiento o escena de rock/punk en Chitejé de Garabato, sino que apenas retoma ciertos aspectos que intervienen en la emergencia y posicionamiento del grupo Arme.

Hasta ahora, hemos demostrado cómo opera en la familia y, hasta cierto punto, también en la promoción y en el teatro comunitario, pero desde este punto en adelante se analizará cómo opera principalmente en el ámbito musical. A continuación, describo de manera diferenciada los géneros que tienen incidencia en la experiencia y constituyen un dominio discursivo para el sujeto colectivo de la *banda*.

### **2.2.1. Complejo genérico e influencia musical**

De acuerdo con Edgar, lo que más escucha la *banda* de Chitejé de Garabato son sobre todo cuatro géneros: punk, metal, gótico y rock urbano. Cabe señalar que los distingue primeramente por el tipo de evento musical, por ejemplo, en los conciertos de punk y rock urbano circulan drogas solventes (pegamento y/o la mona) y marihuana, también hay alcohol destilado (aguardiente) y cerveza (caguama). Ello genera violencia e inconciencia en el público, que van desde los golpes hasta los piquetes con navaja o cuchillo. Recordemos aquella distinción que ubicaba Darío entre los negros “malos” y “buenos” y de cómo estos últimos “no andaban alterados como los otros”. Por otro lado, en los conciertos de metal y de gótico el ambiente se encuentra “más tranquilo”, es decir, hay más negros “buenos”. También hay consumo de droga, pero marihuana principalmente, también se fuma cigarrillo y se toma alcohol en cerveza. La violencia física se limita a aquella generada en el slam. Es importante destacar que en la comunidad casi no hay conciertos de metal y de gótico, las agrupaciones de estos géneros tienden a presentarse en municipios vecinos o hasta las ciudades de Querétaro y San Juan del Río.

En términos musicales, el *beat* o tempo de estas músicas podría dividirse, para efectos prácticos, en dos: ritmos lentos del rock urbano y gótico (60 a 90 BPM) y ritmos rápidos del

---

<sup>27</sup> Véase también Briones (2007).

metal y punk (90 a 120 BPM). En cuestión de vestimenta, los góticos resaltan por sus gabardinas o trajes de piel, botas alargadas, mallas en brazos o piernas, blusas o camisas de tela aterciopelada, así como las uñas, labios y/o ojos pintados de negro. A los metaleros se les distingue por su pelo largo y suelto, playeras con logotipos y dibujos de grupos de metal, chalecos de mezclilla con estampas, parches y/o estoperoles. Los punketos y roqueros se visten de manera similar, igualmente se les ubica por sus chalecos de mezclilla con estampado y playeras con logotipos de grupos, sin embargo, el desgaste y suciedad de la ropa es más evidente. El color casi siempre es el negro, aunque algunos punks siguen la moda de los pantalones rojos cuadriculados tipo escocés. Huelga decir del peinado mohicano o “pelos parados” que los caracteriza. Finalmente, algunos accesorios que portan pueden ser cadenas de distintos grosores o cinturones con estoperoles, así como diversos piercings y pulseras.

Ahora bien, los cuatro géneros utilizan el conjunto instrumental convencional de guitarra-bajo-batería. Se incorporan de manera eventual, por ejemplo, el saxofón o la armónica en el rock urbano o el sintetizador en el gótico. Es importante adelantar sobre la relativa sencillez de la ejecución del rock urbano: algunas de las piezas pueden tocarse con sólo cuatro acordes –el famoso “círculo de guitarra”– y que por ello se convierte en uno de los géneros musicales idóneos para empezar a practicar. En este sentido, en principio una guitarra acústica es suficiente y, como muchos jóvenes lo entienden, el siguiente paso sería armar un ensamble de rock. Esto lo constatamos en el sendero musical de Edgar.

No obstante, más que realizar un análisis musical pormenorizado, abordaré sobre todo una esquematización de elementos musicales y temáticas en la lírica, principalmente de aquello que “pone a pensar” a los actores sociales. Cabe aclarar que no hay un ejercicio etnográfico, sino más hermenéutico, donde parto de mi experiencia de escucha para construir un esquema interpretativo. La intención es mostrar aquellos géneros que articulan determinados significantes y que se vuelven insumos para la *banda* y, por ende, para Arme. A continuación, expondré los cuatro casos específicos de menor a mayor impacto respectivamente.

### *Gótico*

Este es un género conocido en la comunidad de Chitejé de Garabato, mas no es común encontrar algún joven que sea ferviente seguidor. Con esto me refiero a la caracterización o

la adopción del estilo en la vestimenta. Usualmente a los góticos se les asocia también con tener una personalidad introvertida y emotiva, pues las letras que escuchan son dramáticas y muy cargadas a procesos individuales. En términos musicales, me atrevería a decir que el gótico es una categoría que se adhiere a un estilo más abarcador, es por eso por lo que hablamos tanto de rock gótico, como metal gótico. Esta influencia musical se puede observar en Arme sobre todo en la incorporación de la voz femenina de Amaranta Gálvez en algunas canciones. Asimismo, la forma en la que intercala con la voz gutural de Edgar, remite mucho a bandas de metal gótico como, por ejemplo, Theatre of Tragedy o Macbeth.

Por otro lado, aunque la presente tesis no incluye un análisis del nuevo material aparte del disco *Árbol sin Raíces* (2019), destaco la influencia de la banda mexicana El Clan en la pieza “Adiós” que Arme se encuentra actualmente ensayando. El baterista Chivo canta la introducción con un particular estilo que remite a la pieza “Sin sentir” de esta agrupación. Como mencioné más arriba de manera pasajera, el abrupto y corto falsete en medio de la dicción es motivo de burla entre sus familiares quienes le piden que cante “la del hipo”.

Asimismo, señalo que todos los integrantes de Arme disfrutaban de la música de Lacrimosa, banda gótica alemana con amplio reconocimiento por los fans mexicanos. Adelanto que una de las piezas grabadas en el disco *Árbol sin Raíces* fue distinguida en el estudio por su parecido con la canción “Siehst du mich im Licht” de este grupo alemán, principalmente por el inicio de los redobles de los toms en la batería. Además, para Chivo y Nando la traducción de las letras se encuentra “fácilmente” en internet, sobre todo en videos de YouTube que reproducen la música y la lírica original y traducida al español, la cual complementa la experiencia de escucha. Algunas de las temáticas que sobresalen tienen que ver con el amor y el suicidio, sobre todo aquel relacionado con el anterior. También se hablan de historias dramatizadas con connotaciones melancólicas y depresivas.

### *Metal*

Como se mencionó en el anterior capítulo, el hermano de Loncho, luego de regresar de los EUA comenzó a frecuentar a Edgar por interés de salir con su tía. En esa interacción, Edgar supo de un gran repertorio de grupos de heavy metal, death metal, black metal, gothic metal, entre otros. Gracias a él conoció a una de sus actuales bandas favoritas Haggard, esta agrupación alemana que se caracteriza por sus aires medievales e instrumental sinfónico.

Además, de ahí se inspira en el gutural del vocalista y la incorporación de voces femeninas. Dicho sea de paso, Edgar asistió a un concierto de ellos en Querétaro a inicios del 2020.

El efecto gutural en la voz proviene principalmente de subgéneros de metal como el death y el black, y menos frecuente en el punk y rock urbano. En este sentido, detectamos que hay una cierta dificultad para entender lo que el vocalista o cantante está diciendo, con excepción de algunos coros o estribillos en donde la repetición clarifica de alguna manera la letra. Muchas veces los significados son captados o entendidos por las portadas de los discos o los nombres de las canciones, pero, a final de cuentas, sigue siendo complementario al disfrute sonoro-musical que los hace *mover la cabeza y meterse al slam*. Por otra parte, los subgéneros del heavy, thrash y power metal consisten en voces muy agudas que comunican el mensaje de manera “más transparente”. Por ello, algunas bandas locales realizan covers de bandas clásicas como Ángeles del Infierno, Barón Rojo, Six Beer, Luzbel, entre otras. Por clásicas me refiero a que fueron fundadas hace más de 20 o 30 años y se caracterizan por ser de la “vieja escuela”. En cualquier caso, las temáticas de la lírica hacen referencia sobre todo a la violencia más generalizada y, podría decirse, hasta más categórica, haciendo apología a la muerte y al machismo.

### *Punk*

Al igual que los demás géneros descritos arriba, el punk es una música que se origina en el extranjero. No obstante, en territorio mexicano tiene una larga historia de consumo y producción musical<sup>28</sup>. Ello ha ido resignificando diversas consignas para centrarse en un tipo de protesta antisistema dentro del contexto político de México desde el siglo pasado hasta nuestros días. Si bien esta tesis no aborda la consolidación y el movimiento del punk nacional, sí reconoce esa capacidad por articular elementos de la realidad social, principalmente desde la posición de un sector socioeconómico particular.

En una comunidad indígena como Chitejé de Garabato, aunado a lo ya mencionado respecto a la migración y confluencia de materiales musicales, consideramos que se viven situaciones similares a las secciones marginadas de las ciudades. La violencia asociada a la carencia y el rompimiento del tejido social es algo que el punk nombra desde la música y el

---

<sup>28</sup> Recomiendo ver el mini-documental “Ni dios ni amo, solo punk” (Producciones Canal 22, 2016), en donde se muestra el movimiento cultural del punk en México desde sus orígenes. Disponible en <https://fb.watch/4D92a6eODk/>

performance. En este sentido, se puede detectar en algunas letras el pensamiento y conciencia de quienes ejecutan este tipo de género musical. Lo que evocan se entremezcla con el movimiento del cuerpo en los conciertos y en la privacidad de la escucha.

Por ejemplo, la letra de “Todos somos punks” de Vómito Nuclear apela a la *banda punk* en el sentido que lo hemos estado abordando, es decir, de colectividad, además de nombrar dentro de la canción varios estados de la república mexicana donde ésta se congrega en los conciertos de dicha agrupación<sup>29</sup>. Por otro lado, también hay canciones que describen experiencias individuales como “Sacude el cráneo” de Garrobos y “Puro pinche ruido” de Virus Zocial. Desde luego la crítica a la religión está presente, por ejemplo, en canciones como “Todos de rodillas” de Eskroto; así como crítica al sistema político en la letra de “México lindo y podrido” de Síndrome. Empero, he ubicado también temas de amor, muy al estilo punk, como en la reconocida pieza “Si te vas, me mato, y si no, también” de Vómito Nuclear. Esta misma agrupación tiene material que refiere al ámbito familiar, por ejemplo, “Para mi familia” es una canción que inicia con acordes de balada en una guitarra acústica y después, una niña de aproximadamente 5 años por como se escucha, hija del cantante, recita: “Papá, pienso en ti, sólo en ti / Hay cosas que quiero olvidar, pero no puedo ni quiero olvidar / Cada que despierto, te amo más, mi alma te seguirá, te quiero”<sup>30</sup>. Más aún, este grupo compone una pieza llamada “9, 7, 6, 2002”, que significa la fecha en que el hermano del vocalista, quien también pertenecía a la banda Vómito Nuclear y que fue víctima mortal de negligencia médica. La letra es realmente conmovedora y dramática porque expresa la impotencia y tristeza provocada por tan fatídico evento.

Asimismo, la intertextualidad también forma parte de la cultura punk. Por ejemplo, la pieza “Es delito ser punk” de Rebel’d Punk incluye la armonía y algunos motivos de la famosa “Tocata y Fuga” de J. S. Bach en los riffs de la guitarra eléctrica. Más aún, la multi-interpretada canción “My Way” o “A mi manera” también fue apropiada y resignificada *a la manera* punk. A pesar de ser cover, el grupo Síndrome incluyó una letra propia con la secuencia armónica y formal de la pieza “original”. Ésta trata sobre el desamor de un punk que vive la soledad *a su manera*.

---

<sup>29</sup> En el siguiente video se puede apreciar tanto la letra y música de dicha canción, así como las características performativas de un concierto punk de mayor envergadura. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hhtgAl63Jpk>.

<sup>30</sup> Disponible en <https://youtu.be/WL4MZzXesDo?t=355>

Finalmente, recordando aquella entrevista en donde yo le señalaba a Edgar sobre la lírica “violenta” en la canción “Dolor y placer” del grupo Espécimen, la cual dice “Te sacaré los ojos, te cortaré la piel, tú sentirás dolor, yo sentiré placer”. Me respondió que no la considera así porque son letras abiertas a interpretación, es decir, que dependen de la persona. Por ejemplo, él considera que, en este caso, quitar la piel es “como desnudar el alma y mostrarse tal y como eres”. Y es que, al igual que Edgar, consideramos que la lírica opera bajo una lógica que va más allá de la literalidad y de la apología. Esto no quiere decir que él esté de acuerdo con cualquier tipo de letra, en este sentido, hace una comparación con el contenido de la música de rap o “de cholos” que, desde su perspectiva, es bastante imperativo y no da lugar a la interpretación. En su opinión, “es mucho más agresivo que el rock o el punk porque sus letras son mucho de ‘yo rifo’, ‘yo mato’, ‘yo controlo’, ‘tú me la pelas’. Yo siempre he dicho que todo ese tipo de música lo único que hace es naturalizar toda la violencia y generar que tú adoptes ese rol, es como los narcocorridos”.

### *Rock urbano*

El rock es un fenómeno inmensamente complejo y vasto, por lo que se vuelve indispensable, al menos para este tipo de investigación, situarlo en un espacio donde se observen ámbitos musicales concretos. Como muchos puntos de partida han surgido de la narrativa de Edgar, aludo desde un principio a los dos casetes que inauguraron su gusto por este género, a saber, *15 grandes éxitos* de los Teen Tops y *Todo sea por el Rocanrol* de El Tri. Este último pertenece a una oleada de rock nacional que dio lugar al hoy denominado “rock urbano”. Al preguntarle a Edgar respecto a cómo conciben esta música en Chitejé de Garabato responde que opera bajo un estigma:

Dicen que, si hay rock urbano, pues, es *banda monosa* [que consume la mona]. Yo cuando empecé a escuchar rock como tal, pues sí empecé a escuchar rock urbano y nacional. Yo recuerdo que en ese entonces a mí me tocó los casetes. Me acuerdo de que decía, “Rock nacional contra Rock urbano” y pues era Tex Tex, era Liran Roll, El Haragán. O sea, las canciones eran de estas bandas que forman parte del rock nacional, pero también forman parte del rock urbano. [...] la *banda* tiene como este gusto de estar escuchando el rock urbano o rock nacional y estar consumiendo la lata, la mona.

Aquí el consumo de drogas inhalantes está muy asociado a este género musical, sin embargo, al empaparme de esta música y platicar de mis apreciaciones con los demás músicos, me di cuenta de algunos aspectos éticos que resuenan en la *banda*. Comenzando con las canciones de El Tri que más le gustaron al inicio a Edgar fueron “Todo sea por el rocanrol” y “Pamela”. Esta última relata un hecho real que le fue contado a Alex Lora (cantante de este grupo) al terminar de dar un concierto en un reclusorio varonil. Venía de un presidiario quien tenía una hija de dos años llamada Pamela y que fue asesinada por su propia madre. Además de narrar la trágica historia, un verso dice: “qué culpa tienen los niños de las broncas de sus padres, de sus deudas, de sus traumas, de sus vicios, sus locuras y su desesperación”. Aquí es posible apreciar una anfibología –quizás no intencional– porque los problemas enunciados se pueden leer tanto como para los hijos como para los padres. De todas maneras, en ambos sentidos, se retrata precisamente el contexto social de la comunidad de Garabato, incluyendo la historia de Edgar. Este verso también alude a la relación dialógica de violencia entre la *banda* y la familia expuesta anteriormente (ver esquema 2).

Las temáticas de vivencias urbanas e injusticias sociales son propias de esta vertiente del rock urbano, por ejemplo, las encontramos en la canción “El no lo mató” del grupo El Haragán y Compañía. Allí se relata un hecho igualmente verídico en donde un joven de 17 años fue abatido por la policía tras realizar un atraco en una tienda de abarrotes del Distrito Federal. Lo interesante es que se justifica apelando al contexto familiar, como lo dice en los versos: “Todo fue un error, un estúpido error / Padres, cuiden a sus hijos, no les vaya a pasar lo que les cuento hoy / Maldita sea la hora en que se descarrió, maldito sea el momento en que se maleó”. Más interesante aún, como dice el título de la canción y explica en la lírica, el policía en realidad no lo mató, sino que fue “la misma sociedad y el medio en que se desarrolló / [Fueron] sus padres, sus amigos, la necesidad, las ansias, ¿qué se yo?”.

Otro ejemplo similar involucra vivencias e historias de anónimos que tienen presencia en la ciudad. La letra de “Sola y triste” del grupo Sueño Urbano cuenta la situación de abandono familiar de una jovencita que pasa su vida en la calle sumergida en adicciones: “su padre se fue de su humilde hogar, su madre trabaja y ella no quiere reflexionar / Es el alcohol quien la llevó a esta cadena que ya no puede soportar / Ahora se droga y comienza a llorar por tantos problemas que ya no puede soportar”. Además, podría decirse que su genealogía cambia, pues relata que ahora “su madre es la calle, su padre el dolor, su hermana la droga y

siempre la acompaña un vaso de alcohol”. Dos canciones con temáticas similares las encontramos en “María” de Liran Roll y en “Una mona para el olvido” de la banda de rock urbano Hazel. Esta última agrupación también tiene material que refiere a esta droga, inclusive, un álbum se llama *Inhalando amor* y en su portada aparecen niños en situación de calle consumiendo la dichosa mona. Éste incluye el tema “La lata amarilla” que relata una muerte provocada por asfixia con una estopa de algodón, instrumento utilizado para inhalar el activo por la nariz o succionarlo por la boca.

Los mismos grupos de rock urbano que tratan temas de injusticias sociales, vivencias urbanas cotidianas y drogadicción, también exponen temas de amor en sus canciones. El grupo Interpuesto es reconocido en Chitejé de Garabato, incluso ha dado conciertos en el pueblo congregando a la *banda* local y de barrios aledaños. Como se puede apreciar en un video<sup>31</sup>, el tema “Volveré” evoca también un slam a ritmo lento y no rápido como en los *toquines* punks. Asimismo, se pueden observar entre los asistentes las diferentes vestimentas arriba mencionadas, todas conviviendo en una sola ocasión musical. También la *banda* que consume la mona se muestra desacoplada del movimiento natural del slam, algo que Edgar ha referido más de una vez como el no estar consciente del evento musical. Finalmente, es significativa la mayor presencia de mujeres en relación con otros performances musicales.

En el rock urbano encontramos covers de letras en inglés traducidas al español. Por ejemplo, Liran Roll retoma la letra y la música de “Piano man” de Billy Joel y la convierte en “El pianista”. A pesar de que la historia sigue tratándose de un pianista, todos los temas melódicos y armónicos son interpretados con guitarra acústica. Por otro lado, el grupo Barrio Pobre, desde una intertextualidad, se inspira en los arpegios iniciales y demás arreglos musicales de la pieza “Twenty Wild Horses” de la banda Status Quo para componer “Toda la noche”. La letra cambia totalmente y refiere a temáticas amorosas y de experiencias de salir en la noche con una pareja.

Ahora bien, como el lector pudo darse cuenta, en algunos géneros se hizo una descripción más detallada sobre la música y en otros sobre la letra. La razón es porque la aproximación de esta tesis indaga un tipo de mensaje puesto en el lienzo del rock. Por ello, atendiendo al nombre del apartado, cerramos con estos dos géneros musicales, no sólo por ser los más escuchados en la comunidad de Chitejé de Garabato, sino porque son los que

---

<sup>31</sup> Disponible en <https://www.facebook.com/1302039106526663/videos/285263098748315>

articulan mayor cantidad de significados y valoraciones ético-sociales para la *banda*. La siguiente tabla exhibe las coincidencias y particularidades de temáticas insertas en la música de estos cuatro géneros (ver tabla 1).

Asimismo, no es posible hablar simplemente de punk o rock para referirse a un fenómeno musical como el de Garabato sin pensar en todas estas apelaciones y articulaciones simbólicas. Por todo lo antes descrito, observamos este fenómeno musical como una suerte de *complejo genérico*. Si bien asumimos que “la música representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva”, es gracias a que “sus sonidos obedecen a una lógica cultural más o menos conocida” (Frith, 2011: 206). Ahora bien, si damos un paso más en las relaciones sociales y culturales evocadas por la música, y confirmando el enunciado de la tesis planteado en la Introducción, podemos empezar a vislumbrar ciertas identidades musicales. Éstas parecen ser definidas e instituidas por dicho complejo genérico en tanto régimen de producción e influencia musical. En este sentido, las subjetividades son contextualmente producidas y, gracias a su articulación, tienen su anclaje en el cuerpo de la población misma (Grossberg, 2011: 167).

| ROCK URBANO  | PUNK          | METAL                         | GÓTICO                              |
|--|---------------|-------------------------------|-------------------------------------|
| MUERTE   |               |                               |                                     |
| ALCOHOL  |               |                               |                                     |
| AMOR (dedicatorias, poesía)                                  | ANTIRRELIGIÓN |                               | AMOR (melancolía, angustia, poesía) |
| VIOLENCIA (familiar, callejera)                              | VIOLENCIA     |                               | SUICIDIO (por amor y depresión)     |
| VIVENCIAS COTIDIANAS (urbanas)                               |               | HISTORIAS (cuentos, leyendas) |                                     |
| SUICIDIO (por vivencias cotidianas)                          | ANTISISTEMA   |                               |                                     |
| DROGADICCIÓN (inhalantes, marihuana)                         |               |                               |                                     |
| INJUSTICIAS SOCIALES (precariedad, marginación, desigualdad) |               |                               |                                     |

**Tabla 1.** Temáticas en el complejo genérico punk/gótico/metal/rock urbano.

Sin embargo, las temáticas que hacen apología a la muerte y a la violencia no necesariamente son materializadas por los sujetos, es decir, no son un mandato por cumplir. No debería sorprendernos que, como tuve la oportunidad de presenciar, los niños armen un slam y bailen la pieza “Killers” del grupo Transmetal, la cual inicia con el verso “toma tu arma, afila tu navaja, prepárate para la acción”. Insisto en que debe de haber otra forma de abordar esa apropiación del mensaje.

A la luz de la teoría de la identificación anteriormente expuesta, entendemos que hay una *agencia* desde la cual se pueden definir o cartografiar “los posibles lugares y modos en que pueden detenerse y colocarse vectores específicos de influencia” (*ibid.*: 173). No es ni la absoluta libertad del sujeto, ni la intransigente estructura la que determina sus acciones, justamente porque no hay una determinación ontológica. Más bien, existe un espacio coyuntural que opera bajo la lógica de la influencia. Como bien apunta Grossberg (2011): “Esos lugares son puntos temporarios de pertenencia e identificación y de orientación e instalación; crean sitios de posibilidades y actividades históricas estratégicas y, como tales, siempre se definen contextualmente. [...] En torno a esos lugares pueden articularse mapas de subjetividad e identidad, significado y placer, deseo y fuerza” (*ibidem*). En otras palabras, nuestras subjetividades se conforman por una diversidad de atravesamientos que podemos ubicar en la práctica y escucha musical, en el ámbito familiar y en la experiencia colectiva y social.

Por otra parte, como referimos con anterioridad, el planteamiento de identificación que Hall (2011) retoma del ámbito psicoanalítico también nos habla de una ambivalencia similar al complejo edípico en el sentido de un primer lazo emocional con las figuras parentales como objetos a la vez amorosos y de rivalidad (2011: 16). Las identificaciones de un sujeto, por tanto, operan como fuerzas ambivalentes a través de demandas contradictorias de ideales culturales (*ibidem*). Bajo este enfoque es posible asumir que la lírica es interpretada bajo la lógica de la identificación, nunca de manera esencialista, sino estratégica y posicional (*ibid.*: 17). Anuncio que habremos de retomar más sobre estos aspectos en el siguiente capítulo.

Finalmente, no quisiera dejar de apuntar que, aunque esta investigación se centra en el mensaje de la música y los efectos sociales producidos por éste, reconozco la experiencia catártica de la escucha individual por los géneros musicales abordados. Considero, tanto por

mi gusto personal como por la observación participante, que la adrenalina y dopamina liberadas en los slams, en el *headbanging*<sup>32</sup> y básicamente cualquier movimiento corporal producido durante la escucha, son necesarias para entender la trascendencia del fenómeno. Aún más en situaciones extremas como las que viven los jóvenes en sectores populares y marginales, independientemente de los actos violentos generados en el momento, hacerles frente a los problemas familiares y/o sociales ineluctables escuchando este tipo de música, también es parte del problema de investigación.

### **2.2.1.1. Discos y Cintas Denver**

En este corto subapartado daremos cuenta de dicho régimen de producción e influencia del fenómeno musical en el entendido de que, en palabras de Edgar, mucha *banda* del pueblo percibe los sentimientos expresados y termina por identificarse y relacionarse con ellos. En el capítulo anterior se llegó a hablar de cómo él contactaba grupos foráneos y gestionaba *toquines* en su comunidad. Desde entonces, hasta nuestras fechas, las agrupaciones que pertenecen al complejo genérico provienen de estados de la república cercanos a Chitejé de Garabato, principalmente de la Ciudad de México y de municipios del Estado de México como Tlalnepantla, Naucalpan, Ecatepec, Toluca y Metepec. Por esta investigación me he dado cuenta de que la principal productora musical es Discos y Cintas Denver<sup>33</sup>, ubicada en Tlalnepantla, en colindancia con el norte de la CDMX.

Bajo este sello discográfico se han grabado principalmente bandas provenientes de la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM), así como de estados vecinos como Puebla, Querétaro, Guanajuato, Hidalgo y Michoacán. Éstas tienden a realizar presentaciones en centros de convenciones, gimnasios, plazas o inclusive patios deportivos de escuelas públicas. Por otra parte, en un esquema organizo bajo cuatro puntos cardinales los géneros anteriormente descritos. Las agrupaciones centradas que están en color verde son aquellas que han producido su música bajo dicho sello discográfico (ver esquema 3). El criterio de selección está asociado con los gustos musicales de diversos interlocutores ubicados a partir de entrevistas, carteles o *flyers*, covers interpretados en conciertos, estampas en la vestimenta

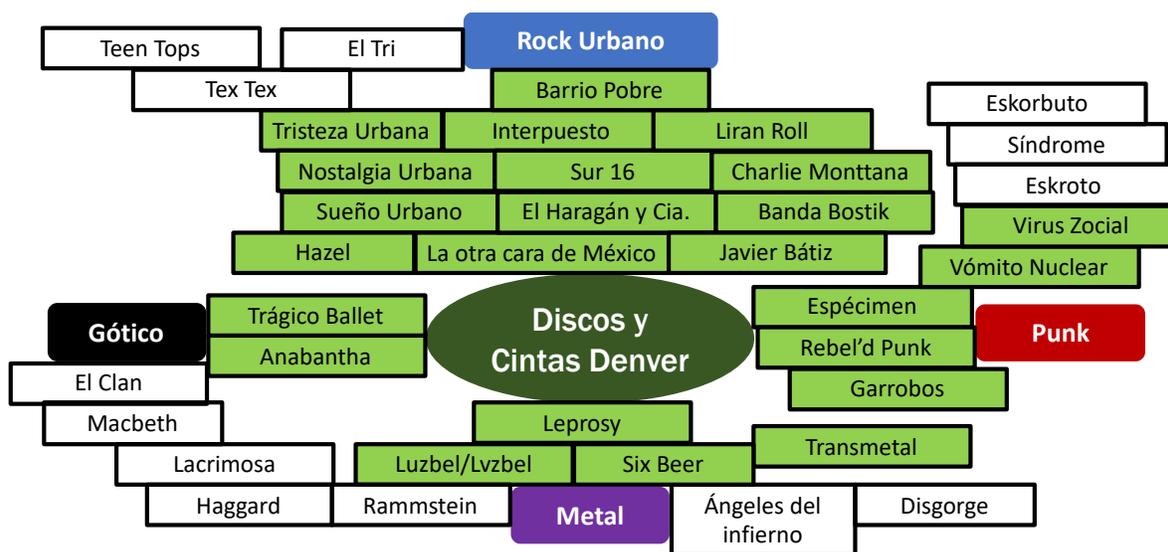
---

<sup>32</sup> Anglicismo que refiere a un movimiento circular de cabeza al tempo de la música, principalmente, metal y punk.

<sup>33</sup> Una descripción general se encuentra en [https://es.wikipedia.org/wiki/Discos\\_y\\_Cintas\\_Denver](https://es.wikipedia.org/wiki/Discos_y_Cintas_Denver)

(playeras, chalecos), y la misma observación participante<sup>34</sup>. Pensando en que la identificación es también condicional y se afina en la contingencia, ésta incluye recursos materiales y simbólicos como condiciones determinadas de existencia que ayudan a sostener la diferencia (Hall, 2011: 15).

Huelga decir lo incompleto que esto podría parecer para una localidad de casi dos mil habitantes, o incluso para una sola persona, empero, sí apunta los grupos más representativos. Evidentemente, de acuerdo con el esquema, Discos y Cintas Denver produce más bandas de rock urbano, seguido del género punk. Asimismo, algunos de las que no están relacionados con dicha disquera –a excepción de Disgorge que son originarios de Querétaro– son bandas foráneas o extranjeras.



**Esquema 3.** La centralidad de la disquera Discos y Cintas Denver en relación con algunos grupos de gótico, metal, punk y rock urbano escuchados en Chitejé de Garabato.

Este tipo de escena musical también es considerada como “subterránea” o “*underground*”. Al respecto rescatamos una de las entrevistas realizadas para el proyecto de enseñanza musical en donde un joven participante –Valente, hermano de Darío y baterista de Los Coconozhles– hacía un llamado a que se apoyara a “la música que no es tan comercial como lo es el rock”, porque aquella que aparece en la televisión “no expresa la realidad que

<sup>34</sup> Por ejemplo, la experiencia de escuchar la música que los interlocutores llevan en la memoria del teléfono celular resultó bastante esclarecedora.

pasa en el país y en el mundo”. Cabe señalar que, al menos las nuevas generaciones, no compran material de Discos y Cintas Denver, sino que descargan la música o la escuchan desde YouTube y se dan cuenta que pertenece al sello por el logotipo y descripción del video. Por ello, es importante repensar “lo comercial” en una disquera de esta naturaleza, pues, por lo menos en la comunidad donde estamos estudiando, no opera tanto bajo un esquema de compra-venta<sup>35</sup>.

### **2.3. Conciertos en vivo como práctica musical local**

Este apartado está dedicado a los conciertos presentados por Arme y el proyecto paralelo La Resistencia Rockera de Luis Esteban. Es importante recordar que actualmente Arme está conformado por la tercera alineación que se integró a inicios del 2018. De acuerdo con el líder fundador, es hasta este punto en donde la banda se ha llegado a consolidar realmente, algunos factores han sido la dedicación y competencia de los músicos, el apoyo familiar, la prueba de grabar un disco en un estudio profesional, así como la experiencia de múltiples conciertos ofrecidos a lo largo de casi tres años.

Por ejemplo, tuvieron la oportunidad de dar un concierto y una entrevista en el Tianguis Cultural del Chopo, lugar emblemático para la cultura rockera en México. De acuerdo con Edgar, era la primera vez que los chavos visitaban la Ciudad de México y estaban tan asombrados que hasta se tomaban fotos en el Metro, pero también estaban asustados de ser arrastrados por el tumulto de gente con todo e instrumentos. Otro concierto importante fue en el 17º Encuentro de las Culturas Populares y los Pueblos Indígenas en la capital de Querétaro. Dentro del contexto de las instituciones culturales del Estado, se organizaron talleres, exposiciones de artesanías, conversatorios, presentaciones de libros y eventos musicales y dancísticos. En las actividades distribuidas en tres fines de semana de noviembre de 2018 se incluyó hasta el final un foro del programa nacional de “De Tradición y Nuevas Rolas” que coordinaba en ese entonces Adriana Ocampo de la Secretaría de Cultura.

Las agrupaciones provenían de distintos estados de la república. De Chiapas venía Lumaltok, exponente del *bats’i* rock de Chiapas y Yok’el Jkumaltik, que es una banda de

---

<sup>35</sup> En afán de futuras problematizaciones, es interesante saber que la banda Interpuesto se ha presentado tanto en Chitejé de Garabato, como en la Arena Ciudad de México en el mismo año de 2018. Ello denota una diferencia enorme de asistentes, infraestructura, así como la remuneración al grupo y recaudación monetaria.

rock-reggae que canta en Tojolabal. De Querétaro se presentó por supuesto Arme y una banda de rock alternativo llamada Efecto Asaya, originarios de Tolimán y que cantan en lengua otomí. También se presentaron Los Winrappers de El Cardonal, Hidalgo, a rapear en lengua hñähñú. De Zongolica, Veracruz se presentó el grupo de black metal Mikistli a cantar en nahua. Y, finalmente, La Murga Xicohtl, una banda de ska y música balcánica originaria de Tlaxcala, se dispuso a cantar en idioma nahua. Al igual que algunas de estas bandas, el grupo Arme, de acuerdo con su líder fundador, se considera parte del movimiento de “etnorock”. Dicho sea de paso, gracias a una grabación de video<sup>36</sup> pude constatar que Nando, Chivo y Mostro fueron los primeros en armar el slam mientras tocaba la banda de black metal Mikistli.

Ahora bien, algunos de estos antecedentes son relevantes para nuestra investigación, no obstante, los siguientes subapartados son descripciones etnográficas de conciertos y eventos que sí tuve la oportunidad de presenciar. Siguiendo el título de este capítulo, intentaré resaltar aspectos colectivos evocados por los conciertos de rock, asimismo, la categoría de *banda* y el concepto de complejo genérico ayudarán a entender mejor dichos fenómenos.

### **2.3.1. Amealco de Bonfil, 11 de agosto de 2019**

En el marco del Día Internacional de los Pueblos Indígenas, el ayuntamiento de Amealco de Bonfil realizó el 4º Encuentro Intercultural 2019 en la plaza principal. Siendo este un pueblo mágico, la Coordinación de Cultura del municipio llevó a cabo un festival turístico con eventos musicales y dancísticos, teatro guiñol, exposiciones, presentaciones de libro y un concurso de huapango huasteco. Cabe señalar la presencia de países invitados como Perú, Brasil y El Salvador en el itinerario. Era la primera vez que yo visitaba el municipio y me llamó la atención la gran cantidad de gente, así como las múltiples artesanas y artesanos que vendían la tradicional muñeca otomí “Lele”.

Poco antes de la participación de Arme, se presentó un grupo dancístico llamado “Danza Guamares” de la nación chichimeca-jonaz del municipio de Comonfort, del estado vecino de Guanajuato. Era un grupo de aproximadamente 20 hombres y mujeres pintados de negro cuyo performance evocaba una danza prehispánica muy parecida a la de los Concheros.

---

<sup>36</sup> Disponible en [https://youtu.be/PnEQ\\_AiGNRc](https://youtu.be/PnEQ_AiGNRc)

Ellos bailaban de manera coordinada al ritmo de un huéhuetl y sonaba eventualmente un caracol. El público estaba embelesado por las actuaciones de ciertos personajes que gritaban agresivamente y bailaban sacando la lengua, provocando la sensación de algo siniestro. Al término de su participación, todo el escenario se dispuso para la presentación de un libro sobre el consumo y beneficios nutricionales del amaranto en comunidades indígenas marginadas, precisamente de Chitejé de Garabato. Aún con el itinerario atrasado, todavía respondieron algunas preguntas del público, retrasando la siguiente participación que era la de Arme.



**Imagen 13.** Danzante chichimeca-jonaz acompañando a Arme.

Al terminar de responder las preguntas, aún con las presentadoras sobre el escenario, Edgar y sus compañeros se dispusieron apresuradamente a hacer la obligatoria prueba de sonido, pues tenían una hora límite para la renta del transporte del equipo. Después de probar tocando una canción, Edgar le pidió al público que no se espantara con la prueba de audio, aunque en realidad la gente comenzaba a mostrarse interesada. Después de tocar la primera pieza “Poesía a la memoria de mi pueblo”, Edgar no dejó pasar la ocasión para recordar el motivo del encuentro: “hoy que están celebrando a los pueblos, también es importante hablar de todos esos procesos violentos a los que fueron sometidos los pueblos, este proceso violento

de conquista. Queremos contarles una historia, la historia de Jacinto Canek, el último príncipe maya quien siempre estuvo resistiendo ante la invasión de los españoles”. Acto seguido, anuncia que el grupo Danza Guamares habría de acompañarlos con su performance al ritmo de rock (ver imagen 13).

Este acuerdo fue improvisado, es decir, no estaba contemplado en el programa, pero lo que más llama la atención es que los danzantes tampoco conocían la música de Arme, aún así, fueron siguiendo la estructura de las canciones y aportaban al performance sus elementos particulares. Después de bailar un par de temas más, los danzantes se despidieron y Edgar anunció la pieza siguiente llamada “Haxjöö xaha”, que en otomí significa “Buenos días tortuga”, al respecto comenta: “Hoy que Amealco ha recibido a diferentes pueblos del estado de Querétaro queremos compartir una canción que está inspirada en ‘la xaha’, la deidad, la protectora del agua allá en la Peña de Bernal. Si ustedes van a la Peña de Bernal y la observan bien, la forma de la figura es una tortuga que está esperando. Esta canción está inspirada precisamente en esta deidad”.

Al momento en que nombran a los miembros de la banda, Edgar menciona el instrumento que cada uno toca. Posteriormente hace su “carta de presentación” utilizada en casi todos los conciertos: “y aquí *en los gritos porque no sé cantar*, su servidor Edgar, mejor conocido como el señor Tortilla”. Debido a que Amaranta no pudo estar por razones de salud, en la pieza “Cuando la Muerte” Edgar cantó tanto con voz normal como gutural. Además, manifiesta que el tema “habla precisamente de ese anhelo, de ese deseo, de que cuando la muerte llegue, en dónde nos gustaría que quedaran nuestras últimas memorias”. El siguiente tema que ejecutan, “Arme”, es precedido por el siguiente discurso:

Ya casi nos vamos, pero antes de irnos, quisiéramos darles estas palabras que le dieron nombre a este grupo: Arme. Cuando yo era niño, mi abuela siempre me decía “la tortilla”, entonces cuando decido formar este proyecto lo primero que me viene a la mente es *ar hme*. Por cuestiones de autodeterminación, solamente utilizamos A-R-M-E, cuando mandé hacer el logo del grupo, la persona que lo hizo, un amigo, lo escribió como lo entendía, y hablando con mi abuela, ella me decía que aprendieron el otomí a través de la oralidad y no con un sistema de escritura. Y que los abuelos que sabían escribir escribían [el otomí] como lo entendían. Entonces estos dos sucesos nos dicen que nosotros pertenecemos a una generación que creció con el desarraigo, es por eso por lo que utilizamos A-R-M-E para pronunciar la palabra “Arme”. Hoy esta tarde les presentamos esta canción que le ha dado vida a este proyecto, esta canción se llama Arme.

Es interesante que dicho discurso también sea presentado en múltiples conciertos, pues más que una justificación del porqué nombrar un grupo con los recursos gramaticales disponibles, se apela al uso lingüístico de los abuelos en general, y de su abuela en particular. Asimismo, pude observar la reacción del público que, al oír el nombre de una banda de rock que canta gutural y que quiere decir ‘la tortilla’, provocaba una que otra sonrisa. En aquel domingo, había sobre todo familias que iban de visita y no tanto la *banda* en sí. Como se puede observar en la foto, la organización del evento dispuso de sillas para el público (ver imagen 14). Las pocas personas roqueras que observé eran familiares y amigos de Arme, fácilmente distinguidos por las playeras con el logo y su respectivo apodo estampado en la parte trasera.



**Imagen 14.** Plaza principal durante el concierto de Arme.

El concierto terminó con la pieza “Árbol sin Raíces” y con ella Edgar aprovechó para manifestar que la letra trata sobre “el reflejo de lo que ha sido mi proceso de vida en una comunidad que está en un proceso de pérdida cultural comunitaria”. Después del evento me acerqué para pedirle una entrevista. Además, conviví con los demás músicos y, sin que ellos entendieran completamente mi intención de la investigación, considero que desde ese

momento nació una sincera amistad con todos ellos. A continuación, expondré una experiencia de salida con ellos, tres meses después de que grabaran su primer disco.

### 2.3.2. Ezequiel Montes, 23 de noviembre de 2019



Imagen 15. Flyer del evento punk en Ezequiel Montes, Qro.

Quedamos de vernos en el municipio de Ezequiel Montes, muy cerca de Tequisquiapan en Querétaro. El evento fue después del Día del Músico, citaban a las 6:30 pm y en el *flyer* decía “inicia puntual”. Era un evento donde la mayoría de las bandas tocaban punk. Algunas eran originarias de dicha ciudad y otras venían de municipios aledaños. En el *flyer* aparecían los logos de Herejía, Konflicto de Libertad, Parálisis, Xolvente, Los Engendros, Infierno, Toxiko Zocial, La Mancha Urbana, Artos del Sistema, y, por supuesto, Arme (ver imagen 15).

Edgar había conocido al organizador en una tocada de Arme, le gustó mucho y mantuvieron contacto desde entonces. Desde un inicio me comentó que no tenía ganas de asistir, la razón era porque el ambiente no se les hacía adecuado para su música: “van a haber puras bandas punk”, comentaba con molestia y hasta un poco de temor. El lugar estaba en obra negra, con cuatro columnas de lo que parece que iba a ser un edificio. La iluminación era pobre y la suciedad albergaba cucarachas. Aún había restos de herramientas y residuos de la construcción. No obstante, el ambiente se puso bueno para beber y comer unos tacos al vapor cortesía del organizador.



**Imagen 16.** Familiares y amigas de Chivo.

Los músicos de Arme rentaron una camioneta que los llevara de ida y regreso a Las Salvas, un tramo de aproximadamente 3 horas y media. Llevarían casi todos los instrumentos, incluyendo huéhuetl y pandero, parte de la batería y sus propios amplificadores. Dicho sea de paso, respecto al pandero, Nando estaba a punto de sacarlo de la camioneta cuando me

miró y dijo sonriente: “esto hay que dejarlo, mejor hay que sacarlo cuando sea algo más cultural”. Por otra parte, la renta del transporte con chofer fue \$2,500, una fuerte suma para una sola participación en un festival y sin retribución por venta de discos. Para solventar gastos, algunos de los invitados que abordamos la camioneta íbamos a cooperar con \$180. Además de los cuatro integrantes del grupo (sin Amaranta), iban 3 familiares mujeres, una amiga de Chivo y yo. Las chavas iban muy animadas, bromeando y riendo. Me atrevería a decir que por el solo hecho de viajar y acompañar al grupo, sentían una gran emoción. Cabe resaltar que todas llevaban puesta su playera personalizada de Arme, es decir, con su apodo en la parte de atrás (ver imagen 16). Es interesante cómo Ruth Finnegan (2008) destaca dichas actividades paralelas para explicar los senderos musicales:

[...] el hecho de viajar juntos en un coche alquilado para animar colectivamente a su grupo en un concurso nacional, para volver en triunfo por la noche, representará sólo una pequeña ampliación de sus rutas habituales. Acudir a lugares desconocidos con un propósito familiar significaba imprimir previsibilidad a contextos de otro modo extraños. [...] Gracias a los senderos conocidos y establecidos por las personas podían moverse por espacios aparentemente vastos sin percibirlos llenos de obstáculos por la distancia o la fría impersonalidad en ocasiones atribuidos a la vida urbana (2008: 463).

Cuando arribamos al lugar, el organizador nos pidió esperar a que primero tocaran un par de bandas del programa. Durante ese tiempo fuimos a comprar algo de cenar. Al regresar, movimos los instrumentos de la camioneta al escenario. Muchos nos miraban con asombro, pues el equipo era de buena calidad. “¿Nos prestan el ampli de bajo?”, preguntó alguien de otro grupo. Nando estuvo de acuerdo. Había pocos asistentes, unos 15 o 20, quizás el número aumentaría conforme avanzara la noche. Algunos 4 o 6 pasaban al espacio frente a la banda para hacer el clásico slam (ver imagen 17). Por su vestimenta y su peinado se podía decir que eran “hardcore” punks, es decir, aquellos que siguen fielmente los códigos.

Tras unas 3 o 4 canciones la consola dejó de funcionar. Y es que, al parecer, habían conectado todos los instrumentos, incluyendo el micrófono de voz, en ese solo aparato. Según Edgar, son las llamadas “consolas amplificadas” que se usan para ensayo o lugares cerrados, mas no para conciertos. “Con esa grabamos el demo”, recuerda Edgar. Además, hay que saber distribuir las corrientes para evitar sobresaturarlo. Y fue justamente lo que pasó, se ‘quemó’ la consola y ya no pudieron continuar el concierto. Más aún, querían utilizar el amplificador de bajo de Nando para la voz, pero Edgar se negó rotundamente diciendo que

no era para eso. Sus palabras fueron: “no puedes meter la voz a un ampli de guitarra, eso tiene sus consecuencias. Lo estás madreando. Pareciera que es chiste, pero no es mamada. La amplificadora de voz no es lo mismo para pastillas”.



**Imagen 17.** Punks haciendo el slam.

Mientras veíamos que algunos punks se pusieron violentos con el organizador y el responsable del equipo, Edgar llamó a su banda para recoger todo. “Vámonos antes de que nos madreen”, dijo en voz baja. Y es que aún no había tocado y, obviamente, se había generado una cierta expectativa al ver el imponente y exótico huéhuatl. Empezaron las rechiflas no sólo a quienes hacían intentos frustrados por componer el equipo descompuesto, sino por los que ahora nos gritaban “¡no se vayan!”. De manera muy diplomática y sutil, Nando retiró del lugar su amplificador. “No importa que nos digan mamones, a la otra vamos a pedir por escrito las especificaciones para tocar”, comenta decepcionado Edgar frente al grupo. Todos asienten. Esta experiencia puede entenderse como necesaria para ir estableciendo ciertos requisitos, pero también refuerza lo marcos de interacción como una diferenciación frente a la escena punk.

### 2.3.3. Las Salvas, 21 de diciembre de 2019

Dado que el primer disco *Árbol sin Raíces* tuvo problemas de retraso con la maquila, de todas formas, Edgar tenía contemplado hacer la presentación antes de que acabara el año. Por lo que tuvo a bien grabar 50 copias piratas con el máster de estudio y venderlas más baratas. A fin de cuentas, terminó por regalar la mayoría y apalabrar que lo comprarían una vez que saliera el original de “digipack”. Desde un principio me habían comentado que la presentación se haría en un contexto más familiar y comunitario, pues por problemas de recursos y apoyo gubernamental, no pudieron hacerlo en el centro de Amealco. Al final optaron por hacerlo en el patio de la casa de “los chivos”, para ello se realizó un spot promocional que decía: “Banda de rock: Arme. Presentando su primer disco: ‘Árbol sin raíces’. Sábado 21 de diciembre en la comunidad de Las Salvas, Amealco, Querétaro. Casa de la familia Esteban Eligio, antes de llegar al campo de futbol. A partir de las 6 de la tarde. Evento gratuito”.

Asimismo, el spot se tenía pensado perifonearlo en las calles con bocinas que normalmente se utilizan para anuncios locales. La idea originalmente fue propuesta por Gerardo –productor de Albatros Studio donde grabaron el álbum– a lo que Edgar contestó entre risas que eso se hacía para tocadas de bandas norteñas grandes o sonideros de “alta infraestructura”, pero que para una banda de rock no se había hecho. De todas formas, llegó a Chitejé y a comunidades aledañas con la intención de invitar a amigos, familiares e incluso autoridades locales, aunque Edgar aseguró que no irían.

Con la intención de registrar desde los preparativos hasta el cierre del concierto, llegué al mediodía al lugar. Para entonces ya estaba puesta una lona azul que habría de cubrir el espacio. Había que pensar en los lugares donde irían las bocinas, los instrumentos como la batería, las consolas, pero también el lugar del slam. Todo se iba colocando sobre el pasto, a excepción de la batería que iba sobre un tapete. En un inicio, todos hicimos un esfuerzo físico para cargar, mover, conectar, etc. El acomodo no era al azar, Gerardo –también apodado “el Borre”– me comentaba que “tiene que ver con el sonido, pero también con lo estético”.

El equilibrio y la proporción espacial iban en función tanto de la distribución equitativa del sonido, como del lugar que ocuparían los músicos. Asimismo, se pensó en la sonorización por consola. De entrada, había 3 pares de bocinas grandes para graves, medios

y agudos respectivamente (ver imagen 18). Se apilaron una en cada lado. En un mueble de madera viejo, se colocaron diversas consolas y “poderes”, como un “*crossover*” que acababan de comprar. Éste divide sonido grave-medio-agudo, y si no lo utilizan, puede llegar a descomponer las bocinas. Hay una diferencia importante entre consolas y poderes que, aunque en ese momento no lo indagué a profundidad, destaco que las primeras funcionan para ecualizar, mientras los segundos para equilibrar la transmisión y energía sónica.

Llamó la atención la sonorización de la batería, pues se le colocaron siete micrófonos (dos menos que en el estudio de grabación) y la prueba de sonido fue primero el bombo y la tarola: “tiene que ser así como en el estudio”, indicó Gerardo. La prueba de sonido fue lo más interesante. Al inicio Borre se encontraba a un lado de la batería, modulando los canales que conectaban a cada uno de los micrófonos, algunos fallaban y los cambiaba de canal. Empero, ciertas fallas se debían al daño de los cables y no tanto de la consola. Ello requirió tiempo de prueba en un diálogo directo con el baterista.



**Imagen 18.** Bocinas para graves, medios y agudos.

Después, para un trabajo más fino, Gerardo se colocó en un lugar central del espacio del evento a una distancia considerable tanto de la batería como de la consola. Mientras, Dani –un acompañante, amigo de Gerardo– trabajaba los controles, nivelando las partes de la batería y siguiendo las instrucciones del Borre, todo a criterio de su oído y su conocimiento.

Fue interesante notar la secuencia de pruebas, primero un elemento (por ejemplo, bombo, tarola, tom de piso) y luego en combinación de redobles. “A pesar de que yo toco batería, no puedo ecualizarla ni en el estudio, necesito que alguien llegue y la toque”, me comenta Gerardo. Los redobles se fueron dinamizando de acuerdo con ritmos propios del rock hasta llegar a abarcar todos los elementos de la batería en un punto deseado.

A las tres de la tarde comenzaba a llover, por lo que se centraron más la batería y recortaron el espacio donde iba a ser el slam. A las cuatro de la tarde había una fuerte neblina y muchísimo frío, cabe mencionar que, por estar en campo abierto, la sensación térmica llegó a casi 1° C. Pronto llegó la comida cortesía de la familia: pollo en mole verde y arroz. Las tortillas se enfriaban apenas uno las sacaba del chiquihuite<sup>37</sup>. Aquí es pertinente recordar que la invitación de Edgar por redes sociales mencionaba que cada uno trajera sus propios platos y vasos de plástico porque no estaba dispuesto a generar basura con desechables. Ninguno de nosotros hicimos caso, solamente él y su esposa fueron consecuentes con el compromiso ecológico.

Después de la comida, y una vez que quedó totalmente sonorizado el equipo, llegó el Mostro dispuesto a ensayar. Antes fueron necesarios algunos detalles sobre todo con los amplificadores y los pedales, pues ello dependía de una configuración más personalizada del músico. Cada uno de los músicos de cuerda fueron probando y afinando su instrumento hasta llegar al punto sonoro deseado. El timbre finalmente se afianzó al tocar todos en ensamble, mientras tanto, los niños escuchaban atentos (ver imagen 19). Los pedales fueron dispuestos sobre pequeños pedazos de madera, esto para evitar hacer descargas eléctricas provocadas por el pasto y la tierra mojada. Aunque no pudieron evitar sentir repentinos ‘toques’ al colocar la boca cerca del micrófono. Finalmente, extensiones, cables, cargadores, tripiés, stands para guitarras, sillas y, por supuesto, micrófonos, se dispusieron debidamente en el escenario poco después de las 7 pm.

---

<sup>37</sup> Cesto de palma para las tortillas que se utiliza en comunidades indígenas del país.



**Imagen 19.** Hermanos y sobrinos pequeños de los músicos atentos al ensayo.

Había dos grupos invitados, Dalila's Death y La Resistencia Rockera de Luis Esteban. El primero era un solo compañero llamado Brayan que tocaba una guitarra electroacústica con una pedalera sofisticada que generaba *loops* [bucles]. Al presentar su proyecto, reafirmaba su apoyo a la banda Arme y agradecía la invitación. También advirtió el contraste musical frente a los demás grupos por venir, pues su estilo era claramente distinto: “La banda Arme toca más duro, más pesado [...] acá son canciones más tranquilonas, pero nos une el rock & roll”. Aún así, la audiencia no dudó en manifestar su aprobación con diversos gritos y silbidos.

Llegaba el turno de La Resistencia Rockera, la ecualización del equipo de sonido era bastante similar a la de Arme, aunque sin instrumentos prehispánicos. Nando, el bajista, anunció la banda y agradeció a su familia y al Diario de Querétaro, quien tenía programada una entrevista al final. Habló de la presentación del disco y del autor Edgar Valerio “y sus músicos de la resistencia de la tortilla”. Abrieron con una pieza llamada “Abrázame” de la banda de rock urbano Tristeza Urbana. A diferencia del anterior músico, se requirió de la supervisión del equipo de sonido, pues ahora ya implicaba un ensamble. Cabe señalar que ya en este punto Gerardo estaba entre el público, fueron los familiares de Chivo quienes supervisaban la correcta sonorización.

Ya entrado el concierto, a diferencia de otros como el de Amealco, en este hubo mucha más interacción con el público. Por ejemplo, antes de tocar “Sacude el cráneo” de la banda punk Garrobos, Chivo comentó, “una movidona, una más *punkis* porque hace mucho frío”. A la siguiente, la periodista del Diario de Querétaro, Miriam Martínez, también pedía “una más loca”. Luego Darío, de la banda punk Los Coconozhles, gritaba: “¡a ver si es cierto wey!”. Adelanto en este momento que, debido a que él venía ebrio, durante el resto del concierto continuaría increpando a los músicos. Por otro lado, en algún momento, Nando anunció que se les descompuso parte del equipo y se justificó diciendo que “para eso es”, y también “para que lo arreglen”. Darío reviró y dijo “¡Ya lo chingaste tú wey!”.

Al anunciar una pieza con la palabra “odio” en el título, Darío ahora gritó: “¡tu odio es amor para mi wey!”; provocando la risa entre los asistentes. Estas increpaciones son particulares en este tipo de eventos donde no hay un escenario escalonado, ni una amplia espacialidad, además de que todos los asistentes eran familiares y amigos que conocíamos personalmente a los músicos. Había una confianza que nos vinculaba y ello provocaba un particular tipo de performance.



**Imagen 20.** Algunos asistentes del concierto de la presentación del primer disco.

De los que estábamos reunidos, una parte era la *banda* de Garabato, punketos – quienes, por cierto, los seguían algunos perros callejeros que buscaban algo de calor y comida–; algunos otros eran amigos de Edgar que trabajan para El Diario de Querétaro y que se dedicaron a grabar video, tomar fotos y hacer una entrevista al final; otros éramos amigos de los músicos que veníamos de otras ciudades, y, finalmente, se encontraban presentes casi todos los familiares que vivían en el barrio Las Salvas, desde niños hasta adultos mayores, incluyendo la mamá de los músicos quien estuvo sentada durante el concierto (ver imagen 20).

De las piezas que tocaron, una fue “La muerte de un anciano”. Edgar dijo que “está dedicada a la memoria de todos nuestros abuelos que han tomado ese camino”. En eso Darío continúa increpando: “¡mi abuelo no está muerto wey!”. Antes de proseguir con el concierto, Edgar presenta a cada músico, no sin antes admitir que él “no sabe tocar, sólo sabe escribir”. De la bulla surgieron consignas como ¡tocas chingón pinche Chivo!” (Darío), “¡Chivo, soy tu ídolo!” (Dani), “¡preséntate tú wey!, ¡tú quién eres!”, terminó por gritarle Darío al vocalista, provocando risas entre el público.

En el comienzo de la canción “Historia de amor”, el bajista Nando tocaba la ocarina y el pandero, este último colocándolo en los pies para sacudirlo con el talón mientras tocaba simultáneamente la ocarina. “Multi-instrumentista”, comentó Edgar, quien no dejaba de mirarlo con asombro. Para la pieza “Árbol sin raíces” Darío, nuevamente, increpó gritando “¡sí hay raíces wey!”. Tras casi 10 minutos de duración, Edgar anunció que estaban por terminar el concierto para darle paso nuevamente al grupo La Resistencia Rockera. Darío se mofa diciendo: “La Resistencia cae gordo también, al igual que el Arme”.

También tocaron una pieza llamada “El Árbol y el Gorrión”, que no se encuentra en el disco y que han estado ensayando. Al terminar, entre el grito de “otra, otra”, la voz de Darío resalta entre todas y dice “¡órale pinche cotizado!”. “Pero van a bailar, eh”, revira Edgar. La última pieza que tocaron supuestamente no tiene nombre, pero he escuchado que la ubican como “la punk”, justo por el estilo y tempo rápido. Ello provocó un gran slam y al terminar pidieron otra. Alguien dijo: “vuélvela a repetir”. “Esa misma wey, ¡otra vez!”, exigía Darío.

### 2.3.4. San Miguel Tlaxcaltepec, 1 de marzo de 2020

**PROGRAMA**  
**7MA FERIA del maíz NATIVO y la MILPA**  
 EN DEFENSA DE NUESTRO TERRITORIO Y LA VIDA  
**1 de marzo San Miguel Tlaxcaltepec**

**Nxamuge Nt'ohme**

8:00 - 9:00 Registro e instalación de productores  
 9:00 - 9:15 Ceremonia de apertura con el Comité de Feria y con lxs hermanxs indígenas ññoño, kanien'kehá:ka (Mohawk), nahuatl, rarámuri, xi'iuí (Pame)  
 9:15 - 9:45 Danzas de San Miguel Tlaxcaltepec y Chitejé de la Cruz  
 9:45 - 10:10 Presentación del libro "Tejer procesos", CECADCO-FCPyS VAQ  
 10:10 - 10:20 Presentación de nuestras abuelas parteras  
 10:20 - 10:40 Fernanda Aak -Música con saxofón  
 10:40 - 11:10 Presentación de Stephen Silverbear McComber, guardián de las semillas de la comunidad kanien'kehá:ka Mohawk de Kahnawake, Quebec  
 11:10 - 11:50 Huapango huasteco y arribeño de los xio'i Pame de Tamasopo  
 11:50 - 12:00 Invitación a/de los productores

Mesas de diálogo (Frente al escenario principal)  
 12:00 - 3:00 > ¿Tiene futuro el campo? Intergeneracionalidad.  
 > Maíz nativo y cambio climático.  
 > Revitalización y defensa de la lengua Hññoño.  
 3:00 - 3:30 Presentación del disco "Árbol sin Raíces" de Arme (etnorock de Chitejé de Garabato)  
 3:30 - 3:50 Danza con escuelas de San Miguel Tlaxcaltepec  
 3:50 - 4:30 Palabra viva/ Hip-hop Huapango, Improvisación de Vicent Velázquez y Victoria Cuacvas  
 4:30 - 4:45 Presentación libro "Sabores y Saberes", Instituto Intercultural Ññoño  
 4:45 - 5:00 Premiaciones de concursos: productores de maíz, alimentos, artesanías y expresiones artísticas  
 5:00 Clausura por el Comité de Feria y Hermanxs indígenas.

**ACTIVIDADES PARALELAS**

9:00 a 12:00 → Taller de impresión y gráfica colaborativa alrededor del maíz y las lenguas hññoño, por Tetera-LáR, (Kiosko)  
 10:00 a 12:00 → 1ra Presentación del documental "Maíz por mis venas" y proyección documental "Sunú", (Salón ejidal)  
 10:00 a 3:00 → Actividades para niños (Cancha de escuela primaria "Benito Juárez")  
 10:00 - 4:00 → Exposición de Herbario Medicinal Comunitario del taller de plantas medicinales de San Miguel Tlaxcaltepec, (Salón ejidal)  
 3:00 a 4:30 → 2da Presentación del documental "Maíz por mis venas" y proyección documental "Sunú", (Salón ejidal)  
 Pláticas con abuelas parteras (partería y sanación tradicional), (Área de artesanías)

**PERMANENTES**

- Venta e intercambio de semillas Nativas
- Exposición de obras del concurso de fotografía y expresiones artísticas (kiosko)

**Imagen 21.** Programa de la 7ma Feria del Maíz Nativo y la Milpa.

En esta comunidad vecina de Chitejé de Garabato se realiza anualmente "La Feria del Maíz Nativo y la Milpa", también conocida como "Festival del Maíz". Al igual que en el Encuentro Intercultural de Amealco, hubo diversidad de actividades tanto musicales y

dancísticas, así como presentación de libros y talleres (ver imagen 21). Cabe señalar que San Miguel Tlaxcaltepec está a 30 minutos de la cabecera de Amealco de Bonfil, además, muchos de los asistentes viajaron en coche particular. Toda la calle principal estaba repleta de aparadores con todo tipo de mazorcas y semillas de maíz y otros productos derivados como el pinole. También había variados puestos de comida y bebida, así como productos artesanales de la región.

Detrás de los aparadores atendían los productores directos quienes ostentaban su nombre en un gafete, así como su localidad y estado de origen. Por los pasillos deambulaban principalmente turistas nacionales y extranjeros, había pocas personas oriundas de la región. Dado que llegamos casi cuatro horas antes de que Arme diera el concierto, colocamos en el kiosco un pequeño stand y allí me dispuse a vender el disco *Árbol sin Raíces*, así como playeras, estampas y parches con el logotipo del grupo, todo para recuperar los gastos de producción. Para promocionarlo, Edgar pidió conectar una bocina que reprodujera las canciones del disco. En algún momento, un locatario cercano que vendía artesanías nos pidió que bajáramos el volumen o que pusiéramos “música más decente”. Esto provocó una molestia en Edgar y en ese momento me comentó que, cuando pasaran al escenario, le dedicaría una canción a ese señor. Una vez que inició el concierto, a pesar de la mala sonorización, hubo quienes no dudaron en hacer un slam (ver imagen 22). Empero, el ambiente parecía más turístico, con numerosas sillas, por lo que el slam no llegó más que a tres personas. Al parecer no hubo mucha presencia de la *banda*.

Antes de que tocan la pieza “México”, la cual hace una crítica a la situación social y política de país, Edgar dijo en el escenario: “esta canción queremos dedicársela a un señor que nos dijo que tocáramos música decente, que eso era mucho escándalo. Ese señor por aquí está vendiendo y viene a la Feria del Maíz, no está en la plaza de Amealco. Esta canción se llama ‘México’”. Llama la atención que, siendo una comunidad indígena, y siendo un evento cultural que apela a la “defensa del territorio y de la vida” (ver imagen 21), efectivamente cumpla más las expectativas turísticas, que de un contexto o un hecho musical reconocido por la *banda* local. Sin embargo, no es la primera vez que Edgar toca en una Feria del Maíz, en este sentido, podría asegurar que en dicho evento Arme interpela –quizás desde un intersticio– tanto a sectores interesados en las comunidades indígenas, como a colectivos que viven y escuchan la música desde ese lugar.



**Imagen 22.** Moi de Los Coconozhles iniciando un slam.

De todas formas, la presentación de las canciones seguía el mismo formato: “esta canción habla sobre todo lo que sufren los abuelos tanto en las comunidades, como en los espacios urbanizados, esta canción se llama ‘La Muerte de un Anciano’”. En otra Edgar dijo: “durante mucho tiempo me hice muchas preguntas en mi cabeza, me preguntaba qué diablos era en una comunidad indígena, pero que ya está más urbanizada que otra cosa, y de tanto pensar y de hacerme preguntas escribí esta canción que se llama ‘Árbol sin raíces’”. En otro aspecto, el público reaccionó positivamente a los instrumentos prehispánicos como las ocarinas y el huéhuetl con mayores aplausos. También el pandero ya fue utilizado por Nando quien consideró que ahora era un momento “más cultural” que el de aquella tocada punk.

Finalmente, al momento de presentar los nombres de los integrantes y empezar a despedirse, Edgar se refiere a sí mismo como “el señor tortilla”, alguien “que grita porque no sabe cantar”. Desafortunadamente, sólo les dieron un espacio en el programa de media hora, pero dentro del escaso público que era más *banda*, incluyendo Moi y Darío de Los Coconozhles, pedían que tocaran otra canción. “Díganles a los organizadores”, replicó Edgar. Tras la aprobación de éstos quienes ya tenían listos a los niños danzantes de las escuelas del pueblo, Arme terminó con la canción “Historia de Amor” y la dedicó a Darío quien no dejaba de increpar. “Te amo wey”, le agradeció gritando desde el público.

En este capítulo se abordó la categoría de *banda* como aquel colectivo convocado por las prácticas musicales en el pueblo. Desde la perspectiva de Edgar, se hizo una evaluación no sólo de las problemáticas con las que se le asocian, sino una disquisición de las músicas más escuchadas por esta entidad sociocultural. Este denominado complejo genérico funciona dentro de los ‘senderos’ mediante la lógica de la ‘identificación’, pues, como hemos observado, éstos nunca se unifican. Consideramos que, al igual que los senderos, en tiempos de modernidad tardía las identidades tienen la cualidad de estar “cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas; y están sujetas a una historización radical y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall, 2011: 17).

Las maneras en las que se desplaza esa relación y articulación con el otro, algo que de entrada plantea la identificación, se verá en el siguiente capítulo al exponer una diferenciación en el propio quehacer musical. Pero para ello era imprescindible presentar antes los contenidos y las temáticas que interpelan efectivamente a la *banda*. En este sentido, es a partir de la escucha que los músicos de Arme articulan y rearticulan sentidos de los signos sonoros y lo llevan a concretar en un proyecto particular, algo que abordaremos en posteriores capítulos.

Por otro lado, como lo vimos en la descripción de un par de presentaciones en vivo, la *banda* increpa. Considero que tiene que ver con la familiaridad del contexto, pues en lugares más turísticos como Amealco, la ocasión no da para una interacción más directa con los músicos. Ciertamente, hay colectividad, pero también hay posicionamiento político, como lo vimos en San Miguel Tlaxcaltepec. Queda entonces pensar en la rearticulación de signos sonoros en relación con la *banda* en tanto sujeto colectivo.

## CAPÍTULO III

### ARME. NARRATIVAS IDENTITARIAS DE UN PROYECTO MUSICAL

En el presente capítulo se expondrán los procesos de consolidación de Arme en concordancia con la *banda* de Chitejé de Garabato. A su vez, se irán describiendo los deslindes y diferenciaciones con las que se va configurando dicho proyecto. El segundo apartado está dedicado a las narrativas identitarias que son un recurso teórico que nos ayudará a entender cómo el mensaje de Arme se construye en una trama argumental frente al sujeto colectivo musical (la *banda*). Allí apuntamos algunos aspectos más específicos de aquello que permitirá generar el vínculo intergeneracional expresado en su manifiesto –este último lo consideramos elemento clave para la tesis– y que representa la postura de todos los miembros del grupo. Finalmente, a modo de recapitulación de la teoría desarrollada y siguiendo el título del capítulo, cierro con una exposición de las letras del disco *Árbol sin Raíces* para entender mejor su función en el fenómeno musical Arme.

#### 3.1. Orígenes de Arme

Como mencionamos en el capítulo I, Edgar tuvo incidencia en el contexto musical de Chitejé de Garabato tanto por la gestión de *toquines* de rock, como por crear la primera banda de rock que tocaba covers llamada Los Garabatos. La parte de la gestión la realizaba junto con su primo “que es como su hermano” Santiel, alias Toto, y su amigo Héctor; y la agrupación la conformaron Loncho, Víctor Hugo y Edgar y no tenían baterista. Aunque el propio Edgar considera que tocaba “muy mal”, agradece hasta cierto punto los comentarios y críticas que lo llevaron a mejorar. Por otro lado, Darío forma en el 2011 junto con su hermano Valente y un amigo llamado Moisés<sup>38</sup> y su hermano Gerardo, la banda de punk Los Coconozhles, nombre inspirado en el fruto “xoconostle” que proviene de la nopalera y es similar a la tuna, empero tiene un sabor ácido y amargo. Dicho sea de paso, esta banda punk también se autodenomina “pinches agrios”.

---

<sup>38</sup> Tanto Darío, como Valente y Moisés formaron parte del “Proyecto de enseñanza musical” tomando clases y dando conciertos (ver imagen 8).

Esta agrupación es importante para la historia de Arme por tres aspectos relevantes. En primer lugar, el vocalista y fundador de Los Coconozhles es un amigo cercano y forma parte de la *banda* garabatense, aunque haya tomado el sendero del punk<sup>39</sup>. En segundo lugar, ambos proyectos desarrollan su propio material lírico de acuerdo con experiencias individuales y posicionamientos políticos, por lo que Edgar considera que también Darío y su grupo producen “música con mensaje”. En tercer lugar, Edgar decide formar un ensamble de rock y no solamente interpretar sus composiciones en guitarra acústica, contactando e invitando a Darío a tocar el bajo eléctrico, a Valente a tocar la batería y a Loncho a tocar la guitarra solista, formando así la primera alineación de Arme en el año 2015.

La segunda alineación se da cuando se sale Loncho y Valente, y entra Noé en la batería, asimismo, por el grupo pasarían temporalmente varios integrantes. Por ejemplo, una chava del pueblo, de nombre Miriam, que tocaba el violín, pero llegó un momento en que “la iba a buscar a su casa y nunca salía”. Al poco tiempo terminó por verla tocar en el grupo garabatense de rock Corazón Viajero, cuyos músicos son los hermanos Rodrigo y Ricardo Concepción Anastasio, ex-participantes del “proyecto de enseñanza musical”, lo cual nuevamente ejemplifica el entrecruzamiento de senderos.

Pero esta alineación también tuvo problemas temporales para ensayar y tocar, incluso por problemas de salud y rehabilitación de algunos músicos. Por ello, hubo un tiempo en que Edgar recitaba sus canciones como poemas. Tuvo la experiencia de participar en un evento de poesía en Querétaro donde se subió al escenario y frente al micrófono recitó “Árbol sin Raíces”, “La Muerte de un Anciano” y “Poesía a la memoria de mi pueblo”, esta última es una composición que hizo mientras trabajaba en la capital del estado. Comenta que las dijo “sin música, pero de una manera poética” y que obtuvo buen reconocimiento del público y los organizadores. Más aún, en la comunidad de Chitejé de Garabato también se llegó a presentar como solista, pero con acompañamiento de guitarra acústica. Igualmente, la recepción fue positiva, inclusive, recuerda que se le acercaron algunas personas al final para reconocerle el mensaje de la letra de “La Muerte de un Anciano”.

Sobre esto hago hincapié en la manipulación creativa con la que los actores sociales o artistas juegan sobre la base de performances convencionales. En este sentido, Richard

---

<sup>39</sup> En un video podemos apreciar concierto de Los Coconozhles al aire libre frente al mural del pueblo en el que muestra el estilo musical de esta banda. Disponible en <https://www.facebook.com/coconozhlez.pinchesagrios/videos/1135193019978298/U>

Bauman (1975) la apunta como “el sistema estructurado [que] permanece disponible como un conjunto de expectativas y asociaciones convencionales”, pero que éstas “pasan a ser manipuladas de maneras innovadoras, conformando performances novedosos fuera del sistema convencional u operando diversas adaptaciones transformadoras que convierten al performance en algo más” (1975: 301). Ese “algo más” es fundamental para explicar el origen de Arme, pues el grupo lleva implícita una manipulación creativa que se filtra para generar algo nuevo. Si observamos lo que es emergente en sus performances, será posible entender el mensaje y su recepción dentro de un sistema estructurado, aspecto por aclarar en el presente capítulo.

Como bien apunta Bauman, “el concepto de emergencia es necesario para el estudio del performance como un medio hacia la comprensión de la singularidad de performances particulares dentro del contexto de performance como un sistema cultural generalizado en una comunidad” (*ibid.*: 302). Por ello, fue necesario explicar tanto el complejo genérico musical que impera en Chitejé de Garabato, así como las prácticas musicales de los conciertos en vivo con sus convergencias y divergencias respecto a otro tipo de performances.

### **3.1.1. La Resistencia Rockera de Luis Esteban**

En septiembre de 2019, en la fiesta del pueblo dedicada al santo patrón de Chitejé de Garabato, San Miguel Arcángel, se instaló un escenario y una gran lona frente al mural. Durante la tarde comenzaron a tocar grupos de sonideros, así como diferentes bandas de rock del pueblo. Algunas parecían, por cómo se escuchaban, que eran principiantes. Las desafinaciones, fallas en la rítmica y acordes extraños se compensaban con la pasión y entrega que expresaban los jóvenes músicos. Algunos otros se subían simplemente con una guitarra acústica a recitar un poema existencial o de amor. Cabe señalar que el público apenas reconocía una frase musical y de manera casi automática se ponía a bailar o a armar el slam.

Finalmente, tocaba el turno de La Resistencia Rockera de Luis Esteban, que es un grupo paralelo a Arme con tres de los cinco integrantes de Arme que toca covers de rock urbano y punk y que está conformado por “los chivos”, estos son Leandro (Nando), Alejandro (Mostro), Luis Ángel (Chivo), más otro integrante llamado Braulio, apodado “el Vaka”. En materia musical la alineación es similar a la de Arme, con excepción de que Chivo es cantante

y baterista a la vez. Huelga decir que los covers son “sacados de oído” por los integrantes. Además, todos son familiares y viven en el mismo barrio, lo cual facilita los ensayos de fines de semana. Entre semana trabajan como ayudantes de construcción o en alguna otra labor que les ofrezcan sus familiares mayores, principalmente en la ciudad de Querétaro. La mitad de su sueldo lo entregan a la jefa o jefe de familia, una parte la utilizan para gastos corrientes como comida y transporte, y lo que sobra lo invierten en equipo musical como amplificadores, nuevos instrumentos, cables, accesorios y pedales, entre otros.

Volviendo al relato del concierto, una vez en el escenario, listos para tocar, se subió un chavo –en claro estado de ebriedad– y pidió que le permitieran tocar una canción con su guitarra. Los demás accedieron, pero no duró mucho tiempo, pues su mala interpretación provocó rechiflas e insultos de la *banda*, al parecer La Resistencia Rockera era en realidad lo más esperado de la noche. Al final terminaron por tocar y armar en el público el clásico slam<sup>40</sup>. Este fue el primer acercamiento que tuve con esta agrupación. A continuación, daré una breve exposición de cómo fue su primer encuentro.

De acuerdo con Edgar, en enero de 2018 el grupo se estaba desintegrando. En el último *toquín* con la segunda alineación, a saber, con Darío y Noé, coincidieron en el escenario con La Resistencia Rockera, que en ese entonces se llamaba Imaginación. Ya desde aquel momento, el primo de Edgar le comentaba que “esos morros tocan bien chido y se rifan”. El más joven, Nando, tenía 15 años. Y, efectivamente, Edgar lo constató en aquel concierto, por lo que al día siguiente buscó al líder de esta banda en su casa de Las Salvas y, sin saber su nombre, lo mandó llamar por el apodo de Chivo. Tras 10 minutos de esperarlo platicaron y accedió a formar parte del proyecto Arme. Edgar relata:

Le digo, la neta, el proyecto es propio, no se hacen covers, la cuestión musical es esta, es etno. Pues lo que hago es hablar de cuestiones culturales, comunitarias y sociales, y propias también. Eso es lo que hago, y le digo, económicamente yo no te puedo ofrecer un pago porque el proyecto no da para eso. Pero lo que sí puedo ofrecerte, el equipo que yo tengo, pues, préstártelo. Si en algún momento necesitas algo... y, pues, ya se quedó pensando y dijo “no, pues, ¡simón!” [en tono animado].

---

<sup>40</sup> Video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=28tdYsqpSx4>

No obstante, el primer ensayo resultó bastante complicado porque, de acuerdo con Edgar:

[era] un proceso de entendernos, de que yo le entendiera y él entendiera la propuesta. [...] Y ya después de un rato de estarle batallando en ese mismo ensayo, pues, ya como que le empezó a entender, la rítmica y las cosas que decía porque él estaba muy centrado en esta cuestión de cómo es el urbano y cómo es el hardcore, estaba muy en esos ritmos. Y pues acá con el grupo [Arme] es una cuestión diferente. *De que creara él los ritmos, ¿no?*

Poco después de haberse establecido dicho entendimiento, se incorporan en la guitarra y en el bajo los sobrinos de Chivo, a saber, Mostro y Nando respectivamente. Cabe destacar que “los chivos” –también llamados “la resistencia de la tortilla”– participan de proyectos musicales de otros géneros, por ejemplo, también tocan rancheras, norteñas y baladas en ensambles del barrio Las Salvas. Empero, con Arme se sienten bastante seducidos musicalmente porque les ofrece la posibilidad de crear música propia. Si bien, al principio, las primeras canciones estaban compuestas armónicamente con no más de cuatro acordes, poco a poco han ido aprovechando la apertura que ellos se dan con el proyecto para nuevas posibilidades musicales. Por ejemplo, Nando, el bajista, comenta que le gusta “hacer cosas diferentes y salirse del círculo de la guitarra”.

Esto es importante para entender tanto la originalidad de Arme, como esa parte que ellos llaman “experimental”, que es justamente romper con el esquema del rock urbano y del punk en tanto exploran nuevas posibilidades interpretativas. Al respecto, el bajista comenta: “me gustaría meter otras notas, no sé, como sostenidos o mayores agudos. [...] me gustaría usar un poco más de rítmica, tener un poco más de ritmo en las canciones”. Sin embargo, a casi tres años de estar en el proyecto, él considera que “ya es un hecho que estamos cambiando los tipos de géneros porque, pues, ahorita ya sacamos como rock experimental, como tocamos a veces urbano o rock-punk, que es lo que has escuchado un poco, y como rock pesado, o rock-metal, como le quieran decir también”.

Asimismo, Nando entiende que “el grupo de Arme tiene el propósito experimental, pues, yo me siento bien en Arme porque tenemos varios géneros tocando en él. No tenemos uno en específico”. Empero, esto ha sido gracias a un proceso en el cual Edgar ha estado interviniendo, pues él entiende que la lógica imitativa de los covers tiene sus limitaciones expresivas. Además, ese giro hacia lo experimental implica realmente formar parte del

proyecto, es decir, donde la relación musical sea también personal. Al respecto, Edgar comenta: “mi intención también era que fuera más allá de eso, que no nada más fuéramos así de, ‘vamos a tocar como músicos’, sino *también conocernos como personas* [...] en Las Salvas yo creo que ya tenemos un año o pasado del año ensayando ahí. De hecho, ahí es donde se empieza a gestar todo lo del primer disco, fue ahí con ensayos donde se le empezó a dar ya forma bien a las canciones y todo”.

En este sentido, las nuevas experiencias que les ha traído Arme han incidido en su manera de relacionarse con otras personas. Conuerdo con Edgar en que, sobre todo Nando y Mostro, son muy tímidos y les cuesta socializar. Respecto a esto comenta que:

[ellos] ya al estar conviviendo con otras personas que eran ajenas a ellos, también como que empiezan más a desenvolverse, a hacer esta comunicación con las demás personas, y yo creo que el proyecto de Arme en ese sentido les ayudó un montón. Porque ellos con el grupo Imaginación, pues, nomás era en la zona de ahí del pueblo. [...] *la intención es hacer colectividad y conocer personas*, y eso a todos nos ha ayudado.

Cabe destacar que Edgar en otros momentos ha hecho referencia tanto a su bagaje musical, como a la misma intención de “hacer colectividad”. En una entrevista menciona que:

La propuesta del grupo [Arme] ya se está inclinando más hacia ese estilo de música, hacia el metal, pero como todos tenemos corazón de punk [ríe], pues de repente ahí está el punk inmerso, porque los otros compas tienen una banda de punk, de repente está muy inmerso y arraigado, su *spirit punk* y se les sale lo punk, y el batero quiere desmadrar la batería y sale el ruido, el ‘tupa tupa’. La intención del grupo es precisamente esa, hacer comunidad, o sea, no nos sentimos profesionales ni nada de esas mamadas<sup>41</sup>.

Esto resuena no sólo con el tema del bagaje musical en los senderos, sino con el aspecto colectivo del rock que, en este caso, Edgar asocia con los músicos de La Resistencia Rockera. Resulta interesante que, tras admitir dicha influencia del punk en la ejecución musical, reconozca que la intención del grupo sea “precisamente hacer comunidad” y que “no se sienten profesionales”. Esto ya se había mencionado en la Introducción como un eje vector para el planteamiento del problema, pues si bien hay una diferencia musical de Arme

---

<sup>41</sup> Entrevista para Holy Noise, noviembre 2018. Disponible en <https://youtu.be/gy1R8YOWNEw?t=303>

respecto a otras bandas, también se reconoce la función social que ejerce una expresión como el punk en Chitejé de Garabato. Es importante resaltar que el ‘hacer comunidad’ forma parte de los senderos, no sólo por la colectividad que engendra, sino por la construcción de objetivos no-musicales para la localidad (Finnegan, 2008: 450), como el desterrar la violencia que allí impera. Por otra parte, la naturalidad con la que se manifiesta el ‘espíritu del punk’ en los músicos –incluido Edgar–, es también parte de la estrategia de reivindicación del proyecto, pues si su objetivo es interpelar a los jóvenes, primero hay que estar conscientes de lo que los interpela a ellos.

### 3.1.2. El lugar de la lengua otomí

Se ha aclarado que ninguno de los integrantes de Arme es hablante del hñähño, no obstante, esto ha sido una motivación permanente para el grupo. En voz del líder fundador, “lo otomí *le dio vida* al proyecto Arme”, pues está aquella memoria de su vida temprana en la que su abuela le ofrecía *hme* (tortilla), algo que inclusive Edgar expone en el escenario. No obstante, un precedente importante tiene que ver con su sendero musical, pues antes de conocer el etnorock y su impronta de cantar en lengua materna géneros populares, Edgar, en su etapa “más metalera”, seguía a una banda de gore o brutal death metal originaria de la ciudad de Querétaro llamada Disgorge. El hermano de Loncho le comentó el supuesto de que “el vocalista estaba en la región –no me acuerdo si me dijo Santiago Mexquititlán o San Ildefonso Tultepec– y que con la gente estaba queriendo aprender otomí porque quería hacer algo en otomí”. Esto conmocionó a Edgar y, sin saber si tal banda logró su cometido, ya había retenido y reflexionado la idea. Al poco tiempo, mientras hablaban de música de metal, Edgar le expresa a Loncho su inquietud:

Le digo, deberíamos hacer una banda de metal y meter palabras en otomí. Y me dice, “no mames, pero si no sabemos hablar”, le digo, pues yo sé ‘la tortilla’, se dice ‘arme’, podíamos meter esta canción que diga, ¡arme, arme, arme! [con voz gutural]. Y ese wey se cagaba de la risa, y decía, “no mames, ¿y después qué vamos a decir?” [ríe]. Y ya, se quedó así, pero se clavó más en mi cabeza esta idea, ¿no? Y luego ya tiempo después, estando en el proyecto que era para el fortalecimiento de los músicos del pueblo, pues ahí ya como tal se compone esta canción que precisamente se llama “Arme”. La canción fue la que le dio nombre al grupo y *le dio vida como tal*.

En el futuro, el propio Loncho no sólo formaría parte de la primera alineación de Arme, sino que también utilizaría su destreza y conocimiento para la fotografía y la edición audiovisual para producir el primer videoclip “Cuando la Muerte” en 2019 (ver imagen 6).

Por otra parte, el lugar de lo otomí en la historia de Edgar tiene trascendencia por una reflexividad que mantiene frente a sus familiares mayores. Como bien ha expresado en múltiples ocasiones, más que un reproche hacia sus abuelos por no haberle enseñado el idioma, de alguna manera los justifica al entender ese miedo a ser discriminados –algo que aparece en su discurso tanto en el escenario, como en ciertas canciones–. Sin embargo, habría un aspecto no tan conocido que involucra una historia de familia. Al respecto me comenta:

Mi abuela me decía que su suegro [el papá de su esposo] no los dejaba hablar otomí porque el don era medio cacique. Él era una de las personas más ricas del pueblo en ese entonces, tenía una pulquería y una tienda; llegaba mucha gente ahí. Y pues él ya estaba creciendo con una vida socioeconómica mucho mejor y tenía que comportarte como tal. Y él decía que no le enseñaron el idioma a ella porque sus hijos ya no eran indios, que sus hijos iban a ser de sangre azul y que si lo desobedecían les pegaba. [...] Entonces mi tía, la hermana de mi papá, ya crecieron con el español, pero ella como mujer tenía que hacer labores de la casa, tortillas, todo lo que se ocupara, pero su abuela no hablaba español, sólo otomí, entonces ahí fue el caso contrario porque ella tuvo que entenderlo a la mala y si no entendía su abuela la agarraba a leñazos, le pegaba con la leña. Entonces mi tía entiende el otomí, pero no lo habla, lo entendió más por necesidad.

Al preguntarle sobre si sus padres aprendieron el idioma, me responde: “Mi papá se formó como hombre y ya creció deslindado, y mi mamá también”. Llama la atención que por primera vez en las entrevistas surge la diferenciación de sexo respecto al otomí, por lo que le hago dicho señalamiento y me comenta: “sí, o sea, como hombre en el pueblo siempre está esta parte de que el hombre no es obligado o tiene más libertades, es eso”. Además, es interesante porque Edgar ubica desde sus abuelos un condicionamiento a dejar de usar el idioma, lo cual desencadenó que su tía paterna y su padre ya no lo hablaran. Inclusive esto se manifestó posteriormente en algo que podríamos escuchar como un lapsus que tuvo en otra entrevista: “en el pueblo yo podría decir que tenemos una identidad, pertenecemos a la cultura otomí. Pero es *algo* que se perdió porque precisamente los abuelos ya no les dieron esa identidad a sus papás, *digo*, a sus hijos”. Aquí vemos un indicio bastante sugerente a partir de cómo Edgar entiende su linaje. Es decir, del enunciado deducimos que darles la

identidad a sus padres implicaría reconocer no sólo una genealogía, sino una ancestralidad, algo que los abuelos aparentemente no hicieron<sup>42</sup>.

Volviendo al extenso relato, la tía de Edgar, en su condición de mujer, aprendió las labores domésticas de su otra abuela quién sólo hablaba otomí, por lo que estuvo obligada a entenderlo, so pena de recibir castigo físico. Por otra parte, su padre no tuvo la necesidad de aprenderlo porque “creció sin eso, sin el interés”. De ahí él reflexiona y dice:

A mí me nace el interés y todo porque estuve dentro de un proceso personal que me llevó a relacionarme con la cultura y entender que tenemos una cultura que nos da una identidad propia. A pesar de la lengua y todo eso, al menos yo, sí me autodetermino como otomí, aunque no tenga la lengua, ¿no?, porque mi abuela me está heredando su color de piel, por mi sangre corre su herencia cultural.

Ahora bien, el idioma hñähño, por lo menos en el primer disco *Árbol sin Raíces*, se encuentra suelto en algunas piezas, ya sean palabras o frases cortas. Para ello, Edgar abre todo un debate sobre la oralidad y la escritura al no “respetar” reglas gramaticales apelando a que “el otomí lo escriben como lo escuchan”, algo que inclusive hacen sus propios abuelos. Asimismo, le pregunto a Edgar si estaría dispuesto a aprender otomí para cantar y muy emocionado me dice que sí. Inclusive, menciona que un amigo de San Ildefonso Tultepec, donde hay más hablantes, le ayudó a hacer las traducciones: “ya están, solamente nos falta empezar a trabajar la pronunciación y empezar a armar con el grupo porque se desfasan los compases. Ya en una traducción se desfasa”.

Finalmente, las múltiples consignas que hemos reunido hasta ahora, incluyendo aquellas expresadas en conciertos en vivo, son resumidas en el cuadernillo del disco. Considero que es una suerte de manifiesto por la manera sintética de apelar a la historia y contexto musical del pueblo, así como la reivindicación indígena y la intencionalidad de dirigir un mensaje a los jóvenes. A continuación, presento la transcripción de la descripción que Arme hace de sí mismos:

*El grupo Arme (La tortilla en lengua hñähñu-otomí) es un grupo de rock experimental en español-otomí que surge en el año 2015 en la comunidad de Chitejé de Garabato en el municipio de Amealco de Bonfil, impulsado por el movimiento de Rock en lengua materna.*

---

<sup>42</sup> Agradezco a mi tutora por este *insight*.

*No somos hablantes del idioma, pero hemos encontrado la forma de integrarlo a nuestras canciones recordando que no todos los otomíes son hablantes. El grupo se integra con la finalidad de compartir elementos culturales como la lengua, leyendas, tradiciones y costumbres para transmitirlos principalmente al público joven que, con el paso del tiempo, se ha alejado de su origen y su cultura; entendiendo que a través del proceso de interculturalidad que se ha dado con los movimientos migratorios, de desarrollo social y urbanización, la identidad de los jóvenes de esta región ha estado en constante transformación, provocando incluso el rechazo de su cultura. Estamos seguros de que la revalorización sobre el origen comunitario puede darse a través de los diferentes procesos artísticos como la música, la poesía o el teatro, y que estos recursos le permitan al individuo reconocerse y relacionarse con su cultura. Es por eso que el grupo toma esta forma de expresión, ya que la música rock está muy arraigada a nuestra comunidad y poder darle un uso y contenido diferente donde se incluyan elementos de nuestra historia, del imaginario popular y las nuevas formas de pensamiento comunal para dirigirla a los jóvenes.*

Más aún, en la misma carátula expresan lo que ellos llaman “la historia del logotipo” (ver imagen 23), pero que es, a su vez, parte de la historia del nombre:

*Cuando pienso en mi infancia viene a mi mente la imagen de mi abuela en la cocina. Aunque ella casi nunca hablaba en su idioma, ar hme (la tortilla) fue una palabra que escuché siempre, por eso fue el primer nombre que escogí para el grupo. Algunos académicos han criticado la falta ortográfica que tiene nuestro logo, pero esto no es un error: quería reflejar que los abuelos que aún hablan otomí en la comunidad lo aprendieron por medio de la oralidad y los pocos que sabían escribir lo hacían como lo escuchaban. Al mismo tiempo, cuando le pedí a un amigo que hiciera el diseño del logotipo, él lo escribió como se oye, lo que confirma que la generación a la que pertenezco ha perdido gran parte de sus orígenes, su lengua e identidad; no obstante, el grupo tiene arraigado el concepto de autodeterminación: somos otomíes. Así que no se trata de si el nombre es el correcto o no, sino de lo que nos identifica y del mensaje que queremos transmitir.*



**Imagen 23.** Logotipo de la banda Arme

Las últimas líneas revelan un posicionamiento que apela a una autodeterminación indígena derivada de lo que “los identifica” y “un mensaje que quieren transmitir”, estos serán algunos de los aspectos que desarrollaremos en el siguiente apartado. El texto del cuadernillo cierra con un agradecimiento a amigos y familiares por “el apoyo incondicional que nos brindan cada día y nos impulsa para no desistir en este camino. Dedicamos este disco a la memoria de nuestros abuelos”.

### **3.2. Narrativas identitarias: entre lo vivido y lo imaginado**

En el fenómeno musical Arme encontramos una reivindicación indígena y cultural manifestada en las letras, las consignas y los discursos hablados en el escenario. Como adelantamos en el capítulo I, las historias de vida de los integrantes de esta agrupación se erigen en un interjuego o negociación entre lo individual y lo social –supeditado en parte a los senderos musicales– y se basan en el reconocimiento de formas culturales existentes. Por ello, la identificación engendra un tipo de sujeto en devenir constante, justamente porque los procesos sociales nunca terminan del todo. Además, bajo la óptica de los senderos, concebimos a las prácticas musicales locales manifestadas por individuos en relación con intereses más generales.

Asimismo, vimos que el colectivo musical de la *banda* gravita sobre un complejo genérico que conceptualiza su experiencia. Permite, además, que los jóvenes se posicionen sobre distintos vectores de influencia y significación, articulados en gran medida por diversas temáticas. Pero también son identificados –diferenciadamente– dentro de una localidad que ha sido reconocida como roquera y punketa, empezando por los adultos mayores que les llamaban “negros”, hasta por individuos externos a ella que hoy día atienden sus conciertos, e incluso buscan contratar músicos. Por ello, vemos de manera sistemática a Chitejé de Garabato como un epicentro musical a partir de una sociabilidad que la música pone en operación. Es allí donde Edgar y los demás integrantes de Arme están construyendo un proyecto particular.

Dicho esto, y retomando los objetivos de esta agrupación, nos preguntamos: ¿por qué “hacer comunidad” implicaría generar un espacio en dónde narrarse a partir de una música que se disfruta? O, en otras palabras, ¿cuál sería la relación entre el contarse y el quehacer musical en función de retejer vínculos sociales? Aún cuando ya vimos que ciertas actividades –como la gestión de conciertos, las clases a niños, etc.– efectúan dichos objetivos, entendemos que la apuesta de Arme es todavía mayor. Una particularidad sería generar un discurso propio donde se apele a la historia, la autodeterminación indígena y la reivindicación cultural del pueblo. Además, se evoca una genealogía y una ancestralidad a partir de sí mismos desde las posibilidades discursivas y enunciativas de una banda de rock en español-hñähño<sup>43</sup>. Todo este preámbulo es el punto de partida para una indagación teórica que pueda responder, desde un enfoque etnomusicológico, a dicho cuestionamiento.

### **3.2.1. Música e identidad desde la articulación e interpelación**

Pablo Vila (2001) en su artículo *Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales* nos muestra un recuento de lo que se ha venido trabajando en dicha materia desde los estudios culturales y sociológicos que, desde luego, incluyen planteamientos postmarxistas. Esto último lo afirmo con base en una propuesta teórico-metodológica que hace al inicio en torno a la ‘articulación<sup>44</sup>’ e

---

<sup>43</sup> Esto lo veremos en el último apartado del presente capítulo sobre la lírica del disco *Árbol sin Raíces*.

<sup>44</sup> La definición clásica de ‘articulación’ emerge para concebir una totalidad social con distintos niveles o instancias articuladas por una determinación específica, a saber, la infraestructura o base económica –de fuerzas

‘interpelación’<sup>45</sup> como superadoras de la homología estructural<sup>46</sup>, pues con ello intenta discernir cuál sería la relación entre ‘música’ e ‘identidad’ desde la propia experiencia del individuo. Un planteamiento de este tipo apuntaría que “los individuos son construidos como sujetos a través de procesos interpelativos”, acentuando, además, “el carácter precario y continuo de todo proceso de construcción de sentido a través de una constante lucha discursiva” (Vila, 2001: 20).

No obstante, Ramón Pelinski (2000) apunala una circularidad argumentativa en la teoría de las interpelaciones en el sentido de que “el sujeto puede reconocer y responder a la interpelación mediante su agencia, pero, por otra parte, la ideología lo somete fatalmente, transformándolo en un ‘sujeto’ sujeto a su dominación” (2000: 168) y retornando siempre al poder hegemónico de la ideología como coadyuvante de toda interpelación exitosa. El autor asume que el motivo por el que ciertas interpelaciones en música fallan es debido a “que las estructuras musicales no poseen la capacidad intrínseca de transmitir, acarrear o imponer significaciones” (*ibid.*: 169). Sobre esto hay posturas críticas en el sentido de que no siempre se acentúa el carácter relacional del discurso, inclusive tampoco las implicaciones que tendría la práctica misma.

Por ello, es conveniente rescatar la postura de Stuart Hall (2014a) en torno a la discusión sobre la ‘determinación’ en sentido marxista, esto es, entre la estructura y superestructura. Al pensar que el Estado llega a condensar las prácticas sociopolíticas no

---

productivas y relaciones de reproducción– y la superestructura –con instancias jurídico-políticas e ideológicas– (Althusser, 1974: 108). Una asunción mecanicista entre ambas ha generado distintas posturas y relecturas en las ciencias sociales, como el lugar que tendría en ello la ideología. No obstante, dado que nuestro trabajo está centrado en la identidad, nos apegamos a la relectura que hace Hall (2011), así como se adelantó en el capítulo anterior. Retomando lo dicho, la identificación es un proceso de articulación con el otro, que puede tener elementos ideológicos hegemónicos, pero que operan en tanto sutura y no en tanto determinación. Habría entonces una dinámica constructivista y no determinista, siempre en función de una práctica discursiva.

<sup>45</sup> El concepto de ‘interpelación’ es muy importante para nuestra investigación puesto que refiere al efecto de *un llamado* y vínculo con un otro. Para Althusser (1974), la ideología ‘recluta’ sujetos entre los individuos mediante la interpelación (1974: 141). Esto le sirve a Vila para apuntar no tanto una hegemonía ideológica – como lo haría Gramsci (Cf. Hall, 2014b: 269)–, sino una operación de sujeción mediante las distintas subjetividades culturales o, aplicado a su tema, a partir de los diferentes elementos provenientes de la música popular que la gente utilizaría en la construcción de sus identidades sociales (Vila, 2001: 20-1). En otras palabras, se espera que la interpelación sea un efecto que le permita al sujeto sentirse como tal en un entramado discursivo, y, por ende, de la experiencia.

<sup>46</sup> Tanto Vila (2001) como Pelinski (2000) critican la correspondencia homológica entre estructuras musicales y culturales por las limitaciones –bastante básicas– de no poder explicar, por ejemplo, los cambios en gustos musicales; pero, sobre todo, las apropiaciones que ocurren indistintamente de su clase o rasgo social. En esta tesis se tuvo el cuidado de no caer en dicho determinismo, siendo consecuentes además con las acciones y voluntades de Edgar que enmarcan casi siempre su propio sentido de la práctica musical.

tanto en una unidad, sino en una diferencia mediante la ‘articulación’; la crítica estaría no sólo en rechazar que habría una correspondencia determinante, sino también el otro extremo que sugiere una no-correspondencia. El autor inaugura una postura intermedia, una tercera opción que afirma que:

[...] lo que hemos descubierto es que no necesariamente hay correspondencia. [...] La afirmación de que ‘*no hay garantía*’ –que rompe con la teleología– también implica que no necesariamente no hay correspondencia. Esto es, no hay garantía de que, bajo todas las circunstancias, ideología y clase nunca puedan articularse juntas de ninguna manera o producir una fuerza social capaz, por un tiempo, de una ‘unidad en la acción’ autoconsciente en una lucha de clases. [...] la principal inversión teórica que conseguimos afirmando que ‘no necesariamente hay correspondencia’ es que *la determinación es transferida* del origen genético de la clase u otras fuerzas sociales en la estructura *a los efectos o resultados de una práctica* (2014a: 225-6; las itálicas son mías).

Somos conscientes de que dicha afirmación de Hall demuestra su operatividad en otros trabajos discursivos que entrañan relaciones y valoraciones sociales en un frente común. Por su parte, aunque a Vila no le resulte funcional que ‘no haya garantías’ para poder explicar por qué una interpelación es más exitosa que otra, salvo recurriendo, teleológicamente, a la idea de hegemonía (*ibid.*: 26); no abandona la noción de articulación en sentido discursivo, mas la aplica en otros ámbitos de su propia indagación sociomusical.

Siendo Pelinski principal interlocutor de Vila en esta pesquisa<sup>47</sup>, también él problematiza que haya una correspondencia esencialista entre identidad social y expresión musical, pues sostiene que la circulación de sonidos y sentidos llega a desterritorializar las significaciones musicales para someterlas a nuevas reinterpretaciones (2000: 165-6). Ello no quiere decir que no se establezca una gama sonora, aún cuando se ofrecen de manera fragmentada músicas de distinto tipo, como lo constatamos al abordar el complejo genérico del rock en Chitejé de Garabato. En este sentido, existiría una suerte de ‘oferta musical’ –con referentes, desde luego, hegemónicos– que, aunque no acarree significados fijos en las estructuras musicales, sí constituye “una disposición limitada para materializar (o simbolizar)

---

<sup>47</sup> Encontramos indicios que sugieren una interlocución en el texto *Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música* de Ramón Pelinski (2000: 171-2) donde expone comunicaciones personales y diálogos con Pablo Vila, además de referencias a sus trabajos previos. Ambas posturas no son tan distintas puesto que giran en torno a una misma preocupación, aunque Vila (2001) sí lleva a cabo una investigación más desarrollada.

ciertos sentidos y no otros, disposición que les ha sido asignada arbitrariamente por los hábitos de una cultura determinada. [Por ello] debemos admitir que la interpelación se basa realmente en algo previo, esto es, en una disponibilidad” (*ibid.*: 169-70). Sobre esto, Vila comenta:

La música sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y está ligado a las articulaciones en las cuales dicha música ha participado en el pasado. Por supuesto que esas articulaciones no actúan como una camisa de fuerza que impide su rearticulación en configuraciones de sentido nuevas, sin embargo, actúan imponiendo ciertos límites al rango de articulaciones posibles en el futuro. Así, la música no llega “vacía”, sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que les proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido (2001: 39-40).

Por ello, aún cuando Edgar denuncia que la interculturalidad en Garabato ha sido parcialmente responsable por urbanizar y alejar a los jóvenes de su comunidad, también asume que ha provocado un arraigo musical en la misma, lo cual le permite con Arme poder (re)articular sentidos de los signos sonoros, por ejemplo, del rock y del punk. Esta dimensión es ubicable gracias a nociones previamente adscritas como las de ‘interpelación’ y ‘articulación’.

Ahora bien, aún cuando nuestra investigación no explica el proceso de consolidación de las músicas de rock en Chitejé de Garabato, es conveniente enmarcar dicho fenómeno no sólo como un pivote para la emergencia de Arme, sino por haber mostrado el sector que este grupo busca interpelar. Por ello, a sabiendas de que el individuo deviene sujeto mediante prácticas discursivas, “la cuestión es saber cuáles y cómo son los procesos en los que la música crea la identidad de la gente que la escucha (Frith, 2011), o, dicho en otra manera, cómo la música hace que la gente sea lo que es, al aceptar las ofertas de identidad que la música ofrece” (Pelinski, 2000: 169-70). Sólo así podemos afirmar que la estrategia de Arme opera en un campo identitario, de algo que va constituyendo un tipo de sociabilidad en torno a un complejo genérico musical y que pone a la denominada *banda* en movimiento. Más aún, es en este punto donde tanto Pelinski como Vila discuten una nueva aproximación que articule la música y las identidades colectivas en formación, a saber, la narratividad.

### 3.2.2. La trama argumental de la narrativa

Con el afán de provocar algunas resonancias con el capítulo I de la tesis, apuntamos lo que Vila rescata de Ricœur sobre “la narrativa como la única forma cognoscitiva con la que contamos para entender la causalidad de los actos de los agentes sociales” (2001: 16), asimismo, señalar que ésta adquiere cierta importancia por permitir “la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto, en la consecución de metas y deseos” (*ibidem*). Por su parte, Pelinski refiere a la narratividad como una categoría epistemológica capaz de poner al ‘yo’ como producto de la narración, y, por ende, del discurso. En este sentido, más que poseer un fundamento ontológico, “el yo no sería más que el discurso que habla (del yo) a través del yo” (2000: 170-1). Por todo ello, vemos que los mecanismos de construcción identitaria incluyen tanto la causalidad social como los anhelos personales sobre la base discursiva de la vida. Pero ¿cómo esto opera con la música?

Una vez que Pelinski asume que la narratividad y la identidad están unidas por el tiempo que les subyace o les constituye, considera que la música –como tiempo sonoramente organizado– es la expresión de esta unidad: “la música posee la capacidad mediadora de relacionarnos con el mundo exterior y, a la vez, con el mundo interior de nuestras identidades” (*ibid.*: 171). Por otra parte, coincidimos con Simon Frith (2011) en que la narrativa es central tanto para el placer musical, como para darle sentido a nuestra identidad, pero “es algo que procede de fuera y no de adentro, es algo que nos ponemos o nos probamos, no algo que revelamos o descubrimos” (2011: 206).

En este sentido, si asumimos a la práctica musical como una herramienta que construye sujetos (Frith, 2008: 418), a la vez que la narrativa –cuya selectividad denota una cierta agencia– permite relacionar pasado, presente y futuro (Vila, *op. cit.*: 38), entendemos que la música genera la sensación de una ubicación cultural del individuo en lo social porque puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva (Frith, 2008: 421-2). Dicho sea de paso, a diferencia de otras expresiones culturales y artísticas que articulan valor y orgullo compartidos, sólo la música puede hacer que los sintas (*ibidem*). Se adelanta que el siguiente subapartado estará dedicado a pensar este planteamiento del sujeto colectivo en lo musical.

Ahora bien, si bien pensamos que la identidad narrativizada podría retejer vínculos sociales a partir de la escucha musical, algo que respondería parcialmente los cuestionamientos que abrieron este apartado, queda pendiente dilucidar el proceso de intervención de Edgar hacia un colectivo musical como la *banda*. Es decir, ¿cómo podríamos explicar la estrategia de sutura entre la oferta musical y su consigna? En esta última estaría la impronta discursiva de Arme, vista como una narrativa que contiene elementos imaginativos –asociados, por ejemplo, a una ancestralidad– y que proveen de una identidad particular. En este sentido, ésta se encuentra a merced del narrador en tanto se modela de acuerdo con formas narrativas propias. Al respecto, Frith y Slobin aseveran que:

[...] si la identidad siempre sufre en cierto modo la coacción de las formas imaginativas, también es liberada por ellas: lo personal es lo cultural y, como sugiere Mark Slobin (1993), en términos de esa imaginación cultural no estamos necesariamente limitados por las circunstancias sociales: “Todos crecemos con algo, pero podemos elegir prácticamente cualquier cosa por medio de la cultura expresiva” (Frith, 2011: 207-8).

Entendemos que aquellas formas imaginativas y discursivas que determinan, a su vez que engendran, las identidades, constituyen así una parte de la agencia. Pero una vez que los sujetos responden al “llamado” *aceptando* la oferta cultural mediante la interpelación, es posible vislumbrar cómo se construyen las subjetividades realmente. Sobre esto, Vila plantea: ¿de qué manera la música –como práctica– contribuye a suturar las dos mitades (partes discursivas y psíquicas, la oferta y la aceptación de dicha oferta) que constituyen toda identidad? (*op. cit.*: 28).

Para este autor, dichos procesos serían los que en efecto nos construyen como sujetos susceptibles de ser hablados o narrados. He ahí la importancia de la narración, pero también de la identidad, pues no deja de pensar en la sutura de lo discursivo y psicológico, de la oferta musical y su apropiación. En otras palabras, le interesa –en parte– cómo determinados elementos psíquicos de los sujetos se despliegan discursivamente echando mano del bagaje musical. Vila resuelve parcialmente esta disyuntiva de la siguiente manera:

Este proceso constante de ida y vuelta entre narrativas e identidades (entre vivir y contar) es el que permite a los actores sociales ajustar las historias que cuentan para que las mismas “encajen” en las identidades que creen poseer. Pero a su vez, este mismo proceso es el que permite que dichos actores “manipulen” la realidad para que la misma se ajuste a las historias

que cuentan acerca de quiénes son [...] una específica práctica musical articula una particular e imaginaria identidad narrativizada, cuando los ejecutantes o los escuchas de tal música sienten que la música se “ajusta” a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (*op. cit.*: 39).

Pensamos que no es lo mismo contar que contar(se) sobre sí mismo, pues pone en operación otro tipo de dinámica que tendría efectos performativos. Pero si aplicamos esto al caso de Edgar, hemos de distinguir, por un lado, las historias que cuenta para que puedan *encajar* en su identidad, y por otro, cómo él en tanto narrador intenta cambiar o *manipular* la realidad para que se ajuste a sus historias sobre sí mismo. Esto Vila lo ubica en lo que llama la ‘trama argumental de la narrativa’, que es “la responsable del establecimiento concreto de las diferentes alianzas que erigimos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan” (*op. cit.*: 36).

Asimismo, estamos de acuerdo en que la música cumple ese papel cuando *sienten* – gracias a una interpelación– que ésta se *ajusta* a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (*op. cit.*: 39; las itálicas son mías), pues se constituye de esta manera un constructo entre lo vivido y lo imaginado. Quizás, eso de lo que Arme goza al interpretar su música y que es captado por la audiencia en un sentido de *tocar a la gente en tanto interpellarla*, sea ese sentir o esa eficacia de la que habla Vila. Evidentemente, no tengo los argumentos suficientes debido a que sólo cuento con testimonios de los músicos que relatan cómo a veces el público se acerca al final para felicitar y agradecer el mensaje y/o el contenido de la música que dicen estar transmitiendo. De lo que no tengo duda, es que la ejecución musical les permite decir que son indígenas, aunque no hablen la lengua, desplazando así sutilmente una suerte de *doxa* que establece lo contrario.

### **3.2.3. El sujeto colectivo en lo musical**

Inspirado en el trabajo teórico de Foucault, Hall (2011) aclara que en el proceso de identificación el descentramiento del sujeto no implica su destrucción porque el centramiento epistemológico en las prácticas discursivas no puede funcionar sin la constitución de sujetos, es decir, no podría cumplirse sin una descripción de la regulación discursiva y disciplinaria en las prácticas de “autoconstitución discursiva” (2011: 32). Esto es importante para la

presente tesis, pues habría cierta aplicabilidad para una persona tan particular como Edgar, alguien que opera con referencia a ciertas prácticas discursivas musicales (rock urbano, punk, etnorock, metal, etc.), con autorregulación normativa (planteamiento ético-estético) y con experiencias históricamente específicas (promoción y teatro comunitarios).

Por otra parte, de acuerdo con el trabajo de Hall, si la identidad se constituye dentro de la representación y no fuera de ella es gracias a que la entendemos en un proceso de devenir y no de ser, no se trata de “‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe a ello al modo como podríamos representarnos” (*ibid.*: 17-8). Por ello, la concebimos como ese campo operativo en donde se sitúa Edgar, lo cual nos permite destacar y entender su predilección por hablar (de lo) otomí, de cómo les fue arrebatada la lengua y lo que ello ha implicado para él y su comunidad. Pero es en esta diferenciación desde donde plantea su mensaje. Bien pudo haber optado por otro tipo de consigna, mas terminó por apelar a sus orígenes mediante el dominio discursivo-musical del rock y del punk. Asimismo, cómo lo venimos aplicando, tenemos cierta ventaja de poder ubicar las narrativas identitarias en una plataforma como la música, pues ésta se encarna en prácticas concretas, así como afectos y emociones que permiten evaluar su incidencia.

Por ejemplo, Frith asevera que el sentido de la música se localiza en los discursos contradictorios de la gente y no tanto en el interior de los materiales musicales; tan es así, que siempre es negociable, algo que coincide con la idea de articulación (Frith en Vila, 2001: 23). Ciertamente, los discursos contradictorios permiten no tanto parcelar los diversos géneros musicales, sino brindar sentido a la ‘trama argumental de la narrativa’. En el capítulo II aclaramos algunos de estos puntos a partir del sujeto colectivo de la *banda* que incorpora diversos planteamientos éticos de géneros como el punk y el rock urbano. Por ello, pensar el sujeto colectivo en lo musical implica dilucidar no sólo los mecanismos autorreferenciales provenientes de la música, sino también los posicionamientos y conductas derivadas de esta.

Sin embargo, para el caso de Chitejé de Garabato, Edgar nunca ha afirmado que la *banda* se drogue por obedecer al contenido o la apología suscrita en la música, sino porque es concebida como “ruido por el ruido”. Es decir, para él no habría realmente un entendimiento, más bien, habría un desentendimiento y una enajenación por quienes están pasmados por el consumo excesivo de drogas y alcohol. En este sentido, cuando Edgar

menciona que la *banda* no experimenta verdaderamente la música en vivo al estar drogada, es en parte porque choca con el movimiento físico y atención concomitantes de la audiencia. Pero lo dice no sólo desde su experiencia propia –justo por haber pasado por una etapa similar–, sino desde una posición o conciencia colectiva, pues se considera –incluso hoy en día– como parte de la *banda*. Por otro lado, también él asume que el gusto por tocar es un tipo de placer bastante contagioso, algo que constatamos en los conciertos en vivo.

Cabe aclarar que esto último no sólo es por la música en sí, ni siquiera por su grado de performatividad, sino porque en ella subyace un sentido social de gustos compartidos, de intérpretes que admiran, de recuerdos y de historias pasadas, en fin, de construcción colectiva que les permite encontrar un lugar particular en la sociedad en que viven, todo gracias al ‘placer de identificación’ (Frith, 2008: 422). Por ello, entendemos que también habría una identificación con el otro a través del compartir emociones, algo que Frith ubica en “el movimiento constante de la descripción de la emoción y la identidad” (2011: 190). Es así como pensamos el sujeto Edgar vinculado a la *banda*, no solamente por las subjetividades compartidas, sino –como veremos en el capítulo sobre el planteamiento ético-estético– por una intención de rehabilitar(se) mediante una música en común y la autodeterminación del ser indígena.

Ahora bien, retomando los argumentos iniciales de este apartado, habría en la construcción narrativa un tipo de “imaginaria identidad unitaria” en tanto que somos múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, suturados en una unidad ficcional (Vila, 2001: 33). Ello nos permite pensar –al igual que Frith– que “la representación o actuación de los valores grupales en la música permite a la gente ‘conocerse a sí misma como grupo’ como una organización particular de intereses individuales y sociales, de similitud y diferencia” (*ibidem*). En este sentido, “los individuos están continuamente estableciendo alianzas en el nivel de sus diferentes identidades a través de los valores representados o actuados por diversas prácticas musicales” (*ibidem*). Esta resolución también indica que nosotros elegimos arbitrariamente una faceta del sujeto –siempre y cuando sea en función de una convergencia social o colectiva–, pero sin olvidar que los individuos/sujetos también eligen por su cuenta. Como corolario diría que *la identidad en Arme se construye entre lo real del sentir de la música y lo ideal del contar de la narrativa*.

### 3.2.4. Estrategias creativas y performativas

Cabe mencionar que algunas estrategias creativas en el quehacer musical de Arme implican un contacto voluntario con la comunidad. Como observamos en el capítulo I, el acercamiento que tuvo Edgar con los niños de la comunidad de El Gallo (ver imágenes 10, 11 y 12), a quienes daba clases de música los sábados, dio también como resultado la inspiración para el contenido de una canción. En la letra de “El árbol y el gorrión” se plasma lo que fue una actividad en donde Edgar les preguntó a sus alumnos qué les gustaba y qué no les gustaba de su pueblo. Los infantes respondieron que les gustan los animales del cerro, sus árboles y plantas; y lo que no les gusta es que llega gente extraña a robarse los árboles y otros bienes naturales de su comunidad (Entrevista del Diario de Querétaro en Oliveros, 2020). Aunque dicha canción no se incluye en la presente investigación porque está en proceso, y a sabiendas de su trasfondo comunitario, podemos ponderar el uso metafórico que podría tener un verso que dice “el árbol murió y el gorrión lloró”.

En segundo lugar, las estrategias creativas también son performativas en el sentido en que ponen en interacción complejos patrones formales y heterogéneos en función de la construcción social de la realidad (Bauman y Briggs, 1990: 64). Así, el componente metafórico al que hago alusión estaría incluido en el continuum de discurso-práctica. Sobre esto no hay que confundir que lo comunicativo es opuesto a lo expresivo, pues hasta este punto ha quedado claro cómo Arme puede llegar a tocar las fibras de la audiencia. Más bien, es importante subrayar que nuestros interlocutores hacen un esfuerzo creativo y efectivo de incidencia social mediante el dominio discursivo del rock y del punk. Por ejemplo, algunos momentos en los que sobresale la voz gutural para acentuar algo o en la repetición de diversas frases o palabras, también son contados como recursos expresivos.

En tercer lugar, además de la implicación que tiene el considerarse parte de la *banda* como aquel sentido social de gustos musicales compartidos, también subyace en el recurso narrativo un componente metafórico. Para Steven Feld (1984) son sustanciales las maneras en que se intenta construir un discurso metafórico que signifique nuestra conciencia o conocimiento que la música puede llegar a comunicar, asimismo, habría una interacción o encuentro del mismo tipo como efecto del ‘discurso sobre música’ (1984: 14-5). De acuerdo con nuestra experiencia etnográfica, para Edgar dicho discurso es un discurso metafórico

sobre sí mismo, desde el asumir que el rock tiene raíz o “está *arraigado* en la comunidad”, hasta justificar su estilo de ejecución por el “*spirit punk*” de los músicos. Esto añade consistencia a nuestro argumento de la identificación y las narrativas identitarias sobre que permiten “inventarnos” un lugar en lo simbólico.

Ahora bien, derivado de una indagación etnográfica, encontramos que lo que se piensa como ‘el objetivo del grupo’ no solamente consiste en hacer valer la consigna encontrada en el cuadernillo de notas, sino también implica un acto reflexivo que termina por decantarse creativamente, en otras palabras, el “*cómo lo vamos a hacer*”. Por ejemplo, a sabiendas de que la música punk/rock cumple gran parte de las expectativas de la comunidad juvenil de Chitejé de Garabato, el propósito se vuelve crear un marco de performance en donde ese “sistema estructurado de expectativas y asociaciones convencionales” consiga ser manipulado de maneras innovadoras (Bauman, 1975: 301). Pues, como vimos anteriormente, las formaciones discursivas –como aquellas de las que es difícil escapar– se piensan en la articulación e identificación ya descritas, siempre operando en “correspondencia no-necesaria” de acuerdo con el deseo de los músicos de Arme.

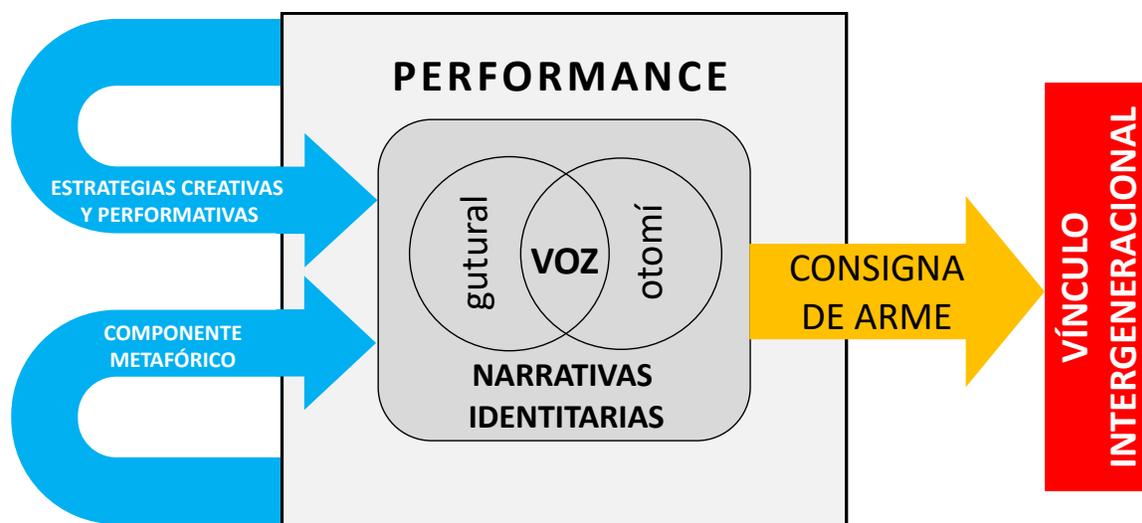
Un ejemplo sería la inserción de instrumentos prehispánicos en la ejecución de metal y de rock<sup>48</sup>, algo que casi siempre capta la atención de los melómanos que siguen esos géneros. También están los discursos o manifiestos que son hablados en todos los conciertos en vivo y que rara vez los encontramos en otras bandas de rock. Sin mencionar algunos títulos y palabras en hñähño que son discernibles a lo largo de la interpretación, así como algunas temáticas con valoraciones éticas o de aquello que hace a la *banda* pensar. Estos serían los aspectos más relevantes del marco de performance al que hago alusión.

Llegados hasta este punto podemos decir que sobre la disposición del sendero ya existe un reconocimiento de Arme por parte de la comunidad. En primer lugar, vemos que la apuesta está en invertir el idioma otomí con gritos, inaugurando un tipo de voz que indudablemente tendría efectos interpelativos en la *banda*. En segundo lugar, las estrategias creativas y performativas son acompañadas de un componente metafórico que se lee en el propio marco del performance. Ambas *impulsan* esa voz de Edgar que habla tanto por sus ancestros, como por su colectividad, y es gracias a su narrativa identitaria que puede

---

<sup>48</sup> Algunos de estos aspectos sonoro-musicales se verán en el capítulo IV.

efectivamente generar una consigna y una directriz que *apunte* a la creación de un vínculo intergeneracional (ver esquema 4).



**Esquema 4.** Proceso en el cual las narrativas identitarias de Arme son creadas en el marco del performance en función de generar una consigna y un vínculo intergeneracional.

Cabe adelantar que retomaremos el vínculo intergeneracional al momento de exponer sobre el planteamiento ético-estético, pues lo que acabamos de abordar son apenas algunos insumos para el análisis del mensaje de Arme. Por otra parte, en el siguiente capítulo expondremos otro tipo de experiencia musical delimitada más bien dentro de un estudio de grabación. Allí veremos que se generaron otro tipo de estrategias igualmente creativas y performativas, ya no tanto en una presentación en vivo, sino para un proceso de abstracción sónica. Pero antes de continuar nos sumergiremos en las narrativas identitarias concretadas en las letras de las canciones del primer disco de Arme con el fin de aterrizar los diversos planteamientos teóricos antes expuestos.

### 3.3. **Lírica y música del disco *Árbol sin Raíces* (2019)**

La composición lírica en Edgar se da no sólo al desmarcarse de la inercia de los covers, sino debido a que él también consume y disfruta de la literatura, especialmente la poesía. Por otro lado, la experiencia del teatro comunitario es sin duda fundamental para que pueda llevar a cabo sus mecanismos de expresión y transmisión semántica. Asimismo, las

temáticas de sus géneros favoritos como el rock urbano y el punk también contribuyen al bagaje y al código que le permite generar determinados contenidos. Por supuesto que habría similitudes, pues no debemos olvidar que él se reconoce como parte de la *banda*.

| Canción                 | Duración (min) |
|-------------------------|----------------|
| La muerte de un anciano | 8:54           |
| Arme                    | 4:20           |
| Cuando la muerte        | 6:58           |
| Jacinto Canek           | 8:41           |
| México                  | 3:24           |
| Historia de Amor        | 4:29           |
| Árbol sin raíces        | 9:51           |

**Tabla 2.** Duración y orden de las canciones.

A continuación, el lector tendrá la oportunidad de leer las letras de las piezas del disco *Árbol sin Raíces* (ver imagen 24) para tener un mejor entendimiento del fenómeno musical de Arme. Adicionalmente, sin afán de un análisis musical, se expondrán breves descripciones musicales que dejen entrever cómo se relacionan la música y la letra, en relación también a la duración en cada una de ellas (ver tabla 2). Tanto la primera como la última canción son las que más duran. El acomodo fue premeditado por el propio Edgar, quien apostó por que la lírica del disco constituyera un relato o una historia. Aclaro que toda la lírica es de su autoría, a excepción de una estrofa de la pieza Jacinto Canek. Al final de cada subapartado se incluirá una breve puntualización que complemente no sólo el lugar de la pieza para el proyecto musical, sino para el planteamiento ético-estético. Desde luego, no se realizará una disquisición exhaustiva de todo el contenido, pues, siguiendo la postura de Edgar, hay que darle lugar a la interpretación de cada persona.



**Imagen 24.** Portada del disco *Árbol sin Raíces*, 2019.

### 3.3.1. La Muerte de un Anciano

*Ayer murió un anciano, el cielo lloró de tristeza, una estrella se apagó.*

*La muerte de un anciano no llega con la vejez, llega con el olvido.*

*Hoy he muerto, aunque sigo vivo.*

*El único vestigio de que aún existo es mi sombra porque huellas yo no veo.*

*Quizás la tierra está muy seca, ojalá que llueva pronto.*

*Ojalá que no envejecan, ojalá que no sientan,  
el dolor que aún me hiere, ojalá que muera pronto.*

*Hoy no hay tiempo para mí, no hay sonrisas ni caricias.*

*Ellos creen que no veo, que no siento, que he muerto.*

*Pero mis ojos aún lloran, mi corazón aún late.*

*Mi voz aún canta, canciones tristes de mi olvido.*

*No, no, no, no.*

*Hijo mío escucha lo que digo hoy: si ignoras tus raíces, no habrá frutos para un mañana.*

*Me han olvidado y sigo aquí, muriendo en el olvido.*

*Madre tierra que estás en los suelos, no los dejes caer en la ambición,  
y líbralos de su ignorancia.*

*Hoy veo una luz al final del camino, hoy veo una luz que termina con mi olvido.*

*Hoy he muerto por su silencio, hoy he muerto por su ignorancia*

*Hoy he muerto por su desprecio, hoy he muerto por su olvido.*

*No, no, no, no.*

*Hoy debemos recordar en lo profundo del corazón,  
que los ancianos hace tiempo son personas que aprendieron  
los misterios de la tierra para poder sobrevivir.  
Los ancianos son la tierra, son el viento, son las estrellas.  
Anciano eres un profeta, pero muchos lo han olvidado.  
Tú fuiste capaz de aprender a distinguir, la verdad de la mentira,  
la belleza de la crueldad, la justicia del abuso.  
No, no, no, no.*

*Amigo, no busques letras en un libro, escucha la voz de un anciano  
que lleva el espíritu de las historias que formaron tu tierra, tu pueblo.  
La muerte de un anciano es la muerte de tu cultura.  
La muerte de un anciano es la muerte de tu pueblo.  
La muerte de un anciano es la muerte de tus raíces.  
No, no, no, no.*

En el capítulo I se retomaron algunos aspectos cruciales en la historia de vida de Edgar. Sin duda, su bisabuelo don Domingo (ver imagen 25) fue fuente de inspiración. De su infancia recuerda cómo le permitía jugar en el jardín con sus amigos y agarrar frutos como manzanas e higos. Esa bondad también fue demostrada en su etapa de promoción y teatro comunitarios, pues muchas de las historias que inspiraron algunos de sus guiones le permitieron, además, dar a conocer los momentos fundacionales de su pueblo, los cuales provienen precisamente de los relatos de su bisabuelo. Su muerte significó no tanto un corte, sino una piedra angular en la fundación de Arme. Inclusive, su muerte sucedió poco antes de la fundación del grupo, cerca del 2015.



**Imagen 25.** Domingo Salvador Raimundo (†), bisabuelo de Edgar. (Foto: Morel Luna)

La sensación que dejó el fallecimiento se asocia con la pérdida de un conocimiento ancestral. Por ejemplo, el verso que menciona “*anciano eres un profeta*” tiene que ver con ese conocimiento de predicción o pronóstico, pues Edgar recuerda cómo con sólo mirar el cielo y las nubes, su bisabuelo auguraba el clima por venir. Además, esta es una de varias canciones que mencionan las *raíces*. En este caso, es una advertencia dirigida al hijo de que, si éstas llegan a ser ignoradas, “*no habrá frutos para un mañana*”. Aquí se puede apreciar una metáfora del árbol, que explica cómo la ausencia o no reconocimiento de una parte (raíz), tendría sus consecuencias (falta del fruto).

Dirigiéndose como amigo, Edgar hace un llamado a no buscar letras en un libro, sino a *escuchar la voz* de un anciano, que contiene nada menos que “*el espíritu de las historias que formaron tu tierra, tu pueblo*”. Finaliza aseverando que la muerte de un anciano es la muerte de “*tu cultura/tu pueblo/tus raíces*”. Esta metáfora también la encontraremos en otras piezas, pues la muerte es central no sólo en la historia de Edgar, sino también como aquella problemática social que busca resarcir.

Las canciones que duran más de cinco minutos constan de dos partes o bloques con ritmos contrastantes. Es el caso de “La muerte de un anciano”, la pieza que abre el disco y cuyo primer minuto consta de diversas sonoridades realizadas por ocarinas y silbatos con tintes prehispánicos. Enseguida inicia la batería a ritmo moderado (115 BPM) junto con algunos riffs también lentos de la guitarra. Esta primera parte consiste en un diálogo intercalado de versos entre Amaranta y Edgar, entre una voz cantada y una voz gutural. De fondo suenan, respectivamente, acordes abiertos y acordes con dinámica de staccato por parte de la guitarra. A partir del minuto 3:30 el ritmo cambia a rápido (160 BPM), en la estrofa de “*Hijo mío, escucha lo que digo hoy*”. Los primeros versos los canta Edgar y los últimos Amaranta, y al final terminan juntos con el “*no, no, no*”. Entre estrofas hay un interludio instrumental con un solo de guitarra y con dinámica similar, aunque hay versos que nuevamente cantan de manera simultánea ambos vocalistas, generando una textura particular. Considero que esto aplica para los versos más significativos. También es de las piezas donde participa el huéhuatl (véase Anexo). Desde mi escucha, esta pieza tiene similitudes con el rock o metal gótico de Theatre of Tragedy, sobre todo por el contraste de las voces femenina y gutural.

### 3.3.2. ARME (La tortilla)

*Uuu, uuu, uuu*  
*Arme, arme, arme, arme*  
*El atole de masa es más nutritivo que un licuado.*  
*Mis abuelos y mis padres cultivaban el frijol, cultivaban el maíz,*  
*araban la tierra, el tesoro más grande que la naturaleza les regaló.*  
*Arme, arme, arme, arme.*  
*Uuu, uuu, uuu.*

*Pero los tiempos iban cambiando, las personas olvidaban*  
*sus raíces, sus costumbres, su idioma, sus tierras.*  
*Se iban adaptando a un entorno social que aparentemente se iba transformando.*  
*Arme, arme, arme, arme*  
*Uuu, uuu, uuu*

Esta fue una de las primeras piezas que Edgar compuso para tocarla en ensamble de rock. Como ya hemos mencionado, la canción homónima de la agrupación surge por el recuerdo de la infancia en donde su abuela le ofrecía una tortilla para comer. Llama la atención que los primeros versos inicien con temas de comida. De hecho, el que “*el atole de masa*” sea “*más nutritivo que un licuado*” habla de un posicionamiento ético sobre el consumo de alimentos *propios y apropiados*. Podemos asumir que éstos eran conocidos por los abuelos, pero que con el tiempo se han ido perdiendo.

En la introducción Edgar canta el motivo musical principal (ver transcripción 1), el cual, dicho sea de paso, la prima de Mostro imita de vez en cuando. Aquí la batería hace redobles y la guitarra un staccato. A los 44 segundos el ritmo se vuelve más o menos rápido (150 BPM), aunque no se siente mucho el cambio. Solamente emplean dos acordes, a saber, Em y F, y que después modulan a F y G. En el primero se siente el movimiento a un semitono el cual, junto con el gutural de Edgar, genera una atmósfera particular, algo oscura, pero que contrasta con la vivacidad de la batería que incita al slam. Los silbatos y ocarinas suenan de fondo casi todo el tiempo. El estilo de esta pieza es más apegado al heavy metal.



**Transcripción 1.** Motivo musical de “Arme”.

### 3.3.3. Cuando la Muerte

*Cuando la muerte reclame mi vida, las milpas y los llanos de mi pueblo  
guardarán el recuerdo de mi infancia, de nuestra infancia.  
El aroma de mi ausencia bajará por los montes y los cerros y estos cielos.  
Las flores de mi madre se multiplicarán en mi ausencia, en nuestra ausencia.  
El aroma de sus flores rociará mi camino cuando la muerte reclame mi vida.*

*Tal vez me vaya sin despedirme, sólo guardaré los recuerdos de mi vida  
en los bolsillos de mi memoria, para no perder la cordura en este sueño eterno.  
Madre mía tus entrañas me dieron la raíz, que hoy se marchita para nacer en otro jardín.  
Mis raíces son profundas como las de aquel maguey, que se negó a morir, simplemente así.*

*Cuando la muerte reclame mi vida, los llevaré a todos en los bolsillos de mi memoria,  
como aquellos niños que fuimos  
y guardaban todas sus canicas en su morral, en aquel morral.  
Madre mía tus entrañas me dieron la raíz, que hoy se marchita para nacer en otro jardín.  
Mis raíces son profundas como las de aquel maguey, que se negó a morir, simplemente así.  
Laralara, laralara...*

Esta es una de las piezas más importantes para el grupo Arme, pero, sobre todo, para Edgar; pues al momento en que su madre había sido diagnosticada con cáncer, dentro de su dolor comenzó a pensar en qué iba a hacer —o a ser<sup>49</sup>— cuando su madre no estuviera. Sin embargo, originalmente iba a dedicársela a ella, pero al escribir “cuando la muerte reclame tu vida” se quebró y no pudo continuar. Fue cuando hipotéticamente se puso en su lugar que pudo seguir escribiendo. Lo consiguió al asociar ese sentimiento de falta con algunas memorias de su infancia, como caminar por las milpas y los llanos, y guardar sus canicas en su morral, las cuales también asimila como los recuerdos más preciados de su vida.

Pero la muerte no solamente implica una ausencia, pues el verso que menciona al maguey está inspirado en una perspicaz observación al notar que antes de morir el tallo o qurote de esta planta florea. Hasta este punto, vemos cómo las metáforas casi siempre se articulan con la tierra: como un conjunto de historias asociadas a los abuelos y los ancestros, como principal proveedora de alimento y como cambio de plano —o de jardín— para la reencarnación.

---

<sup>49</sup> Podríamos interpretarlo de las dos formas, justamente porque en la entrevista hablada suenan igual. Esto concuerda con las metáforas en la letra que tienen connotaciones de metamorfosis.

Al igual que “La muerte de un anciano”, aquí se comienza con un juego sonoro de silbatos y ocarinas, aunque más breve. Después, inmediatamente viene el cíclico riff de la guitarra: una melodía triste en La menor y en disposición métrica de 3+3+2 que estará casi toda la pieza. El bajo eléctrico hace una dinámica particular al entrar en una síncopa, es decir, “no a tiempo”, algo sobre lo que volveremos a comentar en el siguiente capítulo. La voz de Amaranta aparece para hacer eco de las últimas frases de los versos y entonar la vocal “a” de fondo, “como de sirena”, diría Gerardo, el productor del disco. Asimismo, Edgar emplea un timbre vocal muy particular al “recitar” determinados versos, ya no con gutural, sino con una voz lastimosa que expresa un sentimiento de angustia y dolor, algo que concuerda con el carácter melancólico de la letra.

### 3.3.4. Jacinto Canek

*Uuu, uuu, uuu, uuu*  
*Tu nombre es un poema que narra la rebelión del pueblo maya*  
*en contra del abuso del hombre blanco.*  
*Jacinto Canek, Jacinto Canek*

*Tu lucha siempre fue por defender la dignidad*  
*de tu tierra, de tu pueblo, de tu familia, de tus ancestros,*  
*de tu pueblo maya, de tu pueblo maya.*

*El hombre blanco destruyó un idioma, te enseñaron otra lengua,*  
*a tus dioses los mataron y crearon una imagen para controlarlos.*

*Uuu, uuu, uuu*  
*Te enseñaron a querer a un dios, que permite que los blancos nos peguen y nos maten,*  
*no hay verdad en las palabras de los extranjeros, profecía maya, profecía maya.*

*El futuro de estas tierras depende de la unión, de aquello que está dormido en nuestras*  
*manos, y de aquello que está despierto en las de ellos.*

*Mira a ese niño tiene sangre india y cara española, míralo bien,*  
*fíjate que habla maya y escribe castellano.*

*En él viven las voces que se dicen y las palabras que se escriben,*  
*no es de la tierra, ni del viento.*

*En él la razón y el sentimiento se trenzan,*  
*no es de arriba, ni de abajo, está donde debe estar,*  
*es como el eco que se funde con un nuevo nombre, en la altura del espíritu,*  
*y las voces que se dicen y las voces que se callan<sup>50</sup>.*

---

<sup>50</sup> Toda esta estrofa fue extraída de la obra de Abreu Gómez (2014 [1940]: 39).

*Tú sabías que el hombre blanco quería probar, tú viste con tus ojos cómo estas tierras se  
volvieron extranjeras para el indio.*

*Hicieron que el indio comprara con su sangre el viento que respira, la tierra que habita.*

*Tu voz rompió el silencio, tus manos empuñaron las armas, tú preferiste luchar por la  
libertad de tu pueblo, de tu pueblo, de tu pueblo maya.*

*Jacinto Canek, Jacinto Canek*

*Uuu, uuu, uuu*

*Te acusaron de rebelión y sacrilegio, tu muerte para el español fue un castigo,*

*para ti fue un honor morir en el campo de batalla,*

*defendiendo la dignidad y la libertad... y la libertad de tu pueblo,  
de tu pueblo, de tu pueblo maya.*

*Jacinto Canek, Jacinto Canek*

*Uuu, uuu, uuu*

*...de tu pueblo, de tu pueblo, de tu pueblo maya.*

*Uuu, uuu, uuu*

Esta canción está inspirada en el libro de Ermilo Abreu Gómez (2014) [1940] titulado *Canek: historia y leyenda de un héroe maya*. El formato se asemeja al de una dedicatoria en memoria del icónico revolucionario maya del siglo XVIII que fue martirizado por convocar a una rebelión armada contra los españoles en la Península de Yucatán. En el contexto de otras piezas, así como por la consigna de reivindicación de Arme, encontramos similitudes en el entendido de estar entre dos culturas. Empero, Edgar destaca cómo este personaje opta por defender la propia. Considero que Jacinto Canek es la personificación del planteamiento ético en Arme, no sólo por el precepto de luchar por la libertad de su pueblo, sino por ser *la voz que rompe el silencio*.

La introducción de esta pieza se asemeja musicalmente al de “La muerte de un anciano”, así como el motivo cantado (“*uuu, uuu, uuu*”) por Edgar en “Arme”. Por otra parte, a pesar de seguir haciendo el gutural al inicio, hay un esfuerzo por mantener la dicción clara en la primera estrofa, justamente por ser la importancia de esta historia. Más aún, la estrofa “*el futuro de estas tierras...*” —que es un extracto del libro de Canek— es recitada a manera teatral, como si viniera de un escenario, no dejando duda del contenido de la letra. Empero, el verso “*y las voces que se dicen y las voces que se callan*” es vocalizado guturalmente, además, de manera impetuosa, acompañado también de “platillazos” en la batería y acordes remarcados. Siendo ese un corte significativo, se hace una pequeña pausa, se pasa a ritmo rápido (160 BPM) y se continúa con voz gutural, sin olvidar que aparece eventualmente el

motivo cantado y que es imitado por las guitarras. El estilo de esta canción se apega al del heavy metal, no obstante, el manejo de la poesía y lírica es muy particular. Pues, pese a estar constituida por ritmos y círculos de guitarra repetitivos (Am, A, Cm, E7 en la primera parte; A, F, C, E en la segunda parte), captura más la atención la letra y su mensaje.

### 3.3.5. México

*Vivimos en un país donde la desigualdad nos divide, odio, violencia y temor;  
pueblos que reclaman justicia.*

*Pareciera que nuestro país es una fosa clandestina  
donde entierran las palabras verdaderas,  
donde la justicia es ciega y mentirosa.*

*México sabes a pobreza, México hueles a desigualdad,  
México sabes a violencia, México apesta a corrupción.  
México, México, México*

En contraste con las previas apologías al pueblo, llega esta pieza que expresa las problemáticas sociales que imperan en el país. Aquí Edgar recurre a las temáticas políticas provenientes del punk y el rock urbano. Recordamos, por ejemplo, la pieza de “México lindo y podrido” del grupo de punk Síndrome que satiriza el himno no-oficial de “México lindo y querido”. O el sugerente nombre de la banda de rock urbano La otra cara de México. Sea como fuere, la canción demuestra la actitud contestataria que se puede leer como una continuidad de lo punk en Arme. Destaco, por otro lado, la metáfora de sabor para referirse a la pobreza y la violencia, con lo cual podemos asociar, nuevamente, el papel central de la comida y la alimentación.

En cuestión musical, al igual que “Arme”, esta pieza tiene un ritmo constante, rápido pero moderado (155 BPM), con más presencia de silbatos y ocarinas que otras más cortas. El mensaje es fuerte y por ello consideramos que la impostación en la voz gutural es más acentuada. Se pudiera asumir que se transmite la indignación por la situación política que vive nuestro país, algo que también hace el punk.

### 3.3.6. Historia de amor

*Él era valiente, era un gran guerrero. Su lanza nunca tuvo miedo a ningún rival.  
Ella era hermosa, era una princesa, una bella flor tocada por la naturaleza.  
Una tarde, al encontrarse solos, les bastó una mirada para jurarse amor eterno.  
Popocatépetl, Popocatépetl e Iztaccíhuatl.  
Juraron amarse más allá de la distancia,  
más allá del tiempo, más allá de la muerte.  
Ooo, ooo, ooo*

*La guerra llegó y los separó, una mentira a él lo mató, ella al enterarse, murió de llanto.  
Cuenta la leyenda que aquella noche la tierra tembló, el cielo oscureció.  
Al día siguiente, dos montañas surgieron: una parecía una mujer dormida,  
la otra era grande como un gran guerrero.  
Popocatépetl, montaña que humea.  
Iztaccíhuatl, mujer dormida.  
Juraron amarse más allá de la distancia,  
más allá del tiempo, más allá de la muerte.  
Ooo, ooo, ooo*

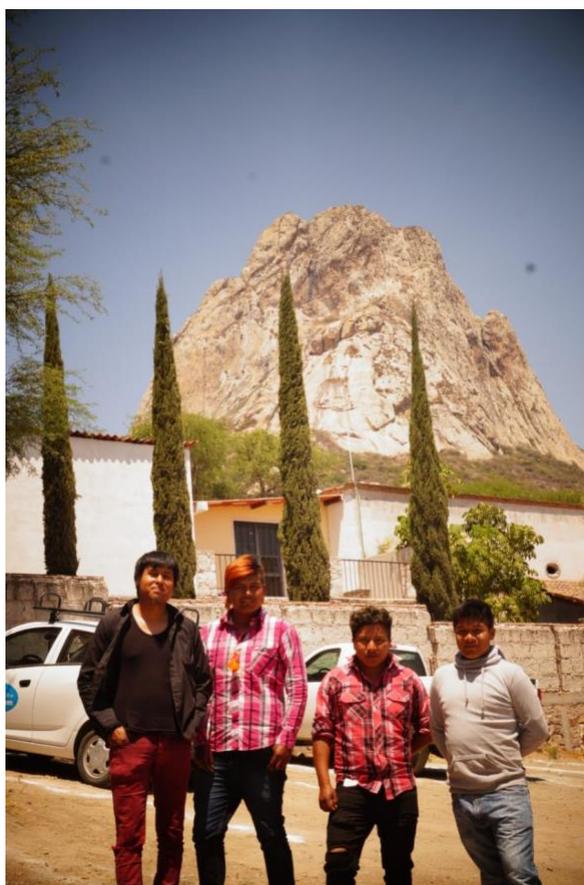
En esta pieza Arme fusiona tanto una narrativa cultural –como lo es la denominación y simbolización de estos dos cuerpos territoriales– con el carácter también romántico del rock urbano. Dicho sea de paso, al momento de disponerse a ensayarla, los músicos de Arme la denominan “la de los volcanes”.

El inicio musical nos recuerda a una danza con evocaciones sonoras prehispánicas, aunque al segundo 40 nos adentra a un ritmo moderado (150 BPM) y un estilo más bien de happy punk o rock urbano suave, bastante apto para un slam tranquilo y de carácter alegre. La voz gutural no cesa, aunque ahora la guitarra solista también parece “cantar” en los interludios, realizando eventualmente *glissandos* y melodías acompañantes. El círculo armónico varía muy poco, solamente se tocan en orden los siguientes acordes: G, D, C y E. El huéhuetl tiene bastante presencia, pues de fondo parece como si la danza del inicio no hubiera terminado. Al final se retoma la primera danza y se despiden los silbatos y ocarinas.

### 3.3.7. Haxjöo Xaha (Buenos días tortuga)

*Haxjöo xaha, haxjöo xaha que vives en el agua,  
asoma tu cabeza, deja fluir tu espíritu, misteriosa y bella.  
Seductora del agua, caparazón ancestral, en tu interior vibra un mundo.  
Sabia y lenta, húmeda sin fin, nube misteriosa, te mueves sin prisa.  
Sensual y eterna como una diosa, como un poema, como el otomí.  
Ajö xaha, ajö xaha (diosa tortuga)  
Uuu, uuu, uuu*

*Tortuga ancestral, protectora del agua, en tu interior vibra un mundo.  
Sabia y lenta, húmeda sin fin, nube misteriosa, te mueves sin prisa.  
Sensual y eterna como una diosa, como un poema, como el otomí.  
Ajö xaha, ajö xaha (diosa tortuga)  
Uuu, uuu, uuu*



**Imagen 26.** Arme en Peña de Bernal, Querétaro en 2018.  
(Foto: Humberto Reyes)

La letra de esta pieza estuvo inspirada en parte por un poemario que leyó Edgar dedicado a la deidad acuática otomí, la *xaha*, que lleva por título *Piedra del Agua. Homenaje a la Xaha, deidad ñöñhö del agua*, escrito por Diego Prieto y Mirna Mendoza (2015). Adicionalmente, en una de sus visitas a Peña de Bernal, Edgar visitó una comunidad indígena en donde aún se habla la lengua otomí y desde allí observó lo que parecían tortugas ascendiendo el monolito. Años después, ya con la tercera alineación, Arme realizó su primera presentación fuera de Chitejé de Garabato justamente en Peña de Bernal (ver imagen 26). Y como lo expresa en múltiples conciertos y entrevistas, la pieza “Haxjöö Xaha” está inspirada en la deidad de la tortuga que los pueblos otomíes de dicha región asocian a ese gigantesco monolito, inclusive menciona que en Tolimán se realiza con música tradicional “la danza de la tortuga”.

Al igual que la canción anterior, esta tiene un carácter alegre y bailable, muy similar a cierto tipo de rock urbano. El ritmo (150 BPM) se mantiene estable durante casi toda la canción, solamente cambian las dinámicas de la batería al final de cada estrofa, justo donde Edgar canta el “*uuu, uuu, uuu*” y grita. Este grito es similar al que hace en la pieza “Arme”, aunque ahora es más prolongado. Las guitarras están poco distorsionadas y los solos no son tan virtuosos. Aquí, más bien, es el bajo que dibuja una melodía tipo “*walking bass*”.

### 3.3.8. **Árbol sin Raíces**

*¿Quién soy yo?*

*Hace tiempo que le hago, esa pregunta a mi pueblo, a mis abuelos, a mis padres.  
Mis abuelos me dejaron huérfano y mudo al negar mi lengua materna: el hñähñu.  
Por eso mi tierra no me habla, no me responde, desconoce mi voz, es tan sólo un eco.  
Soy la memoria de mi pueblo que no tiene recuerdos, soy la voz que nunca aprendió a  
hablar otomí por el miedo de mis abuelos a ser discriminados.  
Soy el árbol seco que no tiene raíces, soy mi pueblo que sufre la pérdida de su identidad,  
soy mi pueblo que llora la pérdida de su cultura.  
Hino, hino, hino, hino (No, no, no, no)*

*A pesar de que mis abuelos no me hayan transmitido nuestra lengua,  
hoy puedo gritar con orgullo  
¡Soy hñähñu!*

*Las personas dicen que por fuera no soy nada, hoy quiero gritarles que soy mil cosas  
porque en mi sangre llevo raíces ancestrales.  
Yo sé que por dentro soy la sombra de un huizache,  
un mezquite solitario, la montaña que habla,*

*la tortuga que nada, el cenizote que canta,  
la xaha (tortuga) del agua, el tsuntsu (pájaro) del cielo.  
Soy el reflejo de mis abuelos, de mis padres, soy hñähñu.  
Soy mi pueblo que sufre la ausencia de su gente,  
soy mi pueblo que llora la pérdida de su lengua.  
Hino, hino, hino, hino (No, no, no, no)*

Esta pieza le da el nombre al disco y encierra un tipo de paradoja que acompaña el sendero de Edgar. Está inspirada en el trabajo de otro personaje cercano, a saber, del dramaturgo queretano Desiderio Daxüni. Tras una carrera de teatro relativamente larga, Desiderio crea una obra llamada “Un lugar llamado Thoterifani”, la cual escenifica a un joven agobiado por no poder entender el idioma otomí de su abuela y que se propone aprender a hablar dicha lengua para poder comunicarse con ella. Edgar se ve reflejado en esa historia y concibe la frase de “árbol sin raíces”, pues es justamente la manera en como se siente.

La lírica comienza a mencionar por igual a su familia y a su pueblo, para asumirse después como alguien “*huérfano y mudo*” por habersele negado la lengua. Llama la atención la metáfora de que el contacto con la tierra se daría de manera sónica, pero que, al no hablar o responder, transfigura a la voz en un mero eco. Éste parece estar despojado de raíces, parece ser una voz no efectiva en tanto que no tiene efecto alguno. Pero en la segunda parte da un giro y dicho eco se transforma en un grito con orgullo al decir “*¡soy hñähñu!*”<sup>51</sup>. Ese reconocimiento apela no sólo a las raíces ancestrales, sino a toda una serie de entidades naturales con las que interactúa también sonoramente. Además, menciona algunas palabras en lengua, incluyendo la negación en otomí “*hino*”. Finalmente, asume ser reflejo de sus familiares mayores y de ser hñähñu.

Al igual que “La muerte de un anciano”, esta extensa canción contiene una lírica reveladora e importante para el proyecto. Se inicia con una serie de arpeggios sin distorsión que sirven de lienzo para la primera estrofa recitada. Aquí Edgar no emplea el gutural más que para el grito desgarrador de “*hino*”. Por su parte, Amaranta canta la vocal “a” y “*hino*” de manera similar a la pieza “Cuando la muerte”. Más aún, ella recita también parte de las estrofas. Las guitarras tienden a imitar la melodía de los vocalistas, aunque mientras recitan

---

<sup>51</sup> Sin afán de tergiversar la enunciación de Edgar, es interesante reflexionar sobre la relatividad entre ‘hñähñu’ y ‘otomí’. Es decir, siendo el primero convencionalmente utilizado para referirse a la lengua y el segundo para referirse al individuo perteneciente a un grupo social –distinción que promueve la tan criticada academia–; se utilizan de manera indistinta al momento de auto-describirse con la voz “¡soy hñähñu!”.

se limitan a tocar riffs leves a modo de acompañamiento. Considero que esta es una de las canciones con más elementos teatrales, sobre todo por las inflexiones que realiza en los recitativos que denotan aspectos importantes en el pensamiento de Edgar.

\* \* \*

Al hablar de los orígenes del grupo Arme pensamos no sólo en sus motivaciones personales, sino en las posibilidades performativas de una comunidad juvenil (la *banda*) que privilegia la música rock/punk. En este capítulo se explicitaron las convergencias y divergencias de los senderos en función de un proyecto musical de esta naturaleza, así como lo que ello implicó al momento de producir contenido propio. Sólo así fue posible entender realmente la apuesta de un manifiesto como el de Arme, uno que destaca la autodeterminación indígena a la vez que establece un objetivo como el de vincular diferentes generaciones de una misma localidad.

Coincidimos con Frith en que la narrativa es central no sólo para el placer musical, sino para la construcción de identidades. Aunado a lo que veníamos hablando de la lógica de articulación en la identificación, concebimos ahora el proyecto Arme desde ese goce estético que atraviesa al sujeto, tanto por sus consignas como por su musicalidad. De esta manera, explicamos que los efectos del grupo inciden en la literalidad y el contenido del mensaje, pero también desde el performance en tanto presentación, pues Edgar y sus compañeros no podrían comunicar consigna alguna si no fueran atravesados antes por ella. Tanto lo real de la música como lo ideal de la narrativa, son la base fundadora de la identidad para Arme y eso lo transmiten en su práctica y quehacer musicales.

Finalmente, las estrategias creativas y performativas incluyen un componente metafórico con el que operan mediante las narrativas identitarias. Estas últimas son para Edgar aquellas que apelan a su autodeterminación indígena y a la ancestralidad de lo otomí, sobre todo en figuras familiares de mayores. Esto gracias al reconocimiento de un linaje, pero también por el contacto con su comunidad y barrios aledaños que inspiraron su proyecto. Asimismo, este mismo componente metafórico y reflexivo en las identidades narrativizadas constituye un puente entre el discurso y la práctica, el cual implica una especie de *apuesta* y no sólo una consigna, todos aspectos a retomar en el último capítulo de la tesis.



## CAPÍTULO IV

### UN SONIDO ANCESTRAL

#### ESTUDIO DE GRABACIÓN E INTERMUNDANEIDAD

En este cuarto capítulo nos concentraremos en la experiencia que tuvieron los músicos al grabar el disco *Árbol sin Raíces* en un estudio profesional. Se retomarán los momentos de preproducción y producción, así como sus respectivas implicaciones en la posproducción. Asimismo, concebimos la tecnología de ese espacio como dispositivo de representatividad, que opera entre la legitimación y presencia, como un marco de posibilidad en donde convergen el discurso y el performance para crear nuevas realidades. Para efectos de la presente tesis, destacaremos algunos aspectos que nos permitan pensar la manera en que los músicos de Arme se desenvuelven, negocian y hacen uso de la tecnología de grabación para consolidar su proyecto musical.

En un segundo apartado, apuntalaremos una noción resignificada de lo otomí, no sólo por las nuevas disposiciones en el ámbito de grabación, sino por cómo se bordean los límites de la representación, hablando justamente de encarnación, acompañamiento y presencia. Para ello retomaremos elementos que prefiguran en la discusión del primer capítulo, por ejemplo, sobre aquel “estimulo familiar inicial” que *empuja* al sujeto musical a emprender un sendero particular. Así, desde un punto de vista etnomusicológico, pensamos que la música de rock/punk en Chitejé de Garabato se constituye mediante el entrecruzamiento de senderos musicales en un sentido de comunidad que apela a otras generaciones. Para ello, Edgar recurre a la noción de lo otomí, pero no sin antes resignificarla, reconociendo –como vimos en las narrativas identitarias– los valores y significaciones que incluso operan en él.

#### **4.1. Arme en el Albatros Studio**

A partir de la tercera alineación, el grupo Arme se planteó entrar a grabar a un estudio profesional en función de ir formalizando el proyecto. Como se mencionó anteriormente, la motivación vino en parte de otros grupos que tomaron ese “siguiente paso”. En afán de diferenciarse, el demo no era suficiente para difundir su música a la *banda*, tenía que complementarse de otro modo la propuesta musical. Por otro lado, Los Coconozhles ya

habían grabado un LP llamado *Descansando aparentemente* en 2013, antes de que algunos de sus integrantes formaran Arme. Sin embargo, no hubo realmente un trabajo meticuloso, pues el grupo grabó 18 canciones en dos días: “grabaron *a lo punk*”, opina Edgar. Asimismo, debemos recordar que uno de los conflictos que llevó a Darío a separarse de Arme fue por diferencias en cuestiones técnicas de sonido al momento de tocar en vivo, algo que Edgar justifica diciendo que es por la naturaleza del punk: “A Darío no le interesa que suene bien. Yo he hablado con un compa que también es punk y me dice, ‘es que el punk así es, el punk es ruidoso. El punk, por naturalidad, no suena bien. O sea, *el punk es punk*’. Conociendo a Darío, porque te digo que lo conocí como músico, a él no le interesaba mejorar el sonido”.

Esta diferenciación fue también lo que bifurcó dichos senderos musicales, pero logró encontrarse con otros. A varios meses de conformarse la alineación de “los chivos”, Arme llegó a tocar en un programa de radio en la ciudad de Querétaro llamado Señal Mezcal<sup>52</sup>. El encuentro fue particular por la interacción que tuvieron con los productores y locutores, quienes muy a su estilo les preguntaban acerca del grupo, así como sus motivaciones personales y hasta posicionamientos ideológicos. Al terminar les grabaron tanto las canciones como las intermitentes entrevistas en un solo CD. Poco después, el amigo de Edgar, Brayan del grupo solista Dalila’s Death, le ofreció continuar practicando con una interfaz que había comprado para sus cursos de audio y así grabó en acústico la canción “Árbol sin Raíces”. Todo ello fue entregado a Loncho, quien también es ávido en la edición sonora por computadora y le conformó el demo de Arme con seis tracks. Se quemaron varias copias y se regalaron en el pueblo, junto con el número de celular y el e-mail del vocalista escrito en el reverso. Este demo fue una “tarjeta de presentación” para entrar al estudio de grabación.

Edgar dio con Albatros Studio por el Facebook. Por su criterio tenía que ser un lugar no tan ostentoso en infraestructura –algo que se vería reflejado en el costo– y que no estuviera más allá de la ciudad de Querétaro. Coincidentemente, su amigo Morel se lo recomendó porque hace tiempo había ido a grabar unos audios, canciones acústicas de comunidades originarias, para un documental sobre la historia oral del estado. El productor y músico se llama Gerardo Ríos Oviedo y nació en el 1975 en la ciudad de Querétaro. Es apodado “Gera” o “Borre” por su pelo rizado. Su estudio de grabación tiene el nombre de un ave marina de

---

<sup>52</sup> Puede verse el programa completo en la siguiente liga:  
<https://www.facebook.com/mezcalsignal/videos/2177576235832894/>

gran tamaño y lo retomó en parte porque sus hermanos mayores –también músicos– crearon una agrupación llamada “Albatros Hermanos Ríos” cuando estaban en la preparatoria. Gerardo tocaba el bajo desde los 13 años en bodas y quinceaños. A diferencia de sus hermanos él sí se dedicó de lleno a la música, cursó la carrera, llegó a tocar la guitarra en bares y restaurantes, y actualmente da clases. Empero, su mayor pasión es ser el productor de su propio estudio de grabación, el cual ya tiene 20 años activo.

El demo estuvo de por medio en el primer encuentro con Gerardo, él mismo se ofreció “arreglarlo un poco”, pero Edgar lo rechazó diciendo que no era su intención, sino, más bien, “grabar desde cero”. Una vez que se aclaró que todos los músicos de Arme eran “líricos” o “no estudiados”, Gera comentó las condiciones de grabación, las cuales serían grabar instrumento por instrumento y con metrónomo, pero Edgar se rehusó. Finalmente, se acordó que se grabaran los instrumentos de manera conjunta, pero que el mismo guitarrista y vocalista llevara una guía, por lo que tendrían que asistir todos los integrantes a las sesiones. Pero Edgar no nada más buscaba un precio accesible, sino también “vibrar juntos”. Es decir, él quería asegurarse de que iba a funcionar, que se iban a entender musicalmente, por lo que lo invitó al pueblo a observar un ensayo, a lo cual Gerardo desde luego accedió. Lo que más le llamó la atención al principio fue su forma de interactuar, pues ni siquiera el baterista contaba antes de entrar. Más aún, las desafinaciones lo incomodaban, Borre recuerda: “Mímente me decía, ‘ya díles algo’; pero mi corazón me decía ‘escúchalos, conócelos’ y ya seguí observando hasta que terminaron la primera rola”.

En ese mismo ensayo llegó Amaranta a formar parte de ese primer encuentro, pues también iba a grabar. Si bien ella cuenta con estudios musicales, Gerardo detectó que no había realmente un entendimiento con los demás músicos. Él comenta que nunca usó “lenguaje musical” pero, no obstante, lo entendían más a él. Le pregunté qué hizo realmente para que hubiera “ese clic”, Borre me respondió: “Yo creo que nadie nunca les había dicho cosas así de ‘¿sabes qué? Mira, aquí entren así, aquí súbele un poquito al bajo, ¿por qué pones tu amplificador de este lado?, ponlo en este lado’. [...] O sea, *la manera divertida* que tuve yo para corregirle sus detalles y sus errores que tenían en el momento ¿no? No fui un agresor, un foráneo que molestase”. Asimismo, quise saber si tenía algo que ver su experiencia como productor de un estudio, pero su respuesta tuvo un giro:

Sí, me vi reflejado en ellos. Yo en su momento tuve un proyecto muy parecido que también tuve que gestionar y buscar apoyos y todo ese rollo ¿no? Y dije “pues es que ellos merecen una oportunidad”. Su música es buena, no es la mejor propuesta del mundo, pero se está haciendo algo en esta región, y me atrajo mucho la idea de que estaban rescatando lenguas aparentemente ya muertas como el hñahñu, el otomí que son lenguas de su región, queretanas cien por ciento.

Fue así como me enteré de su proyecto musical de rock fusión llamado “Meigas y las Brujas de Xichú” nacido en 2003 con músicos queretanos, incluyendo su hermano Sergio en la batería. El grupo hace alusión a mitos y leyendas de la Sierra de Xichú en el estado colindante de Guanajuato, algunas como resultado de recorridos y visitas que los propios miembros habían realizado en las comunidades de la región. Finalmente, a Gerardo le gustó la propuesta de Arme y en ese ensayo se concretó el proyecto de grabación para los meses de agosto y septiembre de 2019.

Se agendó trabajar los fines de semana, pero los músicos tuvieron que llegar el viernes en la tarde-noche para instalar su equipo, pre-amplificar y hacer las primeras sonorizaciones. Y así, cada sábado y domingo, entre las 8 y las 9 de la mañana, iniciaban las sesiones de grabación. Durante el resto del día ellos permanecían en un sillón en el control room, a veces esperando su turno de grabación, escuchando a sus compañeros, viendo su celular o simplemente platicando (ver imagen 27). Dicho sea de paso, las dos noches que se quedaron en Querétaro las pasaron en casa de algún amigo, nunca en hotel.

El primer día “los chivos” en el estudio estaban nerviosos, pero decididos y concentrados. Ni siquiera la presencia de un extraño etnomusicólogo de actitud curiosa y entrometida, con cámara fotográfica, grabadora de audio y video, tripiés y una pequeña libreta que nunca soltaba, pudieron distraerlos de su propósito. Aunque, por cierto, también se encontraba eventualmente María, del programa de músicas de rock y metal Holy Noise, quien –con permiso del productor– tenía la intención de hacer un mini-documental del grupo, aprovechando que ya había hecho algunas entrevistas. El punto de encuentro era en el domicilio particular de Gerardo, a unos 20 minutos caminando del centro de la capital de Querétaro. Al subir a una segunda planta uno se encuentra con dos salas, relativamente reducidas, pero que funcionaban como el “control room” y la “cabina de grabación acústica”.

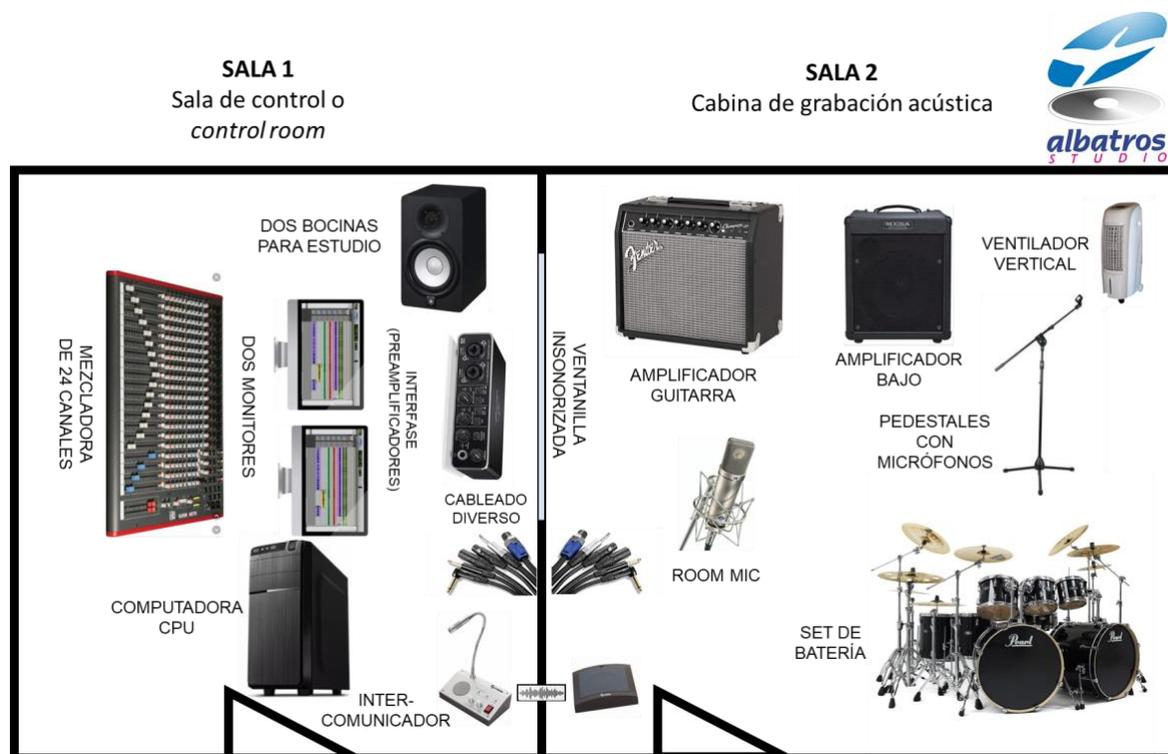


**Imagen 27.** Los músicos de Arme en el sillón del control room en Albatros Studio.

Toda la experiencia de grabación se llevaría a cabo intercaladamente entre esos dos espacios, por lo que a partir de este momento los mencionaremos como tales. Ambos contaban con infraestructura particular, por ejemplo, el primero fungía como sala de control, allí estaría la mayor parte del tiempo Gerardo operando desde una computadora con dos monitores, dos bocinas para estudio, una mezcladora, una interfaz y un interfón que le permitiría comunicarse con los músicos. En la cabina se encontraba la batería con los micrófonos, así como los amplificadores de bajo y guitarra. Llamaba la atención sobre todo un micrófono central denominado “room mic” que captaba el sonido global de la sala. Además, se encontraban pedestales y micrófonos adicionales, así como un ventilador vertical que aplacaba el calor del encierro provocado por las paredes acolchadas para mejorar la acústica. Entre ambos espacios estaba también una ventanilla insonorizada (ver esquema 5).

Se estableció la primerísima dinámica que consistía en grabar una primera toma de la batería y del bajo en la cabina mientras el guitarrista rítmico y vocalista los acompañaba desde el control room. Edgar transmitía desde las pastillas el sonido de su guitarra y desde un micrófono para la voz hacia una mezcladora, y de ahí a los audífonos de Chivo y Nando. Esta fue la base de todas las canciones que le permitió a Gerardo conocer el ritmo, las dinámicas y hasta las melodías y letra de las piezas; y para ir pensando –en convenio con los músicos– las posibilidades sonoras finales. Aunado a ello, el productor procesaba toda la

información a través de la interfaz o preamplificador, y un cableado diverso que transmitía al momento la música por las bocinas. El software con el que operaba era el “Pro Tools”, el cual mostraba visualmente y en tiempo real las frecuencias sonoras en los respectivos canales previamente configurados. Esta captura es el efecto primordial de la grabación porque permite al productor llevar la música de la dimensión del tiempo a una dimensión del espacio (Eno, 2004: 127).



**Esquema 5.** Espacio e infraestructura sonora del Albatros Studio.

De acuerdo con diversos autores (Eno, 2004; Juan de Dios, 2016; Meintjes, 2012; Stanyek y Piekut, 2010), el estudio de grabación es una compleja herramienta de colaboración con la que el productor o ingeniero de audio interviene en el proceso musical de manera creativa. En este sentido, suscribimos cuando Louise Meintjes asevera que “el estudio es el sistema nervioso del proceso creativo” (2012: 274). Por otro lado, hacemos énfasis en la novedad que implicó para los músicos la experiencia de grabar en un estudio profesional. Dicho sea de paso, también para mí supuso una experiencia de aprendizaje, pues me considero neófito en el mundo de la tecnología musical. Por ello, adelantamos que, durante el proceso de grabación, en los confinamientos del estudio mismo, los hacedores de

música pueden ser propulsados a mundos interiores y expresivos, mundos de arte (*ibid.*: 268); pero también desde una aproximación aditiva al grabar, pues bien se puede llegar con un mero esqueleto y conforme se va familiarizando con las facilidades tecnológicas, la concepción final de una pieza puede ser otra (Eno, 2004: 129).

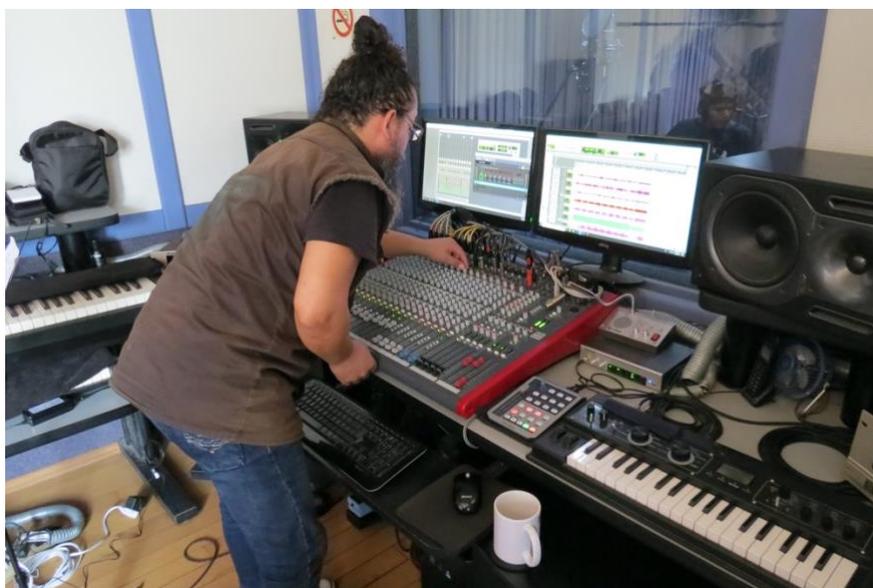
Antes de pasar al siguiente subapartado es conveniente esclarecer un primer nivel de la interacción entre tecnología y los parámetros del sonido, pues ello conducirá la lectura más acorde a los objetivos planteados. De acuerdo con Moylan, habría tres estados en el proceso de grabación: a) las dimensiones físicas, b) los parámetros percibidos, y c) los elementos artísticos (Moylan, 2002 en Juan de Dios, 2016: 40). En las primeras son destacables los instrumentos musicales y su diferenciación entre eléctricos y acústicos, lo cual no sólo genera dinámicas particulares, sino que los inserta apropiadamente en espacios determinados. Los segundos tienen que ver con los fenómenos que son capturados y procesados. En este sentido, se procura que la toma primaria llene las expectativas con las que pueda manejarse. Y los terceros apuntan más a las expresiones artísticas del productor, las cuales entrarían en juego con algunas adjetivaciones y metáforas al momento de hablar de un ideal sonoro, sobre esto dedicaremos dos subapartados.

Efectivamente, hay una relación lógica entre los tres. Más aún, debemos incluir en el “estudio musicológico de la producción discográfica”, además de la composición y el performance, así como el papel del productor como intermediador, “el hecho de que se trata de un producto creado cuya finalidad ha sido siempre la de ser reproducido en cualquiera de los múltiples formatos analógicos y digitales” (Juan de Dios, *op. cit.*: 31). Por ello, este apartado terminará con una discusión acerca del ya mencionado aspecto experimental de Arme.

#### **4.1.1. Relatoría de grabación**

Como se señaló en la Introducción, este trabajo estaba pensado en un inicio en las negociaciones y desencuentros que los músicos indígenas pudieran generar frente al productor en el estudio de grabación. Por ello, me dispuse asistir a todas las sesiones y registrar ininterrumpidamente todas las acciones e interacciones que allí se desarrollaban. La metodología fue etnográfica en la medida en que iba escuchando y apuntando las marcas de

enunciación en un contexto y situación determinados. Mi “atención flotante”, como ese modo de escucha en el que no privilegié de antemano ningún punto del discurso (Guber, 2015: 75-6), siguió ese comportamiento “errático” de los músicos, sus gestos y enunciados, sus incógnitas que en su momento resolvían, sin mencionar la relación e interacción que tenían con los aparatos electrónicos. Así, poco a poco fui desplazando mi predisposición a registrar el conflicto y la impostación de cualquiera de las partes. Me sorprendió hasta cierto punto la ductilidad con la que se iba llevando a cabo el proceso de grabación. Sin embargo, ello no significa que no haya habido controversias esporádicas y ejercicios de poder en torno a un ideal sonoro o acto musical, más bien, éstas no fueron constantes. Como mencioné líneas arriba, Edgar buscó desde un principio a alguien con quien pudiera “vibrar juntos”, y Gerardo (ver imagen 28) procuró desde el inicio no imponer y transmitir su criterio de la manera menos violenta posible.



**Imagen 28.** Gerardo en su principal espacio de trabajo manejando la mezcladora.

Ahora bien, dada la exhaustividad del registro, me di a la tarea de armar una relatoría de grabación a partir de los diálogos que había, principalmente, en el control room. Al volver a escuchar los audios de la grabadora y complementarlos con mis apuntes, pude destacar momentos específicos y significativos. Así, realicé transcripciones seleccionadas de las casi

30 horas divididas en cuatro sesiones<sup>53</sup> en las que Arme estuvo dentro de Albatros Studio. Uno de los principales retos era seguir en tiempo real las acciones de Gerardo en el Pro Tools, pues parecía que las herramientas simultáneamente almacenaban, moldeaban y manipulaban el sonido en ideas creativas, como si la computadora fuese la mente maestra del estudio (Meintjes, 2012: 276), pero tampoco soslayaba en su momento las decisiones de quien claramente conocía todas las aplicaciones. Gracias a la apertura que había *de facto*, constantemente realizaba cuestionamientos para explorar esa “relación intrínseca entre la creación basada en ingredientes estrictamente musicales (melodías, ritmos, texturas, etc.) y sus ‘guarniciones tecnológicas’ (compresión, ecualización, reverb, delays, etc.)” (Juan de Dios, 2016: 29).

A continuación, compartiremos algunas de esas experiencias y situaciones significativas que aparecieron a lo largo de las cuatro sesiones de grabación. Los nombres de las piezas y su letra se pudieron leer en el capítulo anterior. Sin embargo, el orden cronológico de grabación no es igual al orden en el disco. El lector puede remitirse al Anexo de la presente tesis para encontrar no sólo el ordenamiento de las ocasiones que constituyeron las sesiones (ver esquema 10), sino también la sucesión y acumulación de las partes de cada una de las piezas grabadas (ver tabla 3). Ahí se puede observar que las primeras dos canciones llevaron todo el día, una parte por la complejidad instrumental, pero también por su larga duración. Asimismo, la participación de Amaranta en la voz femenina y coros fue prioritario en el orden. Además, donde se especifica el instrumento dentro de los recuadros de la tabla implica que hubo alguna división o regrabación por parte los de músicos, algo que también se puede cotejar con el esquema del Anexo. Finalmente, se puede apreciar que los instrumentos como el huéhuetl y los silbatos –con connotaciones prehispánicas– fueron grabados al final una vez que las bases, principalmente bajo, guitarra y batería, estuvieran bien aseguradas.

#### *“Para sentirnos como en una tocada”*

Una primera dificultad por la que atravesaron los miembros de Arme fue relativo a su experiencia como “músicos de calle”. Si bien se había resuelto el problema del aislamiento

---

<sup>53</sup> La grabación se realizó los días 24, 25, 31 de agosto y 14 de septiembre. Cabe señalar que la cuarta sesión iba a ser el 1 de septiembre, pero un día antes falleció la abuela de “los chivos” y tuvieron que ir de emergencia a su pueblo. Como Gerardo tenía un compromiso al fin de semana siguiente, retomaron la grabación quince días después.

con el acompañamiento y guía de Edgar desde el control room, el manejo de volumen seguía siendo una problemática, al menos al inicio. Es por eso por lo que a veces Edgar y los demás músicos pedían a Gerardo subir el volumen de cada canal para sentirse más familiarizados, es decir, “como si fuera una tocada”. Hasta cierto punto todos actuaban con nerviosismo, aún cuando el productor les reiteraba su confianza. Conforme fueron avanzando, ese problema se fue resolviendo, además de que les fue indicado dónde subir el volumen directamente desde sus audífonos.

Sin embargo, es de destacar que hubo un momento durante la grabación del bajo y la batería en el que los músicos dejaron de escucharse en los audífonos. Lo interesante fue que lo notificaron hasta que terminaron de tocar, en lugar de interrumpir su ejecución al momento. Al parecer, fue problema de la computadora, pero lo que más le sorprendió a Gerardo fue que por el buen resultado “parecía que sí hubieran oído”. En este mismo sentido, también en varias ocasiones –no tan distintas– Edgar se dispuso a cantar y a tocar simultáneamente la guitarra, aunque esta no estuviera conectada. Es decir, solamente para guiar, corregir o grabar el gutural tanto en el control room, como en la cabina de grabación. Aquí es evidente que el “sentirse como en una tocada” también implica *fluir* de manera dual bajo una mímica determinada.

Por otro lado, los matices fue un tema que se abordó en varios momentos. Desde un inicio el productor reconoció la buena ejecución del baterista, no sólo por su precisión rítmica, sino por la constancia y la fuerza con la que tocaba su instrumento. Ello le permitía regular y manipular mejor el sonido desde el software. Pero algo opuesto pasaba con las guitarras y las voces, pues se tenía que cuidar la saturación y la adecuación de los niveles previos al compresor<sup>54</sup>. Por ejemplo, en el arpeggio que introduce “La Muerte de un Anciano”, Gerardo apeló a que en vivo es distinto porque se busca llenar un espacio, pero el parámetro en el estudio de grabación consistía más bien en una maleabilidad sonora con la opera el productor, por lo que instó a mesurar la intensidad. Desde luego no aplicaba en todos los

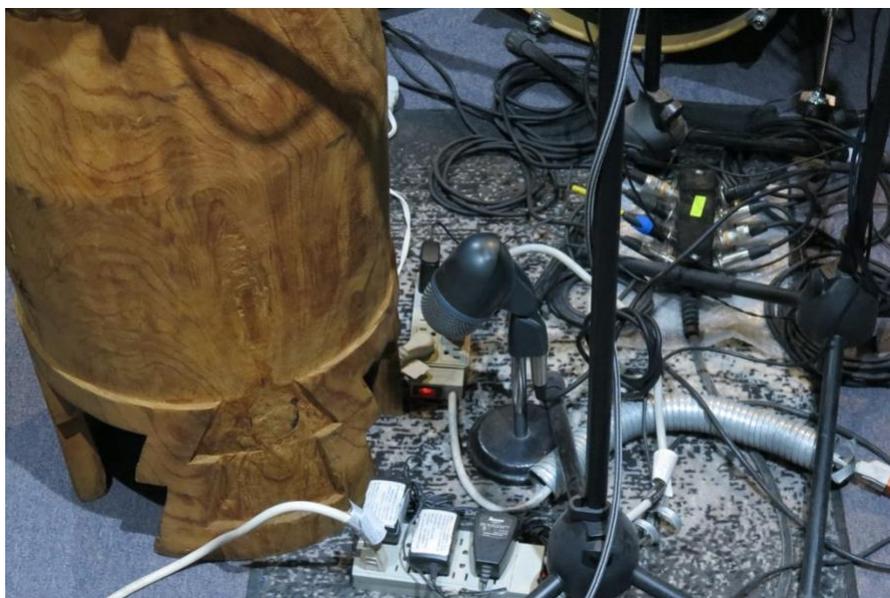
---

<sup>54</sup> “El dispositivo que aporta realmente una influencia decisiva sobre el parámetro de la intensidad es el compresor. Se trata de un dispositivo capaz, por ejemplo, de procesar los cambios de dinámica que caracterizan las interpretaciones de determinados géneros del rock [...] La alternancia entre voz susurrada y voz gritada logra un equilibrio dinámico ‘antinatural’ con la ayuda de dispositivos como el compresor: de nuevo los parámetros originales de la fuente vibratoria se transforman adoptando una forma ‘irreal’ que distancia el sonido fijado de la performance” (Juan de Dios, 2016a: 43). Más allá de esta descripción, Gerardo optó por cuidar la emisión de todo lo grabado en los micrófonos para “no tener problemas en la mezcla”.

casos, pero sí en las partes más nítidas y melódicas. Por otra parte, cuando había distorsión en la guitarra, muchas veces los dedos sobre las cuerdas generaban un cierto sonido al cambiar de traste. Sobre esto Gerardo señaló: “A lo mejor limpiar un poquito más tus arrastres, como el distorsionador es muy sensible, suena ‘jueu jueu’. Digo, está padre que suene así. Entonces, limpia un poco más tu digitación. Digo, en vivo es otro rollo, pero aquí sí hay que cuidar mucho esos detalles para que suene chido”.

#### *“Una batalla entre el huéhuetl y la batería”*

Dentro de los instrumentos que llevaron al estudio de grabación y guardaron por semanas estuvo el huéhuetl, un instrumento indígena de percusión de madera con un parche de piel. El que pertenece a Arme lo consiguió Edgar a buen precio por no tener adornos ni detalles escarbados. Quien mejor lo ejecuta es el baterista Chivo, quien incluso lleva a voltear las mismas baquetas para jugar con diversos ritmos y acentuaciones, sobre todo en ritmo ternario. Si bien durante los conciertos en vivo lo coloca de lado izquierdo de la batería, en esta ocasión tuvo que ejecutarlo de manera aislada con dos micrófonos, incluyendo un ‘cardioide’, el mismo que se coloca para el bombo de la batería (ver imagen 29). Al igual que las ocarinas y el pandero, el huéhuetl se incluía hasta el final. Por lo que Chivo tuvo a bien incluir ritmos no sólo seguidos de la batería, sino simultáneos a ella.



**Imagen 29.** El micrófono cardioide capturando el sonido del huéhuetl.

Sin embargo, la conjunción de ritmos generó una estética abigarrada que llamó la atención de Gerardo: “Es mucho rebotadero. O, si a ustedes así les gusta, con toda confianza. [...] Porque hay pedal, hay tarola y hay huéhuetl. No hay a quien irle. Es una batalla entre quien gana y quien pierde. Si dejamos el huéhuetl sonando junto con la tarola, se empasta todo”. Después de que los músicos de Arme discutieron entre ellos, accedieron a regrabar con otro pulso. La dinámica fue que mientras se reproducía la música, cada uno proponía un ritmo (ver imagen 30). El que Chivo ya había grabado era un 6/8 con dieciseisavos que efectivamente se saturaba con el veloz 4/4 de la batería en la parte final de la pieza. La propuesta de Borre consistía en hacer una célula rítmica de dos corcheas, una negra y dos corcheas que llenaban el compás 6/8, pero sonaban más como un 3/4. Por su parte, Nando sugirió básicamente aumentar el ritmo de Chivo por corcheas sencillas, con lo cual el ritmo de la batería y las acentuaciones de tresillos contrastaba a manera de sesquiáltero vertical o ‘tres contra dos’. Al final todos estuvieron de acuerdo con dicha propuesta.



**Imagen 30.** Momento de experimentación en donde se propusieron nuevos ritmos para el huéhuetl. Captura de pantalla del video.

*“Un reverb para que suene ancestral”*

Para los músicos de Arme los silbatos eran instrumentos que producían sonidos ambientales como de ventoleras, o incluso de animales como jaguares o palomas. Mientras que las ocarinas son las que producen sonidos definidos más cercanos a las notas musicales.

Ambas Edgar las fue comprando en lugares turísticos como Teotihuacán y en Amealco, específicamente en el Festival de la Muñeca Otomí. Es importante destacar que ahí subyace mucho de lo experimental en su propuesta, justamente por la interpretación ‘libre’ con la que los utilizan. Las ocarinas y silbatos tienen la función de abrir y cerrar algunas piezas y casi siempre utilizan más de una. En los conciertos en vivo Chivo y Nando los llevan colgando del cuello, listos para ser ejecutados.

Coincidentemente, Gerardo también contaba con instrumentos similares en el estudio, por lo que las posibilidades sonoras y experimentales fueron todavía mayores. La manera en la que el productor capturó el sonido fue bastante meticulosa, colocando al intérprete frente al micrófono a cierta distancia, procurando un movimiento giratorio que emulara de entrada el efecto a grabar, así como la intensidad y alargamiento del espectro sónico. Inclusive, las entradas, cierres y despliegues las gesticulaba a manera de director de orquesta tras la ventanilla insonorizada. Toda esta estrategia fue pensada para aplicarlo a los “plugins”, a saber, programas de computadora que modifican el efecto del timbre. La siguiente cita nos ayudará a comprender mejor sus posibilidades creativas:

Influenciado por cuestiones logísticas, las preferencias personales y la postura estética del proyecto que le ocupa, el ingeniero de grabación emplea una amplia gama de herramientas y técnicas para capturar, dar forma y combinar sonidos. Los ecualizadores manipulan el timbre; los retrasos digitales producen eco y proporcionan los medios para producir efectos tímbricos basados en eco como *chorus* y *flanger*; las simulaciones de reverberación proporcionan el ambiente; los compuestos texturales se ensamblan en la mesa de mezclas; y, por supuesto, las interpretaciones musicales son capturadas por los micrófonos (Zak, 2001: 107 en Juan de Dios, 2016: 33).

Más aún, las posibilidades de dicha aplicación estimulan el potencial creativo particular de cada productor:

Algunos ingenieros de grabación prefieren la mayor transparencia posible. Desde este punto de vista, la selección del micrófono y la colocación adecuada, junto a una buena interpretación en un instrumento con un buen sonido, debería obviar o, por lo menos, minimizar, la necesidad de ecualizar, comprimir u otro procesamiento. Por otro lado, algunos ingenieros de grabación someten virtualmente cada sonido a tratamientos más o menos elaborados (*ibidem*).

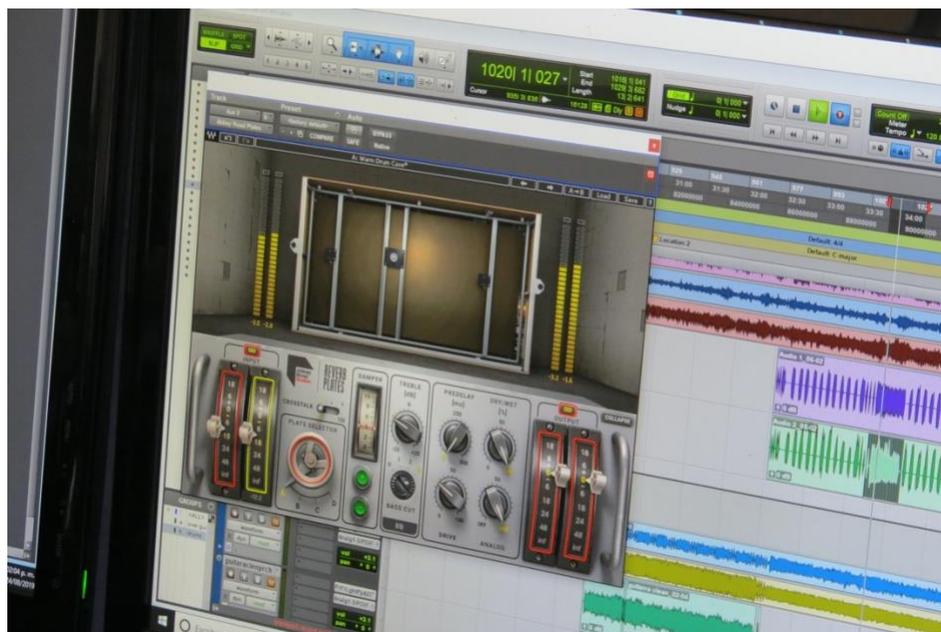
La ecualización es un tratamiento tímbrico del sonido y va de acuerdo con un gusto o ideal sonoro. Cabe destacar que la manipulación se realiza primeramente con el instrumento sonando solo. Así, Gerardo fue experimentando mediante la aplicación: “Puedes ir aplicando efectos previos, para irte dando una idea de cómo va a sonar. Por ejemplo, yo ahorita por el puro gusto le voy a meter un reverb a la ocarina, pues, *para que suene ancestral*. Le voy a meter un pequeño ‘hall estereofónico’. Y un efecto que se llama ‘circular’ y este plugin que se llama ‘mondo mode stereo’. Es un efecto en donde te rodea la ocarina, te pasa por atrás”. Asimismo, las metáforas espaciales también aplicaron para el huéhuetl:

Humberto: ¿Qué efecto le estás dando al huéhuetl?

Gerardo: Natural, directo. Luego ya le voy a dar profundidad, un reverb...

H: Donde está toque y toque, ¿también?

G: No, porque sino se va a descontrolar. Se va a quedar así seco, ahorita está muy seco. Pero ya después darle profundidad, *un reverb como muy de lejos*, no sobre-encimarle el efecto porque sino pierde profundidad. Entonces, va a ser interesante (ver imagen 31).



**Imagen 31.** Un plugin de reverb con efecto de “warm drum cave” para la percusión.

Este es un ejemplo que se repite en otras ocasiones, donde opera intrínsecamente en el productor un ideal sonoro, no sólo debido al conocimiento de las posibilidades de los plugins, sino porque ya había trabajado con algunos grupos de “música prehispánica” en el

Albatros Studio. El bagaje de Gera es indudablemente un factor decisivo, sobre esto coincidimos con que:

Los hacedores de música del estudio, con su competencia auditiva superior, pueden imaginar totalidades sónicas compuestas, nuevos mundos sonoros y empiezan a crearlas con la habilidad técnica de su ingeniero de sonido. Ellos pueden escuchar los detalles de sonidos complejos y empezar a moldearlas. [...] ellos pueden manipular procesos tecnológicos científicos y sonar por efecto metafísico (Meintjes, 2012: 274).

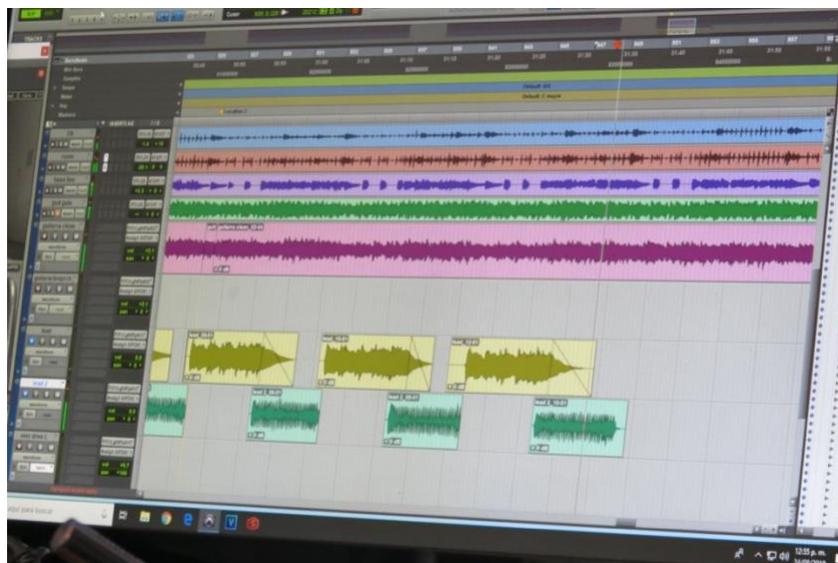
Por ello, pensamos a los productores e ingenieros de audio como hacedores de música no sólo en tanto configuran y operan su infraestructura sonora, sino también en tanto van imaginando introspectivamente hasta ofrecer opciones finales determinadas. Esta experiencia fue aprovechada por los músicos de Arme, pues encontraron en este espacio una oportunidad para *experimentar* juntos algunos de esos aspectos.

*“Mira, aquí entras”*

Un aspecto particular de grabar en un estudio de grabación es el apoyo visual del software. La distribución de los múltiples canales de entrada está a merced del productor quien controla tanto la grabación como la reproducción (*replay*) y que le permiten volver a escuchar y evaluar, asimismo, también el ruido más mínimo es graficado visualmente por el software. Ello implica en la posproducción una “limpieza de canales” que básicamente es borrar todo lo haya sido grabado “que no sea música”, labor solitaria que se lleva a cabo durante la edición y la mezcla. Incluso, el análisis sonoro del productor también opera con metáforas desde un “paralelismo entre descripciones tímbricas y elementos visuales como la profundidad, la presencia, el cuerpo, el brillo, etc.” (Juan de Dios, *op. cit.*: 36).

Por otro lado, observamos que durante la producción los músicos de Arme siguieron la batuta de Gerardo que les indicaba tanto ciertas interpretaciones como momentos exactos de entrada. Para tal precisión utilizaba un recurso visual que los indicara inequívocamente. Empero, no operaba todo el tiempo, pues había momentos en que les pedía a los músicos seguir tocando sobre la marcha “para que no se enfríe”. Más bien, destaco cómo su criterio era ambivalente: dando seguimiento a las frecuencias y bloques visualmente, mientras cuidaba la congruencia sonora auditivamente. En este sentido, había momentos en que les

indicaba a los músicos la línea vertical dónde debían entrar, el color del bloque o de su canal, así como la referencia con los demás instrumentos (ver imagen 32).



**Imagen 32.** Un ejemplo de los diversos umbrales o canales que muestra el Pro Tools.

Por ejemplo, en una de las primeras tomas, Gerardo percibió un ligero destiempo en la salida del bajo. Pero lo aprovechó para mostrarnos cómo funciona la edición, cortando así el trozo del bajo y recorriéndolo para que cuadrara y se alineara perfectamente con la batería. Ello desde luego sorprendió a los músicos de Arme, pero también comenzaron a entender que había la posibilidad de no volver a grabar y corregir ese tipo de errores mediante el software. También bromeó diciendo “Nomás, a nadie le digan”, como si se tratara de un secreto del trabajo en el estudio. Así, se empezó a debatir cuándo era un error editable y cuándo era necesario volver a grabar.

#### **4.1.2. Las metáforas de Gerardo**

Si bien hemos destacado aspectos técnicos en el hacer del productor, no hay que concebirlo como un humano fundido a la máquina. Con esto quiero decir que las prácticas siempre han sido relacionales no sólo con el producto musical –hasta cierto punto– abstracto, sino también con los integrantes de la banda –y hasta con los observadores presentes–.

Para justificar “la producción musical como objeto de estudio musicológico”, Marco Antonio Juan de Dios (2016) incluye en su planteamiento metodológico la premisa de que “en el estudio de grabación las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas las decisiones son musicales” (Frith y Zagorski-Thomas, 2012: 3 en Juan de Dios, 2016: 24). En este sentido, el autor invita a entenderlo “como un centro de creación en el que las técnicas de captación y los dispositivos que intervienen adquieren un progresivo protagonismo ejerciendo una influencia sobre la performance. El proceso de grabación y mezcla no es una ciencia exacta y la función del ingeniero y/o el productor ejercerá una influencia decisiva en la personalización del resultado final” (*ibidem*). Si bien no difiero con ninguno de los enunciados citados, considero que hay mucho campo de indagación más allá de las técnicas de captación y los dispositivos protagónicos. Gracias al trabajo etnográfico pudimos ubicar también ciertas expresiones en la interacción donde efectivamente había una intencionalidad final.

Subrayando el carácter intermediador del productor, casi en todo momento realizaba indicaciones a los músicos para llevar a cabo las grabaciones, modificaciones y configuraciones musicales y tímbricas. También repetía y reproducía extractos en las bocinas o en los audífonos para apuntar algunas minucias sónicas. En este sentido, llama la atención que en dicho ámbito comunicacional Gerardo empleaba metáforas para explicar y explicitar. Si bien puede ser también un estilo pedagógico con el que cuentan algunas personas, independientemente de su profesión, es pertinente darle un lugar en la presente investigación. Como leímos anteriormente, desde un inicio, Borre se propuso expresarse lo más amablemente posible para que el proyecto funcionara. Consideramos que su carisma y extraversión incidieron en el proceso de grabación del disco *Árbol sin Raíces*.

Por ejemplo, la que más llamó mi atención fue la frase que empleó al afinar y probar la guitarra de Mostro: “esta guitarra suena bien, *no te miente*” (ver imagen 33). Después aclaró que se refirió a la nitidez de las cuerdas y su maleabilidad respecto a todo instrumento. También hubo otras expresiones que indicaban cualidad en la ejecución musical, por ejemplo, “está sonando poderoso, traen buena caña”, “para darle más galleta a la rola”, “vamos a doblar esta última parte para abrochar más con el Mostro”, “el chiste es que suene con poder”, entre otras. Es así como los músicos lograron entender la importancia de algunos aspectos que quizás no tenían tan presentes.



**Imagen 33.** Gera tocando la guitarra de Mostro.

Los efectos de los plugins desde luego fueron una novedad. Por ejemplo, para explicar el “flanger” y el “chorus” que aplicaría al bajo y la guitarra eléctrica respectivamente, Gera aclaró que sería “como tipo Pink Floyd” y los músicos asentaron. Por otro lado, las metáforas visuales como de “voz limpia” y “voz sucia”, las dirigía para hablar de la de Amaranta y Edgar, respectivamente. Aunque también hubo un momento en el que se refirió a la primera como una “voz angelical”, “como de sirena”, “dulce y afinada” y la de Edgar como una “voz desgarrante”. También habló de “sonido limpio” como el óptimo para empezar a afinar. Asimismo, para el timbre del pandero se refería como uno “más puro, más cristalino y brillante”. Con todas estas metáforas que hacían referencia a un timbre de fuente primaria, se indicó a los músicos dónde posicionarse frente al micrófono, así como la intensidad con la que debían cantar o tocar. Por ejemplo, en algún momento Gerardo señaló: “Nada más un detalle Amaranta, es que, por estar leyendo, pierdes el foco del micro. Sí necesito que estés más al frente para que no se pierda la textura”. Y por el lado de Edgar:

Gerardo: Perdón que interrumpa, Edgar, tu voz satura un poquito. Está bien, así como estás, yo le voy a bajar un poco porque hay unas partes en donde “se me pica el nivel” y no es adecuado.

Edgar: ¿Entonces me alejo del micrófono?

G: Pues trata de hacer tu dinámica, si vas a hacer muy fuerte tu voz, aléjate un poquito.

En este caso, “pica” proviene del inglés “*peak*”, refiriéndose al punto máximo de captación acústica y que tiene que ver con la compresión en grabación. Si bien podemos asumir que Edgar no entendió dicho término, por la situación podemos intuir que realizó la acción deseada, justamente por toda la demás comunicación que había. Asimismo, hubo un momento en que Gerardo silenció toda la música y dejó sonar las puras voces para evaluarlas, luego citó un famoso refrán popular: “ahí es donde la puerca torció el rabo [ríe]”. Pero también al terminar utilizó una expresión para decir que no había problema: “ahí está, ni mandado hacer, diría doña Lencha [ríe]”. En otra ocasión dijo “hay tacos” en lugar de decir “ahí está”. Considero que, por el constante y arduo trabajo que todos tenían dentro del estudio de grabación, las frases de este tipo lograron que fuera más llevadera la labor. Huelga decir que éstas también rompieron el hielo, sobre todo con “los chivos”, quienes ya para el segundo día estaban casi todo el tiempo jugando y bromeando mientras esperaban su turno para grabar en el control room.

Para continuar y no perder el ímpetu de tocar, Gerardo mencionaba “vamos a grabar para que no se me enfríen”. Aunque, partiendo de su mismo criterio, señalaba que algunas frases musicales requerían volverse a grabar y no tanto cortar y editar, sobre esto decía, “vuelve a tocar para que se mantenga la intención”. Asimismo, para explicar que se podía grabar varias veces los mismos extractos de la canción para elegir el mejor, comentó: “Aquí la ventaja es que podemos grabar otra y no borrar esta. Por ejemplo, en el final, no coincide tu última nota con el cierre. Pero ese detalle se puede acomodar. Es la ventaja de grabar junto... pero no revueltos [ríe]”. Cuando había una nota que no caía en el final, señalaba: “Ahora sí que el bajo llegó tarde a la fiesta”. Y así, entre bromas, los músicos de Arme empezaron a ser conscientes de cuándo era posible editar y cuándo era necesario volver a grabar. También explicaba con metáforas la longitud de las notas, por ejemplo, para los acordes de guitarra que debían ser largos les decía a Mostro y a Edgar: “déjalo que muera solo, no lo frenes”. Y cuando debía ser corto mencionaba: “mátalo” o “córtalo”.

Una experiencia interesante fue al terminar de grabar la guitarra solista en la canción “México”. Gerardo les propuso realizar “un experimento” que consistía en hacer un efecto de *feedback* con la guitarra y el amplificador. Para ello nos trasladamos a la cabina de grabación acústica y con la guitarra del Mostro el productor tocó un acorde y acercó la

guitarra a unos cuantos centímetros. Por la distorsión y el *loop* [bucle] que generaba las pastillas –que son un tipo de micrófono– salía un sonido agudo muy particular. El enunciado con el que se dio a explicar fue el siguiente: “das el acorde aquí [se para frente al amplificador], lo quitas, y lo sacudes como ganso, como cuello al ganso, hasta que se moje el pinche ampli”.

Todos en ese momento reímos por el doble sentido de la frase que hacía referencia al aspecto fálico de la guitarra, aunque en realidad la acción consistía no sólo mover el mástil, sino todo el instrumento. Durante cuatro minutos aproximadamente Mostro estuvo intentándolo, inclusive Nando y Chivo se burlaban de que “no le salía” (ver imagen 34). Gerardo seguía instruyendo: “cuando ya sientas el fenómeno, lo quitas. Cuando des el acorde, quítalo todo completo”. “Que oscile”. Edgar dijo en algún momento: “déjalo que suene el acorde de la”. Borre vuelve a tomar la guitarra y dice “ah, ya sé por qué era, es que le cambiaste las pastillas”. Al final lo logró y se grabó, aunque en ningún momento se habló de *feedback* o de *loop*, sino de “sacudir al ganso”.



**Imagen 34.** Mostro en la cabina acercando la guitarra al amplificador para generar un efecto de feedback.

Algunas metáforas también hacían referencia a una especie de ideal sonoro. Por ejemplo, se hablaba de que en ciertas piezas “esa guitarra es el alma de la rola”, refiriéndose no tanto al objeto, sino a la ejecución. Con el ritmo sesquiáltero o ‘tres contra dos’, Gerardo opinaba “es como una danza, falta un caracol, sí dan ganas de bailar”. Con el huéhuetl comentó “le va a dar esa esencia”. Con los silbatos tuvieron que elegir entre varios, Borre recomendó uno que “es más de jaguar”. Con las ocarinas que introducían adornos en registro agudo, decía “eso Nando, pajaréale”. Sobre las frases en donde había un crecimiento en la intensidad, comentaba: “Poco a poco va despertando la furia”, “va a despertar el volcán, va a hacer erupción” y “va a despertar el dragón”. Y al término de una pieza sugiere un tipo de acorde “para que culmine la historia”. Además, ese ideal sonoro también aplicó para los mismos músicos, por ejemplo, Gera llegó a comentar: “que se escuche tu voz interna, que se note el Mostro que llevas dentro”.

#### **4.1.3. Valoraciones y negociaciones**

El estudio de grabación abre muchas posibilidades a determinados géneros musicales, en parte por el “multi-tracking” que implica sobre-grabar en múltiples capas o pistas (Eno, 2004: 128-9). Habría una especificidad proveniente de la tecnología en relación con “un conjunto finito de posibilidades entre sonidos” y una composición musical que opera “bajo diferentes conjuntos de restricciones” (*ibid.*: 130). Este nuevo marco de posibilidad implica pensar en el “cómo se realizó”, pero, además, no sólo en un análisis fonográfico, ni tampoco solamente desde los aspectos tecnológicos y elementos musicales; sino también en función de la relación con los diferentes estratos culturales y la incorporación con algún tipo de industria del entretenimiento (Juan de Dios, *op. cit.*: 28). Durante el proceso de grabación en Albatros Studio pude observar cómo las expectativas de los músicos de Arme iban cambiando, pero también las del propio productor. Aunque yo no estuve presente en aquel ensayo donde el trato se concretó, Gerardo tenía una noción de hacia dónde iba el proyecto y actuó acorde a ello. Por ejemplo, en una entrevista posterior a las primeras dos sesiones de grabación salió el tema del metrónomo y de cómo pudiera corregir las eventuales ralentizaciones de tempo de la batería:

Humberto: ¿Pero entonces no crees que necesiten metrónomo?

Gerardo: No, sí, por mí yo hubiera grabado con metrónomo, pero hubiera sido tardadísimo porque tenían que haberse preparado ellos antes ensayando con metrónomo eligiendo sus tempos y como su música es muy cambiante de tempo, iba hacer mucho desmadre. Entonces, siento que *está sonando natural, autóctono, urbano y como ellos quieren*. Siento que es parte del rescate de la propuesta, que si yo les metiera muchas reglas no sonaría como ellos quisieran, *se perdería la esencia*, entonces yo me prometí a mí mismo respetarles eso, siempre y cuando, como que... mallearlos un poquito, es como una bola de plastilina.

A fin de cuentas, el productor siempre destacó la ventaja de que Chivo “trae relojito”. Por otra parte, la cita hace referencia no sólo al reconocimiento de “lo natural, autóctono y urbano” que supuestamente caracteriza al grupo, sino a la voluntad de moldearlos, de conservar su propuesta y no meter muchas reglas. Pero, a la vez, no perderles su esencia. Una indagación más profunda al respecto excedería los lineamientos de la tesis, no obstante, retomo una metáfora que Gerardo utilizaba para referirse a una parte de ese trabajo de moldear que es la de “maquillaje sonoro”. Esta también la utiliza Marco Antonio Juan de Dios (2016) para hablar del “arte de la grabación”, que consiste en poder “plasmear con la mayor calidad posible la genialidad del artista” (*ibid.*: 33). En este sentido, podemos pensar que la impronta del ingeniero consiste en realzar el objeto sonoro al punto en que se cristalice la propuesta musical. En este sentido, en la misma entrevista le pregunto a Borre sobre esa intervención:

Sí, estoy empezando, como te decía, en pequeños ensayos, de acierto y error, tratando de entender un poquito su música e irla maquillando de acuerdo como me vaya a mi llamando *el mensaje* que me quieren dar. Empezar a meter atmósferas, que suene sabroso, está sonando interesante. La mezcla va a darle el otro 50% de todo el trabajo y el esfuerzo tanto de mi parte como de parte de ellos.

Aquí Gerardo refiere al trabajo “tras bambalinas”, uno en donde hace uso de su experiencia para buscar una sonoridad acorde al proyecto y el “mensaje que le quieren dar”. Asimismo, él concibe a Arme “no tanto como un concepto comercial, sino más cultural”, cuya estrategia está explícita en la consigna de reivindicación. Por otra parte, cuando menciona las “atmósferas”, entendemos que la intervención en lo tímbrico es un campo predilecto para el productor, no solamente por los pedales y distorsiones producidas por los

amplificadores del estudio, sino por la captura sonora y su maleabilidad y transformación con la que se puede utilizar las distintas tecnologías (Juan de Dios, *op. cit.*: 43-4).

Por ejemplo, los micrófonos son una especie de transductor y no cualquiera de estos puede llegar a capturar ese “grano”, asimismo, este dispositivo funciona también como “una puerta alquímica entre la actuación y el texto” (Zak, 2001: 108 en *ibid.*: 34-5). Esto lo confirmamos con el andamiaje de los nueve micrófonos cuidadosamente colocados en la batería, y también el uso del cardioide para el huéhuetl. Así, la suma de cada componente conforma un espectro –hasta cierto punto– caótico que el productor deshilvana y vuelve a hilvanar en un objeto muy particular. Pero también los músicos fueron desarrollando una capacidad de distinción y discriminación auditiva. De entrada, Edgar tuvo una suerte de shock al volver a escucharse: “hasta parece que ni somos nosotros”, decía sorprendido y entre risas. A lo cual Gerardo replicó diciendo “y todavía falta la mezcla y la masterización, espérense”.

#### **4.1.4. Lo experimental puesto a prueba**

Como hemos abordado en los anteriores capítulos, lo “experimental” en su planteamiento les permite a los músicos de Arme justificar una creación musical colaborativa y que no se encasillan en un solo género, aunque la constante sea el rock. Por otra parte, para justificar la incorporación de instrumentos denominados prehispánicos, como el huéhuetl y los silbatos, añaden a su propuesta un “etno”<sup>55</sup>. Ambas categorías sitúan bien su quehacer, pues significan una apertura y una creatividad particular en el uso de los instrumentos y los sonidos en general. Sin embargo, a la luz de lo recién planteado, concebimos ahora a los miembros de Arme desde su propia categoría de “músicos de calle”, que, por cierto, encontré por primera vez en un post de Facebook donde anunciaban el disco en proceso (ver imagen 35).

---

<sup>55</sup> No obstante, en una entrevista de Holy Noise a finales del 2018, Edgar habló de que la propuesta del grupo era rock experimental “otomí” porque todos provienen de una comunidad otomí.



**Imagen 35.** Captura de pantalla de la publicación de Facebook donde Arme refiere a la nueva experiencia de grabar en estudio profesional. Las fotografías son de mi autoría.

Considero que esto ratifica la lógica de los senderos, no sólo porque el formato del disco ayudaría a ampliar el horizonte, sino que en la medida en que todos cambiaron su escucha y su ejecución, propia y de ensamble. En este sentido, si nos aproximamos al sonido derivado del estudio de grabación como un “groove participativo, sentimental y experimental”, cuyo “poder es esencialmente impredecible, no-programable y, en un sentido, incontrolable”, es inevitable que se imbuya “con una particular y elevada calidad” (Meintjes, 2012: 272). Esta fetichización del sonido en el estudio de la que habla Louise Meintjes, también parte de la “ilimitación social y sensorial” de la que hablan Charles Keil y Steven Feld para destacar ese carácter inasible. Con ello acentúo lo productivo que puede llegar a ser lo abigarrado y lo espontáneo, lo incógnito para ambas partes, así como las ambigüedades

y contradicciones discursivas en las valoraciones y negociaciones que inevitablemente emergen. Es también ahí donde está lo experimental en Arme, en pensar que esa “incontrolabilidad sensorial y social” está dispuesta en el estudio para generar nuevas experiencias (*ibidem*) (ver esquema 6).



**Esquema 6.** Conjunción del concepto ‘músicos de calle’ y el estudio de grabación para la producción de *Árbol sin Raíces* en tanto nueva experiencia.

Por ejemplo, hubo un evento significativo en torno a una síncopa que realizó el bajista y que el productor no supo si se trataba de un error o algo intencional. En la canción “Cuando la Muerte” el bajo siempre entra en un segundo tiempo, inclusive desde antes de que entraran a grabar. A continuación, además de leer la descripción de lo que me refiero, podrán notar una reacción positiva por parte del entrevistado que se dio porque compartíamos conocimientos de teoría musical:

Gerardo: Lo analicé y es una síncopa, entra en el segundo octavo del compás, dije: “Ah, caray es una síncopa”, y ellos no saben eso, si lo supieran...

Humberto: ¿Pero lo hicieron no?

G: Y lo hicieron, exactamente, pero sería más padre que justifiquen el porqué, ¿no?, sin dejar de ser lo que son. Yo, eso es lo que yo haría. [reproduce la música] Y el bajo, aparentemente, entra mal, pero analízalo, analízalo.

H: Entra en el dos.

G: *Y con sabor*. Porque ellos lo sienten.

H: ¿Y a ti te shockeaba cuando lo escuchaste por primera vez?

G: No me shockeaba, me decía, “sabes, lo hicieron a propósito o no saben lo que están haciendo”, esa era mi duda. Yo le decía, Nando, a ver, una pregunta para ti: ¿la entrada del bajo así era tu intención que fuera o te equivocaste? Yo como que cucándolo [provocándolo]. “No, es que así es, así es Borre”.

H: Y cuándo caíste en cuenta de que era una síncopa, ¿en la noche o en el momento?

G: Bueno, me di cuenta de que era una síncopa desde que lo oí, pero al menos tenía yo que corroborar que lo habían hecho intencionalmente, aunque no supieran musicalmente que es, y ya cuando se fueron y lo escuché, dije: “Ah pues es que sí, está en su momento, está en su lugar la nota”. Y por lo regular siempre un bajista entra tético. [...] Entonces yo me quedé, ¡Ay wey!, 15 años el morro, y ya está haciendo cosas interesantes.

Sin afán de maniqueísmo, de este ejemplo destaco que, por un lado, la música sería analizable y justificable, y por el otro, “se siente” y “con sabor”. Empero, el quid estaría en que se trata más bien de una ‘discrepancia participatoria’. Este término de Charles Keil (2008) lo utilizamos para resaltar el efecto discrepante de la música, principalmente para los oídos de Gerardo. En el artículo de este autor se emplean sus sinónimos que pueden ser entendidos igualmente, como lo son “inflexión”, “articulación”, “tensión creativa”, “dinamismo relajado” o “asincronía semiconsciente o inconsciente”. Además, operan bajo dos categorías, a saber, procesuales como “groove”, “ritmo”, “impulso vital”, “swing”, “pulso” o “empuje”; y también texturales como “timbre”, “sonido”, “cualidades del tono”, “arreglo”, etc. (2008: 261).

En este sentido, frente a ciertas convencionalidades en la configuración de cualquier género musical se observa lo idiosincrático. No obstante, en el proceso individual –o inclusive colectivo– llegan a articularse acciones participativas que lo ponen en cuestión. Pero esa inestabilidad y arbitrariedad es lo que muchas veces le da sentido a la práctica musical. Así, se mide como un exceso o un elemento que no se puede transcribir o nombrar desde las convenciones de un lenguaje musical particular. Por ello, “el hecho de que estos elementos esenciales de la música apenas sean ‘figurados’ en el sentido de Owen Barfield y realmente no se hallen ‘representados colectivamente’ con cierta claridad en el lenguaje, es evidencia, pienso, de su poder participatorio original y activo” (*ibidem*). Considero que la discrepancia participatoria de Nando de entrar en el segundo tiempo actúa desde un intersticio, operando bajo *el solo consenso de lo experimental* del ‘músico de calle’.

Por otro lado, es importante hablar de la huella que implicó la incursión de Gerardo no tanto en el producto final, sino en el oído de los propios músicos de Arme. La estética del productor apelaba en varios momentos a lo ancestral y se canalizó mediante un enfoque productivo para el grupo. Por ello, podemos afirmar que *la voz de Borre* se une a su criterio, inclusive, desde el ensayo que estuvo presente e hizo señalamientos de que no había una escucha coordinada. Así, la experiencia del estudio se prolonga por el entrecruzamiento de los senderos y se suma al quehacer musical ese criterio del “músico formado”. Aunado a ello, también todos desarrollaron un afinamiento tímbrico respecto al equipo sonoro. Por ejemplo, para Nando la experiencia del estudio de grabación le hizo entender que “tocaban en sucio”

o “en directo con bocinas caseras”, pues la nitidez y la frecuencia más definida de aquel espacio donde grabaron lo hizo también más consciente de los tiempos y del ensamble.

Por su parte, Edgar considera que hay diferencias en la ejecución musical de Arme a partir de sus tres modalidades, a saber, a) en el ensayo, b) al tocar en vivo y c) en la grabación. Sobre la primera comenta que “la atmósfera y la música pues es igual, yo siento que la música va en un solo sentido, como que todo es recto. La batería, la guitarra, o sea, hay una estructura recta, en el ensayo. Donde todos nos complementamos, donde cada quién tiene que hacer sus partes y todo se junta y esa estructura va caminando”. Por otra parte, el cambio al tocar en vivo radica en:

salir de esta postura donde estamos tocando solamente para aprender, y para ensayar como tal. Ya como para compartir, entonces, empiezo... o sea, yo tengo esa imagen en la cabeza donde: esa estructura ya en vivo se va a juntando con la atmósfera, con la vibración, con las personas que están, y ya no vamos de una manera recta, sino que vamos teniendo altos y bajos por la relación que se está habiendo con el público.

Como bien comenta, el elemento social incide en la interpretación y ello genera una suerte de *continuum*. Por otro lado, en el estudio de grabación el foco está puesto en otro lugar. Allí, más bien,

[se trata de] desmenuzar la canción. O sea, armarla, esta estructura plana que te digo, pues era desmenuzarla y primero la batería y el bajo. Entonces yo empecé a escuchar la batería y escuchar lo que hacía el bajo, no, cosa que en el ensayo no percibes y que en vivo tampoco. Pero ya estando en el estudio, cuando grabamos la primera canción fue [se chupa los dientes], no mames, apoco Chivo hace eso en la batería, apoco así suena su bajo de Nando [ríe]. Entonces muy diferente escucharlo, y ya después cómo se va añadiendo la guitarra, cómo se van añadiendo las melodías, cómo se van añadiendo la voz. Y cómo termina teniendo cuerpo la canción, y eso a mi en lo general, creo que me dejó esta onda de que *ahora en el ensayo hay que aprender a escucharnos*, escuchar qué es lo que estamos haciendo para tenerlo más en claro. Yo creo que después de ese proceso del estudio, las cosas sí mejoraron. El estudio nos dio una perspectiva de lo que es hacer música de una manera profesional. Entonces yo creo que eso cambió un poco la forma de componer ahora lo que estamos haciendo.

Asimismo, gracias a esa finura con la que cada se están escuchando en los ensayos, se tiene cierta consciencia del “cuerpo de la canción”, lo cual genera también muchas

expectativas en la composición. Al igual que Nando, Edgar está en la disposición de “salirse del círculo de la guitarra”, al respecto comenta:

[...] ahora ya para muchas de las canciones ya tratamos de buscar formas que rompan con esta parte de nomás de las cuatro notas y que todo sea así [hace una expresión robótica] nomás el círculo. Meterle rasgueos diferentes, cambiar de tiempos, cosillas así. Como que tratar de estructurar mejor el cuerpo de la canción, en general con todos los instrumentos.

Finalizo este apartado comentando que tras la distribución inicial del disco en físico se planificó un segundo LP. Si bien en pláticas se consideró volver al Albatros Studio, todavía se encuentran analizando la posibilidad de grabar en otro estudio, sobre todo para poder *experimentar* las diferencias entre estos espacios. Ello depende también de qué tanto logren recaudar de las ventas del primer disco, pues si cambian de estudio, ellos consideran que sería conveniente dar el siguiente paso con uno de mayor infraestructura. Lamentablemente, además de que la distribución más amplia ha caído en manos de Edgar, y que las ventas no han sido abundantes; la crisis por la pandemia del COVID-19 ha truncado de alguna manera ese objetivo.

#### **4.2. Lo otomí resignificado: lo ancestral puesto en los senderos**

En el primer capítulo se habló de la comunidad de Chitejé de Garabato principalmente desde la voz de Edgar. Los relatos de vida de este personaje apuntalaron un vínculo entre su quehacer musical y su ámbito familiar y genealógico. Vimos que este último guarda connotaciones que apelan a lo otomí no sólo en tanto lengua, sino respecto a conocimientos, costumbres y en general a referentes sociales. Asimismo, se habló de un acercamiento a las comunidades aledañas en donde Edgar realizó diagnósticos de promoción y teatro comunitarios. En esa experiencia escuchó a “los *hablantes* (de hñähño) *hablar* de procesos violentos”. Inclusive, él observó que donde seguían utilizando la vestimenta tradicional y hablando la lengua la situación de violencia interna era aún más grave, además de la discriminación y racismo con respecto a comunidades donde ya no eran hablantes. Pero ello no desalentó a que su impronta de lo otomí –mediante un proyecto musical– generara un cambio positivo en su propia comunidad. Edgar se expresa de la siguiente manera:

[Efectivamente] nos negaron el poder haber aprendido el otomí y poder compartir eso a nuestros hijos y a otras generaciones. Pero para llegar a este punto, pues necesitas tener esa conciencia o al menos interesarte por la cultura de tu pueblo, de tus abuelos. Digo, cosa que difícilmente alguien del pueblo hace, ¿no? O intenta. Pero para llegar a este punto yo creo que sí es un proceso personal de búsqueda y de choques, así como muy personales, que estén relacionados con esta inquietud de saber sobre la apertura de tus abuelos y de tu pueblo.

Este proceso, como hemos visto, estuvo atravesado por experiencias de promoción y teatro comunitario, de gestión e interpretación musical, por la composición de poesía y canciones, y por la intensa afectividad de sus recuerdos de niño. Todo ello le generó un “interés” que devino en “conciencia” sobre la cultura de su pueblo. Ese auto-reconocimiento no necesariamente está asociado con el uso de la vestimenta tradicional, ni con la lengua en sí misma, sobre esto Edgar comenta:

O sea, sí, no soy hablante, pero eso no me impide que no me reconozca como tal, o sea, hay muchos compas que se reconocen como originarios de una comunidad, pero no tienen ciertos elementos culturales, ¿no? Y hay otros compas que sí los tienen, tanto la lengua como muchas características y dicen “nel, yo no me reconozco como tal, yo me reconozco como mestizo”. Y pues al final de cuentas, cualquiera de las dos posturas es válida ¿no? Digo, cada quién tendrá sus razones, lo único que sí creo es que no puedes obligar a alguien a ser algo que no quiere.

El posicionamiento de Edgar, como podemos leer, está basado no sólo en su experiencia, sino en una especie de voluntad de (auto)reconocimiento. Uno que no surge de la nada, sino que se va construyendo, poniendo énfasis en el quehacer y en las posturas éticas “de cada quién”. Pero también él se reconoce en su propio pasado para poder continuar, sobre esto dice: “si yo no hubiera sido alcohólico y drogadicto, pues no hubiera llegado a hacer trabajo comunitario, ni teatro comunitario. Es como un proceso personal como muy catártico que una cosa me llevó a otra, pero lo que sí tengo muy claro es que en todo ese proceso yo quería seguir adelante, como que salir de todo eso que traía arrastrando”. Esto ya prefiguraba en las primeras páginas de la tesis, no obstante, lo traigo a colación para explicar cómo se resignifica lo otomí a partir del quehacer musical. Nuestro punto de partida, ratificando el planteamiento de Finnegan sobre los senderos, es el ámbito familiar. Empero, también la experiencia en el estudio de grabación puso sobre la mesa el significante de ‘lo ancestral’,

justo en esa búsqueda por un sonido propio y auténtico. Por tanto, he titulado este capítulo “un sonido ancestral” y este apartado “lo ancestral puesto en lo senderos”, refiriéndome a cómo desde la producción musical podría haber un reconocimiento de una genealogía, y, por ende, de una identidad propia.

Ahora bien, una de las consignas que más expone Arme tiene que ver con la escritura del nombre. Si bien ‘la tortilla’ en lengua hñähño se traduciría “*ar hme*”, en el cuadernillo de notas exponen que quien hizo el logotipo siguió de alguna manera esa simplificación al momento de escribir, algo que de por sí los familiares ya hacían. Es decir, *escribirlo como se dice*. Por otro lado, como vimos reflejado en la lírica de las piezas, se entrecruzan narrativas que refieren a aspectos pasados, pero también actuales que denotan una falta. Ahí constatamos que las figuras de personas mayores están todo el tiempo presentes (o ausentes) y se les rinde homenaje. Respecto a la traducción de las letras al otomí, se comenta que está en planes, incluso un amigo de Edgar de San Ildefonso Tultepec llamado Quirino, le mandó dos audios de WhatsApp con las canciones “Arme” y “Árbol sin raíces” en lengua hñähño. Empero, la letra se desfasa con la música, por lo que no se ha podido interpretarlas como tales.

Todos estos aspectos le permiten a Edgar vivir y experimentar un sitio en lo simbólico, en parte también por lo metafórico de las narrativas identitarias y el discurso sobre música al tratar el proyecto. Es en ese encuentro metafórico al hablar de sí mismo donde se busca generar un vínculo intergeneracional, uno que procura conducir nuevas formas de pensamiento comunal hacia los jóvenes. No obstante, interesa entender ¿cómo lo otomí resignificado lo constituye a él y a su sendero? En los siguientes subapartados retomaremos algunas propuestas teóricas y metodológicas con las que podremos articular ese ‘acto de conciencia’ como *sine qua non* de su impronta musical.

#### **4.2.1. Deadness e intermundaneidad**

El bisabuelo de Edgar es una figura primordial que sin duda atraviesa a Edgar, no sólo en tanto músico de Arme, sino en su vida en general. A manera de homenaje, en el cuadernillo de notas del disco *Árbol sin Raíces*, a lado de la letra de “La Muerte de un Anciano”, aparece su fotografía tomada antes de que falleciera (ver imagen 25). Esa misma

canción está dedicada en su memoria. Por otro lado, su abuela también inspiró nada menos que el nombre del grupo y hoy en día guarda una relación bastante estrecha con Edgar. Llegados hasta este punto, queda claro que el vínculo familiar es fuente de motivación e inspiración, pero ¿qué pasa cuando se evocan estas figuras mediante la música?

Para Jason Stanyek y Benjamin Piekut (2010), entre los cuerpos vivos y muertos se pueden generar complejas formas de (re)articulación posibilitadas principalmente por tecnologías del sonido. En este sentido, habría una colaboración póstuma en donde los muertos entrarían en lógicas de producción musical a partir de mecanismos particulares. Dichos autores proponen el concepto de “deadness” para referirse a un tipo de patrón que articula colaboraciones entre entidades vivas y muertas, principalmente bajo la lógica capitalista de ganancia económica:

Deadness emerge de lo que para nosotros es una escisión inútil y sobrevalorada entre presencia y ausencia [entre ‘*dead*’ y ‘*alive*’] que sustenta tanta literatura sobre performance. Deadness habla de las temporalidades y espacialidades distendidas [que carecen de tensión] de todo performance, tanto como todas las ontologías son en verdad *hauntologías*, estimuladas a través de huellas presagiadas de muchas historias por nombrar y muchos futuros por subsumir en un presente localizable y estable (2010: 20; *itálicas son mías*).

La aplicación de estas y otras categorías se emplea para problematizar el caso del hit musical de 1951 “Unforgettable” [Inolvidable] de Nat King Cole y el dúo póstumo con su hija Natalie Cole 30 años más tarde. Evidentemente, es destacable la mezcla de voces y el arreglo realizado en el estudio de grabación. Este caso expone adecuadamente el planteamiento sobre las tecnologías de lo intermundano que se venían gestando desde la creación de la grabación multi-pista [*multi-track*] a mediados del siglo pasado. De ello deriva una prerrogativa que apunta a que “ser grabado significa ser inscrito en futuros (y pasados) que uno no puede completamente predecir, ni controlar” (*ibid.*: 18). Más aún, “en una colaboración de grabación, ¿qué tiene efectos? Ciertamente, no sólo los humanos vivos, todos carnosos y presentes; también los sonidos, las máquinas, los discursos –todo tipo de no-humanos, material e inmaterial– importan” (*ibidem*).

Más allá del tema económico que inspiró inicialmente a estos autores, lo que nos interesa destacar es esta nueva óptica para el performance y sus lógicas de articulación. En primer lugar, retomamos su reconceptualización de ‘agencia’, pues, para ellos, no es algo que

alguien o algo tiene, es decir, no es una mera capacidad del individuo. La agencia es una “intra-acción<sup>56</sup>”, es promulgación [*enactment*] en el sentido performativo. Estas intra-acciones incluyen un largo arreglo material, pues efectúan un ‘corte agencial’ entre sujeto y objeto. Así, dicho corte habilita una resolución dentro del fenómeno de inherente indeterminación ontológica –lo que llaman *hauntologías*<sup>57</sup>–, pero también semántica (*ibid.*: 18). Por esto último también considero que, en este proceso, el muerto se vuelve –o forma parte del– discurso.

Pero esta compleja relación se explicita mucho mejor cuando Stanyek y Piekut introducen la noción de ‘efectividad’, la cual “es habilitada por agencias intra-activas y superpuestas de una manera que excede nociones vulgares de intencionalidad... teniendo un futuro, teniendo un efecto, haciendo la diferencia”, asimismo, “los efectos son absorbidos por todo tipo de entidades, por lo tanto, estas entidades son habilitadas a través de efectividades mutuas” (*ibidem*). En este sentido, estas entidades son concebidas desde su ‘personidad’ [*personhood*] que “es siempre colaborativa” y, mediante el *deadness*, va “cortando a través de claras distinciones de materialidad/discurso, tecnología/organicidad y vidas sujetas/vidas eternas” (*ibidem*). Por todo lo anterior, podemos hablar de un “corte agencial de lo intermundano, [el cual] es performado en prácticas sonoras del estudio de grabación, cuya colaboración es entendida que involucra humanos y no humanos, siempre distribuido y efectivo” (*ibid.*: 19).

En el anteriores apartados se habló sobre la aparente voluntad del productor en el estudio de grabación, la cual está supeditada a un “aspecto desmontable” (Eno, 2004: 128) que va cambiando con respecto al tipo de música con que se enfrenta. En cambio, bajo esta nueva propuesta teórica enfatizamos más bien un corte agencial en relación con la materialidad del estudio. Los autores lo desarrollan como ‘topologías del *deadness*<sup>58</sup>’, que

---

<sup>56</sup> Stanyek y Piekut retoman este concepto de Karen Barad (2007) quien lo propone dentro de una teoría llamada “realismo agencial”. En términos generales, la intra-acción señala que los objetos no preceden a su interacción, sino que emergen como tales mediante la misma. Dicha propuesta también está adscrita al itinerario de la Teoría del Actor-Red, cuyo enfoque sociológico también ha venido repensando la noción de ‘agencia’.

<sup>57</sup> No encuentro una traducción correcta al neologismo, por lo que apelo a la sumatoria de ambas palabras. Las “hauntologías” serían un tipo de ontologías con connotaciones “encantadoras”. *Haunting* se traduce como algo evocativo, obsesionante o conmovedor; pero que tiene además un componente siniestro, que es justamente lo que capta la atención. El término no es tan lejano al de *haunted*, es decir, embrujado o con presencia fantasmal.

<sup>58</sup> Estas son: reversibilidad, recombinatorialidad, rizofonía, corpoauralidades, cuerpos sónicos, perforación y efecto de fuga. La descripción y aplicabilidad de cada una de ellas (Stanyek y Piekut, 2010: 19-20) excede los intereses de la presente tesis. Aunque, desde luego, no podemos negar lo sugerente de los planteamientos que tensionan las nociones clásicas de la grabación sónica.

serían aquellas que son modeladas y remodeladas a través de arreglos específicos de trabajo conjunto, o de efectividad distribuida e interpenetrante de toda entidad que tiene efectos. Además, en estas opera la lógica del corte agencial que destaca las intra-acciones y efectividades derivadas del estudio de grabación.

Ahora bien, más que la colaboración póstuma, lo que me interesa del deadness es el carácter de intermundaneidad, pues ahí se puede analizar un exceso o una extensividad. Sobre esto los autores comentan:

Lo intermundano es un tipo de arreglo [o disposición] condicional, sujeto a transformación sin importar cuán inmutable o perdurable pueda parecer. Cualquier intermundaneidad es interactiva y relacional, y debe ser entendida como la co-constitución de los bio- y necromundos que se interpenetran de diferentes maneras. Es una formación institucional caracterizada por técnicas de gestión (y por gestión nos referimos al intento activo de crear y gestionar perforaciones y controlar fugas que sean inevitables dentro de cualquier ambiente perforado) (*ibid.*: 27).

Y, sobre el deadness, comentan:

Deadness es el patrón [*patterning*] y el re-parto [*re-patterning*] que sucede dentro de este arreglo o disposición; es el trabajo que reinscribe, pero también desestabiliza la intermundaneidad; es la promesa de un trabajo recombinatorio y revertible; es el aprovechamiento coincidente de las capacidades productivas tanto de los vivos como de los muertos, capacidades que son re-partidas a través de formas específicas de co-laboración. Aquí, los vivos y los muertos son denominaciones erróneas: todo trabajo inscribe trabajo muerto y todos los mundos son intermundanos [...] las colaboraciones intermundanas inscriben, enlistan y gestionan el deadness, no de la tumba misma, sino de otro espacio muerto: el estudio de grabación (*ibidem*).

La lógica que subyace al deadness es lo intermundano, el cual es interactivo y relacional, y evoca técnicas de gestión –como lo señalan las topologías–, pero también genera un tipo de vinculación entre bio- y necromundos, algo que llama la atención en nuestra investigación. Por ello también emerge el constante y sugerente apelativo de ‘lo ancestral’ de Gerardo, inclusive más que en los propios músicos. Por otra parte, si bien no podemos hablar de que en el caso de Arme se haya gestionado de manera particular la voz o algún tipo de sonido proveniente de algún familiar al que buscan evocar musicalmente; sí podemos afirmar que su presencia es indudable. En este sentido, parafraseando una de las preguntas

de investigación planteadas en la Introducción, ¿cómo podemos hablar de senderos en donde hay un acompañamiento intermundano? En el siguiente subapartado, indagaremos en torno a ese corte agencial de lo intermundano en el performance y prácticas sonoras, principalmente en el estudio de grabación, pero también yendo más allá.

#### **4.2.2. Corte agencial y entidades intra-activas**

Para hablar de la fidelidad e inteligibilidad sónica, James Lastra (2012) remite a un giro que hubo en la narrativa cinematográfica. A saber, los procesos de edición llegaron a evocar un “observador invisible” que mediara las acciones, asimismo, las ediciones se reflejaban en la atención cambiante de un testigo físico real. Esta ambigüedad del “punto de vista” (PDV) permitió la fusión tanto del sentido óptico como intelectual (2012: 249). En materia sonora, esta lógica aplicó de manera similar en los procesos de edición en los estudios de grabación, engendrando así una especie de “punto de audición” (PDA). La evocación de un “oyente invisible” incidió igualmente en los modelos prescritos de percepción y representación sónica. En esencia, concluye Lastra, “el PDV –y el PDA– ‘humanizó’ la percepción de la máquina” (*ibidem*).

Con Gerardo pudimos confirmar que las etapas de producción y posproducción implicaron tener presente la mayor parte del tiempo un tipo de “ideal sonoro” que fungiera como derrotero para la labor de grabación. Él mismo habló de “ancestralidad”, de “urbano”, y hasta de “esencial”. Sin embargo, más que poner a prueba qué tanto logró su cometido o indagar más en dichas marcas enunciativas, asumo que durante todo el proceso hubo una evocación de un *otro*, ya sea alguien que escucha, que evalúa, que remite a algo o alguien más, etc. Pero dado que nuestra investigación está centrada en la banda Arme, destacamos una *dualidad* con la que opera en la producción musical más amplia. Si asumimos que su quehacer musical es siempre relacional y efectivo, así como se plantean Stanyek y Piekut desde el corte agencial, pensamos que, efectivamente, hay ambigüedad, pero ésta se convierte en condición de posibilidad en la medida en que ellos performan.

Así como el productor evocaba un otro que configuraba el denominado “sonido ancestral”, Edgar evocaba y sigue evocando un *otro* que configura –entre otras cosas– su narrativa identitaria. Considero que en tanto entidades intra-activas (Edgar y su

familia/mayores/ancianos) se prolonga un tipo de genealogía en función de un quehacer musical diferenciado. Sin mencionar que las tecnologías del estudio de grabación se vuelven dispositivos del propio performance. Por otra parte, el mensaje de Arme es contextualizado mediante patrones poéticos que hablan de un pasado, de un presente, y hasta de un futuro, refrendando así las temporalidades distendidas del deadness. Por ello, mediante la promulgación [*enactment*] del performance, no sólo hay una inspiración, sino un acompañamiento y co-creación musical con los antepasados. Sobre esto, Stanyek y Piekut comentan:

Así como no podemos predecir completamente nuestros propios efectos en el mundo, tampoco podemos excluir completamente la efectividad de otra entidad. [Pero] en la medida en que tengamos efectos sobre otras entidades, estas otras entidades tendrán también efecto sobre nosotros. Siendo conscientes de esta mutua efectividad, esta intra-acción y co-creación de formaciones agenciales, significa tomar responsabilidad para un efecto responsivo (*op. cit.* 34).

Finalmente, los senderos musicales proveen ese terreno –no tan abstracto– donde los músicos se mueven, pero también les permite manifestarse en un momento particular. Sea como fuese, Edgar, en tanto sujeto musical discursivizado, no aparece sin ese otro, sin su bisabuelo. Pero tampoco el bisabuelo aparece sin Edgar, sin Arme. Y si incluimos el elemento de lo otomí, comprobamos que Edgar y su bisabuelo aparecen “sin raíces” y “con raíces”, respectivamente; pues ese es el equívoco que genera *dualidad*.

\* \* \*

En este capítulo se asumió el reto de esclarecer una parte del denominado ‘mensaje’ de Arme a partir de una serie de elementos que atravesaron la experiencia de los músicos. La estrategia más holística consideró no sólo aquellas identidades que utiliza este grupo y que le permite abreviar discursos para hablar de sí mismos en un formato tan particular como la música, sino también en la producción discográfica que articula lo otomí y posibilita un performativo que enmarca su enunciación. Así, caracterizamos la impronta del productor y su incidencia en el proyecto de Arme a partir de apelativos como “sonido ancestral” que fungían como ideal sonoro. Por su parte, concluimos que Edgar opera con una dualidad

evocada por una intermundaneidad y que esta tiene incidencia en las narrativas identitarias y el performance. Por ello, más que una mera inspiración, hablamos de un acompañamiento y una co-creación musical.

## CAPÍTULO V

### EL MENSAJE DE ARME

#### UN PLANTEAMIENTO ÉTICO-ESTÉTICO

El contenido de esta investigación cierra con un capítulo que trata sobre el aspecto más trascendente, a saber, el de un planteamiento ético-estético que entraña el denominado ‘mensaje’ de Arme. A partir de los lineamientos ya desarrollados en torno a los procesos de identificación e interpelación en la música, daremos una última vuelta de tuerca al concepto de identidad para poder afirmar que la práctica estética articula en sí misma una comprensión de las relaciones grupales. Siguiendo a Simon Frith, llevaremos dicho planteamiento al ya mencionado ‘quehacer musical diferenciado’ de Edgar para indagar por qué lo hace desde el rock, qué implica su arraigo en Chitejé de Garabato y cómo desde ahí habría una diferenciación para Arme.

Otro apartado tratará sobre los discursos de la música y su experiencia, pensando en aquellos elementos que los oyentes/ejecutantes abrevan, incorporan y gestionan para dar sentido a su lugar en el mundo. De las voces citadas aterrizaremos en la de Edgar y veremos cómo construye y sustenta su noción de ‘mensaje’. Al final quedarán esquematizados de manera inteligible los argumentos que sostienen que: la creación musical ‘original’ de Arme es fructífera porque pone en operación un auto-reconocimiento en el sujeto colectivo de la *banda*.

#### **5.2. Reconociendo las dimensiones ética y estética**

El capítulo II estuvo dedicado al tema de la colectividad que implican las prácticas musicales locales donde aparecía Arme, asimismo, se destacaron aspectos lírico-musicales de los cuatro géneros más escuchados por la *banda* de Chitejé de Garabato. Algunas de las temáticas de dicho complejo genérico fueron abordadas no sin antes teorizar sobre la agencia con la cual los sujetos se colocan en vectores específicos de influencia e identificación (Grossberg, 2011). Al igual que todos los músicos de Arme, ubicamos a la *banda* a partir de la música que escucha, así como por ciertas valorizaciones que enmarcan su experiencia y

conciben una realidad particular. En este sentido, repasamos el aspecto de ‘sutura’ en la definición de identidad que plantea Hall (2011):

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. [...] la sutura debe pensarse como una *articulación* y no como un proceso unilateral (2011: 20-1; itálicas en el original)

Aquí el autor venía preguntándose sobre cómo articular el orden simbólico y el orden social, la realidad social y la realidad psíquica o, en otras palabras, la del individuo y la del colectivo. Hall resuelve hablando de una sutura entre lo que nos llama y lo que llamamos, entre lo que nos sujeta y lo que producimos, incluyéndonos a nosotros mismos. Así, de manera dialógica, la *banda* sería interpelada por la misma práctica discursiva que la constituye, al menos desde su experiencia. Por otra parte, como leímos en el manifiesto que expone Arme en las notas del disco, el grupo retoma como expresión la música rock que está arraigada en Chitejé de Garabato para así “poder darle un uso y contenido diferente donde se incluyan elementos de nuestra historia, del imaginario popular y las nuevas formas de pensamiento comunal para dirigirla a los jóvenes”.

Aún cuando el contenido del rock urbano y del punk “hace a la *banda* pensar”, Edgar apuntala una diferenciación que no niega la interpelación de la práctica discursiva del rock, mas apela a lo propio. Este es un elemento importante para pensar el mensaje de Arme. Como observamos en el capítulo III, bajo la misma lógica de sutura e identificación, se conciben los discursos de la *banda* en relación con el grupo de los adultos mayores a partir de un tipo de vínculo identitario. Asimismo, como sostengo en el enunciado de la tesis en la Introducción, Arme produce en su praxis un tipo de quehacer musical diferenciado, justamente a partir de posicionamientos éticos frente a la *banda*, la familia y su comunidad. No obstante, los aspectos con los que difiere son: el consumo excesivo de drogas, la reproducción de la violencia en el cotidiano, la pérdida de la lengua hñãhño y la vergüenza de ser indígena, así como la urbanización y su aparente interculturalidad.

Pero estos ámbitos donde se observa la *différance* en su identificación, no explican realmente la particular estrategia de producción musical. Para ello, rescatamos lo que dice Simon Frith (2011) –quien además coincide con Hall en que la identidad es procesual, móvil y siempre en construcción– sobre que lo estético en la música describe la calidad de una experiencia y no la de un objeto: “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia –una experiencia musical, una experiencia estética– que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (2011: 184).

El autor pondera que la estética en la música subyace en la manera en que nos experimentamos como sujetos de una manera diferente a la habitual, sin negar que como cualquier práctica discursiva se incluye lo social, lo material y lo histórico. La particularidad estaría en que ese yo es un “yo imaginado” (*ibidem*). En este sentido, podemos discernir la gestación de criterios socio-musicales en Arme en tanto encarnación –y no mera representación– de los valores éticos y morales (*ibid.*: 198). Más aún, llevándolo a un punto más cercano al de performance, coincidimos con Frith en que:

[...] no es un grupo social el que tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales. [...] no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) *por medio* de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas (*ibid.*: 186-7; *itálicas en el original*).

A continuación, desmenuzaremos con ejemplos esto que entiendo como un precepto de Simon Frith. En primer lugar, encontramos una similitud con la comunidad de Chitejé de Garabato por la marcada influencia del rock/punk en el contexto musical, no sólo porque se concibe a través de la práctica musical, sino por ser un terreno de disputa y antagonismo; pero también porque hay un potencial de articulación diferenciada y constructiva en las relaciones grupales. En segundo lugar, los miembros de La Resistencia Rockera se reconocen en el discurso e ideología de Edgar, justamente porque la mediación está puesta en la experiencia estética. Tan es así que entienden en parte al proyecto Arme como ese espacio

diferenciado en donde se puede “experimentar” musicalmente. Pero ello no quita que se conciban de manera distinta frente a la comunidad que “está acostumbrada a pedir covers”, al menos momentánea o estratégicamente. En tercer lugar, el sendero de Edgar, que desembocó en un quehacer musical diferenciado, constituye una suerte de apuesta por incidir en su comunidad, además, habría un reforzamiento al admitir que le gusta más ser músico que actor de teatro o promotor comunitario. Finalmente, la especificidad destacada por Frith se encuentra en el entendido de que no es posible expresar consignas en el quehacer musical sin ser atravesado por ellas.

Para los miembros de Arme –en tanto ejecutantes y oyentes– la música es una experiencia de vivir y darle sentido al mundo, gracias al ya mencionado “placer de identificación” (Frith, 2008: 422). Consideramos que, en la medida en que dicha apreciación musical es diseminada en la vida de la *banda*, sin olvidar los planteamientos de la identificación según Hall, es posible hablar de una respuesta estética que está supeditada a un acuerdo ético (Frith, 2011: 192). Esta integración se da en parte por la fantasía imaginativa y la práctica corporal (*ibid.*: 212), algo que desarrollamos en el capítulo III; pero lo que genera la noción de que ‘la buena música es aquella música buena’ –parafraseando a John M. Chernoff (*ibidem*)– se debe a un continuum entre la experiencia y la valoración sociales que puede dar lugar a estilos particulares<sup>59</sup>. Antes de pasar al apartado que pone a prueba lo recién comentado, hablaremos de una propuesta heurística –sobre la ética-estética– con la cual se pensó el fenómeno de Arme a lo largo de la investigación.

### 5.1.1. Quehacer musical diferenciado

La categoría de ‘quehacer musical diferenciado’ –en parte inspirada de Finnegan (2008: 469) quien habla ‘quehacer musical habitual’ para repensar la noción de ‘comunidad’–

---

<sup>59</sup> Cuando Frith asevera que la música popular no representa valores, sino que los encarna, se basa también en el trabajo de Christopher A. Waterman extrayendo la siguiente cita: “La historia del *jùjú* sugiere que el papel del estilo musical en la representación de la identidad no lo erige en un simple factor reflexivo, sino también en un factor potencialmente *constitutivo* en la configuración de los valores culturales y la interacción social. En su respuesta creativa a los cambios de la economía política nigeriana, los músicos yorubas dieron forma a un modo de expresión que representaba, en la música, el lenguaje y el comportamiento, una imagen metafórica sincrética de un orden social ideal, cosmopolita pero firmemente enraizado en la tradición autóctona” (Waterman en Frith, 2011: 198-9; itálicas en el original). Nótese la mención de que el factor constitutivo en la consolidación de un estilo musical sintetiza una imagen del orden social ideal, algo que hemos venido sosteniendo en esta tesis.

la utilizo como complemento de práctica musical, pues en éste subyace un posicionamiento ético vinculado a la música, a la vez que se diferencia de otras conductas asociadas a ella. Un sendero musical de esta naturaleza ha llevado a los músicos de Arme a crear, por ejemplo, un disco compacto con contenido propio que busca ser promocionado por la *banda*.

Sobre esto, es importante destacar que en un inicio se buscó financiamiento por parte de programas culturales estatales como el PRODICI. Asimismo, los músicos de Arme tuvieron que convocar una asamblea comunitaria en Chitejé de Garabato donde pudieran reunir firmas y explicar los beneficios que el proyecto traería al pueblo. El objetivo principal inscrito en el acta reza: “generar conciencia entre los jóvenes que ayude a fortalecer vínculos comunitarios a través de la difusión y promoción de la propuesta musical ‘Árbol sin Raíces’ grabada en un disco EP”. Quienes avalaron el documento fueron, por mencionar algunos, el subdelegado Timoteo Valerio Chávez (padre de Edgar), el contralor Juan Teófilo Rubio, alias Loncho (exintegrante de Arme) y los secretarios Luis Ángel y Alejandro Marcos (Chivo y Mostro, respectivamente). Finalmente, se inscribieron 20 firmas que dieron visto bueno al proyecto.

Después de casi seis meses, Edgar volvió a presentarse ante el cuerpo asambleario para rendir cuentas por el apoyo económico recibido (ver imagen 36). Con la elocuencia y la oratoria que le caracteriza, fue explicando de manera sucinta el contexto en el que el proyecto surgió, así como sus motivaciones principales. Comparto un extracto de dicha presentación en la que estuve presente:

Se llama, bueno, el título principal se llama “Árbol sin raíces”, que habla de este proceso al que hemos sido sometidos nosotros, en una comunidad donde crecimos como mestizos, pero nuestros abuelos tienen una identidad cultural que es la otomí, que a nosotros como jóvenes nos tocó vivir esa pérdida, de eso, de crecimiento. Entonces, eso está reflejado en el disco. Hablamos de cosas personales vividas aquí en el pueblo y también injusticias sociales e historias y mitos de la cultura mexicana. [...] Hoy les compartimos, pues, solamente traemos cinco copias. No sé si alguien de ustedes tiene a su hijo, o a sus hijos que les guste el rock porque es precisamente el género que usamos para compartir estas palabras. Traemos cinco copias. No sé si alguien quiere alguna, se la regalamos con todo gusto.



**Imagen 36.** Edgar exponiendo en una asamblea comunitaria los resultados de la grabación del disco *Árbol sin Raíces* el día 29 de febrero de 2020.

Así, Edgar repartió cinco copias de manera gratuita a las personas que, en su mayoría, eran adultos mayores. Subrayo la mención que hace sobre la “pérdida cultural” y la “identidad otomí de los abuelos”. Por otra parte, se invita a que el padre, la madre o el abuelo regale una copia a sus hijos que les gusta el rock, que es el medio donde “comparten esas palabras”. También destaco este vínculo predispuesto por una asamblea que, dicho sea de paso, se encontraba en medio de una acalorada resolutive por el bombeo de agua.

Como podemos observar, Edgar también se subordina a las lógicas comunitarias. Si bien ello podemos pensarlo como una encarnación de valores éticos, también la observamos durante los conciertos. Por ejemplo, en algunos *toquines* donde la música estaba a todo volumen y el slam se ponía violento, provocando caídas de las personas de la *banda*, Edgar llegaba a meterse solamente para levantarlas, exponiendo así su cuerpo a los tremendos golpes y empujones. Considero esto un indicio de lo que proyecto Arme encarna, pues su

planteamiento ético-estético tiene sentido en la medida en que uno se dispone a *levantar a los demás*.

Sin embargo, es pertinente recordar a Ruth Finnegan cuando evoca la noción de sendero musical, pues lo hace pensando desde las ‘formas culturales existentes’ como esos “canales reconocidos de autoexpresión” (2008: 450), es decir, ahí donde se reconocen como *banda*. En otras palabras, llamo ‘quehacer musical diferenciado’ no sólo a la producción musical y comportamiento diferenciado en el cotidiano, en la asamblea, en el escenario o desde el público –a grandes rasgos, no tomar, no drogarse y no violentar–. Más bien, me refiero a toda una incorporación y consecuente puesta en práctica de valores de preservación social que no niega los códigos con los que opera, sino que genera un tipo de quehacer en donde se introduce (o *se mete*) en medio de un sentir plural y colectivo con el objetivo de *marcar la diferencia*. Una última reflexión al respecto la veremos en las Conclusiones.

## **5.2. Discursos acerca de la música y su experiencia**

Es necesario entender que la línea que divide al oyente y al ejecutante no está tan clara desde la perspectiva de la interpelación y la articulación porque ambas implican modalidades que atraviesan los cuerpos. Gracias a la identidad podemos idealizarnos no sólo como sujetos, sino también el mundo social en el que vivimos; en este sentido, habría entonces un segundo momento que se concretaría en las actividades musicales (Frith, 2011: 210). Es por eso por lo que “la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal” (*ibidem*). Pero no es que las actividades sean más reales que la escucha, pues la música no refleja las creencias de la gente, más bien, el asunto está en que cada sujeto las articula en sus diversas representaciones y actuaciones (Vila, 2001: 29).

Por ejemplo, nos comenta Darío –el vocalista de Los Coconozhles y exintegrante de Arme– que tiene un gusto particular por el punk por las temáticas y los rasgueos rápidos. Lo que lo interpela de las primeras es que le permiten “ver la realidad del mundo en que estamos viviendo, esa realidad que no queremos ver, según nuestro punto de vista. [El punk] me ha ayudado un montón, me hizo dudoso, me hizo investigar, me hizo leer y me hizo pensar qué chingados estoy haciendo en esta vida, y eso me ha ayudado mucho a seguir caminando”. Él

considera, además, que este género “no es para todos” porque tiende a incomodar a quienes no tienen un pensamiento crítico de la realidad.

Por otra parte, al preguntarle si en Garabato aprecian el contenido de las letras, me responde que, aún con el paso de los años, no se ha llegado realmente a ese punto. Pero justifica que se debe más bien a una cuestión personal, además, comenta que “no porque no quieran escuchar las letras, no quiere decir que lo dejen de hacer”. Luego le cuestiono si es debido a los problemas de drogadicción y alcoholismo y me revira con que “no todos, no hay verdades absolutas, ni hay radicalismo”. Cabe mencionar que la agrupación de este interlocutor, Los Coconozhles, está ensayando actualmente una canción que trata sobre dichas problemáticas en la comunidad, pero que rebate la noción de que sea por culpa del punk o el rock. Más bien, expresa que todo está conformado por la suma de acciones individuales y que quien tiene la culpa de la drogadicción es el individuo mismo.

Por otra parte, Edgar –quien también coincide con Darío en esos aspectos– explica de manera exhaustiva las características musicales del tipo de punk que esta banda toca, a saber, “sucio”:

Me refiero a sucio donde no son muchos acordes, donde las guitarras son muy distorsionadas o no es una buena distorsión, donde la batería sea sólo un ‘tupa tupa’ y no tenga tantos arreglos, para mí eso es un punk sucio, un punk que no tiene adornos. [...] Yo creo que también el Síndrome del Punk [un grupo musical] es un punk sucio. Es un punk sin tantos arreglos, acordes muy sencillos y una distorsión sucia, o sea, no ecualizada, y una batería pues igual sin adornos, solamente el famoso ‘tupa tupa’ y uno que otro platillazo.

En anteriores citas ya había mencionado dicha onomatopeya proveniente de un ritmo rápido y repetitivo ejecutado principalmente por la tarola de la batería. El denominado ‘tupa tupa’ lo encontramos principalmente en el punk y el metal, y es incitador sonoro para un tipo de slam. Por otra parte, en contraposición a este ethos catártico:

El rock urbano es más tranqui, es como para andar acá más tranquilo. Y pues el punk si es mucho más acelerado, mucho más violento. El punk se caracteriza por sus temas de protesta y de inconformidad, y el rock urbano son temas más urbanos, de historias personales, canciones hasta muy románticas, canciones igual muy tristes por alguna injusticia social o cosas así. [...] yo creo que comparten varias cosas, pero lo que sí los diferencia mucho es la interpretación.

Aquí vemos cómo Edgar establece dos tipos de diferenciación estética, por un lado, las temáticas que en el rock urbano mencionan injusticias sociales y el estilo mordaz del punk que expresa inconformidad y protesta; y, por otro lado, estaría la diferencia en la respectiva interpretación musical. Asimismo, la exhaustividad en la descripción habla mucho de la posición del enunciante frente a una amplia gama de posibilidades sonoras. Por ello, coincidimos nuevamente con Frith (1990) en que las “discusiones acerca de la música son menos respecto de las cualidades de la propia música que sobre cómo ubicarla, sobre qué debe ser realmente apreciado” (1990: 96).

Es mediante las valorizaciones y expectativas con las que el sujeto genera discursos al respecto. Así, se muestra el lado sociológico del análisis musical, el cual trasciende la música en sí y se aboca a los juicios estéticos que hay en torno a ella. Aunado a ello, hay que estar atentos a los recursos de metáforas léxicas y discursivas con las cuales operan también a manera de *différance*, es decir, simultáneamente iguales y diferentes. De esta manera, el discurso de la gente sobre música apela a lo que es igual y desigual (Feld, 1984: 13-4).

En nuestro caso, el posicionamiento de Arme se basa en los términos ético-estéticos de valoraciones musicales del complejo genérico que opera en Chitejé de Garabato. En lo que hace sentir y hace pensar a los jóvenes. Pero también es ahí donde está lo “experimental” de su consigna y no por una disposición aleatoria, pues, como ha comentado Edgar, la elección de la voz gutural se dio por un favoritismo hacia ciertos géneros que lo utilizan y porque él dice que “no puede cantar bonito y limpio” o “no le gusta cómo suena”. A su vez, esa misma apertura que él se dio, también la fomenta con los demás músicos a la hora de componer, pues el objetivo es que “las canciones lleven una parte de todos”. Sobre esto rescato lo que menciona Steven Feld (1984) sobre que “los sonidos son contextuales y contextualizadores”, justamente por la incidencia que tienen en el individuo que escucha:

La interpretación siempre requiere de un proceso activo, sin embargo, inconsciente, intuitivo o banal, de relacionar la estructura con rangos de mensajes potencialmente apropiados o relevantes. En otras palabras, el evento sonoro llama mi atención interpretativa sobre las circunstancias de significado a través de las características generales de ser contextual y contextualizador. Dichas características de maneras en las que escuchamos involucran una dialéctica de forma-contenido y musical-extramusical. [En realidad] lo que hacemos es trabajar las características de la experiencia momentánea dentro de un contexto de experiencias previas y plausibles para interpretar lo que sucede (1984: 07-8).

Este mecanismo que pone en funcionamiento el bagaje musical lo pudimos constatar en algunas presentaciones en vivo de Arme y La Resistencia Rockera, no sólo en el momento en que pedían determinadas piezas o estilos y los músicos respondían a ciertas peticiones, sino también al momento de componer y ensayar su repertorio. Por ello, es pertinente hablar de que esos “movimientos interpretativos –independientemente de su complejidad, variedad, intensidad, intervención– emergen dialécticamente del encuentro humano social con el objeto o evento sonoro” (*ibid.*: 08). Por ello, la distinción entre oyentes y ejecutantes no es del todo trascendente si pensamos en lo activo de las referencias previas particularmente conceptualizadas por los sujetos y que están presentes en los eventos sonoros.

Como hemos mencionado en varios momentos de la tesis, aún con las diferencias entre “negros buenos” y “malos”, el colectivo de la *banda* disfruta de la música, lo cual posibilita la generación recurrente de espacios o eventos musicales. Incluso con comentarios de Edgar sobre que “cada cabeza es un mundo” o “depende de la persona y su interpretación”, habría una suerte de unidad en la diversidad, algo que Feld explica de la siguiente manera:

Un rango de trasfondos sociales y personales –compartidos, complementarios–, de conocimientos y experiencias estratificados y actitudes (sobre himnos, canciones en general, parodias en particular, políticas en todo tipo de casos) entra en *una construcción social de escucha significativa mediante movimientos interpretativos*, estableciendo un sentido de lo que el objeto/evento sonoro es, y lo que uno siente, capta o sabe sobre ello. [...] cada escucha tiene una biografía y una historia, y estas podrán ser más o menos importantes para la escucha única y momentánea en cuestión en un tiempo específico (*ibid.*: 11; las itálicas son mías).

Esta cita nos ayudará a dar cuenta el mensaje de Arme, pues apuntala una operación de un planteamiento de tipo ético-estético en la medida en que establece un sentido de lo que el evento u objeto sonoro es, cómo se siente y qué es lo que da a entender. Tomando esto en cuenta, en algún momento le pregunté al bajista sobre cuál sería ese mensaje que Arme intenta transmitir, me respondió que no sólo es dar a entender que su cultura “no ha muerto”, sino también lo que expresan en el “gusto por tocar ese tipo de canciones [...] queremos dar el mensaje a través de la música, tratar de expresarlo en el sentimiento al momento de tocar cuerdas, tocar tambores y tocar ocarinas”. He de destacar que esta última aseveración que hizo Nando en la entrevista se dio tras un relativo lapso de tiempo mientras pensaba en dónde más estaría ese mensaje. Esta cavilación o, como diría Feld, esa “captura del momento del

tiempo interpretativo en el que tratan de forzar la conciencia a las palabras” (*ibid.*: 14), la entiendo como un *exceso* en el sentido de que no encontraba palabras y tuvo que apelar al “sentimiento” que le genera el tocar para transmitir un mensaje. Por ello, el enfoque etnográfico puesto en la estética debe dar cuenta de esa cualidad de la experiencia que nos atraviesa como sujetos y no tanto en las características de la música en sí.

Por su parte, Edgar ha manifestado en varias ocasiones el lugar del mensaje en su discurso sobre Arme, inclusive previo a nuestra interlocución como pudimos leer en la consigna del cuadernillo. Hemos hablado de la ‘trama argumental de la narrativa’ en una lógica de construcción identitaria en (o frente a) un sujeto colectivo que es la *banda*. En este sentido, todo parece indicar que Edgar está pensando más allá de una literalidad del contenido en las letras, en parte, por todo lo demás que hace por su comunidad. Pero lo que intentamos dilucidar en el presente capítulo es esa cadena de asociaciones habituales que hay en la música de rock/punk y que es terreno de conquista para nuestro interlocutor. Por todo ello, fue así como llegué a plantearle si sus gritos guturales los considera un tipo de “mensaje”, a lo que me respondió:

Pues no, pero para mí es como el medio, la forma en la que trato de transmitir el mensaje que, el mensaje en sí es, pues lo que estoy diciendo. Más bien, *envuelvo el mensaje en estos gritos*. [...] el gutural para mí es así de, me ayuda como a liberarme. Es como algo personal, algo terapéutico. Y digo, en el gutural he encontrado en mí, en mi perspectiva, un sonido que armoniza más con lo que hacemos.

Es interesante leer cómo asocia algo tan individual –como lo terapéutico– con asumir que lo gutural “armoniza más” con la naturaleza del proyecto. Si bien en su momento se mencionó aquella experiencia en el festival de poesía, debo aclarar que él también es consciente del impacto en la audiencia “más allá del gutural”. En este sentido, al preguntarle sobre aquellas veces en que lo han felicitado al terminar un concierto, me dice que la intención es también “tocar esas partes que la gente a veces se niega a ver”. Sin embargo, no deja de parecerle extraño que mediante la voz gutural se llegue a entender el mensaje que intentan transmitir. Edgar se justifica al relacionarlo con “cuestiones personales e influencias musicales”. Es por ello por lo que entiendo una parte del mensaje –siguiendo su metáfora– como esas palabras en *hñähño* *envueltas* en una voz gutural, de manera similar a como Edgar

se encuentra *influido* (o envuelto) por la *banda* y sus “influencias musicales” (ver esquema 7).



**Esquema 7.** Lo gutural y la *banda* como elementos circundantes que enmarcan lo otomí y a Edgar como sujeto, respectivamente.

No quisiera dejar de mencionar que esto también se debe a un proceso de auto-determinación de Edgar, tanto por su lugar que tiene en el sujeto colectivo de la *banda*, como por el estatuto que adquiere lo otomí en relación con su canto o vocalización, al menos en su praxis en Arme. En el siguiente y último apartado habremos de dilucidar finalmente cómo opera esa diferencia y semejanza de Edgar y la *banda* a partir de la creación musical propiamente dicha.

### 5.3. Cover vs. original

En el primer capítulo, respecto a la cuestión del “arte como lenguaje”, mencionamos cómo Edgar se desmarca del teatro comunitario porque “entendían el arte como algo estético, algo para entretener”. En contraposición, para él el arte es más bien un lenguaje que permite compartir cosas con las personas, además que les enseña cómo transmitir y cómo llegar a ellas. Sin embargo, su opinión respecto a los covers no es del todo excluyente, pues entiende que en algún momento esas personas a las que uno cita también tenían algo que decir. Es en ese aspecto en el que Edgar se ve reflejado, ahí donde opera también una identificación como “músico de calle”, recordando que es aquella persona cuyos anhelos por tocar nacieron en la calle. Este tipo de individuo con el que se identifica Edgar entiende la música como un arte de “compartir las cosas que nos hacen sentir”.

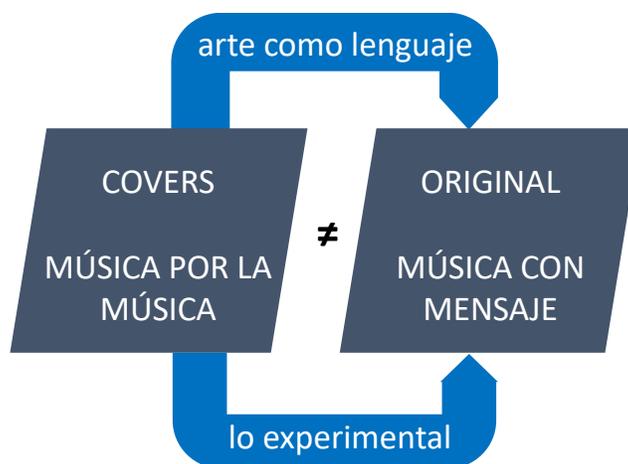
A partir de un trabajo etnográfico y de la mano de algunos músicos de Arme, nos dimos cuenta de que las prácticas musicales en Chitejé de Garabato consisten casi en su totalidad por agrupaciones que interpretan covers, incluyendo aquellos que tocan otros géneros. De acuerdo con Edgar, la *banda* se identifica con algunas de las palabras expresadas, pero además les mueve el sonido, tan es así que generan desmadre y slam. Asimismo, también los covers han fungido como punto de inflexión para integrantes de la *banda*, por ejemplo, para Darío. Una anécdota cuenta sobre cómo llegó a cantar y a tocar con su guitarra acústica la canción “Tocando el cielo” de Charlie Monttana para poder “calmar” a la *banda* que estaba alterada, fue en ese momento cuando Darío se preguntó: ¿qué se sentirá hacer música?, ¿qué se sentirá hacer canciones? Al situarse así en su sendero, se encontró con una suerte de satisfacción personal, sobre esto comenta:

Te vas valorizando de que eres capaz de armar canciones. Y aunque quede en canción nomás, eso se va haciendo un valor propio de saber quién eres. De saber lo que puedes hacer, y de que no cualquier persona te va a llegar y se puede burlar, porque esa fue parte del rock también, y hasta en la misma *banda* sucede. Que dices, bueno, y tú qué dices que... ahorita ya es normal, pero en ese tiempo sí fue un salto para mí de que yo sea capaz de construir letras, a pesar de que yo estaba grande. Porque *uno se acostumbra a sacar covers*.

Inclusive, él mismo habla de que hay un tipo de “vicio en la comunidad” de estar de manera constante “reproduciendo” las canciones de otros. Al igual que Edgar, Darío simultáneamente se diferencia e identifica con la *banda*, a saber, por sí pensar en el contenido propio de las letras, al mismo tiempo que apreciar “el ruido del punk sucio”. Asimismo, este interlocutor también transmite sus propios pensares y sentires en la música que toca. En este sentido, su objetivo es que dicho ruido genere un tipo de conciencia e ideas propias en los demás, así como sucedió con él mismo. Pero, además, coincidimos en que la letra de las canciones en general está fundamentalmente gobernada por una significación organizacional de géneros musicales y no tanto por su denotación manifiesta (Middleton, 1990: 228 en Vila, 2001: 25); pues este mismo interlocutor nos señala que no todos se quedan en el punk, “algunos *se calman* y se pasan al rock urbano”.

Sea como fuese, para Edgar los covers alientan a un comportamiento destructivo (consumo de drogas, alcoholismo, violencia) aunque no siempre es la regla, pues él y Darío han sabido escuchar más allá de ese ‘ruido’. Incluso se ha referido a los covers como ‘ruido

por el ruido’ o ‘música por la música’ por esa expectativa de la *banda* que hace ‘desmadre’. Pero esto no quiere decir que satanice a todo aquel que consume drogas y se comporte de manera violenta, pues, como se mencionó en el primer capítulo, “son personas que han tenido un montón de problemas”, incluyendo de tipo familiar. Por tanto, se ha propuesto que Arme genere un contenido propio y original, procurando que la música tenga un mensaje. Pero esta diferenciación no descarta aspectos como ‘lo experimental’ de los ‘músicos de calle’, así como el ‘arte como lenguaje’ que se utiliza para comunicar y expresar algo. Ambos son códigos éticos y estéticos que provienen del dominio discursivo del rock/punk en tanto covers y se vuelven así los insumos para el mensaje de Arme (ver esquema 8). Este tipo de oposiciones nos permiten no tanto separar, sino ver de qué nuevas formas se relacionan y sistematizan ciertos elementos en función de producir algo nuevo. Lo que evidencia, nuevamente, es que Edgar no puede desentenderse completamente de la *banda*.



**Esquema 8.** Oposición de las categorías de ‘música por la música’ y ‘música con mensaje’ en función de dos tipos de creación musical en la cual, no obstante, habría una transferencia de determinadas valoraciones.

No quisiera soslayar el lugar del disco en el mensaje, pues, como hemos comentado, la voluntad de grabar en estudio de grabación profesional surgió por un anhelo de seguir como ejemplo a los grupos que admiraban. Asimismo, se diferenciaron respecto a grupos punk que no tomaban en serio cuestiones técnicas de sonido. Por cierto, es el posicionamiento de Edgar el que también inaugura un vínculo intermundano, a partir de su performance y evocación en los dispositivos del disco y el estudio de grabación. Desde la fotografía del

bisabuelo, hasta las inmersiones sonoras prehispánicas del huéhuatl y los silbatos que refrendan el lado experimental, constituyendo en su conjunto una propuesta original.

Más aún, Edgar, sin negar la efectividad del interjuego de lo emotivo entre lo personal y lo colectivo, tiene una apuesta aún mayor al narrar su identidad en la música. Aunque ello no sería tan diferente de la valorización propia que siente Darío al componer, más bien, el giro apunta hacia la esfera de lo familiar y lo cultural que denota una ancestralidad. Sin embargo, la diferenciación de Arme no se basa en términos de género musical, sino a partir de una especie de “superación” mediante la producción musical original. Evidentemente, Edgar está consciente de que la *banda* prefiere los covers porque permite hacer desmadre, pero no compondría letras propias si no existieran las condiciones simbólicas y discursivas que pudieran interpelarla, como bien lo ha expresado en su manifiesto. A esto le llamo *mensaje en tanto apuesta* y me baso en el siguiente enunciado de Edgar:

Yo entiendo que el cover como tal, pues son palabras que alguien compartió y pues que la *banda* empezó a identificarse con ellas y pues son cosas que conocen y que piden, ¿no? Y que, con nosotros, pues, son palabras nuevas. Entonces, tienen que entrar en este proceso donde la *banda* empiece a escucharlas, empiece a identificarlas, empiece a entenderlas, empiece a aceptarlas, para que nos las pidan como tal. Yo creo que cuando ese proceso pase, la *banda* nos va a pedir alguna de esas canciones.

Dicha meta que se plantea Edgar tiene que ver con la efectividad de la transmisión del mensaje, en este sentido, se concibe como una suerte de reconocimiento musical en el entendido de pedir canciones propias. Empero, esto no ha sido fácil, pues él cree que “nadie es profeta en su tierra” y que la gente joven no termina por aceptar su nueva propuesta, pero tampoco la rechaza. Inclusive se compara con la efectividad que tiene La Resistencia Rockera en la comunidad, pues, por ser una banda de covers, la interacción está casi garantizada. Pero poco a poco Edgar admite que le piden canciones propias como Jacinto Canek en conciertos en vivo, lo cual es un indicio que demuestra que Arme está siendo escuchado. Por otra parte, más allá de ese reconocimiento, le pregunto sobre qué haría falta para que la *banda* reconozca *el mensaje como tal*, su respuesta es por demás interesante:

Para que el proyecto... bueno, para que el grupo empiece a generar eso yo creo que deberíamos de aventurarnos como tal ya a *componer completamente en otomí*. Ahorita que ya estamos captando un poco la atención de la gente, pues, sí tendría que ser... ahorita que ya

tenemos la atención de ellos: sería componer completamente en otomí para que ellos empiecen a preguntarse, pues, “¿qué está diciendo realmente?”, y *poder generarse ya este vínculo*. Porque igual ahorita lo que estamos haciendo, mayoritariamente, es en español, entonces, pues, te entienden, ¿no? Y metes una, dos o tres palabras y te preguntan, “¿qué está diciendo?”, “no, pues está diciendo tal cosa”. Pero porque tú lo sabes, porque tú lo investigaste, pero es algo muy simple<sup>60</sup>. Pero ya cuando sea todo, todo completo, pues ahí sí tú no podrías ayudarlos. Entonces, ahí ya podría generarse un vínculo, pero, o sea, es como una idea que está en mi cabeza. Entonces digo, pues lo que te puedo compartir es desde mi experiencia personal.

El vínculo al que se refiere se expresa parcialmente en el manifiesto de Arme y tiene que ver con una conexión intergeneracional entre los jóvenes y los mayores. En voz de Edgar, consiste en “*sanar ese vínculo* para que las nuevas generaciones se empiecen a relacionar un poco con los adultos y con los abuelos”. La *intención* del grupo Arme de la que hemos hablado hasta el momento, no resulta suficiente para que el mensaje llegue realmente, tendría que poder generarse un *vínculo* entre el Garabato viejo y el Garabato nuevo. Asimismo, la forma en la que lo llevan a cabo es a partir de una identificación, ya no tanto frente a los discursos provenientes de los covers, sino desde una originalidad lírico-musical. La verdadera apuesta sería entonces que la *banda* no entienda –las palabras en otomí– para que así pueda entender –esa falta–. Más aún, consideramos que dicha especificidad está constituida en torno a una autodeterminación indígena, en parte, por la incidencia y expectativa del idioma hñähño en el planteamiento ético-estético de Arme, pero que también incluyen otras narrativas de reivindicación.

Sin embargo, ese tipo de vínculo con los mayores y los ancestros ya lo habíamos leído cuando explicamos lo otomí resignificado con el concepto de intermundaneidad (Stanyek y Piekut, 2010). En este sentido, atendiendo a lo prescriptivo de la impronta de Edgar, la efectividad del otomí produce también un vínculo intermundano en Edgar justamente por la intra-acción y el corte agencial de dichas figuras en su quehacer musical. Por ello, podemos asumir que la conexión intergeneracional tendría un componente intermundano de manera similar como opera en dicho interlocutor. En las siguientes líneas se explicará detalladamente a qué nos referimos.

---

<sup>60</sup> En el apartado 3.3 sobre la lírica del *Árbol sin Raíces*, se pueden apreciar palabras o frases cortas en idioma hñähño, de lo cual hace referencia Edgar con que son simples y traducibles al momento.

Habiendo esclarecido cómo el cover se diferencia de la producción musical original, y que esta última implicaría en Arme una música con mensaje; podemos afirmar que ésta responde tanto a la *banda* de Garabato como a Edgar. Por un lado, para la primera sería objeto de un ‘mensaje en tanto apuesta’, es decir, que de la mano del rock y del punk haya un reconocimiento del grupo, gracias a su presencia en las prácticas musicales locales y la distribución del disco. Por otro lado, de Edgar surge la idea o la noción de un ‘mensaje como tal’ que implica componer totalmente en lengua hñähño, para que, de esa manera, pueda haber un auto-reconocimiento en el sujeto, aprovechando que la interpelación musical deviene en identificación. Esto que ya ha sucedido con el propio Edgar –y que lo hemos abordado como vínculo intermundano– le ha permitido relacionarse de manera particular con sus familiares, algo que también procura con un vínculo intergeneracional entre los miembros de la *banda* (ver esquema 9).



**Esquema 9.** Relación de la *banda* y Edgar en función de una ‘música con mensaje’. La implicación de ambas generaría un vínculo entre los vínculos intergeneracional e intermundano, respectivamente.

Esta circularidad entre vínculos se debe a que la ‘música con mensaje’ es derivada tanto de la experiencia de Edgar más general (rehabilitación, relación con su familia, preferencias musicales), como por sus acciones que han impactado a la comunidad y juventud garabatense (teatro y promoción comunitarios, ejecutante y gestor musical). No obstante, a raíz de mi indagación etnográfica, también asumo que se debe a que la división entre lo comunitario y lo familiar no está tan clara en una comunidad indígena como Chitejé de Garabato.

Por otro lado, nuevamente insisto en que lo otomí se encuentra en el auto-reconocimiento, tanto en Edgar, como en cualquier individuo de Chitejé de Garabato. En otras palabras, no es un rasgo inherente, pues él mismo ha mencionado que no es garantía el hecho de saber la lengua hñähño o haber nacido en una comunidad otomí; se necesita asumirse como tal. Lo interesante es que Edgar lleva ese proceso de auto-determinación a la música, pues si la experiencia musical suscita en el oyente y el ejecutante una relación de sentimiento, verdad e identidad, así como una manera de estar y darle sentido al mundo (Frith, 2011: 192); entonces también posibilita *encarnar y hacer sentir esa falta* del hñähño en los cuerpos de la juventud garabatense.

\* \* \*

En este capítulo vimos que el ‘quehacer musical diferenciado’ de Edgar encarna en buena medida lo ético y lo estético. Sin embargo, en realidad, es el mensaje de Arme el medio para transmitirlo. Asimismo, un planteamiento ético-estético de esta naturaleza se constituye como una alternativa de producción musical porque apela a lo propio y sugiere un vínculo que reteje lo comunitario. Esta apuesta que inaugura Edgar está codificada en la denominada ‘música con mensaje’ y da una continuidad al proceso de auto-determinación. Finalmente, dimos cuenta de la interrelación entre los vínculos generados por el reconocimiento musical que promueve una sutura intergeneracional, así como el auto-reconocimiento del otomí en la *banda* que inauguraría una introspección y efecto intermundano con los antepasados.

## CONCLUSIONES

### ÉTICA Y ESTÉTICA DE UNA BANDA DE ROCK OTOMÍ

Para mí el rock y el arte en general es un lenguaje que nos permite transmitir algo. Ser artista es una gran responsabilidad porque los niños van a ser un reflejo de nosotros; si somos alcohólicos, drogadictos, violentos, si somos todo eso como músicos, ellos inmediatamente lo van a replicar. Pero, si ven que a través del rock transmitimos un mensaje o hacemos algo diferente, yo creo que se pueden encaminar por ahí (Entrevista del Diario de Querétaro en Oliveros, 2019).

**Edgar Valerio Salvador**

La tortilla es un alimento mexicano que nos identifica no sólo como nación o territorio, sino con los ámbitos más cotidianos y entrañables de nuestra vida. Hacia el mundo partimos del seno del hogar, es decir, del fogón, de la estufa, de la cocina en general. Allí se condensan múltiples fragmentos de memoria, cuyos sentidos son los que trazan y constituyen una marca subjetiva de múltiples destinos. Las conductas alimentarias, con su poderosa inversión afectiva, instalan en nuestros cuerpos una semilla que refrenda nuestra existencia y nuestra cultura (Giard, 1999). Para Edgar, el acto de ofrecimiento de una tortilla es una suerte de llamado que lo vincula con una genealogía familiar. Pero es tanto el alimento que satisface el hambre, como la ofrenda misma la que sitúa al individuo en sociedad, refrendando así un vínculo afectivo. Justamente, esta es la lógica que Edgar traslada al plano musical en función de retejer una comunidad asolada por la violencia y la pérdida.

Reconocemos que las historias de vida de Edgar consolidaron gran parte de la problematización. Si bien la argumentación fue dirigida en buena medida por lineamientos teóricos y metodológicos, fueron también los elementos discursivos que emergieron del trabajo etnográfico los que revelaron una compleja y significativa dimensión en la praxis musical. Pero es ahí donde también se incluyen las voces de los músicos de Arme, en esa caracterización de un sector musical. Algunas de las marcas enunciativas más significativas –que todos ellos utilizaron– fueron ‘mensaje’, ‘banda’, ‘desmadre’, ‘música por la música’, ‘lo punk’, entre otras. Además, amén de la centralidad que tuvo Edgar, se cotejaron en todo momento las narraciones que los actores hacían sobre sí mismos junto con las experiencias vividas. Ello añadió consistencia al momento de concebir a Arme como un fenómeno musical.

Asimismo, retomamos los propios enunciados de Edgar que ya contenían implícitamente una problemática social como puntos de partida. Por ejemplo, como lo señalamos en el primer capítulo, está la crítica de que lo estético del arte, en donde desde la perspectiva del teatro comunitario, se quedaría en lo contemplativo. Esto inquietó a Edgar porque lo concebía más bien como un discurso con mucho potencial para comunicar. Por ello, la frase de que “en algún momento esos músicos de rock urbano tuvieron algo que decir”, sugiere un tipo de reconocimiento de la propia enunciación. Esto lo llevamos a terrenos de identidad e identificación, y, de manera más específica, a planteamientos de articulación e interpelación, pero también a las narrativas identitarias de las canciones. Más aún, destacando el lugar que tendría una música como el rock y el punk, las valoraciones emergentes apuntaban no tanto a una autenticidad de qué tan fiel se siguen los códigos, sino una originalidad y elementos que hablan de lo propio. Para Arme, ahí estaría lo verdadero, en no seguir reproduciendo covers y *agenciar* el rock/punk como una plataforma expresiva y comunicativa.

La oposición ‘música con mensaje’ y ‘música por la música’ me ayudaron a ir construyendo la argumentación hasta aterrizar en el denominado planteamiento ético-estético. Recordemos, además, que el denominado ‘desmadre’ implicó no sólo el consumo de drogas y la violencia física durante los conciertos, sino también un obstáculo para el verdadero disfrute musical, el cual consistiría en un tipo de entendimiento y de escucha. El planteamiento de Edgar sugiere que el des-madre denota una falta, una orfandad. Es por eso por lo que introduce en su llamado un significante de lo familiar y de lo ancestral, buscando de esta manera rescatar aquel sujeto que está perdido en el caos y el desmadre. De esta manera pensamos lo personal como algo político, pues cuando uno se construye a sí mismo –en nuestro caso, musicalmente–, por ende, puede ejercer influencia en lo colectivo. Lo que he denominado como ‘quehacer musical diferenciado’ no es más que la dimensión empírica que deriva parte de ese mensaje, aunque también las narrativas identitarias y la propia consigna intervienen.

Vimos que la lengua hñähño supone un elemento más allá del idioma y su uso, no sólo por el enunciado de que “lo otomí le dio vida al proyecto Arme”, sino porque está asociada a aquella memoria de la vida temprana de Edgar en la que su abuela le ofrecía *hme* (tortilla), algo que inclusive él mismo expone sobre el escenario. También vimos que el grupo

tiene arraigado el concepto de autodeterminación cuando dicen “somos otomíes”, asimismo, se da continuidad a la oralidad al “no respetar” las reglas gramaticales y escribir “el otomí como lo escuchan”, algo que inclusive hacen sus propios abuelos. Ese también es el mensaje que quieren transmitir. Dicho sea de paso, actualmente la banda punk de Los Coconozhles se encuentra componiendo en hñähño, aprovechando que el baterista Valente recién lo ha aprendido de los abuelos y que Arme ha inaugurado esa posibilidad.

En las letras de Arme encontramos sentidos que refieren a la genealogía familiar. Como leímos en los comentarios o reflexiones en el tercer capítulo, se generan metáforas a partir de ciertas palabras como ‘tierra’, ‘raíces’, ‘voz’, refiriéndose a una pérdida y a una voluntad por reparar un vínculo intergeneracional, por lo que también entrañan ciertos valores éticos. Incluso, Edgar hace un llamado a no buscar letras en un libro, sino a *escuchar la voz de un anciano*, que contiene nada menos que “el espíritu de las historias que formaron tu tierra, tu pueblo”. En este sentido, pensamos que el otomí, más que como un idioma, como una voz que llama e interpela. Que el hecho de no haber transmitido la lengua es haberse negado a escuchar esa voz, y que, en lugar de reprocharle a los abuelos, convoca a sus coetáneos a dar esa continuidad.

A partir de una construcción narrativa, aprovechando la suturada identidad de la *banda*, Edgar fue activando una auto-determinación. Es decir, mediante estrategias de identificación musical, los jóvenes garabatenses les han permitido conocerse a sí mismos como grupo. No obstante, debido a los problemas de drogadicción y alcoholismo, a final de cuentas no llega a concretarse del todo. De acuerdo con nuestro interlocutor, la problemática de la ‘música por la música’ o el ‘ruido por el ruido’ impide que se concrete realmente una identidad. El ingrediente que introduce Arme está en el relato y en la narrativa que apela a lo propio. Edgar propone incorporar algo que ya estaba dado, algo que, por cierto, es cultural. Es por eso por lo que pienso que la sociabilidad de Chitejé de Garabato no es como en cualquier pueblo o ciudad, aquí los tipos de lazos coadyuvan. Ahí también opera lo indígena, por ejemplo, en que lo comunitario y lo familiar no es tan contrastante.

La noción de experimentación en Arme es bastante particular, pues es una herramienta que les permite producir algo nuevo como algo propio. Pero es la lógica de la identificación musical la que los vuelve susceptibles de decirse. Se vuelven discurso tanto el sujeto colectivo de la *banda*, como el muerto y el antepasado. Ello les permitió hablar de ‘lo

ancestral', pero también de los 'músicos de calle'. Así, se dieron pie para nuevas posibilidades interpretativas y de ejecución, emplazándose hacia un quehacer musical diferenciado. Inclusive, hay un momento en donde Edgar reconoce que esa especie de superación implicaba "conocerse como personas y no sólo como músicos". Por ello, esta tesis afirma que la articulación discursiva que los engendra como sujetos indígenas, supera las expectativas del proyecto.

El reconocimiento que los músicos de Arme buscan de la *banda* de Chitejé de Garabato, también va asociado con un auto-reconocimiento de sí mismos. Con esto quiero decir que, al ponerse en el lugar de los sujetos de este colectivo, se dan cuenta de que, frente a la pérdida, se vuelve necesaria una reivindicación. Y si alguno se pierde, es necesario no sólo que se encuentre, sino que se reconozca a sí mismo como indígena. Por consiguiente, siguiendo esta misma lógica que plantea Edgar, quien está drogado, está ausente y no escucha realmente. Mas si llegan a escuchar algo en hñähño, algo que no entienden y los descoloca, puede que la música les haga *sentir* esa falta. Esto sería algo sucede en el momento del evento sonoro, pero se procura que, al terminar, haya una reconfiguración en la vida cotidiana, esto que Edgar dice con "que se lleven algo". Es así como lo ético se encarna en una propuesta estética, que tiene que ver no sólo con valores sino con relaciones y vínculos.

Si pensamos en una cadena asociativa, Edgar introduciría un "eslabón" de lo otomí en la práctica musical del rock. Esto no sólo lograría desanudar algunos de los vicios que enferman el tejido social, sino darle su lugar a la interpretación. Es importante mencionarlo puesto que tanto Edgar como otros actores del proyecto han sido enfáticos sobre que "cada cabeza es un mundo", es decir, no debería haber ningún tipo de imposición, sino todo lo contrario. La estrategia para llevarlo a cabo considero que es la siguiente: El fenómeno musical Arme está constituido a partir de un mensaje cuya intencionalidad está impulsada por la performatividad de las narrativas identitarias y por la efectividad de lo otomí y lo ancestral en el discurso. Es mediante un planteamiento ético-estético como logra consolidarse un quehacer musical diferenciado, el cual tiene por objetivo perforar el marco interpretativo del performance para incursionar la lengua otomí y así detonar una introspección en el sujeto colectivo de la *banda*.

Finalizo con algunas reflexiones que podrían abonar a la línea de investigación sobre músicas indígenas contemporáneas. En primer lugar, quisiera hablar de mi experiencia de

investigación, pues a diferencia de mi primera tesis (Sánchez Garza, 2018), en esta estreché mi enfoque hacia una sola banda. Asimismo, amén de la coyuntura pandémica, esta pesquisa ha abonado mucho más a mi ejercicio etnográfico que cualquier otra actividad como etnomusicólogo. Ello incluye desde el primer acercamiento, el cómo abordar ciertas temáticas, saber en dónde hay que incursionar y qué giros dar. Pude entonces desarrollar y entrenar mi escucha al recuperar eventualmente marcas enunciativas de los interlocutores. Eso denotó cierto interés que coadyuvó al *rapport*. Asimismo, aún cuando no entendían exactamente de qué trata la labor etnomusicológica, fue mi gusto por el rock y el punk, así como el interés por el conocimiento de los abuelos, lo que armonizó muchos de los encuentros.

En segundo lugar, considero que hoy en día hay una tendencia a explicitar posturas políticas mediante la música. Dejando un poco de lado la manera en la que opera la industria cultural en la producción de subjetividades, pocas veces se indaga sobre la praxis de los músicos –principalmente– jóvenes más allá del contenido de sus letras. Con esto quiero decir que, si se habla de la constitución de un sujeto particular a partir de la música, resulta indispensable ubicar el lugar de lo afectivo. Muchas veces esto nos lleva a su historia, lo cual excede –para bien– ciertas nociones estereotipadas, por ejemplo, de lo indígena. En esta investigación resaltamos ese puente entre el discurso esencialista y el discurso narrativizado que concretan una identidad, justamente a partir de la trama argumental de la narrativa. Lo interesante es que las prácticas musicales pueden llegar a materializarla.

En tercer lugar, entendemos que, actualmente, algunas agrupaciones musicales juveniles tienen la determinación de incidir socialmente en su comunidad. Esta tesis puede ser útil para aquellos investigadores que busquen dar cuenta de dichos procesos. En este sentido, antes de proponer una intervención, considero conveniente destacar las relaciones sociomusicales que son condición de posibilidad de la práctica musical. Es decir, deberían anteceder ciertas acciones de escucha, y, con base en ello, inquirir en lo más significativo de una comunidad.

Por último, invito a tomar en serio las marcas enunciativas de los interlocutores, no sólo para ser consecuentes con la indagación etnográfica, sino para entender qué es la música para el otro, que es justamente lo valioso del trabajo etnomusicológico. Partiendo de mi investigación, me refiero a lo siguiente: más que hablar de la llegada de la música

massmediatizada o globalizada a Chitejé de Garabato, Edgar se refiere a “la música con la que crecimos”; más que hablar de la *banda* como un colectivo antagónico de Arme, está la postura de que “la bandota somos todos”; más que asumir que el canto gutural es parte del mensaje, está la noción de que “el mensaje va envuelto en esos gritos”; más que pensar que por hablar el idioma otomí, ya se determinan como otomíes, está la frase de que “yo me autodetermino como otomí, aunque no tenga la lengua porque mi abuela me está heredando su color de piel, por mi sangre corre su herencia cultural”. Así, el nombre de Arme, escrito como se oye, así como lo hacían los abuelos, es en realidad *un sendero escrito chueco como el río garabato*.

## REFERENCIAS Y FUENTES CONSULTADAS

### BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Ermilo (2014) [1940]. *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya*. Fundación Rosa Luxemburg Stiftung; Leer para la libertad A. C. [Disponible en [http://www.bcd.cobach.edu.mx/lecturas-complementarias/Para%20leer%20en%20libertad%20ac/LITERATURA/Abreu%20G%C3%B3mez,%20Ermilo\\_Canek\\_Historia%20y%20Leyenda%20de%20un%20H%C3%A9roe%20Maya.pdf](http://www.bcd.cobach.edu.mx/lecturas-complementarias/Para%20leer%20en%20libertad%20ac/LITERATURA/Abreu%20G%C3%B3mez,%20Ermilo_Canek_Historia%20y%20Leyenda%20de%20un%20H%C3%A9roe%20Maya.pdf) ]
- Althusser, Louis (1974). “Ideología y aparatos ideológicos del estado”, en *La filosofía como arma de la revolución*. (2da Edición). México: Siglo XXI Editores (pp. 102-151)
- Araújo, Samuel (2006). “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro”, en *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50<sup>th</sup> Anniversary Commemorative Issue, Spring/Summer 2006, pp. 287-313
- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press
- Bassi Follari, Javier E. (2014). “Hacer una historia de vida: Decisiones clave durante el proceso de investigación”, en *Athenea Digital*, Vol. 14, No. 3 (noviembre 2014), pp. 129-170
- Bauman, Richard (1975). “Verbal Art as Performance”, en *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2 (June 1975), pp. 290-311
- Bauman, Richard y Charles L. Briggs (1990). “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, en *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19 (1990), pp. 59-88
- Briones, Claudia (2007). “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”, en *Tabula Rasa*, No. 6, enero-junio 2007, pp. 55-83
- Cornejo, Marcela, Francisca Mendoza y Rodrigo C. Rojas (2008). “La investigación con relatos de vida: pistas y opciones del diseño metodológico”, en *Psykhe*, Vol. 17, No. 1, pp. 29-39. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile

- Cunin, Elisabeth (2014). “Música afrocaribeña entre jóvenes mayas. Identidades en fronteras en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo”, en Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.) *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, (pp. 205-226)
- DeNora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press
- Durán, Lucy (2011). “Music Production as a Tool of Research, and Impact”, en *Ethnomusicology Forum*, Vol. 20, No. 2, August 2011, pp. 245-253
- Eno, Brian (2004). “The Studio as a Compositional Tool”, en Cox, Christoph y Daniel Warner (eds.) *Audio Culture: Reading in Modern Music*. London: Continuum (pp. 127-130)
- Feld, Steven (1984). “Communication, music, and speech about music”, en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16 (1984). Cambridge University Press (pp. 1-18)
- Finnegan, Ruth (2008). “Senderos en la vida urbana”, en Cruces, Francisco y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (2da Edición). Madrid: Editorial Trotta (pp. 437-474)
- \_\_\_\_\_ (1989). *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press
- Flores Farfán, José A. (2013). “El potencial de las artes y los medios audiovisuales en la revitalización lingüística”, en *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, Vol. 51, No. 1, Semestre 2013, pp. 33-52. Chile: Universidad de Concepción; Facultad de Humanidades y Arte
- Flores Farfán, José A. e Itzel Vargas García (2019). “Construyendo un futuro. Las artes y los medios de comunicación en la revitalización lingüística”, en *Cuadernos*, Vol. 28, No. 2, pp. 30-51. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano
- Frith, Simon (2011). “Música e identidad”, en Hall, Stuart y Paul Du Gay (eds.) *Cuestiones de identidad cultural*. (2da Edición). Buenos Aires: Amorrortu Editores (pp. 181-213)
- \_\_\_\_\_ (2008). “Hacia una estética de la música popular”, en Cruces, Francisco y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (2da Edición). Madrid: Editorial Trotta (pp. 413-435)

- \_\_\_\_\_ (1990). "What is Good Music?", en *Alternative Musicologies/Les Musicologies Alternatives*. Vol. 10, No. 2, 1990. Ottawa: Canadian University of Music (pp. 92-102)
- García Guzmán, Daniela (2014). *Mujeres y medio ambiente: Cambios culturales en el manejo y apropiación de un proyecto sustentable*. Tesis de maestría en estudios antropológicos en sociedades contemporáneas. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro
- Giard, Luce (1999). "Hacer de comer", en De Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. (Traducción de Alejandro Pescador) México: Universidad Iberoamericana; ITESO (pp. 151-255)
- Grossberg, Lawrence (2011). "Identidad y estudios culturales, ¿no hay nada más que eso?", en Hall, Stuart y Paul Du Gay (eds.) *Cuestiones de identidad cultural*. (2da Edición). Buenos Aires: Amorrortu Editores (pp. 148-180)
- Guber, Rosana (2015). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores
- Hall, Stuart (2014a). "Significación, representación e ideología: Althusser y los debates postestructuralistas", en Restrepo, Eduardo, Victor Vich y Catherine Walsh (eds.) *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales / Stuart Hall*. (2da Edición). Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca (pp. 221-249)
- \_\_\_\_\_ (2014b). "La cultura, los medios de comunicación y el 'efecto ideológico'", en Restrepo, Eduardo, Victor Vich y Catherine Walsh (eds.) *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales / Stuart Hall*. (2da Edición). Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca (pp. 251-286)
- \_\_\_\_\_ (2011). "Introducción: ¿quién necesita identidad?", en Hall, Stuart y Paul Du Gay (eds.) *Cuestiones de identidad cultural*. (2da Edición). Buenos Aires: Amorrortu Editores (pp. 13-39)
- Hernández Mejía, Nicolás (2017). *Rap originario. Experiencias de vida y prácticas estéticas de jóvenes indígenas en la Ciudad de México*. Tesis de maestría en antropología social. México: CIESAS
- Jacques, Tatyana de Alencar (2010). "Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais", en *Música e Cultura*, No. 5, pp. 1-11. Brasil: Universidade Federal de

Santa Catarina UFSC [Disponible en [https://www.academia.edu/32485551/Comunidade\\_rock\\_vis%C3%B5es\\_de\\_mundo\\_e\\_categorias\\_musicais\\_M%C3%BAsica\\_and\\_Cultura\\_Salvador\\_Online\\_v\\_5\\_p\\_1\\_11\\_2010](https://www.academia.edu/32485551/Comunidade_rock_vis%C3%B5es_de_mundo_e_categorias_musicais_M%C3%BAsica_and_Cultura_Salvador_Online_v_5_p_1_11_2010)]

- Juan de Dios, Marco A. (2016). “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, No. 8 (otoño 2016). SIBE: Sociedad de Etnomusicología (pp. 20-47)
- Keil, Charles (2008). “Las discrepancias participatorias y el poder de la música”, en Cruces, F. y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (2da Edición). Madrid: Editorial Trotta (pp. 261-271)
- Kunin, Johana (2014). “Jóvenes indígenas que ‘rapean’ al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano”, en Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.) *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, (pp. 165-204)
- Lastra, James (2012). “Fidelity versus Intelligibility”, en Sterne, Jonathan (ed.) *The Sound Studies Reader*. London and New York: Routledge (pp. 248-253)
- Mariezkurrena, David (2008). “La historia oral como método de investigación histórica”, en *Gerónimo de Uztariz*, No. 23/24. (pp. 227-233) [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264024>]
- Meintjes, Louise (2012). “The Recording Studio as Fetish”, en Sterne, Jonathan (ed.) *The Sound Studies Reader*. London and New York: Routledge (pp. 265-282)
- Mendoza, Mirna y Diego Prieto (2015). *Piedra de agua: homenaje a la Xaha, deidad ñöhñö del agua*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press
- Muñoz, Karen (2014). *El otro lugar de la familia rural sustentable: Análisis de la resignificación del territorio en Chitejé de Garabato, Amealco, Querétaro*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro
- Ochoa, Ana María (2006). “A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia”, en *TRANS- Revista Transcultural de Música 10* (artículo

- 1). [Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia> ]
- Olmos, Miguel (coord.) (2020). *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte
- Palancar, Enrique y Jean-Léo Léonard (2015). “Tone and inflection: An introduction”, en Palancar, Enrique y Jean-Léo Léonard (eds). *Tone and inflection: New facts under new perspectives*. DeGruyuter Mouton
- Pelinski, Ramón (2000). “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música”, en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal (pp. 163-175)
- Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.) (2014). *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH
- Pimentel, Spensy (2014). “Bro MC’s: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra”, en Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz (coords.) *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, (pp. 227-254)
- Rice, Timothy (2017). “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”, en *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press (pp. 139-159)
- Ricœur, Paul (2003) [1996]. *Sí mismo como otro*. (2da Edición). México: Siglo XXI Editores
- Romero Pérez, Roberto *et al.* (2015). *Estrategias para la adopción social de tecnologías alternativas de agua y saneamiento* (Informe final de proyecto). México: Instituto Mexicano de Tecnología del Agua (IMTA); Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT)
- Ruiz Garza, Edgar J. (2019). *Ocotepunk. Juventud, etnicidad y redes de producción musical alternativa desde Ocotepec, Chiapas*. Tesis de maestría en antropología social. México: CIESAS-Sureste
- Sánchez Garza, José Humberto (2018). *Bolomchon Reloaded. Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats’i rock en Los Altos de Chiapas*. Tesis de licenciatura en etnomusicología. México: UNAM – FaM

- Sandoval Moreno, Adriana *et al.* (2018). *Estudio sobre la protección de ríos, lagos y acuíferos desde la perspectiva de los derechos humanos*. UNAM; Coordinación de Humanidades y Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH)
- Slobin, Mark (1993). *Subcultural sounds. Micromusics of the West*. Middletown: Wesleyan University Press
- Stanyek, Jason y Benjamin Piekut (2010). “Deadness: Technologies of the Intermundane”, en *The Drama Review*, Vol. 54, No. 1 (Spring 2010). The MIT Press (pp. 14-38)
- Vargas García, Itzel (2016). “El potencial de la música en las prácticas (re)vitalizadoras y de fortalecimiento lingüístico y cultural de los pueblos indígenas mexicanos”, en *Cuicuilco*, No. 66, mayo-agosto 2016, pp. 75-93
- Vila, Pablo (2001). “Música e identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ochoa, Ana María y Alejandra Cragolini (coords.) *Músicas en transición*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura (pp. 15-44)

## HEMEROGRAFÍA

- Martínez, Miriam (2019). “El sueño de preservar y transformar por medio de la música”, en *El Sol de San Juan del Río*. 24 de febrero de 2019. (<https://www.elsoldesanjuandelrio.com.mx/cultura/el-sueno-de-preservar-y-transformar-por-medio-de-la-musica-3103088.html>) (consultado en abril de 2021)
- Oliveros, Donna (2019). “Arme presenta disco de etno-rock”, en *Diario de Querétaro*. 29 de diciembre de 2019. (<https://www.diariodequeretaro.com.mx/gossip/arme-presenta-disco-de-etno-rock-4636720.html>) (consultado en abril de 2021)

## FUENTES ELECTRÓNICAS [consultadas en abril de 2021]

- Arme Rock (1 de junio de 2019). “Videoclip de ‘Cuando la Muerte’” [archivo de video]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=380061472641648>

Arme Rock (29 de noviembre de 2019). Canción dedicada a la memoria de nuestros abuelos, “La Muerte de un Anciano”. [archivo de audio]. Recuperado de <https://www.facebook.com/1115788911931545/videos/435601184050981>

Castillo, Emilio [Choke-Skin Crew] (30 de junio de 2020). Ni dios, ni amo, solo punk [archivo de video]. Producciones Canal 22, 2016. Recuperado de <https://fb.watch/4D92a6eQDk/>

Coconozhles Pinches Agrios (21 de noviembre de 2018). “Concierto en vivo frente al mural de Chitejé de Garabato” [archivo de video]. Recuperado de <https://www.facebook.com/coconozhlez.pinchesagrios/videos/1135193019978298>

Compañía de teatro indígena [José Pepe] (18 de agosto de 2015). COMPAÑÍA DE TEATRO INDÍGENA PRESENTA “DESTELLOS DE NUESTRA TIERRA HÑA HÑU” [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p1fOIWBQG4A>

Discos y Cintas Denver [Wikipedia]. [https://es.wikipedia.org/wiki/Discos\\_y\\_Cintas\\_Denver](https://es.wikipedia.org/wiki/Discos_y_Cintas_Denver)

INALI, Catálogo de Lenguas Indígenas, Agrupación lingüística: otomí, Familia lingüística: oto-mangue. [https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/1\\_otomi.html](https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/1_otomi.html)

Interpuesto [Fotografía y Video JTR] (1 de octubre de 2018). “Interpuesto interpretando ‘Volveré’ en vivo en Chitejé de Garabato” [archivo de video]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=285263098748315>

La Resistencia Rockera de Luis Esteban [Humberto Sánchez] (16 de octubre de 2019). Resistencia Rockera – Chitejé de Garabato – 28 de septiembre de 2019 [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=28tdYsqpSx4>

Oliveros, Donna [Diario de Querétaro] (2 de enero de 2020). ARME, rock en Hñahñu [archivo de video]. Recuperado de <https://fb.watch/4D6isws8ch/>

Señal Mezcal (24 de septiembre de 2018). En vivo #RadioHuaraches con nuestros carnales de Arme [archivo de video]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/live/?v=2177576235832894>

Valerio, Edgar [Milady Noise] (12 de mayo de 2019). Entrevista con ARME @ Amealco, Querétaro. México [2018.11.25] [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gy1R8YOWNEw&t=303s>

- Villaseñor, Roberto [Ruth Soto Fuentes] (25 de abril de 2019). Teatro indígena comunitario. Día internacional del teatro [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yZ78dIv0SBs>
- Vómito Nuclear [LEXVIDEOROM] (13 de agosto de 2014). TODOS SOMOS PUNKS VOMITO NUCLEAR [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hhtgAl63Jpk>
- Vómito Nuclear [Manolin Flores] (3 de marzo de 2019). Vómito Nuclear – Tributo a todos los caídos (álbum completo) [archivo de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WL4MZzXesDo&t=355s>
- VA. [Milady Noise] (4 de diciembre de 2018). Música Contemporánea Indígena @ Querétaro [2018.11.16 | 2018.11.17] [archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=PnEQ\\_AiGNRc](https://www.youtube.com/watch?v=PnEQ_AiGNRc)

## ANEXO

### CRONOGRAMA DE SESIONES DE GRABACIÓN EN ALBATROS STUDIO (AGOSTO Y SEPTIEMBRE DE 2019)

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| • Bajo y batería                 | ■ |
| • Guitarra rítmica y voz gutural | ■ |
| • Guitarra solista               | ■ |
| • Voz femenina                   | ■ |
| • Huéhuetl y pandero*            | ■ |
| • Silbatos y ocarinas            | ■ |

**Edgar Valerio Salvador**

voz gutural  
guitarra rítmica



**Luis Ángel Esteban**

batería  
huéhuetl



**Amaranta Gálvez**

voz femenina



**Alejandro Marcos**

guitarra solista



**Leandro González**

bajo  
pandero  
silbatos



|                     | La muerte de un anciano | Árbol sin raíces    | Cuando la muerte        | Arme                    | Haxjö Xajá                       | México                           | Jacinto Canek                                | Historia de Amor |
|---------------------|-------------------------|---------------------|-------------------------|-------------------------|----------------------------------|----------------------------------|--|------------------|
| 14 SEPT<br>sesión 4 |                         |                     |                         |                         |                                  |                                  | HUÉHUETL<br>VOZ GUTURAL<br>RITMICA Y SOLISTA |                  |
| 31 AGO<br>sesión 3  |                         |                     | VOZ GUTURAL<br>GUITARRA | VOZ GUTURAL<br>GUITARRA | VOZ GUTURAL<br>RITMICA Y SOLISTA | VOZ GUTURAL<br>RITMICA Y SOLISTA |  |                  |
| 25 AGO<br>sesión 2  | HUÉHUETL                | BAJO<br>VOZ GUTURAL |                         |                         |                                  |                                  |  |                  |
| 24 AGO<br>sesión 1  | HUÉHUETL                | GUITARRA            |                         |                         |                                  |                                  |  |                  |

**Tabla 3.** Sucesión y acumulación de las partes en las sesiones de grabación (por día y por canción).

24 AGO  
sesión 1

Bajo y batería de **La muerte de un Anciano**

Guitarra rítmica (Edgar) de **La Muerte de un Anciano**

Guitarra solista (Mostro) de **La Muerte de un Anciano**

Huéhuetl (Chivo) de **La Muerte de un Anciano**

Silbatos y ocarinas (Nando) de **La Muerte de un Anciano**

Voz femenina (Amaranta) de **La Muerte de un Anciano**

Voz gutural (Edgar) de **La Muerte de un Anciano**

Bajo y Batería con guitarra rítmica (Edgar) “esta es la buena” de **Árbol sin raíces**

25 AGO  
sesión 2

Guitarra solista (Mostro) de **Árbol sin Raíces**

Huéhuetl (Chivo) de **Árbol sin raíces**

Pandero (Nando) de **Árbol sin Raíces**

Silbatos y ocarinas (Nando) de **Árbol sin Raíces**

Voz femenina (Amaranta) de **Árbol sin raíces**

Voz gutural (Edgar) de **Árbol sin Raíces**

Regrabación bajo (Nando) de **Árbol sin Raíces**

Regrabación huéhuetl (Chivo) de **La Muerte de un Anciano**

31 AGO  
sesión 3

|  |   |
|--|---|
| Bajo y batería de <b>Cuando la Muerte</b>                  | Voz gutural (Edgar) de <b>Arme</b>                        |
| Bajo y batería de <b>Arme</b>                              | Guitarra rítmica y solista (Mostro) de <b>Haxjöö Xaha</b> |
| Guitarra rítmica (Edgar) “esta es la buena” de <b>Arme</b> | Voz gutural (Edgar) de <b>Haxjöö Xaha</b>                 |
| Bajo y batería de <b>Haxjöö Xaha</b>                       | Bajo y batería de <b>México</b>                           |
| Guitarra rítmica (Edgar) de <b>Cuando la Muerte</b>        | Guitarra rítmica y solista (Mostro) de <b>México</b>      |
| Guitarra solista (Mostro) de <b>Cuando la Muerte</b>       | Voz gutural (Edgar) de <b>México</b>                      |
| Guitarra solista (Mostro) de <b>Arme</b>                   | Silbatos y ocarinas (Nando) de <b>Arme</b>                |
| Voz femenina (Amaranta) de <b>Cuando la Muerte</b>         | Silbatos y ocarinas (Nando) de <b>Cuando la Muerte</b>    |
| Voz gutural (Edgar) de <b>Cuando la Muerte</b>             | Silbatos y ocarinas (Nando) de <b>México</b>              |

14 SEPT  
sesión 4

Bajo y batería de **Jacinto Canek**

Bajo y batería de **Historia de Amor**

Guitarra rítmica y solista (Mostro) de **Jacinto Canek**

Guitarra rítmica y solista (Mostro) de **Historia de Amor**

Voz gutural (Edgar) de **Jacinto Canek**

Voz gutural (Edgar) de **Historia de Amor**

Pandero de madera (Nando) de **Historia de Amor**

Silbatos y ocarinas (3) de **Historia de Amor**

Huéhuetl (Chivo) de **Historia de Amor**

Huéhuetl (Chivo) de **Jacinto Canek**

**Esquema 10.** Orden de las partes que constituyeron las sesiones de grabación.