

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



“LA ESCENA ROCKERA EN OCOYOACAC. EL
SILENCIO NO ES UNA OPCIÓN POR ESO NOS
GUSTA EL ROCK”

TESIS

Que para obtener el grado de
DOCTORA EN COMUNICACIÓN

Presenta

EDITH CORTÉS ROMERO

Directora: Dra. Maricela Portillo Sánchez

Lectoras: Dra. Julia Palacios Franco
Dra. Inés Cornejo Portugal

CIUDAD DE MÉXICO

2019

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I El espacio como producto social	10
Espacio	11
De la Escuela Francesa a la Escuela de Los Ángeles. De Lefebvre a Soja	14
Lefebvre y el espacio	16
La cuestión del espacio en Michael Foucault	18
Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles	20
El espacio como producto social en Edward Soja	22
Relación entre la geografía y el marxismo	25
Soja y el Thirdspace: viajes a Los Ángeles y a otros lugares reales e imaginados	28
Postmetrópolis: estudios críticos sobre la ciudad y las regiones	31
Las prácticas y el <i>performance</i>	35
El tercer espacio en las tocadás rockeras en Ocoyoacac	41
Una mirada a la estrategia metodológica	45
Iniciamos con preguntas y objetivos	45
Un estudio descriptivo. Acercamiento a partir del método cualitativo	47
Capítulo II: Panorama del rock	57
Empecemos hablar del rock	59
Los dos mil también son parte del rock	70
El rock en el siglo XXI	81
La mirada estética del rock	92
Capítulo III: El rock en Ocoyoacac	97
Arribo del rock	99
Período 1960-1970: El rock and roll	101
Período 1980-1990: Rebeldía del rock	112
Período 2000-2010: Rock como beldad musical	127
Capítulo IV: Dimensión macro de Ocoyoacac	142
La dimensión macro de Ocoyoacac	144
Geohistoria contexto macro	148
Industrialización	150
Lo laboral	160
Lo intangible	167
Puntos clave del nivel macro	171
Capítulo V. La dimensión micro: la escena rockera en Ocoyoacac	176
La práctica de la música a través de las tocadás	179
Movimiento de flujo de los seguidores	188
Las tocadás rockeras en el pueblo urbanizado	196
Capítulo VI. El <i>performance</i> en la escena rockera	203
El sistema objetual: escena rockera	205
El tercer espacio de <i>Orines de Puerco</i>	213
El tercer espacio de <i>Santa Maldad</i>	221

El tercer espacio de <i>Trebel Yoboll</i>	227
El tercer espacio de <i>Skaáltalil Almaya Band</i>	232
La lírica de las canciones	238
Conclusiones	252
Del espacio a la práctica del rock	
Referencias	263
Apéndice metodológico	281

Introducción

Cada viernes esperaba con cierto anhelo las historias de más de una veintena de jóvenes, las cuales disfrutaba leer, porque cada línea me atrapaba en su embrujo literario. De ahí mi deleite por la comunicación y el tema de la juventud. Estos dos aspectos han marcado mi vida profesional. Esos jóvenes que fueron mis alumnos en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en 2018. A finales de los años ochenta me apasionó la comunicación por ser un campo que me ha permitido conocer un abanico de posibilidades del entorno social; además, desde el aspecto teórico, es una disciplina que me ayuda a reflexionar y desarrollar proyectos de investigación. En el 2000, inicio mi participación, formalmente, en proyectos de investigación con temática de juventud. Ésta es una de las líneas de investigación en la que disfruto trabajar, no sólo por la fortuna de conocer y comprender algunas de las prácticas que suelen realizar los jóvenes, sino porque puedo hacerlas visibles.

Los jóvenes tienen mucho que contar y expresar a los demás. Ellos revelan que si quieren tener grandes experiencias deben formarse un estilo propio, algo que los diferencie del otro; la idea es que cautiven con su apariencia y luego narren sus aventuras a los amigos. Son parte de una generación metida en el mismo laberinto, donde cada cual encuentra su escaparate para respirar. Pero que quede claro, el mundo no es aburrido, sino siempre apasionante y musical. Así es la juventud de mi ciudad, campo, barrio, colonia, unidad habitacional y calle, estos lugares son siempre ideales para que todo ocurra. Entre la multitud siempre se es anónimo, lo que entre la multitud implica aparecer y desaparecer al antojo de cada uno; no es que los jóvenes vayan por el mundo tratando de cambiarlo, sino sólo hacerlo más cómodo, auténtico y libre. Los jóvenes representan tantos matices y estilos de vida como la imaginación lo permita. Dentro de esas posibilidades está la música que acompaña sus prácticas cotidianas.

El legendario Avándaro remite al festival de rock y ruedas que se realizó hace 48 años, a ese polo expresivo que implicó signos de identidad (Urteaga, 2010), y que lo convirtieron en el lugar donde se fundó el rock mexicano y la cultura subversiva. El rock fue un ritmo que se contagió y se fue gestando en diferentes regiones del Estado de México.

De ahí surge mi interés por la escena rockera, porque responde concretamente a satisfacer una necesidad de pertenencia de una colectividad, en el que se desfogan ciertas aspiraciones de un grupo social caracterizado por la marginalidad, por el vivir en la periferia.

Asistí en 2014 al Biker Fest, en Almoloya de Juárez, Estado de México, evento en el que durante tres días se reúnen motociclistas; ahí pude escuchar a bandas como Liran'Roll y El Haragán y Compañía. Luis Álvarez, vocalista de El Haragán y compañía, entonó *Él no lo mató*, canción que relata el asalto frustrado de un adolescente. Las rolas de estas bandas narran problemas sociales. En este evento conocí la producción, difusión y consumo de la música hecha en dicha zona, un rock que tiene tintes locales y que describe parte de sus prácticas cotidianas. Después conocí las tocadas rocanroleras en Ocoyoacac, Estado de México, cercano a Toluca y a Ciudad de México. Es un territorio que tiene un gusto particular por el rock. Diferentes grupos han construido una memoria en torno a este género, porque marcó su estilo de vida, el cual integró rebeldía, imitación o moda.

El rock encontró cobijo en las comunidades jóvenes y a éstos les dio sentido de pertenencia. Esto se aprecia en la historia del rock, según tres periodos: 1) finales de los años setenta y principios de los ochenta, los inicios del movimiento rockero; 2) finales de los ochenta y los noventa, lapso en el que los jóvenes de la década anterior ya son padres y transmiten su gusto por el género a sus hijos o sobrinos, y 3) década de los dos mil, aquí ya existen varias generaciones a las que les gusta el rock y que están haciendo sus propias creaciones. Lo que inició como una adscripción a una propuesta musical alternativa se convirtió en un estilo de ser, pensar y actuar. A muchas generaciones el lenguaje del rock les otorga un sentido de pertenencia individual y colectiva.

En Ocoyoacac, las tocadás que integran la escena del rock se pueden ver como un *performance*, pues son espacios en los que se desahogan las presiones sociales; además, son puntos de encuentro en los cuales se asumen y juegan roles con un doble discurso: por un lado, todo lo institucionalizado, es decir, el papel social que asumen diario, y por el otro lado, el rol dentro de la escena, el cual les permite transformarse y disfrutar por un tiempo.

La música rock la abordé desde la perspectiva de Edward Soja (2000), quien propone el *tercer espacio*, es decir, el espacio de representación y experiencia del individuo, que tiene su fuente en la historia de las situaciones vividas. El sustento teórico es triádico: sujeto, objeto y espacio. En otras palabras, se parte de los puntos de vista de los sujetos que los intervienen, los sujetos simbólicos y formales de sus sistemas objetuales; el fenómeno que ocurre en un espacio y temporalidad con objetos específicos, el espacio constituido por las interacciones que se da entre los sujetos que habitan y los objetos que usan.

En el escenario del rock se favorece el ejercicio de la comunicación entre quienes participan y se consolidan diversas prácticas. Dicho espacio es real e imaginado; representa la materialización de una vivencia amalgamada a una propuesta musical, la cual se fusionó con los andares y trayectorias de los músicos locales, quienes —en su identificación con grupos internacionales y nacionales— formaron sus propias bandas, sin importar el desafío de enfrentar los estereotipos que se tienen respecto a este género musical en los imaginarios colectivo y cultural.

Después de acercarme al municipio de Ocoyoacac, elaboré una cartografía para ubicar las bandas de rock y detecté los siguientes estilos musicales: ska, rock urbano, punk y metal, por lo que me propuse dar seguimiento a, por lo menos, un grupo de cada estilo. Para ello echo mano del tercer espacio (Soja, 2000), a partir de las prácticas sociales en las tocadás de rock en Ocoyoacac; asimismo, parto de algunos cuestionamientos que sirven de guía para abordar el tema: ¿cómo es la intervención de los sujetos en el tercer espacio para entender sus prácticas en la escena rockera de Ocoyoacac?, ¿qué relación guardan las prácticas musicales rockeras con las tocadás de Ocoyoacac?, ¿cómo es el *performance* de los grupos musicales rockeros en el escenario de una tocada? De ahí que el objetivo general de la presente tesis es

describir la intervención de los sujetos en el espacio y el sistema objetual que los compone, para entender las prácticas rockeras que se desarrollan en Ocoyoacac. Los objetivos específicos se enfocan en la red de relaciones que se establecen en las tocadás, para describir cómo se conforma la experiencia musical rockera en el municipio, y comprender cómo las bandas rockeras locales hacen de la experiencia en el escenario su espacio de representación, por medio del cual entran en contacto con el mundo.

La presente tesis se integra por seis capítulos. En el primero se aborda el tema de *la espacialidad*, como el espacio socialmente construido, con la finalidad de comprenderlo desde la experiencia de las bandas rockeras locales. Con base en la propuesta de Edward Soja, el espacio es el eje para acercarnos a las prácticas cotidianas. El autor considera en la metodología la combinación de una mirada macro (geográfica y territorial) con otra micro (más detallada y personal), lo cual permitirá un acercamiento a las prácticas cotidianas donde se observan las situaciones vividas, mismas que se producen en un ámbito de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales entre individuos y colectivos. La delimitación socioespacial del estudio la realicé en el circuito de Ocoyoacac, en la zona metropolitana del Valle de Toluca. El trabajo de campo lo desarrollé entre 2014 y 2017, pero el registro detallado lo llevé a cabo en 2015 y 2016. La selección de casos la hice a partir de la cartografía, por lo que el trabajo lo dividí en dos fases: en la primera registré los lugares donde se realizaron las tocadás en el circuito de Ocoyoacac, y en la segunda seleccioné las bandas locales por género: ska, punk, rock urbano y metal, con el objetivo de conocer y describir sus prácticas.

En el segundo capítulo presento un panorama de los estudios sobre el rock. Abordo desde sus inicios, década de los cincuenta, hasta la actualidad. Desde su creación, el género incorpora diferentes sectores sociales que comparten el lenguaje musical, por lo que se convierte en objeto de estudio para recuperar la construcción de significados y trayectorias, ya sea desde los grandes escenarios donde se han presentado grupos internacionales y nacionales, como los lugares que se autogestionan para mantener vigente la fusión y gusto por varios géneros musicales. La finalidad es presentar un recorrido por las investigaciones

Mientras que en el tercer capítulo expongo cómo llegó el rock a Toluca y cuál es su presencia en el siglo XXI. Rescato tres fases: la década de los sesenta, momento en que el género llegó a Toluca; durante 1980 y 1990 hubo un auge del punk, como un grito de rebeldía, sobre todo en la periferia de la ciudad, y la escena actual, de 2000 a 2010; por ejemplo, en Ocoyoacac se siguen realizando tocadas que mantienen el espíritu de libertad y rebeldía en los discursos y el gusto por el género.

En el cuarto capítulo muestro la dimensión macro, que se integra por la microrregión de Ocoyoacac, caracterizada por su interacción social, laboral y cultural con Ciudad de México y Toluca. La espacialidad de la vida social, como apunta Soja (2000), es la dialéctica del ser que se expresa en las relaciones interactivas entre la espacialidad (el vínculo relacional con el espacio), la historicidad (biografía-dimensión temporal de los individuos) y la socialidad (relaciones interpersonales) en su dimensión macro. El sistema de regiones es una construcción social, lo que implica que puede ser cambiado o reformado. Asimismo, se presenta una expansión físico-geográfica de la economía y la transformación de los sitios sociopolíticos como parte de esa reconfiguración del espacio social, por lo que todo proceso histórico de cambio se da por medio de la producción y transformación de los límites territoriales y las prácticas espaciales que presentan. Los aspectos articuladores tienen un gran vínculo con la religiosidad, pues desde ésta se establecen reglas sociales que señalan qué se puede hacer y qué significados se adquieren para la comunidad. En esta región, la organización se fundamenta en el trabajo conjunto, en el mantenimiento y permanencia de la comunidad.

Al contrario, en el quinto capítulo desarrollo la dimensión micro y describo el rock como fenómeno social que permite explorar las diversas formas en que la música articula, ordena y organiza el tiempo y espacio de la vida social en dicha región. La dialéctica de la espacialidad en su dimensión micro alude al tercer espacio: en el primero se encuentra el actor y el nivel de la realidad está marcado por los hechos; en el segundo está el planificador,

que se plasma en los discursos, y en el tercero aparece el habitante con su perspectiva sensorial, marcada por sus motivaciones. La escena rockera en el circuito es una práctica que acompaña las actividades cotidianas donde convergen las danzas prehispánicas, los ritmos regionales, como banda y norteño, el rock y otras propuestas alternas. Mediante la organización de eventos musicales hay presencia de varios actores, quienes encuentran la diferenciación de sus estéticas e ideales en los géneros musicales. Eso me permitió conocer los movimientos de los flujos de los seguidores del rock y la dinámica de las tocaditas en un pueblo urbanizado.

Finalmente, en el sexto capítulo, describo el *performance* en la escena del rock, a partir del tercer espacio y de bandas como Orines de Puerco, Santa Maldad, Trebel Yoboll y Skaáltalil Almaya Band y la lírica de sus canciones. De ahí que el *performance* es entendido como una exhibición pública, que está presente en la escena rockera a través de las acciones que los asistentes asumen antes, durante y después de la tocada. El espacio social es el territorio rockero que se construye de forma colectiva durante la organización y realización de una tocada; además, da cimiento a un evento que se caracteriza por la participación de músicos, organizadores y seguidores en un mismo espacio y tiempo. La organización social de los rockeros de esta región se basa en los vínculos familiares, amicales, gusto y sentimiento por el rock.

En el título de la tesis incluyo la expresión: “el silencio no es una opción, por eso nos gusta el rock”, que me permitió describir la intervención de los sujetos en la escena rockera de Ocoyoacac, donde la asignación de lugares para las relaciones sociales, sus enlaces y conexiones son parte de la ejecución de las tocaditas. Se entienden estas últimas como una heterotopía que se yuxtapone a otros lugares que aparecen en la escena del rock y saca a los individuos de su tiempo tradicional. En otras palabras, se trata de una heterotopía con un principio de apertura y cierre con dinámicas de uso, la cual determina quiénes pueden acceder y quiénes no, pues se debe cumplirse la función de rebeldía en esos escenarios de ilusión o compensación de lugares ya existentes.

En resumidas cuentas, la tesis se enfoca en explorar la cotidianidad de aquellos que han mantenido vigente el lenguaje del rock desde lo local. No ofrezco una mirada romántica, sino que pretendo fomentar la inclusión de estudios que no sólo se concentren en los espacios académicos de las grandes urbes y, al mismo tiempo, promover que la mirada del investigador pueda recuperar la historia y voz de los sujetos que se apasionan por la música y los escenarios.

En último lugar, y no menos importante, expreso mi agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por el apoyo que me otorgó para realizar los estudios de doctorado y esta tesis. También doy las gracias al posgrado de la Universidad Iberoamericana, por haberme permitido desarrollar la propuesta de investigación en torno al rock y por todo el aprendizaje al cursar el doctorado.



**CAPÍTULO 1:
EL ESPACIO COMO PRODUCTO SOCIAL**



En el presente capítulo expongo el espacio y las relaciones sociales, de ese espacio geográfico y las prácticas sociales a partir de una interpretación más sensitiva a partir de las relaciones temporales y espaciales en un marco social. De ahí que, en un primer momento hablo de la geografía humana y explico la relación entre espacio y sociedad. En un segundo momento desarrollo la propuesta de Edward Soja (2000) sobre el tercer espacio con el propósito de comprender la escena rockera en Ocoyoacac. Es decir, el tercer espacio como el espacio de la representación situado geográficamente en Ocoyoacac, donde las prácticas de los organizadores, las bandas rockeras y los asistentes están presentes en las tocadas que conforman la escena rockera en esta región. En un tercer momento presento la estrategia metodológica que se siguió para la presente tesis, donde el acercamiento a la experiencia del tercer espacio fue a través de observación de la biografía humana en tanto historia social en donde se realizan las tocadas.

Espacio

Como apuntan Lindón, Aguilar y Hiernaux (2006), se encuentran varias definiciones del espacio y diversos usos del término, puede afirmarse que el punto en común es que la experiencia humana es necesariamente espacial. La noción de espacio procede del latín *apatium* y expresa apertura, amplitud o lo abierto, el espacio ha referido a un producto humano o prácticas humanas que transforman la naturaleza desde tiempos remotos. La capacidad de raciocinio del ser humano es el ingrediente para transformar el entorno natural, a lo largo de la historia, cada cultura aporta los vestigios materiales sobre su apropiación del espacio, a diferencia del resto de seres vivos que cumplen con un ciclo de vida-muerte. El hombre tiene la posibilidad de trascender mediante sus creaciones materiales e inmateriales.

Se puede señalar que el concepto de espacio tiene dos raíces; la primera ubica al espacio como contenedor y soporte de los fenómenos sociales y la segunda es la raíz idealista-

hegeliana, que lo ha concebido como un modo de ver las cosas, una intuición. Representan un modo de estar y ser en el mundo, ambas vertientes han sido la guía para concepciones más especializadas sobre el espacio, como es el caso de la geografía humana (Lindón, Aguilar y Hiernaux, 2006).

LA ESCENA ROCKERA EN OCOYOACAC. EL SILENCIO NO ES UNA OPCION POR ESO NOS GUSTA EL ROCK.

De acuerdo con la tesis de León (2004), quien aborda el tema del espacio público urbano, señala que desde la posición de la geografía urbana y siguiendo a Monnet (1999), indica que “los espacios públicos implican una definición comunicacional por oposición a la definición funcional. Definición que permite acceso a un espacio público que los usuarios puedan disfrutar. Asimismo, [este autor Monnet], amplía la hipótesis de que la concepción de espacio público está ligado a las definiciones de espacio público en tanto: el público, (en que “el” público se diferencia así de “lo” público, por no ser un término opuesto a lo privado); la urbanidad, como la relación establecida entre ciudadanos, a través de la ciudad; y la ciudad/sociedad, (la ciudad como sociedad y la sociedad como ciudad)” (León, 2004, pp. 115-116).

Borja (1998) establece que el espacio público despierta interés por dos razones: porque es donde se manifiestan la crisis de la urbanidad, lo que indica que es el punto para impulsar políticas de hacer ciudad en la ciudad y porque las nuevas realidades urbanas, como en los márgenes de la ciudad, plantean retos al espacio público: la movilidad individual, la multiplicación y la especialización de las nuevas centralidades. De ahí que los usos del espacio público, según León (2004):

manifiestan la pluralidad sociocultural, así como la heterogeneidad y conflictividad social implícitas en las formas de apropiación colectiva de la ciudad, sobre todo en los espacios públicos urbanos donde confluyen usos, significados y funciones –diversas y heterogéneas– que hacen visibles los problemas que plantea la vida pública. Formas plurales de expresión, convivencia, descanso, recreación, celebración, consumo y trabajo que se alternan con prácticas ciudadanas en demanda de reivindicaciones políticas y sociales, a éstas se yuxtaponen formas marginales de habitar cotidiano, así como un amplio rango de prácticas que generan temor e inseguridad (tráfico de drogas, violencia, robo y crimen) (p. 118).

De esta forma, el espacio público, como se mencionó, tiene una dimensión sociocultural.

Es un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las gentes, de animación urbana, a veces de expresión comunitaria. La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados, de paso o a los que hay que ir. Puede ser una fábrica o un depósito abandonado o un espacio intersticial entre edificaciones. Lo son casi siempre los accesos a estaciones y puntos intermodales de transporte y a veces reservas de suelo para una obra pública o de protección ecológica. En todos estos casos lo que define la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico (Borja, 1998, p. 31).

Por su parte, Borja y Muxí (2000) señalan que el espacio público tiene como virtud principal ser espacio de representación y espacio de socialización a la vez, esto es, de copresencia ciudadana. Este último aspecto es de vital importancia si consideramos que la socialización es posible gracias a la interacción comunicativa entre sujetos sociales y sujetos y objetos. En este sentido, “el espacio cotidiano es el de los juegos, de las relaciones causales o habituales con los otros, del recorrido diario entre las diversas actividades y del encuentro. Este espacio coincide con el espacio público de la ciudad” (Borja y Muxí, 2000, p. 55) y donde la apropiación es un proceso dialéctico y cíclico entre un componente de acción y otro de identificación simbólica. De acuerdo con Pol (1994), es mediante la acción sobre el entorno, la persona y la colectividad que se transforma el espacio, dejando su huella, que incorporan en sus procesos cognitivos y afectivos de una manera activa. Esto es, le otorgan un significado individual y social por los procesos de interacción.

Volviendo a la geografía humana, desde donde Lindón, Aguilar y Hiernaux (2006) explican que esta disciplina ha abordado de modo directo la relación espacio y sociedad. “Los esfuerzos por construir un concepto de espacio en este campo parecen orientarse hacia cuatro rumbos: 1) la concepción naturalista, 2) la concepción del espacio absoluto y relativo, 3) la concepción del espacio material producido y 4) la concepción del espacio vivido concebido” (Lindón, Aguilar y Hiernaux, 2006, p. 11). Donde el espacio naturalista es el medio natural, es una perspectiva que se trabaja en la geografía clásica, en las visiones clásicas del paisaje y en los enfoques ambientales. En la concepción del espacio absoluto se concibe al espacio como un plano homogéneo, que posteriormente dio paso al espacio relativo, tradición que trabaja el espacio como puntos, líneas y áreas que equivalen a lugares, distancias y regiones. Por su parte, la concepción del espacio material producido busca comprender el espacio como producto material de las sociedades, parte desde una mirada marxista, neo-marxista y críticas; donde el espacio es observado y analizado a la luz de un movimiento dialéctico y con un

horizonte histórico debido al desarrollo de las sociedades modernas-capitalistas. Espacio concebido se vincula con la propuesta de Soja (1996): pensar el espacio de manera diferente en su importancia y significación, para lo cual, Soja señala que se requieren teorizaciones asociadas con el análisis empírico y las prácticas sociales.

Tomando en cuenta lo anterior, surge la pregunta de por qué retomar la propuesta de Soja. Retomo una primera respuesta con lo que señala Martínez (2013), pues se trata de otra perspectiva que encuentro atractiva, particularmente para el estudio de la cultura del rock y su condición como cultura posmoderna. A lo largo de su trabajo de investigación, surgieron suficientes indicios que llevan a pensar la cultura del rock en México como una de las respuestas a la crisis de la modernidad occidental. En tal sentido, retomar a Soja permite aproximarnos al estudio del espacio, el caso del rock en Ocoyoacac, y hacer visibles las prácticas cotidianas locales y ampliar el ámbito de pensamiento crítico sobre las ciudades y regiones en diferentes disciplinas, abriendo vías de comprensión acerca de “cómo la espacialidad es percibida empíricamente, conceptualizada teóricamente y vivida experiencialmente” (Soja, 2008, p. 20).

De la Escuela Francesa a la Escuela de Los Ángeles. De Lefebvre a Soja

La Escuela Francesa de Sociología Urbana tiene sus antecedentes en la década de 1960, a partir de la segunda posguerra, los países europeos renuevan los estudios sobre la ciudad y Francia promovió las investigaciones acerca de la revolución urbana. En esta renovación se puede observar a la primera escuela de sociología francesa, la cual despliega su trabajo de 1968 a 1980 con un pensamiento crítico y bajo la consigna de que la ciudad es un producto social. Dentro de sus temáticas se encuentran: políticas de equipamiento y vivienda, segregación socioespacial y los movimientos sociales. Henri Lefebvre es considerado el precursor y a Manuel Castells se le coloca a la cabeza de dicha escuela, con autores destacados como Lojkin y Foucault y apuntando que el tejido urbano se extiende más allá de su morfología como ciudad, más bien, implica la manera de vivir de la sociedad urbana.

En el apartado que desarrolla Lezama (2010) sobre la Escuela Francesa de Sociología Urbana, destaca la importancia de las aportaciones de Lefebvre y Castells al estudio de la ciudad en tanto rupturas entre el pasado y el futuro de la sociología urbana. Lefebvre (1971) resaltó el estudio de los fenómenos urbanos en sus múltiples dimensiones sociales y Castells (1975) representa el primer intento de la crítica a la sociología urbana.

En tal sentido, Lefebvre (1971) indica que se debe establecer una distinción entre la ciudad como un dato práctico sensible y arquitectónico y lo urbano como una realidad social construida por relaciones que concibe y construyen el pensamiento. Las aportaciones de Lefebvre se ven reflejadas en sus obras *El derecho a la ciudad* (1968), *La ciudad y lo urbano* (1971), *De lo rural a lo urbano* (1973), *El pensamiento marxista y la ciudad* (1973), *La producción del espacio* (1974) y *El espacio y la política* (1976), en donde plasma su propuesta sobre la sociedad urbana y la revolución urbana, considerando el espacio y la vida cotidiana, así como el espacio y el conducto social, el espacio y el poder, y el espacio y la sociedad. Por su parte, Castells realiza una crítica a la propuesta de sus antecesores, lo cual está plasmado en sus obras *La cuestión urbana* (1975) y *The city and the grassroots* (1983). Castells habla de la estructura espacial y de las relaciones con la estructura social, las cuales se vinculan con la estructura económica y el espacio, con una estructura institucional y su forma espacial, lo que conlleva a su propuesta de una definición del sistema urbano, esto es, la propuesta de un nuevo concepto de lo urbano y la política urbana.

Vale la pena señalar que en la conferencia “*Community and Urban Sociology Section de la American Sociological Association*”, dictada en 1998 por Castells comenta:

provengo de un mito que nunca existió como escuela unificada. Quizá así son todas las escuelas de pensamiento. De hecho, durante años los autores más conocidos de la escuela francesa no eran franceses: David Harvey que popularizaba a Lefebvre y Chris Pickvance dándome a conocer a mí. Lefebvre y yo empezamos a fines de los 1960s, con líneas muy diferentes. La diferencia básica era el método. Mientras Lefebvre fue un filósofo, yo siempre he sido un sociólogo empírico (Castells, 1998, p. 1).

Se enfatiza que la Escuela Francesa cumplió el rol fundamental de integrar los procesos urbanos en contextos sociales, lo que incluyó conflictos sociales, cambio social y el poder.

Por otra parte, Lojkin (1979) señala que la ciudad puede entenderse como la reproducción global de la sociedad, donde se ven las condiciones generales de la producción y las políticas urbanas que pretenden atenuar efectos de segregación, resultado de la acumulación. Lojkin sitúa a la urbanización capitalista como un reflejo de la contradicción entre la necesidad técnica de la socialización y la necesidad social de la competencia. Para este autor, la política urbana constituye un elemento fundamental que alienta el desarrollo del modo de producción capitalista y lleva a sus últimas consecuencias las contradicciones entre los elementos de la producción, es decir, entre capital y trabajo (Lezama, 2010, pp. 283-289).

Lefebvre y el espacio

En cuanto al espacio, Henri Lefebvre, en el texto que publica *Papers: revista de sociología* (1974), apunta que la producción del espacio desarrolla un concepto conocido, clásico el de producción, pero indica un cambio en las fuerzas productivas, lo que implica que se pasa de la producción en el espacio a la producción del espacio y el espacio entero es lo que se ha definido como algo dominante y dominado, lo que introduce un movimiento dialéctico nuevo: el espacio dominante y el espacio dominado, donde la relación del espacio con la sociedad presenta relación con la economía política, la sociología y la tecnología, pero que también concierne al conocimiento en general debido a que el conocimiento conlleva un control del espacio.

El enfoque Lefebvrino¹ es un referente importante a partir de su obra la producción del espacio. Dicho enfoque:

ha sido etiquetado de humanismo marxista o marxista hegeliano, más cercano en lo político a los planteamientos de Rosa Luxemburgo que a los de Lenin, y en lo científico, crítico con el estructuralismo de Louis Althusser (1965), Claude Levi-Strauss o Michel Foucault. En sus estudios sobre la ciudad confluyen en Lefebvre el interés por la teoría marxista y los estudios de la vida cotidiana y la reproducción de las relaciones sociales en el capitalismo (Baringo, 2013, p. 121).

¹ De acuerdo con David Baringo Ezquerro (2013), Lefebvre nació en 1901 en Navarrenx en los Pirineos franceses y se graduó en filosofía en 1920. Gran estudioso de filósofos como Hegel, Nietzsche, Descartes y, sobre todo, Marx. Tuvo un gran compromiso social y político que nunca ocultó y en la década de 1960 comenzó su investigación sobre el espacio y el tiempo.

Por su parte, Ramírez (2004) señala a Lefebvre como un autor muy controvertido y en ocasiones difícil de ubicar en el ámbito del marxismo, ya que no corresponde a las posturas del estructuralismo francés, pero tampoco se puede decir que participa de la ortodoxia de algunos grupos, sobre todo de los de las décadas de 1970 y 1980.

Cada sociedad produce un espacio de una naturaleza dialéctica que parte de las representaciones del espacio, los espacios de representación y las prácticas espaciales. Retoma a Baringo (2013) para conocer los principales conceptos de la propuesta de Lefebvre:

Habla de una dialéctica de la triplicidad para reivindicar la necesidad de redescubrir la teoría unitaria de los campos aprehendidos de forma separada: el espacio físico (la naturaleza), el espacio mental (las lógicas y las abstracciones formales) así como el espacio social (el espacio de la interacción humana). Espacios que suelen ser analizados por separado en diferentes disciplinas como la geografía, el urbanismo, la sociología, la filosofía y la arquitectura; a lo cual propone una unificación de los tres ámbitos en una única teoría de la producción del espacio.

Lefebvre (1974) señala que la producción del espacio consiste en que cada sociedad produce espacio, su propio espacio, en tanto que es un producto social, un proceso histórico que se interrelaciona con los espacios percibido, concebido y vivido, lo cual lleva a los tres términos en su producción: las representaciones como un espacio concebido y abstracto, suele presentarse en forma de planos o memorias. El segundo el espacio de representación, el plenamente vivido, el que *debería ser*. Es enteramente experimentado por sus habitantes y usuarios a través de una amalgama de símbolos e imágenes. Finalmente, las prácticas espaciales: el espacio percibido que integra las relaciones sociales de producción y reproducción, “lo que incluye la producción material de las necesidades de la vida cotidiana” (Baringo, 2013, p. 124).

Lefebvre enfatiza la complejidad del espacio, que puede ser beligerante y es una dialéctica marcada por la política y la ideología, en tanto espacio concebido (política) y el espacio vivido (ideológico). Resumiendo, se puede señalar que, de acuerdo con Lefebvre, el espacio

concebido (esas representaciones del espacio) lo podemos ubicar como el plano de diseño del espacio urbano, es decir, el espacio percibido en tanto práctica espacial, los recorridos peatonales que se realizan de la casa al trabajo y los espacios vividos, esos espacios de representación serían los que poseen una carga emotiva como los eventos deportivos (Baringo, 2013).

Soja reconoce la perspectiva espacial transdisciplinar de Lefebvre como una estrategia para tratar el tema del espacio y su praxis, reconociendo que es demasiado importante para dejarlo a una sola disciplina (geografía, arquitectura o estudios urbanos) o una simple añadidura para los historiadores o sociólogos marxistas. Por ello, Soja propone una relectura de Lefebvre, enfatizando su amor por la música para explicar la producción del espacio, la escribió en forma de fuga, “como una composición polifónica que se basa en temas distintos para armonizar a través del contrapunto, sin desarrollarlo de forma secuencial o lineal” (Soja, 1996, p. 58). Ante lo cual, Soja habla del Aleph como esa propuesta alternativa del análisis espacial, como ese lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares, que pueden verse desde todos los ángulos, refiriéndose a la simultaneidad de Jorge Luis Borges.

Recuperando a Lefebvre, Soja (1996), apunta que no es suficiente pensar en dos términos, sino que se vuelve indispensable un tercero, a lo que el primer autor denomina Thirthing-as-Othering. Recapitulando, Lefebvre habla de tres espacios: el primero es percibido, el segundo, concebido y el tercero, vivido e incluye simultáneamente los dos. Soja reconoce este espacio vivido como la inspiración de la imaginación geográfica explicada por el posmodernismo radical a través del Thirdspace. Soja explica que todo se conjuga en Thirdspace: subjetividad y objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo cognoscible y lo inimaginable, lo repetitivo y el diferencial, la estructura y la acción, la mente y el cuerpo, la conciencia y el inconsciente, la disciplina y lo transdisciplinario, la vida cotidiana y la historia interminable (1996, p. 57).

La cuestión del espacio en Michael Foucault

Michel Foucault es un referente para el posmodernismo radical o posmodernismo de la diferencia, Soja (1996) le dedica en el capítulo 5 *Thirdspace: Heterologies: Foucault and Geohistory of Otherness*, para hablar de un espacio de otredad que Foucault denomina heterotopía y que Soja afirma que es porque ha visto el Aleph del Thisdspace (p. 158).

Foucault señala:

¡Y bien! Yo sueño con una ciencia –bien digo, una ciencia– que tendría por objeto esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos. Esta ciencia estudiaría, puesto que hay que reservar ese nombre a lo que no tiene realmente ningún lugar, sino las heterotopías, los espacios absolutamente diferentes; y por fuerza la ciencia en cuestión se llamaría, se llamará, se llama ya, la heterotología (Foucault, 2010, p. 21).

La heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían incompatibles. Son espacios singulares cuyas funciones son diferentes de las que tienen otros y son hasta opuestas; siendo espacios con dos polos extremos, que tienen la función de crear un espacio de ilusión, más ilusorio que el espacio real.

De acuerdo con el glosario de términos urbanos,

“Michael Foucault fue uno de los primeros en denunciar la obsesión que el siglo XIX y gran parte del XX demostró por la historia y por el tiempo, reivindicando que nuestra época era la época del espacio, "la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso". En 1967 Foucault planteó un término actualmente inevitable en cualquier discurso sobre la ciudad contemporánea: el de heterotopía, el espacio del mundo contemporáneo por excelencia. “Frente al conjunto jerárquicamente organizado que caracterizaba al territorio medieval, hoy en día “el espacio en el que vivimos [...] es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. [...] vivimos dentro de una red de relaciones que delinear lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer”. El concepto de heterotopía como un espacio heterogéneo de lugares y relaciones sería de vital importancia para los geógrafos y economistas de las décadas siguientes a la hora de definir, no sólo la red global que caracteriza el territorio tardocapitalista, sino la propia ciudad contemporánea” (Atributos Urbanos. Un Proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, s.f.).

De acuerdo con Foucault (2010) los principios de las heterotopías son:

1. No hay una sociedad que no constituya su heterotopía o heterotopías, las cuales son variadas y no existe una sola forma de heterotopía que permanezca constante.

2. En el curso de su historia, toda sociedad puede reabsorber o desaparecer una heterotopía que había constituido antes.
3. Tienen el poder de yuxtaponerse en un lugar real varios espacios, que en sí mismos son incompatibles.
4. Las heterotopías están ligadas a recortes singulares del tiempo.
5. Siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto del espacio circundante.

Foucault (2010) también señala que no se puede pensar sin el soporte de un espacio ordenado, donde se articula lo visible, lo enunciable: el lenguaje, la mirada y el espacio. La noción de heterotopía depende de los espacios, de una categoría específica de espacio-tiempo o de una acumulación de temporalidades que tienen en común ser lugares donde soy y no soy, o donde soy otro, como en la fiesta o las carnavalizaciones de la existencia ordinaria. En ese sentido, una tocada es como una heterotopía que se yuxtapone a otros lugares que aparecen en la escena rockera y es la acumulación del tiempo, que saca a los individuos de su tiempo tradicional. Una heterotopía con un principio de apertura y cierre con dinámicas de uso, quiénes pueden acceder y quiénes no porque debe cumplirse la función de rebeldía como esos espacios de ilusión o compensación de lugares ya existentes.

Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles

La fecha de inicio de la denominada Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles (L. A. School) se remite a la publicación número 4 de la revista *Society and Space* en 1986, al ser un número dedicado a las investigaciones sobre la ciudad de Los Ángeles. De acuerdo con Dear (2000), dicha escuela es una corriente con postura neomarxistas que aborda el tema de lo urbano. Para 1996 aparecen varias obras de geógrafos, lo que se considera como la maduración de la Escuela de Los Ángeles, entre ellas, *Rethinking Los Angeles*, por Michael Dear, Eric Schockman y Greg Hise como editores; *Ethnic Los Angeles* de Roger Waldinger y Mehdi Bozormehr; *The City: Los Angeles and Urban Theory at the end of twentieth century* de Allen Scott y Edwar Soja; y la obra de Soja *Thirspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Esta propuesta tiene una perspectiva multidisciplinar dentro del

urbanismo y acepta discursos de otras disciplinas además de la geografía; asimismo se pueden ver investigaciones urbanas procedentes de minorías étnicas. Es el caso del grupo ADOBE (*Architects, Artists and Designers Opening the Border Edge of Los Angeles*), que ha trabajado un proyecto artístico y de compromiso intelectual; aborda la cuestión urbana y la frontera; trabajo que ha influido en La Escuela de Estudios Urbanos de los Ángeles con temas como la crisis medio ambiental y la militarización de la frontera. Es un proyecto con mirada posmoderna que retoma lo latinoamericano (real e imaginario) en ciudades como Tijuana y Los Ángeles.

Aun cuando no hay una lista oficial de los participantes de la Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles, dentro de sus representantes están Michael Dear, Edward Soja, Allen Scott, Michael Storper y Mike Davis, quienes son intelectuales de dos instituciones, La University of Southern California (USC) y University of California, Los Ángeles (UCLA). La propuesta de estos investigadores es buscar un nuevo paradigma sobre lo urbano, presentando una proposición posmoderna, contraria a la perspectiva moderna de la escuela de Chicago. Dicha escuela presenta una mirada modernista sobre la teoría de la ciudad a partir de una perspectiva darwinista social y el urbanismo. Se designa a un conjunto de trabajos de investigación en el campo de las ciencias sociales, realizado en la Universidad de Chicago, entre 1915 y 1945 (Azpurua, 2005). Los miembros de la Escuela de Estudios Urbanos de los Ángeles se identifican como neomarxistas, teniendo influencia de autores como Baudrillard, Foucault o Derrida.

Dentro de sus características generales se encuentra la utilización de la investigación empírica como base de su trabajo teórico y la categoría de ciudad en el paradigma de la metrópolis del capitalismo posfordista. La Escuela de Estudios Urbanos de los Ángeles actualmente es uno de los referentes en la arquitectura; dicha escuela presenta una propuesta que marca el cambio entre Chicago y Los Ángeles, abordando los cambios radicales, pues Los Ángeles fue un prototipo de ciudad norteamericana a partir de 1992.

Dear (2002) acota que la:

polifonía de la Escuela de los Ángeles nos consiente reemplazar la pregunta ¿qué es esto?, por la de ¿qué es esto, en qué momento, en qué lugar, y desde qué perspectiva? Tal enfoque puede que comparte una pérdida de la claridad y certidumbre, pero a cambio ofrece una riqueza descriptiva e interpretativa que habría sido de otra manera traicionada en nombre de una narrativa oficial (2002, p. 27).

La propuesta de la Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles es de una geografía posmoderna “nacida en la transición entre los ochenta y los noventa, se encuentra representada por Soja y Olsson. Este último relacionaba el poder con el conocimiento, interpreta la metáfora como instrumento de poder, y considera que la geografía es la interpretación de líneas; la cartografía del pensamiento, es decir, la cartografía como símbolo de lenguaje y de poder” (Pillet, 2004, p. 28); mientras que Soja apuntaba que “la organización del espacio social es un producto social que surge de la práctica social útil, y que las relaciones de poder y disciplina están registradas en la aparente espacialidad inocente de la vida social. Para añadir que, tanto en la vida económica como en la cultural, la reestructuración espacial nos oculta consecuencias en la actual sociedad” (Pillet, 2004, p. 29)

El espacio como producto social en Edward Soja

Referirme a este autor remite a su trilogía, lo que permite comprender cómo desarrolló su trabajo para entender su propuesta del espacio, del tercer espacio y que, en mi caso, ayuda a la aproximación al espacio de representación de la escena rockera de Ocoyoacac.

El trabajo de Soja² tiene fundamento en varias de sus obras, como *Postmodern geographies: The Reassertion of space critical social theory* de 1989; *Thirdspace: Journeys to Los Angeles*

² Edward Soja (1940-2015) es un geógrafo reconocido por sus aportaciones a los aspectos espaciales de la teoría social, la globalización y la economía política urbana y regional. Profesor de planificación urbana y regional en la UCLA, ha dedicado sus investigaciones a los procesos de reestructuración urbana de Los Ángeles y a construir una perspectiva crítica sobre el desarrollo de las ciudades y las regiones. Además, ha teorizado sobre el papel del espacio y de la geografía, especialmente en su relación con el tiempo y la historia, utilizando las teorías y planteamientos de Lefebvre para plantear una perspectiva geográfica postmoderna. En sus últimas publicaciones ha sugerido una mirada geohistórica a las ciudades, desde sus inicios hasta su más reciente desarrollo que él llama “postmetrópolis”. Sus investigaciones están relacionadas con la acción de las comunidades locales en relación a la justicia espacial (Benach, N. y A. Albet 2010).

and other real and imagined places de 1996; y *Postmetropolis: critical studies of cities and regions* de 2000; obra que da cuenta de una década de investigaciones sobre la geografía urbana y con dos pilares fundamentales: recuperar el espacio como categoría analítica y la presentación de Los Ángeles como una ciudad posmoderna.

En la Geografía posmoderna, Soja señala que la geografía marxista ha cambiado significativamente a partir de 1980, sus límites se han ampliado con la llegada de la posmodernidad, que implica una cultura dominada por el espacio. Una espacialización en donde las definiciones de geografía marxistas tradicionales se están reorganizado. El paso a la posmodernidad parece estar teniendo un efecto distinto a desintegración (1989, p. 64).

De ahí que la geografía representa un marco teórico acorde a las nuevas condiciones de la posmodernidad, donde Soja propone el desarrollo de una perspectiva socioespacial basada en Lefebvre y apoyada en una mirada empírica con base en las derechos de los ciudadanos, donde se debe considerar que el capitalismo ha promovido un proceso de jerarquización socioespacial y se debe incluir a todos aquellos que son explotados, dominados y que están en la periferia de acuerdo a la organización espacial impuesta por el capitalismo, como campesinos sin tierra, las mujeres, los estudiantes, las minorías raciales, y la clase obrera (1989, p. 92).

Por lo cual, Soja reivindica el espacio socialmente producido como el objeto de estudio de la geografía posmoderna. Señalando una ontología espacial a nivel urbano, regional e internacional; donde esa ontología social-espacial implique esa relación dialéctica entre el tiempo, el espacio y el ser. Donde las estructuras sociales y espaciales están entrelazados dialécticamente en la vida social y la comprensión de la vida social está constituido en su geografía histórica. La constitución de la sociedad es espacial y temporal, la existencia social se concreta en la geografía y la historia (Soja, 1989, p.p. 127-128).

En esta búsqueda del estudio de la relación triálectica del tiempo, espacio y ser, Soja da cuenta en el capítulo "*Spatiatizations: a critique of de Giddens version*" del aporte de este autor al tema de la espacialización. Señala que Giddens ofrece una ontología social

sistemática en su trabajo capaz de sostener la reafirmación de espacio en la teoría social crítica. Para abordar el tema de una ontología de la espacialización, también señala autores como Foucault, Lefebvre, Poulantzas, Sartre, entre otros (1989, p. 155). Se puede sintetizar diciendo que el objetivo que sigue la obra de Soja es el estudio del espacio socialmente producido con una mirada desde el materialismo histórico y geográfico, donde se busca situar una ontología socioespacial en tanto aspecto fundamental para la teoría social.

En su análisis empírico toma la región y ciudad de Los Ángeles para abordar la reestructuración social, espacial y temporal de fines del siglo XX, donde el concepto de reestructuración como proceso es para Soja (1989) una evolución más que una ruptura total con lo acontecido en las etapas anteriores del capitalismo. De igual forma, también refiere los conceptos de descentralización y recentralización para describir la realidad económica, espacial y social de Los Ángeles, esto es, la ciudad ha tenido un crecimiento espacial descentralizado en los ámbitos industrial y residencial. El hecho de desplazarse hacia los límites de la ciudad se presenta para buscar nuevos mercados de inversión y espacios para vivir. Para el caso de la recentralización, Soja señala que este fenómeno supone una internacionalización por parte del capital, la industria y mano de obra, que ocupan el centro de la ciudad. Soja se pregunta cuál es la respuesta política a esta recentralización si el centro se ha convertido también en la periferia, todo lo que era local se vuelve cada vez más globalizado y todo lo que es global hace cada vez más local (Soja, 1989, p. 217). Ante esta realidad, el autor explica que la forma para analizar la influencia del capitalismo sobre la ciudad de Los Ángeles en tanto estructura socioespacial es a partir de una verdadera cartografía urbana, que a menudo se oculta.

Con esta obra, Soja (1989) propone un nuevo lenguaje en la teoría social para describir diferentes paradojas socioespaciales en las que se crecen las metrópolis del siglo XX; con esta geografía posmoderna se busca el desarrollo de un modelo de análisis que aglutine esa genealogía del poder y esa arqueología del saber para llegar a una novedosa arqueología del poder, incluyendo, claro, la relevancia del espacio en el origen de conflictos sociales.

Relación entre la geografía y el marxismo

El objetivo de la obra de Soja *Postmodern Geographies. The reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) es colocar al espacio como categoría analítica dentro de la teoría social y a la geografía como la encargada de la investigación urbana, lo cual la sitúa arriba de la sociología. Dentro de la influencia entre la geografía moderna y el marxismo, se presentan dos fases, una en la década de 1970 con un predominio unilateral del marxismo francés hacia la geografía moderna, nombrada por Soja como *marxification of geographical analysis*. Esta tendencia hace uso de la metodología estructuralista y su enfoque es de tema de las desigualdades sociales en el espacio. La segunda fase presenta una influencia recíproca entre la geografía y el marxismo, con el propósito de tener una espacialización del materialismo histórico. Dicha propuesta, de acuerdo con Soja, se vio frustrada por los marxistas más ortodoxos debido a que no podía aceptar al espacio como categoría y a los sociólogos que siempre han mantenido una pugna con los geógrafos. Soja señala que la sociología moderna reconoce la importancia del espacio como instrumento para su disciplina.

La posmodernidad implicó un cambio en la geografía, en tanto la cultura está cada vez más sometida por una lógica espacial. Soja (1989) establece que la geografía posmoderna representa un marco teórico que debe admitir una postura interdisciplinaria, considerando una perspectiva socioespacial de acuerdo con lo que señalaba Lefebvre; en tanto debe ser un acercamiento a las peticiones ciudadanas, a sus derechos a la ciudad.³

Soja apunta que la geografía posmoderna estudia el espacio socialmente producido como su objeto, donde interesa una ontología socioespacial que implica una relación entre tiempo, espacio y ser en el ámbito urbano, regional e internacional.

³ Soja (1989) habla de ese proceso socioespacial promovido por el capitalismo desarrollado a finales del siglo XX con oposiciones. La supervivencia del capitalismo ha dependido de esta producción de un espacio fragmentado, homogeneizado, estructurado jerárquicamente, controlado por el consumo colectivo, la diferenciación de los centros y las periferias en múltiples escalas y la penetración del poder del Estado en la vida cotidiana.

De ahí que Soja (1989), en su texto *Postmodern Geographies*, apunte que debe existir una nueva forma de observar y estar en el mundo, para lo cual propone el desarrollo de una epistemología y una ontología de carácter espacial. Esto se fundamenta en el principio de devolver a la geografía una supremacía que considera ha sido ocupada por la historia, lo que posiciona a la geografía en una subordinación dentro de las ciencias sociales. En tal sentido, insiste que la linealidad temporal que guía el trabajo de la historia debe ser superada, esto se logra mediante la simultaneidad espacial, que busca un equilibrio, esto es, no debe eliminarse la perspectiva histórica de la teoría social, sino, por el contrario, buscar un equilibrio con el espacio.

Ahora bien, Soja incorpora en su trabajo la relevancia de la simultaneidad espacial, para lo que retoma *El Aleph*,⁴ obra de Jorge Luis Borges, en tanto habla de la simultaneidad, como uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. En el cuento, Borges escribe:

Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. Arriba, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todo los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que aun tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tiene con el Aleph). Quizá los dioses no me negaran el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble; la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces, ninguno me asombro como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (Borges, 1998, p. 5).

Entonces, se puede afirmar que el ánimo de Soja con respecto al término de simultaneidad es la búsqueda de promover una nueva epistemología de lo espacial, en tanto lenguaje que permite analizar esa emergente realidad posmoderna que va más allá de una simple linealidad temporal.

⁴ *El Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges, es una recopilación de 18 cuentos dentro de los cuales se encuentra *El Aleph*, *La espera*, *El inmortal* y *Deutsches requiem*. *El Aleph* es el nombre de la primera letra del alfabeto hebreo y simboliza totalidad, universo, divinidad.

En su reflexión, Soja (1989) propone una periodización para hablar del triunfo del historicismo y subordinación de la geografía en las ciencias sociales, esto desde fines del siglo XIX y parte del siglo XX para contextualizar su propuesta:

1. En la primera etapa, que va de 1880 a 1920, la geografía moderna es relegada a un segundo plano dentro de la teoría social.
2. En la segunda etapa de 1920 a 1960 es la recuperación de la geografía; al configurarse como una disciplina al servicio del estado.
3. La tercera etapa inicia en 1960 con el marxismo francés, que busca favorecer el nacimiento de una imaginación espacial. En esta etapa encontramos autores como Sartre, Althusser, Foucault y Lefebvre.

A partir de esta mirada, Soja (1989) señala a diferentes autores para resaltar su contribución a la temática de la espacialidad, para ello refiere a Foucault, Berger, Jamenson, Mandel, Poulantzas, Giddens, Harvey y, por supuesto, a Lefebvre, que es su referente fundamental. En cuanto a Foucault, señala que es de los pioneros de la geografía posmoderna porque su preocupación por el espacio está presente en toda su obra, es decir, desde su libro sobre *Locura y Civilización* (1961) a la *Historia de la Sexualidad* (1978). Haciendo hincapié en que la propuesta de espacio trabajada por Foucault se ve reflejada de una manera clara en entrevistas y conferencias, donde reconoce la influencia que ha tenido lo espacial en su discurso. En lo que respecta a Berger, escritor y crítico de arte, Soja (1989) apunta que hace un equilibrio entre las categorías de espacio y de tiempo, así como la simultaneidad espacial en la literatura.

A partir de la revisión del trabajo de estos autores con el tema del espacio, Soja busca una recuperación de la geografía como marco disciplinario en la producción de la teoría social en *Postmodern Geographies* (1989). Esto debido a que la geografía, como ya se mencionó, fue relegada a la subordinación y donde con la versión posmoderna busca convertir a la geografía en una disciplina influyente en la teoría social. De igual forma, señala que la geografía marxista a principios de la década de 1970 buscaba unificar lo histórico con lo geográfico,

esto implica una dialéctica, pues las relaciones sociales dejan de existir sólo en un plano histórico y que transitan de la misma manera.

Soja y el Thirdspace: viajes a Los Ángeles y a otros lugares reales e imaginados

Soja publica su segundo libro, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, después de siete años de su primera obra. El autor tuvo fuertes críticas a su primera obra *Postmodern Geographies* dentro de la Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles por el excesivo uso del pensamiento marxista, argumentando que eso limita la inclusión de otros discursos para el estudio del análisis espacial. Por lo tanto, en la introducción de su obra *Thirdspace* (1996) reconoce dos omisiones en su trabajo anterior: una es que no incluye reflexiones sobre los aportes del feminismo y la otra es que su primera obra prestó poca atención a voces subalternas, las minorías étnicas en Estados Unidos. Por ello, en su segundo texto reconoce e incorpora el trabajo de intelectuales, críticos y artistas del poscolonialismo, entre los que se puede mencionar Gloria Anzaldúa, Homi Bhabha, Guillermo Gómez Peña y Gloria Jean (Bell Hooks). De ahí, que en su nuevo texto da a conocer las nuevas aportaciones de la marginalidad al debate sobre el espacio; de nuevas formas para abrir y ampliar la establecida imaginación espacial o geográfica, esto con el fin de pensar de manera diferente la importancia y significado del espacio, relacionándolo con conceptos que conforman la espacialidad de la vida humana, tales como lugar, ubicación, localidad, paisaje, medio ambiente, hogar, ciudad, región, territorio y geografía (Soja, 1996).

Soja (1996) invita a pensar el espacio y la espacialidad del ser humano, desde lo que denomina posmodernismo radical, donde incluye las expresiones de la periferia intelectual, social y económica, y donde ese posmodernismo radical se especifica por la creación de espacios democráticos, abiertos al diálogo, la diferencia y la inclusión. Es un espacio en el que las cuestiones de raza, clase y género se pueden abordar de forma simultánea sin privilegiar una sobre la otra, donde se puede ser marxista y posmarxistas, materialista e idealista, estructuralista y humanista, disciplinado y transdisciplinario al mismo tiempo.

La postura del posmodernismo radical de Soja implica someterse a un proceso creativo de reestructuración que apoya de manera selectiva y estratégica las categorías opuestas para abrir nuevas alternativas, esto es, ir más allá de un pensamiento binario para ir de *Thirthing-as-Othering* (un tercero como otro). Para ello, propone que se sume la imaginación espacial a la social e histórica. A partir de aquí retoma la tríada de Henri Lefebvre, donde el primer espacio es el mundo material y real, el segundo son las representaciones mentales e imaginarias y el tercero conlleva los dos anteriores, siendo un espacio real e imaginado. La dialéctica de la espacialidad es difícil, sobre todo por desafiar los modos convencionales de pensamiento, por las epistemologías concedidas (Soja, 1996, p. 70).

Asimismo, Soja explica el espacio de la otredad a partir del posmodernismo radical, donde refiere las participaciones de una serie de intelectuales afroamericanos, como Cornel West y Bell Hooks. Homi Bhabha es quien desarrolla la noción de tercer espacio dentro del enfoque poscolonial. De acuerdo con el antropólogo hindú-norteamericano Homi Bhabha, el tercer espacio es el lugar para el cambio social, con la posibilidad de negociar y reinterpretar las significaciones. La producción de un espacio híbrido, originado por el Tercer Espacio, debería facilitar la creación de nuevas palabras para hablar del nosotros y de los otros, capaz de “eludir la política de la polaridad y emerger como los otros del nosotros” (Bhabha, 1994, p. 205).

Al analizar la obra de Bell Hooks, Soja argumenta que se debe eliminar el esquema binario de la sociedad capitalista para dejar de favorecer la consolidación de la desigualdad socio-espacial, por el contrario, al adoptar esa postura radical se favorece una política de la diferencia. El estudio crítico de las obras sienta las bases para ese espacio radicalmente abierto a la resistencia, a la formación de múltiples comunidades de resistencia, movimientos políticos capaces de vincular subjetividades radicales y la creación de nuevos “puntos de encuentro” y espacios reales e imaginados por diversas prácticas de oposición (Soja, 1996, p. 84).

Bajo esta propuesta, Soja (1996) apunta a Lefebvre y Foucault como precursores de ese nuevo análisis espacial, en tanto una nueva epistemología de la diferencia y que han retomado

los intelectuales del poscolonialismo afroamericano⁵ como Cornel West, Bell Hooks y Homi Bhabha. Esa afirmación de una alternativa de la espacialidad (como se ilustra en las heterotopologías de Foucault, la dialéctica y *thirdings* de Lefebvre, la marginalidad y la apertura radical de Bell Hooks, las hibridaciones de Homi Bhabha) desafía directamente (y se pretende también deconstruir) los modos convencionales de pensamiento espacial (Soja, 1996, p. 163).

Otro aporte que destaca Soja (1996) es el del feminismo, en tanto una mirada más democrática hacia el mundo, sobre todo con el feminismo posmoderno al presentar una evolución hacia una política de la diferencia y, por tanto, con una mirada transdisciplinar. Destaca Gloria Anzaldúa con su propuesta de alejarse del feminismo blanco que es excluyente y con el intento de incluir una reconciliación entre las distintas culturas, razas y clases sociales.

Para Soja (1996), Anzaldúa puede ser la teórica espacial líder sobre la frontera y el mestizaje que ha desarrollado su trabajo durante los últimos diez años con nuevas formas de interpretación espacial. También están feministas chicanas como Norma Alarcón, Sandra Cisneros, Terri de la Peña, y María Lugones, quienes permiten ampliar la comprensión de las intersecciones del espacio y del lenguaje en la producción de novelas, poesía y crítica cultural como espacio vivido (Soja, 1996, p. 130). En el mismo tenor, retoma a Gómez-Peña con su trabajo sobre la cultura de la frontera, que presenta evocaciones lúcidas del *Aleph* de Borges con un replanteamiento continuo de *Thirdspace* (p. 134).

El espacio chicano del barrio es otro de los temas que retoma para explicar la geohistoria de la otredad en la ciudad de Los Ángeles, esto a través de una exposición que se lleva a cabo en la Universidad de Los Ángeles y París al mismo tiempo: “The historical display runs from right to left, synchronically and diachronically reconnecting Paris and Los Angeles via the

⁵ Soja (1996) presenta las aportaciones de los artistas afroamericanos en el capítulo cuatro de su obra *Thirdspace. Increasing the openness of thirdspace* como parte de las minorías étnicas para hablar del espacio real e imaginado. El concepto de *Thirdspace* lo ubica de forma dialógica, como ese espacio de la otredad que los intelectuales afroamericanos han contribuido para una construcción de un espacio democrático acompañado del diálogo. Hace referencia a las aportaciones de Gloria Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña, Cherrie Moraga, María Lugones y Terri de la Peña.

particular story of El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de Los Angeles” (Soja, 1996, p. 218).

Posteriormente, el autor presenta otra dimensión de gran relevancia para *Thirdspace* que se refiere a lo real e imaginado en el espacio y tiene que ver con la hiperrealidad. Elemento que retoma de Baudrillard, quien ha asignado una de sus cualidades esenciales, la infusión y la difusión de la hiperrealidad en la vida cotidiana, una interpelación que Baudrillard⁶ describe como que emana de la precisión de los simulacros (Soja, 1996, p. 239). Esto implica que Soja observe los espacios como reales e imaginados simultáneamente, esto es, como la alegoría de la simulación del cuento de Borges, donde los cartógrafos elaboran un mapa detallado que termina cubriendo exactamente el territorio, donde la simulación no es la de un territorio, es un ser referencial o una sustancia. (p. 242). Otro autor que Soja retoma es a Umberto Eco (1984) con su concepto de hiperrealidad para referirse a las construcciones que pretenden ir más allá de lo real por simulacros como la cultura estadounidense.

Soja (1996) apunta que se puede aprender de Los Ángeles o de Ámsterdam a partir de la geografía de la vida cotidiana y entre el espacio real o imaginado; esto es, la comprensión de la ciudad incluye lo micro y lo macro. El autor menciona al cierre en su obra *Thirdspace*, que es importante enfatizar esa nueva mirada a la propuesta de Lefebvre, debido a que su visión macro-micro sigue siendo pertinente y desafiante (p. 310).

Postmetrópolis: estudios críticos sobre la ciudad y las regiones⁷

⁶ Soja refiere el libro de Jean Baudrillard (1978), *Cultura y Simulacro*, donde el autor señala “Hiperreal al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias” (p. 7).

⁷ De acuerdo con el glosario de atributos urbanos, la postmetrópolis “es un término ambicioso que podría resumirse como la "metrópolis postmoderna". Con ese término, Edward W. Soja pretende definir la ciudad globalizada, a la que supone envuelta en un radical proceso de transición que comenzó en la ciudad moderna, fruto de la tercera revolución urbana, y conduce a Postmetrópolis, fruto de la reestructuración económica tardo capitalista y su cuarta revolución urbana” (Atributos Urbanos. Un Proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, s.f.).

En esta tercera obra de Soja *Postmetrópolis* (2000), se puede mirar como una síntesis de su trabajo y está estructurada en tres partes a través de tres objetivos. En la primera parte y objetivo recupera el espacio como categoría analítica dentro de las ciencias sociales, en la segunda parte del libro desarrolla su esquema conceptual y analítico acerca de las seis geografías de la postmetrópolis y habla sobre la Escuela de Estudios Urbanos de Los Ángeles. Por último, en la tercera parte, el objetivo es situar la justicia espacial al máximo de cualquier sociedad democrática.

Desde otra mirada, el texto de *Postmetrópolis* habla en su primera parte de la geohistoria del espacio urbano, en tanto primer espacio (espacio percibido), para la segunda parte se aborda la ciudad de Los Ángeles y la Escuela de Estudios Urbanos de los Ángeles como el segundo espacio (espacio concebido). Y, finalmente, en su tercera parte presenta el tercer espacio (espacio vivido) en Los Ángeles.

Soja (2000) señala el desarrollo de una geohistoria del espacio urbano que va desde los orígenes hasta la actualidad. Donde la primera revolución se da con el nacimiento de la ciudad de Jericó en el Valle del Jordán y la ciudad de Catal Hüyük al sur de Anatolia. Una segunda revolución urbana se presenta con el nacimiento de la ciudad-Estado de Ur, cerca de la desembocadura del Tigris y el Éufrates, donde encontramos la importancia de la escritura para desarrollar los conceptos de gobernabilidad y ciudad-Estado y donde Soja apunta a misma como ciudad disciplinaria.⁸ La tercera revolución urbana nos remite a la Europa posfeudal del siglo XIX, en donde el capitalismo y la modernidad se juntan, como la ciudad de Manchester y donde nos dice que la ciudad de Chicago es la versión estadounidense de la metrópolis industrial. Para la década de 1970, la metrópolis entra en una fase de crisis por la reestructuración, que, según el autor, no es la cuarta revolución sino, por el contrario, es un período de cuestionamiento de la teoría para realizar el análisis del fenómeno urbano. Esto implicó que se centrara en una geohistoria de los estudios urbanos y en ese cambio de

⁸ En ese sentido, Soja recurre a Michel Foucault para analizar el origen de la ciudad estado como una ciudad disciplinaria, donde el desarrollo de tecnologías disciplinarias buscan controlar el nexo localizado del espacio, el conocimiento y el poder (Soja, 2000, p. 66).

paradigma que se produjo.⁹ En lo que respecta a la ciudad posmoderna o posmetrópolis, Soja no lo observa como una ruptura sino como una paradoja conceptual, lo que implica que la ciudad posmoderna admite una continuación de los principios que regulaban a la ciudad moderna.

En la primera parte de *Posmetrópolis*, Soja (2000) realiza un estudio pormenorizado de la geohistoria de Los Ángeles, lo cual permite ubicar esta ciudad y región del mundo como paradigma de desarrollo urbano posmoderno. En tal sentido, la evolución de Los Ángeles se puede diferenciar en cinco etapas:

1. 1870-1900: Primer período de crecimiento demográfico.
2. 1900-1920: Etapa que inicia el desarrollo industrial y el desarrollo de Hollywood como meca de la industria del cine.
3. 1920-1940: El sector industrial presenta un retroceso económico que implica una pérdida de empleos que traerá como consecuencia conflictos raciales.
4. 1940-1970: Se da un desarrollo económico derivado de la Segunda Guerra Mundial, lo que conlleva un crecimiento y expansión demográfico e industrial.
5. 1970-actualidad: Destaca la diversidad étnica y racial de Los Ángeles, así como el cambio de la economía basada en el sector servicios.

En la segunda parte de libro de *Postmetrópolis* se describen los discursos que dan cuenta de la ciudad de Los Ángeles como modelo de urbanismo radical, lo que implica un modelo de análisis diferente al tradicional sobre el espacio urbano. Ese modelo de análisis urbano está compuesto por seis geografías que mantienen una relación causa-efecto y mediación.

1. La metrópolis industrial posfordista (flexcity/ciudad flexible).
2. Cosmópolis (ciudad global).

⁹ Soja acota sobre la *marxification of urban scholarship* como una corriente teórica ecléctica donde Manuel Castells y David Harvey tienen gran influencia sobre la llamada nueva sociología urbana (Soja, 2000, p.100).

3. Exópolis¹⁰ (ciudad sin estructura/centro-periferia).
4. La ciudad fractal (acerca de la fragmentación y polarización social).
5. El archipiélago carcelario (la ecología/geografía del miedo o del espacio militarizado).
6. Simcities¹¹ (ciudad simulada).

Las tres primeras hacen referencia al espacio físico y las tres siguientes tienen relación con las cuestiones sociales o la percepción de la ciudad. Para Soja (2000), las dos primeras geografías (metrópolis industrial posfordista y cosmópolis) son la causa del proceso de la reestructuración socio-espacial que han ocurrido en Los Ángeles a partir de la década 1980, las siguientes dos (exópolis y ciudad fractal) son el efecto y las dos últimas (el archipiélago carcelario y simcities) aglutinan lo que se ha producido en el proceso de reestructuración.

Soja no deja de hacer referencia a la globalización entendida como económica, política, industrial y cultural donde las relaciones a nivel global que se establecen entre las distintas regiones del mundo y de reconocer lo local en la comprensión de la globalización. Para Soja (2000) se debe analizar a la globalización tanto el desarrollo de una determinada geografía urbana como en su configuración económica, política y cultural.

Para la tercera parte del texto de *Postmetrópolis*, Soja (2000), a partir de un collage, da cuenta de Los Ángeles como un estudio del espacio vivido, esto a través de acontecimientos ocurridos en 1992, haciendo énfasis en la narración literaria como expresión del espacio percibido y espacio concebido, es decir, el espacio vivido. Esto lo hace:

en referencia a lo que ha estado ocurriendo en Los Ángeles desde aquel memorable año, me centro en dos nuevos procesos que han surgido a nivel local a partir de las secuelas de las revueltas por la justicia. El primero se declina sobre lo que de forma persistente he defendido a lo largo de este libro, que la transición posmetropolitana se ha

¹⁰ Exópolis, con este término Soja (2000) restablece el planteamiento teórico que se fundamenta en la simultaneidad que ayuda a ir más allá del pensamiento binario y alcanzar la perspectiva de la dialéctica que retoma de Henri Lefebvre.

¹¹ Soja (2000) explica el término sinecismo como *the stimulus of urban agglomeration*; que dentro de sus características destaca la naturaleza regional, porque el sinecismo involucra una aglomeración de pequeñas concentraciones humanas.

desplazado de un período de reestructuración generada por crisis a uno de crisis generada por la reestructuración. El segundo se centra en el reciente desarrollo de movimientos significativos con bases sociales amplias y espacialmente conscientes que tienen como objetivo redireccionar los nuevos procesos de urbanización hacia una mayor justicia espacial y una mayor democracia regional. Estos nuevos procesos, contruidos ambos sobre interpretaciones ya existentes de la transición postmetropolitana, presentan nuevos retos a nuestra comprensión práctica y teórica del momento contemporáneo (Soja, 2000, p. 493).

Ahora bien, y siguiendo con la propuesta de Soja, surge la pregunta: ¿cómo representar las prácticas musicales en el espacio de Ocoyoacac? La vida cotidiana representa el espacio de la experiencia vivida, esto es, la vida diaria tiene características diversas de acuerdo con un individuo o un grupo, entonces, para acercarnos a ese acontecer cotidiano es clave la noción de práctica. De Certeau (1996) indica que una práctica implica una particular creatividad que se desarrolla sobre espacios asumidos y reconocidos.

Acercarme a ese tercer espacio como un espacio vivido, situado geográficamente en Ocoyoacac, es clave para describir la intervención de los sujetos en dicho espacio y en el sistema objetual que lo compone y así entender las prácticas rockeras que desarrollan. De ahí la sustentación teórica triádica entre el sujeto, objeto y espacio sirve para describir el punto de vista de los sujetos que lo intervienen (en la escena rockera), la relación simbólica y de sus sistemas objetuales. Como un fenómeno social que ocurre en el espacio de Ocoyoacac en una temporalidad de 2015 a 2017 y con objetos rockeros de la escena que conforman. Esto como un espacio constituido por las interacciones que se dan entre los sujetos de la escena rockera y los objetos que usan. Un espacio rockero es donde se propicia un ejercicio de comunicación entre quienes participan (bandas rockeras, grupos y asistentes), y donde se desarrollan prácticas que se consolidan alrededor de la escena rockera en un tercer espacio.

Las prácticas y el *performance*

Un elemento clave para la presente tesis es abordar el tema de las prácticas, en tanto que una práctica social se refiere a la actividad del ser humano sobre el medio en el que se desenvuelve. De Certeau (1996) apunta analizar las prácticas microbianas, singulares y plurales que un sistema urbanístico debería manejar o suprimir, que controlan la administración panóptica y se refuerzan en una ilegitimidad en las redes de vigilancia,

combinados según tácticas ilegibles pero estables al punto de constituir regulaciones cotidianas y Foucault (1980) asienta que las relaciones de poder en cuyo interior se ejercen todas las formas de práctica social. Ahora toca explicar los puntos clave de dichas prácticas.

Para tener un acercamiento a las prácticas de los sujetos se recobra el concepto de maneras de hacer de Michel De Certeau: “Maneras de hacer constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural [...] se tratan de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de tácticas con base en los detalles de lo cotidiano” (1996, p. XLIV-XLV).

De acuerdo con De Certeau (1996), las prácticas cotidianas son maneras de hacer, donde la categoría de trayectoria es ese movimiento temporal en el espacio como una unidad de sucesión diacrónica de puntos recorridos. Una diacronía que conlleva una evolución a través del tiempo, donde las prácticas del espacio implican o son iguales a las maneras de frecuentar un lugar; creando un espacio de juego, que son las maneras de utilizar el orden imperante en un lugar y que puede obtener efectos imprevistos.

Por su parte, Soja (1996) apunta que las prácticas espaciales son rutinas de la vida cotidiana que se desarrollan en el espacio objetivado. Las prácticas espaciales son, en tanto producto de las condiciones materiales e inmateriales que los sujetos configuran, de los procesos que geohistóricamente son dinámicos y donde su origen está en las relaciones sociales que establecen.

En tal sentido y retomando a De Certeau, se debe explicitar la distinción entre tácticas y estrategias. Para el autor la estrategia la define como: “cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y poder [...] resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser inscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o amenazas” (1996, p. 42). Las estrategias remiten a un lugar construido por y para el poder, desde el cual se construyen los mecanismos y técnicas orientados para corregir las desviaciones.

Las estrategias consignan al orden imperante y la normatividad, en dichos espacios las estrategias son capaces de producir, clasificar, cuadrricular e imponer. Las estrategias bordean un lugar propio, lo cual define la victoria del lugar sobre el tiempo y un dominio de los lugares mediante la vista, por medio de una práctica panóptica.

Ante el lugar propio definido por las estrategias, también se generan puntos de resistencia, son acciones tácticas porque aprovechan los momentos imprevistos, para colocarse allí donde se ejerce el dispositivo disciplinario. Las tácticas refieren a:

la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. La táctica no tiene más lugar que el del otro. No tiene el medio de mantenerse en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento de sí; es movimiento en el interior del campo de visión del enemigo [...] y está dentro del espacio controlado por éste. Aprovecha las ocasiones. No guarda lo que gana. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. (De Certeau, 1996, p. 43).

Las tácticas se encuentran determinadas por la ausencia de poder, constituyen prácticas a través de las cuales los individuos se reapropian del espacio organizado por las técnicas dominantes, poseen la particularidad de trabajar artesanalmente, son formas minuciosas de resistencia, hacen funcionar los dispositivos con sus intereses y sus propias reglas, pero sólo pueden utilizarlos, manipularlos y desviarlos.

En ese sentido, De Certeau señala las prácticas cotidianas son de tipo táctico y pueden comenzar desde leer, circular o cocinar. Las tácticas presentan continuidades y permanencias, son tácticas que “manifiestan también hasta qué punto la inteligencia es indisociable de los combates y los placeres cotidianos que articula” (De Certeau, 1996, p. LI) donde al individuo le queda el recurso de “valerse de ardides para con ellos, de poner en práctica jugarretas, de encontrar en la megalópolis electrónica y computarizada el arte de los cazadores o de los campesinos de antaño” (p. LV). Son estas maneras de reapropiarse el sistema producido, de las creaciones de consumidores, “las que tienden a una terapéutica de los vínculos sociales deteriorados y utilizan técnicas de reciclaje donde se pueden reconocer los procedimientos de las prácticas cotidianas”. (p. LV).

Las tácticas son procedimientos que valen por la pertinencia que dan al tiempo:

en las circunstancias que el instante preciso de una intervención transforma en una situación favorable, en la rapidez del movimiento que cambian la organización del espacio, en las relaciones entre momentos sucesivos de una jugarreta, en los cruzamientos posibles de duraciones y de ritmos heterogéneos [...] las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo, en ocasiones que presenta y también en la sacudida que introduce en los cimientos del poder. (De Certeau, 1996, p. 45)

La escala de análisis de la presente tesis se basa en los procesos del caminante, que pueden registrarse en mapas urbanos para transcribir sus huellas y trayectorias (pasan por aquí pero no por allá). Los procesos del caminante rockero se registraron en mapas para ubicar sus huellas y trayectorias bajo el propósito de registrar la escena rockera. En tanto su triple función enunciativa: un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón como parte del movimiento del flujo para asistir a las tocadás. Una realización espacial del lugar (en esta caso de Ocoyoacac) que implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir, contratos pragmáticos bajo la forma de movimiento (músicos, organizadores, asistentes) y donde el uso y apropiación apuntan a una manera de hacer en las tocadás de la escena rockera de Ocoyoacac.

Por su parte, Güell, Frei y Palestini (2009) señalan que “las prácticas sociales son, precisamente, esos procesos de articulación. Son maneras de actuar y de relacionarse que despliegan a los actores reales en espacios concretos para satisfacer necesidades” (p. 71). Dichas prácticas sociales son posibles por la existencia de instituciones y subjetividades que aportan reglas, recursos, identidades y sentido a las acciones de la subjetividad¹² que representa la perspectiva desde la cual el sujeto se apropia del mundo son lo que le da sentido. En cuanto a las prácticas, Abric apunta que:

el análisis de cualquier práctica social supone que sean tomados en cuenta por lo menos dos factores esenciales: por un parte, las condiciones sociales, históricas y materiales en las que ella se inscribe, y por otra; su modo de apropiación por el individuo o grupo respectivo, modo de apropiación en el que los factores cognitivos, simbólicos, representacionales que desempeñan igualmente un papel determinante. Porque para que una práctica social, aún

¹² Güell, Frei y Palestini (2009) explican que la subjetividad remite a un individuo con necesidades, emociones y capacidad de percibir, interpretar y comunicar y que define sus intereses e identidades en las relaciones con otros. La subjetividad remite al portador concreto de la acción: un individuo que define su identidad e intereses con los otros en juego (p.74).

impuesta, se mantenga, es necesario todavía que pueda, con el tiempo, ser apropiada, es decir integrada al sistema de valores, creencias y normas, ya sea adaptándose a él o transformándolo. Cualquier contradicción entre las representaciones sociales y las prácticas lleva necesariamente a la transformación de una u otra (2001, p. 213).

A lo que Soja apunta que la creación de geografías comienza con el cuerpo, con esa construcción y con el *performance* del ser, de un sujeto humano como una entidad espacial, implicada en una relación compleja con su entorno. Donde, por un lado, las acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos moldean nuestras acciones y pensamientos de un modo que sólo hasta ahora estamos empezando a comprender. “Si utilizamos términos familiares a la teoría social, podemos decir que la espacialidad humana es el producto del agenciamiento humano y de la estructuración ambiental o contextual” (Soja, 2000, p. 34).

Las prácticas, en este caso las musicales, van acompañadas de un *performance*, el que se realiza en una tocada. Se inicia con Cruces (2009) al referir que la idea de *performance* designa un rango de fenómenos expresivos, una perspectiva para comprenderlos y una teoría de la identidad, de un sentido de pertenencia. Donde el espacio es un “entrecruzamiento y acumulación de marcos de sentido que proporcionan innumerables, simultáneos, repetidos actos de *performance*” (p. 167). Los *performances* implican ejecución, interpretación, materialización, expresión, actores situados en el aquí y ahora, tiempo, espacio y estética. Esa performatividad conlleva actores concretos, una diferenciación de estilos, significados para los actores, la emergencia creativa, una disparidad de lecturas, un proceso y un cambio.

Soja (2000) apunta que un *performance* como seres espaciales tiene lugar a diversas escalas, desde el cuerpo o la geografía más cercana hasta una serie de geografías más distantes que abarcan desde dormitorios, edificios, casas y barrios hasta ciudades y regiones, la geografía humana más lejana. Para Cruces (2009), el *performance* tiene dos acepciones; una primera del ser acción, que está dotada de consecuencias, de hacer cosas con palabras: toda expresión es una acción y en último sentido es inseparable de su uso contextual. La segunda, de situaciones y eventos comunicativos en calidad de unidades de objetos de consideración

especial; esto es, de ciertas formas de acción como particularmente expresivas para acceder a las sutilezas de la vida social.

Por lo que se refiere a la música, Madrid (2003) señala que la composición performativa es un concepto teórico que sugiere que el acto de composición puede ofrecer al compositor la posibilidad de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo. El autor propone el término performativo como un adjetivo o cualidad del discurso y performático cuando se refiere al dominio tradicional del *performance*, esto es, a sus elementos teatrales (Madrid, 2009, p. 4).

Los estudios de *performance* tienen su origen en tres campos disciplinarios, de acuerdo con Madrid: la lingüística, la antropología y el teatro; la mayoría de los estudiosos trazan el árbol genealógico de la disciplina desde los trabajos de Ervin Goffman sobre performing en la vida cotidiana y J. L. Austin sobre performatividad a finales de la década de 1950 e inicios de la de 1960. Schechner y Turner fundaron un área para el estudio de las intersecciones entre teatro y antropología en la década de 1980, el trabajo de Richard Bauman sobre el habla, semiología y folklore establecía las conexiones entre lingüística y antropología por medio del *performance*. El trabajo de Judith Butler con su acercamiento postestructuralista a la construcción del lenguaje abrió la puerta para el uso de la noción de performatividad no sólo en el análisis del habla o las acciones del cuerpo, sino también en el estudio de otros discursos y manifestaciones culturales entendidos en términos de proceso. En la década de 1990, el campo de los estudios de *performance* ha crecido de manera exponencial en disciplinas como la historia, la geografía, la sociología, los estudios culturales, la literatura y las artes visuales (Madrid, 2009).

El autor menciona que sociólogos, psicólogos, comunicólogos, estudiosos de la literatura y el *performance*, durante las décadas de 1980 y 1990, ya no se cuestionaron sobre el significado cultural y social del sonido, sino sobre los usos sociales y culturales de ese sonido. Este giro cambia el foco de estudio del texto musical a las prácticas cotidianas relacionadas con el *performance* musical (Madrid, 2009, p. 7). También está el trabajo de Simpson (2011)

que aborda el *performance* de la música callejera en Reino Unido y ese apoyo a los derechos de los artistas para hacer uso de los espacios, porque la música en espacios públicos genera un ámbito de interacción y diálogo. Se puede observar al *performance* como una exhibición pública de las prácticas cotidianas y donde se puede considerar la música, tal es el caso de la escena rockera en Ocoyoacac, como una práctica de exhibición durante una tocada.

El tercer espacio en las tocadas rockeras en Ocoyoacac

En esta sección se presentan los esquemas que funcionaron de guía en el desarrollo de esta tesis, con el objetivo de conocer el tercer espacio de las bandas musicales locales en la escena rockera en Ocoyoacac.

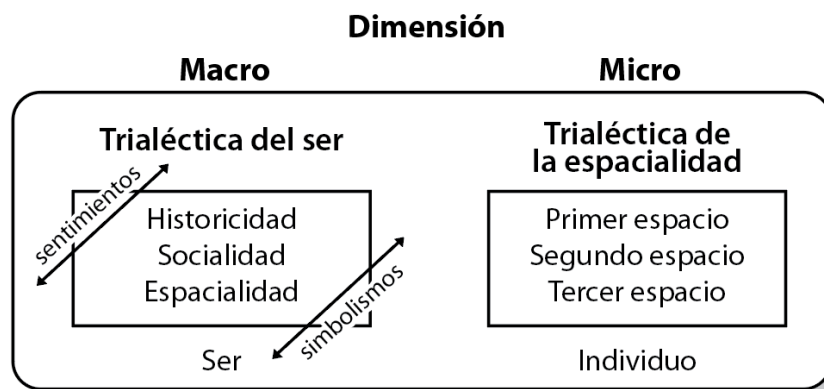
Soja (2000) propone hacer visible la espacialidad de la vida social, considerando la dialéctica del ser: la historia, la sociedad y espacio; y la dialéctica de la espacialidad: primero, segundo y tercer espacio. La dialéctica del ser se expresa de modo alternativo, donde las relaciones son interactivas entre espacialidad, historicidad y socialidad en una dimensión macro. El espacio es construido y modificado en el transcurso del tiempo por los actores sociales; la espacialidad es medio y resultado de acciones y relaciones sociales. La espacialidad y la temporalidad son medulares en la construcción de lo social.

En lo que respecta a la dialéctica de la espacialidad, que es el nivel micro, el autor apunta que la aparición del tercer espacio es reacomodar uniendo lo que antes no se podía vincular, romper con lo dual. El primer espacio refiere a las prácticas espaciales, de formas físicas y reproducción de la vida social, es decir, son las prácticas materiales, la percepción del espacio. El segundo espacio constituye las representaciones del espacio conceptuado por planificadores y urbanistas, es el espacio del diseño, la regulación y orden socioespacial, es decir, la concepción del espacio. El tercer espacio es de la representación y abarcativo, lo bordea la experiencia espacial más íntima, un espacio directamente vivido, de agencia y experiencia de los sujetos, es la vivencia de un espacio real e imaginado.

De tal manera que en el primer espacio tenemos la presencia del actor, de ese usuario que tiene una visión pragmática y donde el nivel de la realidad está marcada por los hechos, en

el segundo está el planificador con una mirada racionalizada plasmada en los discursos y en el tercero está el habitante, el flaneur, el paseante con su perspectiva sensorial y marcado por sus motivaciones.

Figura 1: Trialéctica de la espacialidad según Soja

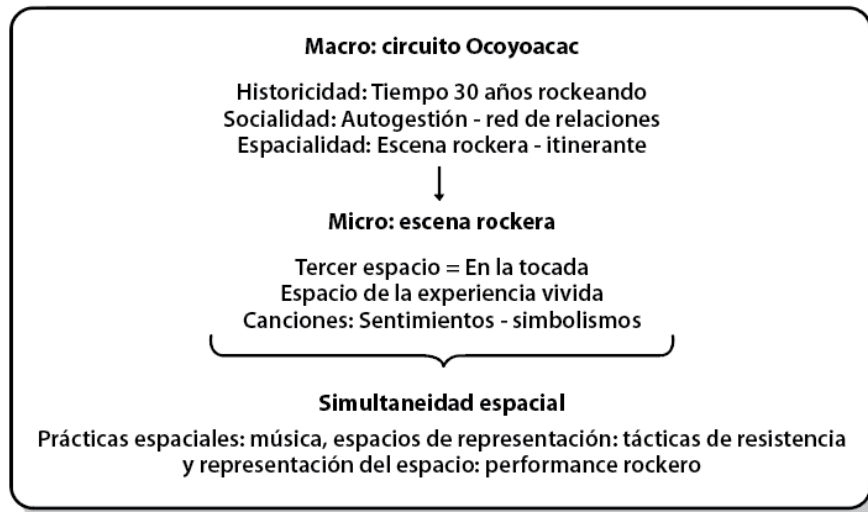


Fuente: elaboración propia con base en Soja (2000).

Soja (2008) señala que su estudio en Los Ángeles sirve para aprender sobre los procesos de urbanización que afectan a diversos niveles de intensidad y a todos los espacios urbanos del mundo, por lo cual su invitación es utilizar lo que se puede aprender de Los Ángeles con el fin de comprender, “en términos prácticos y teóricos, lo que está sucediendo en el lugar en el que viva el lector” (p. 227).

Entonces, las prácticas cotidianas, como esas maneras de hacer de las que habla De Certeau (1996) y esas prácticas espaciales de Soja (2000), son el eje conector entre espacio (Ocoyoacac) y el objeto (escena rockera) de las dinámicas de uso entre los que interpretan el rock (bandas musicales), quienes organizan el evento y los asistentes, en tanto, sujetos rockeros.

Figura 2: Tercer espacio en la escena rockera



Fuente: elaboración propia con base en Soja (2008).

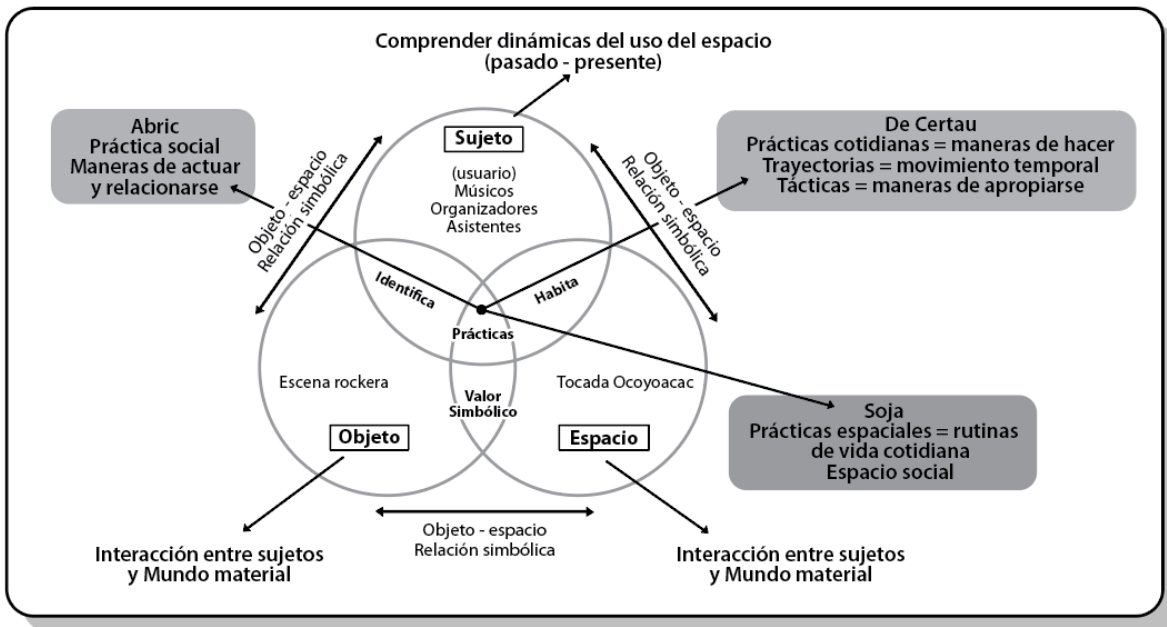
Si el lugar se designa por la interacción humana, entonces se puede definir un espacio rockero como aquel lugar donde se escucha e interpreta rock, en el que se desarrolla la escena rockera, teniendo como características el disfrute y la catarsis. Un espacio de la tocada es aquel donde se da un ejercicio comunicativo musical entre los que integran el sistema objetual y los sujetos que participan, de forma que desarrollan prácticas que se consolidan alrededor del rock, la música, el alcohol, la comida y la interacción que se establezca.

De tal manera que se tienen tres momentos: el primero es el análisis y la clasificación de un lugar a partir de las experiencias pasadas, los recuerdos que se asocian con el espacio de la tocada. El segundo se vive en dicho espacio en donde se interactúa con el sistema objetual que lo compone y el tercero desarrolla este ejercicio de manera colectiva en el contexto de Ocoyoacac donde el sujeto (usuario) comprende las dinámicas de uso de un espacio por experiencias pasadas, vivencias y el ejercicio colectivo del presente. Un espacio (con significado) que se suministra con la generación de símbolos, experiencias, vivencias entre el sujeto y el medio material que compone el espacio y el objeto (funcional) como ese elemento mediado entre las prácticas que se dan en un espacio determinado.

Por lo tanto, entre el sujeto y el objeto se da una relación comunicativa funcional, entre el sujeto y el espacio una comportamental y entre el espacio y el objeto, una simbólica. Entre estos tres elementos se dan las prácticas.

La sustentación teórica-triádica (Soja 2000) es entre sujeto-objeto-espacio, donde el sujeto son los actores: bandas rockeras, organizadores y asistentes; el objeto es la escena rockera y el espacio son las tocaditas en Ocoyoacac. El espacio de Ocoyoacac está constituido por los objetos de la escena rockera en tanto los objetos que se usan por los sujetos que asisten. Es decir, entre los tres elementos se da una interacción, en el espacio de la escena rockera donde se propicia un ejercicio de comunicación entre los que participan y donde se desarrollan prácticas que se consolidan alrededor del rock en Ocoyoacac.

Figura 3: Espacio de la experiencia vivida



Fuente: elaboración propia con base en Soja (2008), De Certeau (1996), Abric (2001).

El tercer espacio en la escena rockera donde la tocada es el espacio de la experiencia y donde los sujetos en tanto actores desempeñan un papel. El sujeto como eje conector entre el espacio y el objeto por las dinámicas de uso de los que cantan, quienes organizan y los asistentes.

La tocada como práctica cotidiana que implica maneras de hacer, esas trayectorias en un movimiento temporal en el espacio y el *performance* como un fenómeno expresivo que implica: ejecución, interpretación, materialización, expresión, actores situados, espacio y estética.

Una mirada a la estrategia metodológica

En este apartado se planean los aspectos metodológicos que sirvieron de guía para el trabajo de campo, lo cual dio pauta para el análisis de la información sobre la escena rockera en Ocoyoacac. El acercamiento a la experiencia del espacio vivido fue a partir de las prácticas en las tocadas rockeras, donde Soja (2000) señala que se trata de observar la espacialidad de la vida humana en cualquier espacio empírico, ya sea como biografía humana o como historia social.

Para fines de esta tesis, una tocada se refiere a la creación y desarrollo de un evento que tiene que ver con la escena de rock local: ska, punk, rock urbano y metal. Referido en el espacio cotidiano, donde se mira al espacio como un producto cultural, una producción social inseparable de las prácticas vividas.

Iniciamos con preguntas y objetivos

Para este caso se hace referencia al tercer espacio a partir de las prácticas sociales en las tocadas rockeras en Ocoyoacac. Se parte de algunos cuestionamientos que sirven de guía para abordar esta temática: ¿cómo es la intervención de los sujetos en el tercer espacio para entender sus prácticas en la escena rockera de Ocoyoacac?, ¿qué relación guardan las prácticas musicales rockeras con las tocadas que se desarrollan en Ocoyoacac?, ¿cómo se insertan los estilos musicales rockeros (ska, punk, rock urbano, metal) en el tercer espacio de las tocadas?, ¿cómo es el *performance* que utilizan los grupos musicales rockeros en el escenario de una tocada?

Objetivo General:

Describir la intervención de los sujetos en el espacio y el sistema objetual que los compone, para entender las prácticas rockeras que se desarrollan en Ocoyoacac.

Objetivos Específicos:

Entender la red de relaciones en las tocadas para describir cómo se conforma la experiencia musical rockera en Ocoyoacac.

Comprender cómo las bandas rockeras locales hacen de la experiencia en el escenario su espacio de representación, materializando este medio para entrar en contacto con el mundo a través de sus canciones. Esto se encuentra dentro de la sustentación teórica triádica entre sujeto, objeto y espacio, los puntos de vista de los sujetos que los intervienen, los sujetos simbólicos y formales de sus sistemas objetuales. El fenómeno que ocurre en un espacio, temporalidad y con objetos específicos. El espacio constituido por las interacciones que se dan entre los sujetos que habitan y los objetos que usan. El espacio del rock es donde se favorece el ejercicio de comunicación entre quienes participan, en donde se desarrollan prácticas que se consolidan alrededor de la escena rockera.

El sujeto es el eje contenedor entre espacio u objetos que lo componen por las dinámicas de usos (los que cantan, quienes organizan y los asistentes), en un lugar por las acciones (prácticas) que realizan.

Los elementos del objeto de estudio:

Noción del caso que interesó observar: la escena rockera

Noción de las características que se observaron del caso: la tocada, organizadores, bandas rockeras y asistentes.

Noción de lo que se hizo con las observaciones: describir las prácticas espaciales, las maneras de hacer en la escena rockera.

Noción del contexto en el cual se hicieron las observaciones: en Ocoyoacac.

El tercer espacio como el de representación (espacio vivido) situado geográficamente en Ocoyoacac, donde las prácticas (espaciales) de organizadores, las bandas rockeras y los asistentes están presentes en las tocadas que conforman la escena rockera en esta región.

Un estudio descriptivo. Acercamiento a partir del método cualitativo

La propuesta para desarrollar el trabajo de tesis sobre la experiencia del tercer espacio en las tocadas rockeras de Ocoyoacac se fundamenta en el método cualitativo; con base en ello es posible desarrollar el trabajo en el terreno mismo y efectuar un acercamiento a las relaciones que se despliegan entre los sujetos y de esta manera establecer un diálogo entre conceptos clave y lo empírico. Como lo señalan Orozco y González (2010) el investigador propone las características de lo que cree que puede encontrar al explorar un fenómeno y con ello construye sus categorías, posteriormente, al hacer el trabajo de campo y partir de la contrastación y análisis de los datos obtenidos, éste les proporciona dimensiones explicativas a esas mismas categorías.

En tal sentido, Taylor y Bogdan (1987) señalan que la metodología cualitativa es la investigación que produce datos descriptivos en las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable (p. 20). La presente tesis es inductiva por seguir un diseño de investigación flexible, iniciamos el trabajo de campo con cuestionamientos muy generales, vagamente formulados en el sentido de que el investigador observa el escenario y a los sujetos desde una perspectiva holística, interactuando con informantes clave de un modo natural. Esto es, el investigador trata de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellos mismos (Taylor y Bogdan, 1987).

Delimitación socio-espacial. El estudio se desarrolla en el circuito de Ocoyoacac en la zona Metropolitana del Valle de Toluca, el trabajo de campo se desarrolló de 2014 a 2017; el registro detallado fue de 2015 y 2016. Para esta tesis se consideró la geohistoria (Soja) en tanto perspectiva que nos ayuda entender el contexto. La capital del Estado de México es

Toluca y representa el centro político para toda la zona; de acuerdo con el Plan Regional Metropolitano del Valle de Toluca 2000, Ocoyoacac forma parte de la región Metropolitana del Valle de Toluca (RMVT), compuesta por 15 municipios que aún no se encuentran conurbados físicamente pero que dependen económica, política y socialmente de la capital del Estado de México.

Selección de casos a partir de la cartografía. La espacialidad, como apunta Soja (2000), es un espacio socialmente producido por el conjunto de relaciones sociales entre individuos y grupos, en tal sentido, el trabajo se dividió en dos fases; la primera fue para hacer las cartografías para registrar los lugares donde se llevaban a cabo las tocaditas en el circuito de Ocoyoacac, la segunda fue la selección de las bandas locales de acuerdo al género que interpretan: ska, punk, rock urbano y metal para conocer y describir las prácticas de rock.

La cartografía se retoma de acuerdo con la propuesta de Soja, en tanto que el primer espacio como el espacio de las prácticas espaciales que se pueden cartografiar, al ser parte de la vida cotidiana donde los actores tienen una visión pragmática de la realidad. Las cartografías son sistemas de referencias que admiten registrar las prácticas del sujeto. Buzai (2015) indica que la cartografía temática, tiene por “objetivo la realización de mapas de cualquier tipo de tema [...] es decir, tiene que mostrar información diferente a la que se percibe visualmente en el área de estudio analizada” (p. 191). Estos mapas se confeccionan de acuerdo con propósitos específicos,¹³ aspectos temáticos que en el caso de estudio respondieron a la escena rockera, las localidades, los lugares de las tocaditas como esos flujos de movimiento y los grupos musicales.

Para el desarrollo del trabajo surgió la pregunta: ¿qué herramientas nos ayudan a llevar a cabo la ubicación de las prácticas musicales en Ocoyoacac? El propósito fue realizar un mapeo o cartografía para la ubicación de los lugares de las tocaditas de la escena rockera en esta región, se requirió de construir los andares de los sujetos de estudio, lo que conlleva a

¹³ Buzai (2015) señala que todo mapa es un modelo del mundo real que cuenta con una serie de especificaciones propias: proyección, sistema de coordenadas y escala. Ante las nuevas tecnologías, la diferenciación, como se ha visto, sucede por el cambio de ambiente, ya que estas representaciones pasan a ser un modelo digital de la realidad.

estar en los escenarios improvisados, a las inclemencias del tiempo, pero con la certeza de contemplar a los seguidores de las bandas y conocer cómo se llevan a cabo estas prácticas. En todo momento se tuvo presente a la escena rockera como práctica que permite o impide el uso y apropiación del espacio en términos materiales y simbólicos; como señala De Certeau (1996), una práctica que implica una táctica y una trayectoria en un espacio que se convierte en un espacio de experiencia espacial. Soja (2000) también indica que la opción para el análisis de las prácticas y su espacialidad es llevar a cabo una cartografía como instrumento de registro. Se requiere andar en los escenarios musicales para registrar las trayectorias, historias y andares de los sujetos para comprender e interpretar la presencia de bandas que, a lo largo de tres décadas, permanecen en la producción, distribución y consumo del rock.

El primer mapeo fue registrar los lugares a partir del trabajo de campo, esto es, se acudía a una tocada y ahí circulaba la información de los próximos eventos que nos brindaban la oportunidad de llevar un rastreo puntual sobre espacios asumidos y reconocidos para los eventos musicales. En el siguiente capítulo se identifican los lugares y las tocadas más representativas.

La segunda fase fue la selección de bandas locales rockeras. La cartografía permitió ubicar las tipologías musicales, donde los géneros que se tocan mayoritariamente en el circuito de Ocoyoacac son el ska, punk, metal, y rock urbano, con todas sus variantes y combinaciones. Al contar con esta información, se aplicó un cuestionario con el propósito de obtener datos sobre el grupo en tanto año de creación, lugar de origen, qué define a su género, las temáticas, sus producciones y a qué se dedican además de la música. Ello ayudó a definir a las cuatro bandas distintivas para comprender el espacio de representación en una tocada que a partir del subir al escenario e interpretar sus canciones muestran su espacio vivido lleno de motivaciones y sentimientos a partir del *performance* que realizan.

Las bandas locales seleccionadas para el estudio fueron:

Skataálil Almaya Band

Trebel Yoboll

Orines de Puerco

Santa Maldad

Las técnicas para aproximarnos a la geografía socioespacial: La etnografía y la entrevista: una aproximación a la escena rockera. Para acercarse al tercer espacio en las tocadas rockeras se propuso la técnica de la etnografía y de entrevistas a los grupos (bandas rockeras). La etnografía es concebida como un método de recopilación descriptivo de datos, Urteaga (2010) señala que los etnógrafos desean documentar cómo la gente mira y habla sobre sus actividades cotidianas, su organización y grupos, y sobre los mundos más amplios en los que se mueven, donde el campo etnográfico está constituido por los escenarios de la vida cotidiana, los tópicos de conversación, lo cual se logra escuchando, moviéndose con rapidez en los lugares naturales de la vida social, en donde la gente está haciendo lo que hace rutinariamente. Las entrevistas generalmente devienen en los últimos momentos del trabajo de campo. La observación participante se realiza estando en el flujo de la acción social. A medida que los antropólogos escuchan y observan de maneras muy diversas, aprenden a comprender culturalmente las convenciones significativas y a formular las preguntas culturalmente apropiadas.

En su sentido general, el término etnografía se refiere al estudio de una cultura más o menos compartida por un grupo dado de individuos. Conlleva dos dimensiones interrelacionadas en antropología: un proceso (observación participante) y un producto (el trabajo etnográfico) (Ghasarian *et. al*, 2008). El método etnográfico “comienza así en la experiencia, pero se articula en la etnografía que, como su nombre lo indica, tiene que ver con la forma en que esa experiencia vivida es representada y se condensa en una forma textual y significativa, una escritura que produce descripciones sobre la vida de quien escribe y la de aquellos sobre quienes escribe (Vera y Jaramillo, 2007, p. 251).

En la observación participante debemos “tener presente el juego de espejos que se genera entre el investigador y los sujetos estudiados: nosotros no somos los únicos que observamos y clasificamos, ellos también lo hacen y nos observan, quieren saber qué queremos

exactamente” (Pujadas, 2010, p. 70). En el mismo tenor, Nateras (2015) señala que cuando realizamos trabajo de campo somos extranjeros, más visibles de lo que suponemos.

Para la observación participante, como lo señalan Taylor y Bogdan (1987), se debemos considerar tres actividades:

La interacción social no ofensiva para ganar aceptación.

Modos de obtener los datos mediante estrategias y tácticas de campo.

Registro de datos en forma de notas de campo escritas.

Siguiendo estas características, en el trabajo de campo se tuvo un período inicial para conocer el escenario y esas prácticas en el tercer espacio, es decir, adecuarse a las rutinas de los informantes e interesarse en sus actividades para comprender sus prácticas.

Posteriormente, entablar una mayor cercanía con los informantes clave, que, según Taylor y Bogdan (1987), se convierten en los mejores amigos del investigador; eso ayuda para conocer a un nivel personal los motivos y creencias que están detrás de las acciones las personas, de los jóvenes.

Un aspecto que considero es de suma relevancia y que se comprende de mejor manera hasta que se empieza el trabajo de campo es aprender el modo en que las bandas musicales utilizan el lenguaje “los investigadores de campo deben partir de la premisa de que las palabras y símbolos utilizados en sus propios mundos pueden tener significados diferentes en el mundo de sus informantes” (Taylor y Bogdan, 1987, p. 72).

De igual forma, las notas de campo son fundamentales para el proceso de investigación: la descripción de los acontecimientos, personas y conversaciones que incluyen tanto acciones y sentimientos como intuiciones permiten al investigador ir comprendiendo las prácticas sociales de las tocadas rockeras en Ocoyoacac.

La investigación como proceso social tiene la tarea de contribuir a la producción de discursos sobre la realidad social, una tarea que comparte con otros procesos sociales inscritos en lo

político, cultural y comunicativo, entre otros. La investigación es conocimiento, lo cual significa que es un tipo de discurso cuya producción se rige por el rigor metodológico y la validación de sus enunciaciones. Dado que la sociedad genera multitud de formas de saber, el conocimiento de la investigación obtiene su legitimidad desde el horizonte metodológico en el que se inscribe.

La función de la investigación es su perspectiva crítica; dentro de la densa gama de formas de producción de discursos, la investigación cumple unas veces el papel de refuerzo de representaciones ya agenciadas socialmente y otras veces el rol de oposición y contraste a ideas estructuradas y naturalizadas entre la población. Con todo, en medio del papel que pueda desempeñar en cada coyuntura particular, el trabajo de investigación tiene como tarea primordial la crítica de las formas hegemónicas y, como consecuencia, el develamiento de la dominación.

Para el caso de las bandas musicales rockeras en las tocadas de Ocoyoacac, se pueden describir como esas maneras de hacer que simbolizan una creatividad disgregada de los sujetos, de esos sujetos activos que erigen tácticas para resistirse a los mecanismos de control, centrando la atención de una acción activa de los sujetos hacia las formas de uso y apropiación del escenario como un espacio vivido. Se realizó el registro de los lugares y las bandas rockeras a través del siguiente esquema:

Tercer espacio, la experiencia de la tocada

Banda rockera Organizadores Seguidores	Escenario de la tocada Espacio	Registro etnográfico Fecha - tiempo de observación Fotografías
X	X	X

A partir de este registro y con la cartografía social, pude conocer el territorio desde un autoconocimiento de la comunidad que participa en la escena rockera; a partir de un procedimiento cualitativo de la comunidad rockera, como el actor principal con ese lenguaje oral y las representaciones simbólicas que conllevan. Asimismo, con esa posición política en tanto intencionalidad a partir de los intereses de la comunidad, como ese motor de los

procesos sociales que le confiere el poder de autodeterminación y transformación de su territorio. Y como lo apunta Soja (1996), esa cartografía brindó visibilidad a las prácticas de los sujetos rockeros como grupos marginados que ocupan un espacio que miran como de resistencia y reivindicación de la diferencia.

Por lo que respecta a la entrevista, se parte de lo que señalan Varguillas y Ribot, que se caracteriza por “una conversación personal larga, no estructurada, en la que se persigue que el entrevistado exprese de forma libre sus opiniones, actitudes, o preferencias sobre el tema objeto de estudio” (2007, p. 250). Lo anterior se buscó en las tocadas, poder dialogar con los músicos para entablar una cercanía y lograr concertar una cita para realizar la entrevista que permitiera investigar sobre la escena rockera actual en esta región. El objetivo fue recuperar la experiencia, vivencia y voz de los sujetos de estudio para comprender el sentido de la gestión para que, a partir de sus historias de vida, sea posible realizar el seguimiento y registro de la permanencia de la escena rockera en Ocoyoacac.

Pujadas nos sirve de guía al señalar que:

Las entrevistas, así, aumentan nuestro conocimiento del grupo o las personas por las que nos interesamos a partir de un contacto más directo e íntimo entre el investigador y los correspondientes informantes que permite profundizar en la comprensión de motivos, las actitudes, las percepciones y valoraciones de la gente. Lo que la gente dice en las entrevistas nos puede conducir a ver cómo las podemos observar nosotros directamente (Pujadas, 2010, p. 89).

En seguida se señala los tópicos de la entrevista¹⁴ para los grupos de rock y conocer sobre la escena rockera en la actualidad:

Rock en el circuito de Ocoyoacac

Escena actual

Tendencias

Temas musicales

El compositor

Espacios públicos

Infraestructura

¹⁴ Consultar el apéndice metodológico y en los anexos las entrevistas que se realizaron.

Público
Relación entre el público y el rock
Dinámicas de difusión

El trabajo de campo fue desarrollado durante el período de 2014 a 2017, con una asistencia constante a las localidades de Ocoyoacac. En seguida se esquematiza de manera general como se realizó:

Entrevistas realizadas:

Historia del Rock	Número de entrevistas	Hombres	Mujeres	Municipio	Edad	Tipo
60 - 70	4	2	2	Toluca, Zinacantepec	75 años	Seguidores
80 - 2016	4	4	0	Toluca, Metepec	40 años 35 años	Seguidor Músicos
Total	8					

Entrevistas	Escena del rock en Ocoyoacac
Músicos	12
Seguidores	8
Organizadores	5

Historia del rock en el Valle de Toluca

#	Periodo	Edad	Sexo	Ocupación	Relación con el rock	Municipio origen	Fecha
1	60 - 70	76	F	Ama de casa	Seguidor	Toluca	Marzo / 2016
2		75	F	Secretaria	Seguidor	Toluca	Mayo / 2016
3		70	M	Pensionado	Seguidor	Toluca	Abril / 2016
4	80 - 90	76	M	Pensionado	Seguidor	Zinacantepec	Mayo / 2016
5		44	M	Periodista	Seguidor	Toluca	Mayo / 2016
6	00 - 16	37	M	Profesor	Músico	Metepec	Junio / 2016
7		36	M	Músico	Músico	Toluca	Agosto / 2016
8		35	M	Profesor	Músico	Toluca	Agosto / 2016

Escena de rock en Ocoyoacac

Año	Tocada	Municipio
2015		Ocoyoacac, Almoloya del Río, Toluca, Lerma, Tianguistenco, Capulhuac, Metepec
2016	21	
Total	37	

Tocadas en Ocoyoacac 2015-2016

#	Nombre	Sexo	Municipio	Relación con el rock	Género	Ocupación	Fecha
1	Skaaltalil Almaya Band	M	Ocoyoacac	Músico	Ska	Médico	Abril / 2015
2	Frakazados	M	Ocoyoacac	Músico	Metal	Oficio	Oct. / 2015
3	La damajuana	M	Ocoyoacac	Músico	Ska	Lic. en Comunicación	Nov. / 2015
4	La Taraska	M	Ocoyoacac	Músico	Ska	Estudiantes	Oct. / 2015
5	Orines de Puerco Raúl Rock	M	Metepec	Músico	Punk	Pintor	Nov. / 2015
6	Trebel Yoboll	M	Toluca	Músico	Rock urbano	Estudiante	Oct. / 2015
7	Desatornillados	M	Ocoyoacac	Organizador	Varios	Varios	Nov. / 2015
8	Orines de Puerco Miguel Ángel	M	Metepec	Músico	Punk	Alfarero	Oct. / 2015
9	Carlos	M	Ocoyoacac	Organizador	Varios	Empleado	Oct. / 2015
10	Mario	M	Ocoyoacac	Seguidor	Rock urbano	Empleado	Oct. / 2015
11	Guadalupe Alma de Fuego	M	Ocoyoacac	Músico	Metal	Oficio	Oct. / 2015
12	Miguel	M	Lerma	Seguidor	Metal	Oficio	Oct. / 2015
13	Gabriel	M	Ocoyoacac	Seguidor / organizador	Metal	Empleado	Oct. / 2015
14	Luis	M	Lerma	Seguidor	Rock urbano	Oficio	Oct. / 2015
15	Benjamín	M	Ocoyoacac	Seguidor / organizador	Metal	Empleado	Julio / 2015
16	Nallely	F	Ocoyoacac	Seguidor	Metal	Estudiante	Julio / 2015
17	Juan el diablo	M	Lerma	Seguidor	Rock urbano	Oficio	Julio / 2015
18	Doja, Chay	M	Toluca	Músico / organizador	Ska	Músico / Oficio	Ago. / 2015

Diario de campo

Diario de Campo				
Secciones	2014	2015	2016	Registro espacios / carteles
Diario de campo		X	X	X
Reflexiones personales	X	X	X	X
Tocadas	X	X	X	X
Fotografías	X	X	X	X

El trabajo fue exploratorio porque no existe registro sobre el rock en esta región, lo cual implicó considerar el contexto macro en tanto la dimensión sociocultural, que me ayudó a entender los cambios que se han presentado en el circuito de Ocoyoacac a lo largo de treinta años. La mirada etnográfica me sirvió para adentrarme en la dimensión micro de los sujetos sociales, de esos sujetos que son parte de la escena rockera de la región del Valle de Toluca.

El espacio rockero se puede definir como aquel lugar donde se escucha e interpreta rock, en esa interacción humana que busca el disfrute y la catarsis. Entiendo el espacio de la tocada como un ejercicio comunicativo entre quienes integran el sistema objetual y los sujetos que participan, ubicando tres momentos:

1. Análisis y clasificación de un espacio a partir de las experiencias pasadas y los recuerdos que se inscriben en la escena rockera.
2. El momento que se vive dentro de dicho espacio y dónde se interactúa a través del sistema objetual que compone la escena rockera.
3. El sujeto desarrolla este ejercicio de manera colectiva en el contexto de Ocoyoacac.

En este capítulo señalo las bases teórico metodológicas para aproximarme a las tocadas en Ocoyoacac, lo cual sirve para comprender la escena rockera, que el espacio para la tocada, el escenario que muestra una forma de enfrentar y confrontar el mundo por medio del rock, representando un lugar que significa de forma musical y se convierte en el medio que les admite percibir el mundo que les rodea y en el cual viven. En el siguiente capítulo efectúe una revisión de diferentes investigaciones sobre el del rock para saber como se ha abordado el tema y que me brinda elementos para conocer y analizar este tipo de manifestaciones musicales.



**CAPÍTULO II:
PANORAMA DEL ROCK**



En este capítulo se presenta el estado de la cuestión que revisa la escena rockera en México, puntualizando los casos que me ayuden a comprender cómo se ha abordado la música rock en espacios locales. Esa línea de investigación me permitió saber como se construyen las trayectorias de los creadores, productores y consumidores de rock. El eje que guía la tesis es la escena rockera en México, específicamente en Ocoyoacac. La intención fue revisar trabajos que contengan evidencia empírica que permita comprender cómo se ha estudiado el rock y lograr un acercamiento a las prácticas cotidianas y espaciales como manera de actuar y relacionarse a través del rock.

Se parte de la reflexión de Márquez (2014) que refiere que, a finales del siglo XX y principios del XXI, la música ha tenido una de las mayores revoluciones culturales debido, en gran medida, a la tecnología y a los procesos de producción, distribución y consumo. Al preguntarse qué se entiende por música popular, el autor reconoce que la definición y alcance de ésta depende de la subjetividad de cada persona, de su modo de pensar, sentir y significar a un determinado género. Asimismo, plantea una interrogante: ¿cuál es el futuro de la música popular si nuestra cultura vive obsesionada con su pasado, incluso con el más inmediato? La retromanía no es algo nuevo, pero Márquez señala que se ha intensificado. Aquí Internet juega un papel importante, pues en él se encuentra el pasado musical, no obstante, se cree erróneamente que entre más acceso se tenga a las nuevas tecnologías habrá mayor conocimiento.

En ese sentido, Harnorcourt (2006) señala que la música no es intemporal, sino está sujeta a su época y es necesaria al hombre para vivir, como lo son todas las expresiones culturales. Por tal razón retomo el cuestionamiento de Campos (2008): ¿cómo entender las manifestaciones musicales que surgieron al margen de la industria, se deben seguir definiendo como subculturas o debe haber un nuevo término que refleje su dinamismo simbólico? Igualmente, tomo en cuenta la entrevista realizada a Esteban Buch¹⁵ (Contreras y

¹⁵ Esteban Buch es director de estudios en la Escuela de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales en París, donde dirige el Centro de Investigación de las Artes y el Lenguaje (CRAL, EHESS/CNRS). A partir de un estudio de música política (himnos nacionales), trabajó en la música de la violencia política en contextos como la Primera Guerra Mundial o las dictaduras militares en Argentina. También examina la relación entre la música culta y la música popular (especialmente el

Hernández, 2013), quien considera correcto tener una visión de la música en relación con las ciencias sociales. Buch es un historiador de la música y le interesan las ciencias sociales como un ámbito global; su propuesta es una integración de la musicología en las ciencias sociales, en tanto los aportes empíricos y la discusión con la historia como ciencia y el pasado como abuelo, es decir, resituar las prácticas musicales en un espacio social que no es homogéneo, “los procesos de categorización de la diversidad de las prácticas culturales dependen de la situación social de los actores, y por eso mismo implicando una dimensión política” (Contreras y Hernández, 2013, p. 6).

Al afirmar que el estudio social del espacio representa un enfoque heterogéneo no se pretende establecer una generalización respecto a la vivencia y su significado, por el contrario, se trata de profundizar en la complejidad del objeto de estudio para reconstruir la trayectoria de los actores sociales, representando una polifonía de sentidos y andares que son influenciados por el contexto sociocultural. En otras palabras, realizar un acercamiento a los espacios y escenarios donde han protagonizado las bandas de rock en la región de Ocoyoacac.

Empecemos hablar del rock

¿Qué ha pasado con el rock? González y Feixa en “La juventud en el siglo XXI: metáforas generacionales”, establecen a la década de 1950 como la generación del rock and roll. Durante 1954, en Memphis, Estados Unidos, el blues de los negros comenzó a ser cantado por blancos y el rock and roll había nacido mediáticamente (p. 94). Era música interpretada por chicos de 18 años orientada al mercado juvenil, que más tarde sería el símbolo de una cultura internacional-popular que se convirtió en símbolo de identidad. La música se vuelve el instrumento de manifestación y resistencia social y cultural, en particular dentro del sector juvenil, el cual se apropió de las canciones y sentir que se comunican en cada interpretación

tango), como parte de una reflexión más general sobre las teorías sociológicas de la cultura. Entre sus libros, se cuentan: *El pintor de la Suiza argentina* (1991), *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado* (1994), *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (2001), *The Bomarzo affair. Ópera, pervisión y dictadura* (2003) e *Historia de un secreto. Sobre la Suite Lírica de Alban Berg* (2008).

para denunciar y reclamar visibilidad, voz y participación. Es imprescindible recordar el acompañamiento de la música en la organización juvenil.

Se han escrito numerosos documentos sobre el rock, pero para fines de este trabajo sólo recupero algunos autores especializados. Entre ellos, el de la antropóloga Maritza Urteaga Castro-Pozo, quien analiza las formas de agregación juvenil en un período de 1986 a 1996 (2000b, p. 409). Su trabajo se centra en torno a las bandas juveniles que ganaron terreno en la década de 1980 sobre otras temáticas juveniles, como la estudiantil y la militancia política; sin duda su línea de investigación se enfoca en la relación entre el rock mexicano y las identidades juveniles urbanas, describiendo que encontró un sujeto joven pandillero, en band (en colectivo) que disfrutaba del rock hasta el punto de convertirlo en eje en la construcción de identidad. Ella considera el rock como un género musical con gran capacidad de adaptación a diferentes realidades nacionales y donde son distintas las formas de apropiación, además, descubre el proceso a través del cual una propuesta musical, en sus inicios hegemónica:

fue siendo expropiada por jóvenes de los sectores juveniles medios bajos y subalternos urbanos que habitaban en diversos rumbos y barrios del D.F. y Ciudad Nezahualcóyotl, a partir de identificarse, diferenciarse y aglutinarse alrededor del consumo de la música punk y hardcore, creando en la marginalidad urbana espacios de producción, circulación y consumo de sus propios productos culturales e insertándose activamente en una identidad generacional que trascendió las fronteras nacionales, la punk (Urteaga, 2000b, p. 437).

Toma como objeto de estudio etnográfico a dos bandas: Punks Not Dead y Mierdas Punks, las cuales se identifican por su facha, su música y un *nosotros*, en contraposición generacional a las bandas de rockeros *rucos*. Transitar en los territorios del rock representa marcar el lugar de adscripción para diferenciarse de los otros, en particular de aquellos que han permanecido en la escena musical del rock desde sus inicios. También aborda el sonido del hardcore, que es una variante del postpunk y que será fundamental para salir de su etapa autodestructiva, en la que los punks de este momento se constituían en relación con el sistema, es decir, policía, gobierno, ejército:

su praxis cultural los llevará a contactarse con propuestas y movimientos sociales urbanos como el Movimiento Urbano Popular (MUP), las feministas, los anarquistas, los rockeros, videoastas, moneros, revistas independientes, así como también con grupos y propuestas del

movimiento que les llegan a través de los fanzines y demos que se difunden por los canales marginales y/o subterráneos del rock (Urteaga, 2000b, p. 438).

Urteaga reconoce al Distrito Federal (ahora Ciudad de México), Guadalajara y Tijuana como escenarios privilegiados en el estudio sobre las bandas juveniles, pero también empiezan a aparecer estudios en Mérida y Sonora, con la introducción de nuevas perspectivas como las de género y etnicidad. La dinámica de crecimiento de Ciudad de México representó el escenario para el surgimiento de identidades juveniles que buscaban espacios que se alejaban de las preferencias culturales de las generaciones precedentes, al incorporarse a la dinámica de la urbe con sus matices surge la posibilidad de ampliar los horizontes educativos, sociales y musicales hasta fusionarse con aquellos que se convertirán en el acompañamiento en la construcción identitaria.

Los trabajos de Urteaga (1998), De Garay (1992), Paredes Pacho y Roura (1992, 1984), con diferentes teorías y énfasis analíticos, destacan al rock como bien de consumo cultural y elemento constitutivo de las identidades juveniles que demandan la participación y visibilidad en la vida política y cultural del país, caracterizado por su régimen centralista y represor de la diversidad y alternancia. En particular, aquellos sectores que realizan una crítica y ruptura a las instituciones que se niegan a ser etiquetados como *normales* y funcionales al cumplir los roles que son heredados por las generaciones adultas. El rock representó la apertura a mundos posibles y alternos donde el joven expresa su sentir ante contextos que se caracterizaban por la invisibilidad de sus necesidades.

Posteriormente, Urteaga refiere que el desarrollo del rock tiene una inflexión en 1971 con el festival de Avándaro, el cual se configuró en un mito debido al impacto de la prensa sensacionalista:

toda la historia sobre la transgresión al orden y a la moral pública fue construida con posterioridad por los medios de comunicación y fue avalada por la iglesia católica y el gobierno, dando lugar a la larga noche del rock (Urteaga, 2000b, p. 446).

Dicho evento marca una bifurcación en el análisis del desarrollo del movimiento rockero. Autores como De Garay (1992), Roura (1985), Paredes (1992), Durán y Barrios (1995) coinciden con José Agustín (1996) al señalar que el rock cayó en los *chavos lumpen* y perdió

la posibilidad de evolucionar en propuestas y calidad musical. Posición con la que no coincide Urteaga (1988), quien considera que la producción y circulación del rock tomó otro camino, es decir, hubo un cambio en la audiencia sin ser obstáculo para seguir en un entorno *underground* con un toque distintivo. Para la década de 1980, el punk había revolucionado el carácter contracultural del rock y el apoyo de la industria y los medios de producción y difusión alternativos comenzaron a construir estilos musicales.

Otros factores que no deben quedar fuera de este argumento son las radioemisoras, revistas y fanzines, es decir, el intercambio de material rockero. El lugar privilegiado lo tiene el tianguis del Chopo como un espacio que se rememora por ser el escenario para adquirir, convivir e intercambiar bienes materiales, simbólicos y musicales. Asimismo, las tocadas se convirtieron en espacio de encuentro, de asumirse como miembro de una comunidad.

La tocada es una acción que invierte en el orden simbólico del mundo cotidiano institucional para constituirse en la cotidianidad de las trayectorias de apropiación de los grupos quienes, a partir de sus referentes sociales y culturales, hacen suyas las propuestas del escenario macro. La creación de espacios y escenarios para el rock fueron marginales en su momento porque se le asociaba con las adicciones, lo contestatario y crítica institucional, por lo que la concentración masiva de jóvenes requería control e inspección. Vigilar desde la mirada de la policía para controlar a los jóvenes que podrían generar desorden al reunirse. Así lo refieren las investigaciones de Urteaga (1998) y De Garay (1992).

En otra investigación, Urteaga (1998) aborda de manera más precisa el tema: “Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano”, en donde aborda al rock en la zona conurbada a Ciudad de México, pues admite que para conocer la relación entre el rock mexicano y las identidades juveniles en el Distrito Federal y Nezahualcóyotl, es necesario ver el rock nacional como campo de producción cultural (siguiendo las propuestas de Bourdieu y García Canclini), esto es, como espacio de producción, circulación y consumo de productos donde predomina el valor simbólico sobre los demás y como proceso histórico que abarca cerca de 40 años de existencia, a partir del surgimiento del primer grupo de rock en México (Urteaga, 1998). En este sentido, el rock se convierte en campo articulador de

identidades juveniles y, sobre todo, en campo cultural por cuyo control luchan los agentes que participan:

De ahí que reemplaza la idea de competencia por el capital cultural que comporta la teoría de Bourdieu, por la idea del trabajo de carácter colectivo y cooperativo y de unidad imaginaria, que, según Howard Becker, son necesarias para la producción artística (Urteaga, 2000b, p. 479).

Urteaga concluye que después de las bandas, el tema que más se ha privilegiado por los investigadores y periodistas ha sido el rock, el acercamiento ha sido desde varias perspectivas como: campo creador, subalterna, de masas, matriz cultural, espacio de interpelación de colectividades e identidades y generaciones juveniles. Lo que lo convierte en un debate creativo en términos teóricos y empíricos. En sus acercamientos empíricos, los investigadores emplean técnicas como observación participante, historias de vida, entrevistas en profundidad, encuestas y revisión hemerográfica y bibliográfica para realizar el registro de las trayectorias construidas y reconstruidas por los grupos sociales que forman parte del objeto de estudio. No se trata de una generalización de las cualidades del rock, se trata de una descripción densa de los recorridos y espacios de vivencia.

Además de retomar la propuesta de la antropóloga Urteaga, tomé en cuenta otros autores significativos para el tema en cuestión. Uno de ellos es *Simpatía por el rock: industria, cultura y sociedad*, texto que fue resultado de un coloquio realizado por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidades Azcapotzalco e Iztapalapa, en 1992. En él se reúnen inquietudes de especialistas que examinaron el tema del rock como una sensibilidad colectiva desde la sociología, psicología, historia, antropología social, musicología, filosofía y literatura, es decir, cómo:

asumir a la música de rock como productora de identidades colectivas, con múltiples variantes y contradicciones, generaciones, tiempos históricos, industrias, públicos y aldeas globales, con el fin de producir una versión de la realidad estructurada desde lo lúdico y lo afectivo (Aguilar, De Garay y Hernández Prado, 1993, p. 10).

Asimismo, abordaron temas como la producción y transmisión del rock como un bien cultural, fenómeno musical y su estética y filosofía, la cual requiere ser analizada desde una mirada compleja y permite un acercamiento desde distintas posibilidades al tema rock y sus seguidores.

Dentro de los análisis publicados por el Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud (CIyEJ), destaca el trabajo coordinado por José Manuel Valenzuela y Gloria González titulado *Oye cómo va: recuento del rock tijuanaense* (1999), en el que se buscó conjuntar las manifestaciones musicales del rock en el norte del país, específicamente en Tijuana por ser una de las ciudades donde tiene gran presencia este género. El propósito del libro fue entender el sentir de las generaciones que nacieron, crecieron y se desarrollaron con este género musical, por lo que se presenta la historia de los grupos de rock que se formaron en Tijuana y tienen una relación con diferentes actores de la cultura. Además, sobresalen diversas entrevistas a personajes relevantes en el ámbito musical, como Javier Bátiz, Carlos Santana, Martín Mayo, Héctor Gómez, César Vázquez, Luis Güereña, Julieta Venegas, Manu Chao y Roco. En ellas se destacan aspectos de su formación musical y la influencia de la frontera, que, de alguna manera, van enmarcado de acuerdo al género que interpretan. El texto incluye un glosario que representa un referente fundamental para entender palabras que son parte del mundo del rock.

Es la evidencia del amplio objeto de estudio que representa el patrimonio musical porque forma parte de la creación material e inmaterial que se transmite de generación en generación, al tiempo que se constituye un tema de investigación donde convergen diversas disciplinas interesadas en comprender e interpretar el significado que se construye en su entorno a lo largo del tiempo.

Otra investigación relevante del CIyEJ es la que coordinó Aída Analco y Horacio Zetina, *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México* (2001), en la que se hace un recuento del ska en México. Este género, mezcla de rock, reggae, cumbia, hardcore, grunge, etcétera, representa una de las mejores manifestaciones musicales que muestran el sincretismo cultural generado en los últimos años y quienes lo consumen son una gran cantidad de jóvenes que unen formas de bailar, vestir y expresarse. Cada sector tiene una forma de apropiación, una tendencia y cadencia al fusionarse con las propuestas musicales que plasman su ideología propuesta de ver y pensar el mundo.

El texto “Dios bendiga a la banda y al rocanrol”: grupos juveniles de esquina en la cultura del rock en México”, de Marcial (1998), expone la relación entre un fenómeno cultural juvenil y un género musical y cultural. El autor advierte que, para tener una visión clara de este fenómeno, es necesario reconocer la característica esencial y definitoria del rock como práctica cultural de millones de adeptos, a lo largo y ancho del planeta. También hace referencia a una compleja expresión cultural donde encontramos modas, medios masivos de comunicación e imágenes de la realidad que reproduce establecidas de manera tan determinante como la propia música.

Por lo tanto, el rock se ha convertido para muchos jóvenes (y no tan jóvenes) en contexto sociocultural de su vida que se materializa en un estilo de ser, pensar y actuar que sólo es comprendido en la medida que se experimenta, es decir, no se comprende desde el espacio teórico y de escritorio, por el contrario, se requiere recorrer los andares y trayectorias de los grupos de estudio. Marcial (1998) explica el rock a partir de 70 canciones de rock mexicano en las que se le canta a la banda y se alude a aspectos relacionados con su realidad, agrupándolas en seis ejes: “siempre he sido banda”, “cuidado cuando te lances para acá”, “clavado en el rocanrol”, “tal vez necesite un toque mágico”, “entre el dólar y el dolor”, “el carnal en la labor” y “las patrullas circulan buscando a quien apañar” (Marcial, 1998, pp. 61-69).

Dicho texto es una reflexión sobre la relación entre una corriente músico-cultural y una identidad juvenil urbana, así como la forma en que la banda ha quedado retratada en el rock mexicano, en el cual la amistad y la solidaridad son elementos esenciales. El significado de ser banda, es que existen diversas formas de ser banda “siempre siendo la banda y no un imita-monos, siempre siendo el rebelde y hacer lo que se ha querido hacer” (Marcial, 1998, p. 63). Entonces la existencia de la banda corresponde a la existencia del rock:

Pero si estamos convencidos de que seguirán componiéndose algunas rolitas inspiradas por las experiencias callejeras, esquineras y barriales de tantos chavos banda. Si creemos que ese lazo de unión entre el rock mexicano y la banda sigue siendo fuerte; mientras en nuestro país exista el rock existirá la banda; y mientras exista la banda, existirá el rock (Marcial, 1998, p.71).

En “Aquí puras rolas chidas: música y expresiones juveniles en México”, Marcial (2006b)

refiere que si bien las expresiones musicales del rock tienen un origen definido en los países de habla inglesa (Gran Bretaña y Estados Unidos) se debe rescatar que los procesos de apropiación se caracterizan por lo global de sus símbolos y por lo local en sus formas de expresión y significación. Asimismo, apunta que las primeras evidencias sobre el rock en México provienen de la narrativa, el ensayo literario, el cuento y la novela antes que en los estudios de las ciencias sociales. Así sabemos cómo sectores urbanos de la juventud de Ciudad de México se apropiaron de una cultura contestataria y de espacios de expresión de una sociedad conservadora, temerosa de las manifestaciones de los jóvenes y que se negaba a hacerlos visibles y reconocer sus demandas por crear la utopía de una sociedad libre.

En los años sesenta, además de las experiencias violentas hacia los estudiantes, también los conciertos de música rock fueron el objeto de represiones policiacas y de la intolerancia de una sociedad que no estaba dispuesta a comprender a sus jóvenes. El gran evento del rock de esos años fue el “Festival de Rock y Ruedas” de Avándaro en septiembre de 1971, realizado en Valle de Bravo (Estado de México). Este festival fue el caso más visible de una extensa actividad represiva por parte del gobierno (Marcial, 2006b, p. 202).

Un elemento que marca al rocanrol es su presencia en las zonas marginales, donde se aprecia como parte de la identificación y significación en los procesos de interpelación de identidades, lo cual fue evidente en el Distrito Federal de 1980 y 1990, donde la juventud estaba dividida entre los *fresas* y *chavos banda*. Hasta la década de 1990 y principios de siglo XXI, ciudades como Guadalajara, Tijuana, Puebla, Toluca y Monterrey se hicieron notar en el escenario rocanrolero del país (Marcial, 2006b). Marcial indica también que investigadores como Antulio Sánchez (1998), Adrián de Garay (1998), Cynthia Ramírez (1998), Jorge Pantoja y Pablo Hernández (1998), mediante sus trabajos, reconstruyen:

algunas manifestaciones del rock como “ventana de observación” de los procesos culturales de la juventud mexicana, remitiéndonos a diversas prácticas en las que quedan evidenciadas las estrechas vinculaciones entre este género musical y los llamados “chavos-banda” o las “bandas juveniles”. Ciertamente, también empiezan a identificar nuevas tendencias musicales como parte de las expresiones de diferentes culturas juveniles de los años noventa (Marcial, 2006b, p. 207).

Por ejemplo, el rock tapatío que ha sido una de las banderas de identificación y contestación de una juventud marginada y reprimida, no exenta del cierre autoritario de sus espacios musicales. En Guadalajara se logró un auge del rock, tanto, que a principios de la década de 1970 la ciudad fue llamada catedral del rock en México. La influencia de los movimientos

sociales y culturales se desplazaron a ciudades como Monterrey y Guadalajara, que por su crecimiento económico y poblacional desarrollaron una oferta cultural de apertura, desde la presencia de la industria cultural desde la producción, circulación y consumo.

Marcial (2006b) habla del punk rock como punto relevante para el rock. Nezahualcóyotl congregó identidades grupales que se asocian al punk rock defeño. De modo que Nezayork –bautizada así por el escritor mexiquense Emiliano Pérez Cruz–, constituye un imaginario colectivo promotor de identidades articuladas a lo alternativo, es decir, el movimiento punk de este lugar trascendió en la década de 1990 gracias al arraigo de la filosofía punk, que repelía la represión, marginación y estigmatización social (p. 213).

Tijuana es un caso especial, ya que por ubicación en la frontera ha sido la puerta de entrada de diferentes manifestaciones juveniles que han enriquecido su espectro cultural. Además del rock, sobresalen géneros como: hip hop, rap, oldies, ballenato, rave, pop, blues, jazz, etcétera. La oferta musical se diversifica en la construcción de identidades juveniles que son heterogéneas, flexibles, creativas e innovadoras en búsqueda de espacios de socialización y expresión.

Marcial (2006b, p. 234) concluye diciendo que la rapidez con que se mueven estos grupos vuelve obsoletos los marcos generales de apreciación que se construyen, por lo que habrá que ir con velocidad tras sus huellas para poder recorrer, junto con esos jóvenes, esos caminos fascinantes. Se requiere registrar los cambios y trayectorias generacionales para construir una memoria de investigación que describa e interprete la construcción de la identidad en el contexto del tercer espacio, donde el sujeto marca un territorio simbólico, material e inmaterial con la música como eje de socialización y representación.

El mismo autor en su libro *Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara* (Marcial, 2006a) hace una aproximación al tema de la juventud y al cambio cultural en Guadalajara, describe las expresiones juveniles en esta ciudad: las que se desglosan del rock (punks, skinheads y góticos), los cholos, chúntaros, rastas, taggers y skatos y las que tienen influencia de las nuevas tecnología, hackers, crackers, ravers y psychos.

Para ello, Marcial se apoyó en la revisión bibliográfica y documental, realizó trabajo de campo a través de la observación, entrevistas y grupos de discusión, mismos que permiten esa mirada hacia la diversidad juvenil donde el individuo o grupo tiene su momento en la historia que posibilita proyectos a partir de sus condiciones y contradicciones. Esto es “como diversidades culturales, cada grupo social debe tener las mismas posibilidades de manifestación y reproducción, importando no por el número de personas sino por la presencia y aportación cualitativa en la construcción de una sociedad” (Marcial, 2006a, p. 40).

Marcial (2006a) en el análisis refiere a lo glocal, a esos procesos culturales que conllevan la parte global que se vive en la actualidad y que son retomados y resignificados en la cultura local de los sujetos juveniles en entornos espaciales de su vida cotidiana, en donde lo glocal es una herramienta que permite la descripción de experiencias de los manifestaciones juveniles en Guadalajara.

Por su parte, Palacios (2004), en su texto “Yo no soy un rebelde sin causa... o de cómo el rock and roll llegó a México”, reflexiona sobre cómo se conformó el rock en español. Para ello, toma como referente una serie de películas de la década de 1950 en las que se hacían extrañas combinaciones de actores y cantantes para interpretar el ritmo del rock: “El binomio rock and roll y juventud estaba siendo reproducido en México” (Palacios, 2004, p. 332). En los teatros de revista se incluyen canciones de rock and roll, e incluso se empiezan a formar grupos.

Fue en mayo de 1959, que se exhibió la película *King Creole*, protagonizada por Elvis Presley, en el cine Las Américas de la ciudad de México. Durante la exhibición de la película, que fue titulada en español *Melodía siniestra*, los jóvenes asistentes comenzaron a bailar y removieron algunos de sus asientos del cine. La intervención de los cuerpos policiacos en el evento agudizó la situación. Este escándalo dio como resultado la oportunidad idónea para reforzar la consabida consigna de asociar la violencia con el rock and roll (Palacios, 2004, p. 335).

La autora señala que las tardeadas eran como esas fiestas donde toca un grupo en vivo, se desarrollaban en casas o en la escuela para mantener el control y vigilancia de los jóvenes. Las bandas se presentaban en la radio y la televisión. En los programas musicales el grupo tocaba y el público asistente también podía bailar. En un principio, los jóvenes rocanroleros

cantaban en inglés como medio de apropiación del sentir y emociones representadas en las letras, que se convierten en un código de referencia e identidad.

Palacios y Estrada (2004), en “A contracorriente. A History of women rockers in México”, afirman que las rockeras mexicanas han comenzado a dejar huella en el país y el extranjero. A pesar de la marcada presencia de la mujer en el mercado laboral, muchas profesiones se siguen considerando del dominio de los hombres. El rock no es la excepción, por ejemplo, en la década de 1990, las mujeres representaban 2 % de activo musical. Esta idea la reafirma Estrada (2006) en otro de sus textos, “Roqueras migrantes en México”, donde reflexiona sobre el motivo por el cual las personas emigran. En el caso las rockeras, ellas migran porque tienen raíces y visiones diferentes a su lugar de trabajo.

Estrada (2006) retoma información de la *Revista Día Siete* (2005) en la que se identifica a siete rockeras importantes en la historia de este género: Julissa, Baby Bátiz, Mayita Campos, Kenny, Cecilia Toussaint, Betsy Pecanins y Rita Guerrero. Entre las mujeres extranjeras que triunfaron en México sobresalen: Gloria Ríos y Betsy Pecanins, de Estados Unidos; Mayita Campos, de Chile; Hebe Rosell, Silvina Tabbush y Laura Vázquez, de Argentina.

Por el contrario, entre las mexicanas que han destacado en el extranjero se encuentran Julieta Venegas y Ely Guerra, quienes han impactado en el mercado latino en Estados Unidos (Estrada, 2006, p. 311). Otras, en cambio, se fueron a vivir al extranjero: Las Mary Jets, Olivia Molina y Alquimia. En 1958 se conformaron Las Mary Jets, grupo integrado por cinco chicas que tocaban guitarra y bajo eléctrico y batería con varias giras por Estados Unidos. Olivia Molina se fue a Alemania, se presentó en clubs de rock, jazz; interpretó éxitos alemanes, pero en busca de una identidad redescubrió la cultura musical latinoamericana (p. 316). Alquimia (Margarita Saavedra) se fue a Inglaterra, donde fue bien aceptada, componía, tocaba, grababa y tenía su propia disquera.

Aunque se han conseguido logros, el impacto no es suficiente para transformar la condición de la mujer en la escena del rock; no obstante, en palabras de Zappa Punk, es necesario atreverse a gritar lo que madres y abuelas no podían decir (Palacios y Estrada, 2004, p. 159).

La evolución del rock nacional sólo puede comprenderse en un campo de acción y creación que estuvo restringido por una industria cultural que orientó las preferencias musicales de la población en función de las ofertas consumidas.

Los dos mil también son parte del rock

Campos García (2004b) reflexiona acerca de lo que significa el rock en el contexto de la comunicación actual, asegura que el futuro de la música está determinado por conflictos sociales y políticos más que por la tecnología y la moda. Retoma a Frith para describir los cambios musicales actuales: la tecnología digital, ha vuelto más accesible la música, la nueva tecnología permite un mayor control del consumo pasivo, ha jugado un papel en los límites entre lo privado y lo público en el uso de la música y describe nuevas formas de autenticidad y originalidad. Por otra parte, Campos cuestiona por qué se ha debilitado el carácter innovador del rock:

Lo paradójico es que mientras el rock como expresión artística fue institucionalizándose, perdiendo su espontaneidad y cayendo en fórmulas repetitivas, su infraestructura de producción ha estado en permanente renovación, a tal grado que el negocio del rock creció a una magnitud que lo convirtió en toda una industria transnacional del espectáculo (Campos, 2004a, p. 114).

Martínez (2013) en *Música y cultura alternativa: hacia el perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*, expresa que el rock se ha transformado debido a los actores involucrados; por ello explora los textos y las prácticas que conforman el perfil cultural del rock mexicano. A finales del siglo XX, críticos e investigadores argumentaron que el rock mexicano estaba muerto por ceder a las demandas de la industria, sin embargo, la autora señala que esa alusión en las ciencias sociales se usa para señalar cambios drásticos.

Las manifestaciones contestatarias comúnmente experimentan este proceso al integrarse a la economía de mercado, ya que se les acusa de ser creadas con el fin de producir ganancia, por lo que sus consumidores sienten que éstas dejan de representar sus intereses (Martínez, 2013, p. 14).

El análisis de Martínez tiene dos sentidos: el material, que se refiere al modo en que opera el rock en un medio social y económico específico y la dimensión simbólica de sus textos y

prácticas. Ambos proponen adentrarse a los patrones de producción y consumo, a la cultura hegemónica, popular y alternativa y a la creación de un rock nacional que, desde sus referentes, se apropia de un género para realizar las narrativas de la juventud. Por tanto, afirma que el rock es una categoría simbólica que opera en el imaginario de sus participantes, quienes deciden usarlo –o no– para sus necesidades socioculturales.

En cuanto a los conceptos de “música rock” y “ser rockero”, son definidos por parámetros extramusicales donde “el rock en México es un fenómeno masivo, pero no necesariamente massmediático ya que éste posee mecanismos de reproducción autogestivos y su participación en medios es aún selectiva y tangencial” (Martínez, 2013, p. 23). Las fronteras entre la producción, distribución y consumo en el contexto local y autogestivo recurren a las redes de colaboración y comunitarias para mantener vigente la escena musical, que carece de los patrocinadores mediáticos para aportar los recursos económicos y simbólicos para extender la difusión material y virtual. En contraste, prevalece el gusto por mantener la vigencia de la propuesta musical con base en los recursos disponibles.

La importancia del trabajo de Martínez radica en el análisis del rock de la década de 1990 a los primeros años del siglo XXI por ser una nueva etapa que se caracteriza por una crisis de legitimidad y forma parte de los ciclos que suele experimentar un bien cultural. Encuentra que se ha estudiado la vinculación del rock con movimientos sociales y políticos, por un lado (Valenzuela, Urteaga, Zolov, Analco y Zetina) y el enfoque documental, por el otro (José Agustín, Federico Arana y Pacho Paredes). También destaca catálogos y enciclopedias de Antonio Malacara y Arturo Lara, respectivamente, así como los trabajos de David Cortés sobre las otras corrientes progresivas del rock, Tere Estrada, con el tema de las mujeres en la escena rockera, y Benjamín Anaya, quien habla del movimiento neozapatista organizado por músicos de rock.

El concepto de rock en español se produjo a partir de la segunda mitad de la década de 1980 para diferenciarlo del rock en inglés. Así es como tenemos rock argentino, chicano, catalán, mexicano, entre otros. En este sentido, Martínez observa al rock como medio social, político y económico; lo cual implica su estudio como cultura y su relación con conceptos como

cultura hegemónica, contracultura, alternativa, juvenil, popular y masiva. En particular, la cultura hegemónica se ve como aquella que legitima el poder de una clase, y donde la resistencia se puede manifestar en el otro extremo. La contracultura es un término que surge en la década de 1960 y designaba al movimiento de impugnación en Estados Unidos, el cual “buscaba replantear los modos de organización social, la relación hombre-naturaleza y fomentar la liberación psíquica y sexual del ser. La cercanía geográfica con Estados Unidos facilitó el tránsito de este fenómeno social hacia México” (Martínez, 2013, pp. 19-20).

De acuerdo con José Agustín, la contracultura, en el caso mexicano, es la expresión cultural que rechaza o trasciende la cultura institucional, es decir, va en contra el orden establecido para representar una confrontación intergeneracional, en particular aquellos sectores de la población con mayor marginación que se concentraron en las zonas conurbadas a Ciudad de México (citado en Martínez, 2013). Mientras que José Carandell considera que no debe entenderse como anticultura, sino como la auténtica cultura por ser una evolución de la misma. En la actualidad se habla de culturas que contestan a la institucional como subterráneas, alternativas, minoritarias o de resistencia (citado en Martínez, 2013).

La autora también discurre sobre el rock y la juventud. Aclara que no se debe pensar a la juventud como algo homogéneo que responde a la misma reproducción social y cultural. El rock, juventud y rebeldía se asociaron al imaginario social; sin embargo, no se debe perder de vista que el rock tiene una audiencia de distintas edades, por tanto para ser músico, fan o crítico del rock no es requiere ser joven. En cuanto a la cultura popular, ella la refiere como aquella donde los sectores populares se apropian o identifican, en tanto bienes culturales, donde la relación entre lo hegemónico y lo popular es conflictiva, pero no antagónica.

Martínez (2013) también hace una precisión entre la cultura masiva y la cultura massmediática. La primera surgió como una evolución de la cultura popular por el crecimiento de las ciudades después de la revolución industrial y la segunda se da por el apogeo de los medios electrónicos de comunicación para el proceso de producción, distribución y consumo. Asimismo, aborda al rock y señala que, a partir de la década de 1990 surgió un período de nuevos patrones de producción y consumo del rock. Esto originó que el

rock mexicano diversificara su audiencia y que ya no se concentrara en las grandes ciudades. Asimismo, los rockeros empezaron a retomar otros ritmos y hablar de temas locales para identificarse como rock mexicano más que rock en español, lo que conlleva a establecer conexiones entre lo rural y lo urbano, moderno y tradicional y local e internacional (Martínez, 2013, p. 108). Son géneros que se gestaron en ciudades desarrolladas, donde la dinámica y contexto determinan al sujeto joven que plasma su malestar en la música y letras. No obstante, cada estilo musical desarrolla un híbrido que se fusiona con el contexto, pasa de las ciudades globales a las colonias y barrios populares de las ciudades donde el tiempo y espacio detonan las formas de pensar, sentir y actuar.

También indica que el movimiento rupestre de la década de 1980 es un referente y parte de esa evolución musical y comercial, es decir, el *boom* sirvió para que el rock mexicano se incorporara a las industrias culturales. En este período, el rock produjo nuevos estilos: metaleros, oscuros, gruncheros, raperos, tecnos, hiphoperos, skaseros o raztecas, no obstante, “el término rock se sigue usando de manera inclusiva y funciona como término paraguas que abarca diversos ritmos” (Martínez, 2013, p. 63). Si bien existe una evolución natural del rock, lo interesante es ver cómo se desarrolla, quién se beneficia y cómo influye en las obras, usos y el funcionamiento de la industria. La riqueza se construye en realizar los recorridos y trayectorias de los estratos que convierten el género en parte de su personalidad, espacio y socialización. No se reducen a observadores o consumidores pasivos o transeúntes, por el contrario, son sujetos activos y participativos en la escena musical que, de diversas formas, aportan para que el género se mantenga en la memoria colectiva, aunque existe diversidad en la identificación con un grupo, género o propuesta.

La trayectoria de los grupos e íconos del rock consagrados en la escena internacional se desarrollan y han sido plasmados en documentales, series, películas y diversos materiales que recuperan la evolución y aportes a la consolidación del género. En contraste, no se desarrollan las cartografías de aquellas agrupaciones que, siguiendo el proyecto de participar en la escena musical, se constituyen en propuestas regionales y locales. Es pertinente realizar el estudio de los recorridos realizados por las agrupaciones que mantienen la vigencia y espíritu por los territorios del rock desde su espacio.

Otro de los aspectos pocos estudiados en el rock es el baile. Martínez (2013) se cuestiona: ¿qué tiene de escandaloso bailar rock?, ¿de qué nos informa esta forma de bailar?, ¿cómo difiere una tocada de otras formas de agregación lúdica y qué la hace específica a la cultura de rock? Hay que recordar que en México el rock and roll, en sus inicios, estaba dirigido a jóvenes de clase media, después, en la década de 1970, se desplazó a lo marginal, donde el rock duro y luego el rock punk se bailaron a partir del slam, que es “un baile grupal donde se salta, se empuja u roza con los otros participantes” (Martínez, 2013, p. 143). En México se baila el híbrido rock nacional, donde el slam y las tocaditas son prácticas recreativas para divertirse y disfrutar para convertirse en medio de expresión para materializar las emociones al escuchar a la banda interpretar las canciones representativas, es una explosión de emociones y vivencias que se comprenden al narrar densamente la cadencia de los cuerpos que se entregan al ritmo de la música y donde se fusiona el sentir del grupo con sus espectadores.

Martínez (2013) concluye diciendo que un estudio del rock supone un análisis del rock mexicano que permita mirar los modos en que discursos emergentes negocian el proyecto hegemónico y la articulación con el propio, por ejemplo, Café Tacuba –por mencionar el más representativo–, pero es susceptible de incorporar a los proyectos que se mantienen activos y vigentes en los escenarios regionales y locales. El rock ha creado una cultura apropiada por diversos grupos con fines que pueden ir desde el entretenimiento al rechazo de la sociedad, pero no se trata solamente de dar cuenta de la crítica al sistema, también se requiere la apertura para recuperar y comprender desde los estudios de comunicación los mensajes que se transmiten en el ritmo y sentir de las bandas que encontraron en el lenguaje de la música el medio para transmitir o plasmar sus inquietudes. La cultura del rock mexicano de finales del siglo XX no busca subvertir u oponerse abiertamente a los presupuestos ideológicos de la cultura dominante, sino legitimar prácticas y valores alternativos que compitan con éstos (Martínez, 2013, p. 203). Es cierto que el rock mexicano se relaciona con lo que pasa en la escena internacional y es parte de los ritmos que se incorporan, sin embargo, tiene sus propias características, debidas a los procesos de hibridación que se incorporan a través de la cultura

popular local, que es el escenario en el que se desarrollan la producción, distribución y consumo de los bienes culturales.

Otra investigadora que nos ayuda a profundizar en el mundo del rock es Violeta Torres con su trabajo titulado *Rock-eros en concreto* (2002), en el que se pregunta qué es el *rockmex* y en el que destaca la carencia de publicaciones especializadas en música popular urbana. Esto explica, por un lado, por qué no existe información sobre estructuras musicales y métricas, y, por otro, los trabajos de antropólogos, sociólogos, historiadores y literatos consideran al rock como fenómeno social en tanto rebelión juvenil.

Torres (2002) también recupera dos estudios sobre el rock como fenómeno social de gran relevancia contenidos en dos tesis: “Lenguaje e identidad en el rock mexicano 1985-1990”, de Tere Estrada, y “Nuevas culturas populares. Rock mexicano e identidad juvenil en los ochenta”, de Maritza Urteaga. En cuanto al rock mexicano desde una perspectiva histórica, de cultura de masas y la hegemonía en México, destaca la tesis “Containing the rock gesture. Mass culture and hegemony in México 1950-1980”, de Eric Zolov.

Respecto al rock desde su carácter político, De la Peza (2013) lo considera de creación estética, participación política y deliberación colectiva. Es un trabajo con dos ejes: uno vertical que aborda el rock a partir de casos de estudio y otro horizontal que mira al rock como subjetivación política y espacio de visibilidad, vivido con el cuerpo y expresado en espacios de interacción colectiva. Sus propuestas se basan en las concepciones de Hannah Arendt y Jacques Rancière en cuanto al tema de la política, donde ésta consiste en actuar con los otros, con lo que se comparte el espacio.

En momentos distintos, los rockeros han tomado la palabra e intervenido públicamente en la vida política y cultural del país. En la década de 1970, se da la estigmatización y represión gubernamental del rock por el festival de Avándaro, ocasionando que los rockeros fueran excluidos. Para la década de 1980, los estilos y ritmos de rock se fueron mezclando: punk, reggae, ska, hip hop, heavy metal, por rock y tecno y las letras de las canciones referían a problemas de la realidad nacional; el rock mexicano fue adquiriendo características propias.

En la década de 1990, un suceso marca al país y es la declaración de guerra con el EZLN, hubo una participación muy activa con el ska, apoyando al ejército zapatista y el subcomandante Marcos. Para las elecciones presidenciales de 2006 se consolida al rock como lugar de liberación pública y acción política.

Por su parte, la revista *Regiones, suplemento de antropología* dedicó su número 44 al rock, mujeres y música, aquí, González (2011), coordinadora de este suplemento, abordó la importancia de los estudios de la música en la urbe y del interés en torno a la ética y estética del rock. El primer artículo que aparece en el número es el de Pilar Ramos, quien remite a algunas reflexiones acerca de los estudios sobre las mujeres y la música, los cuales recogen historias fascinantes, otras llenas de amargura e impotencia. “Debería ser obvio que dependiendo de quién, cómo, con qué música y dónde se cante, un texto puede asumir significados muy diferentes. Los compositores y los cantantes suelen jugar con esos equívocos y dobles sentidos de un texto cantado” (2011, p. 7).

El segundo artículo es el de Viera y habla sobre las rockeras tijuánenses; situó a las mujeres en un persistente proceso identitario en dos sentidos: primero, desde una condición de género enmarcada por una normatividad, y segundo, como rockeras y como mujeres participantes en la escena del rock, que se presenta en un contexto de continuos encuentros y desencuentros de sí mismas: “El rock, como forma de expresión artística y cultura alternativa, ha sido practicado con mayor aceptación por el género masculino, por lo que el estudio de las rockeras como actores marginales permite un acercamiento a la dinámica de poder en este ámbito” (2011, p. 10).

Las rockeras, según Viera (2011), mediante sus narrativas y discursos de dominación sociocultural, construyen su propio proceso de subjetividad e identidad. La autora asegura que, en la academia, la aproximación que se hace al rock es desde las culturas juveniles, pues es justo en la juventud cuando los sujetos definen su personalidad. Aunque las rockeras afirman que la adolescencia es la edad de inicio en el rock, luego se prolonga y se convierte en una manera de ver y vivir: “resulta imposible hablar de mujeres en el rock sin mencionar que ellas siguen enfrentándose a experiencias de constante lucha para ser reconocidas [...]”

como mujeres músicas, activas, portadoras de una agencia en su propia construcción identitaria” (2011, p. 15).

La autora profundiza en el tema en otro artículo publicado por la revista *Versión, Estudios de Comunicación y Política*, titulado “Mujeres en el rock tijuanaense: ¡No soy una muchacha normal!”. Viera (2014, p. 15) argumenta que la expresión “¡No soy una muchacha normal!” tiene como objetivo visibilizar la manera en que las mujeres son representadas en el rock, mediante metáforas vinculadas con la normalidad y normatividad que corresponden a *expectativas culturales que hacen del rock una tecnología de género*. Destaca, además, que cuando el rock se analiza desde una perspectiva de género se tiene que comprender a qué se enfrentan las mujeres, qué es saber tocar un instrumento, atreverse a estar frente a un auditorio o estar en una banda para ser las actrices principales en la difusión de la propuesta musical. Este conocimiento les otorga saber y les abre el camino a las relaciones generadas entre los artistas rockeros, por ejemplo.

El texto de Becker, “Negación de la reivindicación en las rockeras chilenas”, es muy valioso porque recupera el VI Festival Femfest, celebrado en 2010 en Santiago de Chile, donde participan bandas nacionales emergentes y con cierta trayectoria. Se trata de un movimiento de rock y pop rock de mujeres que ha establecido redes sociales de organización colectiva. Para ello, la autora analiza tres bandas de mujeres rockeras: Venus, Besos con Lengua y Purdy Rocks. Enfatiza que las rockeras ya han asumido los principios del feminismo de manera tácita, pero se rehúsan a que sea clasificada como música femenina. La primera banda en dos de sus discos toma una postura feminista, en tanto experiencia personal surgida de su condición de género. A la segunda se le atribuye una postura feminista por el hecho de ser tres mujeres tocando juntas, situación que más bien proviene de su amistad desde la infancia. La tercera tiene un proyecto audiovisual con mensajes representados en su propio cuerpo: “su *performance* no se plantea precisamente como un aporte a la reivindicación femenina, sino que se toma el poder antes que eso. Ella misma es una agresión contra los prejuicios establecidos por la antigua jerarquía patriarcal” (Becker, 2011, p. 19).

La revista *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, de la UAM, tiene un número especial sobre música, cultura y política, cuyo propósito fue abrir un espacio de análisis y reflexión sobre la música popular, que “si bien ha adquirido un lugar privilegiado en la vida cotidiana de los sujetos en las sociedades contemporáneas, sigue siendo un tema poco estudiado en México y América Latina” (*Versión*, 2005, p. 9). El número se integra por una serie de artículos que vinculan propuestas teórico-metodológicas sobre dicho fenómeno; se destaca la relación entre el sonido y el significado, es decir, la canción que se presenta en vivo o mediada por la industria cultural, producto de una integración de códigos y lenguajes. Destaco el texto de Rodríguez, quien aborda el pop y el rock en jóvenes de clase media en Guadalajara, a través de la observación y de entrevistas, identificó una serie de canciones como las más significativas para los jóvenes, para quienes el rock es un bien consumido en torno al cual se origina la socialidad entre pares, además, el género no es exclusivo de este sector, pues también forma parte del gusto de generaciones adultas: “los géneros musicales crean imaginarios completos que incluyen ciertos roles y prácticas dentro de los cuales los sujetos se acomodan y se disponen a obrar en concordancia” (*Versión*, 2005 p. 136).

Para analizar las letras de las canciones, la autora tomó en cuenta dos herramientas heurísticas que llamó imaginarios amorosos romántico y posromántico, según el ejemplo de Barthes. Descubrió que el discurso amoroso de los jóvenes no presenta orden alguno, no obstante, el amor en las letras está por encima de cualquier otro sentimiento, el resto habla del bienestar o malestar del ser amado (Rodríguez, 2005).

La revista *Estudios de Música sin Música* (2017) también dedica un número al rock en México, el cual, desde la década de 1950 hasta la actualidad, está permeado por cambios políticos, económicos y culturales, dan cuenta de los cinco artículos que lo integran. Esta revista tiene por objetivo ser un espacio incluyente para investigadores que no necesariamente analizan la música a través de su estructura formal, sino como parte de las transformaciones que se van generando dentro de una sociedad. Escalante (2017) presenta en su trabajo (Protegiendo a los jóvenes. Visiones institucionales sobre el consumo del rock and roll e México) la distinción entre los argumentos que las instituciones utilizaban para estigmatizar al rock “el tema del rock and roll muestra las contracciones que suponía la

construcción de ciudadanía por medio de una educación pública frente a la socialización dirigida a la búsqueda del placer por el placer mismo, promovida desde las industrias culturales” (p. 21). Para el caso del trabajo de Guerra (2017), se abordan los espacios del rock en la Ciudad de México en un período de 1960 a 2000, señalando que todo cambió después de Avándaro . Esto se debe a que el rock se fue transformando entre los diferentes sectores sociales, lo cual implicó que aparecieran lugares adecuados para la ejecución y apreciación del rock. La Ciudad de México es un escaparate para la proyección artística y es determinante para alcanzar el éxito, donde la presentaciones en vivo son importantes para mantener vigente una corriente musical, afirma Guerra (2017).

Por su parte, Granados (2017) habla sobre las relaciones entre el rock mexicano y el poder durante las décadas de 1960 y 1970 para explicar cómo el primero se alejó de los valores, estética y representaciones elaborados por el poder. Para esto retoma la microfísica del poder de Foucault, resaltando el control del cuerpo para disciplinarlo, observar al individuo y donde aparecen espacios de otredad para los cuerpos insurrectos.

El rock pone en marcha unos gestos, una actitud, ciertas palabras, determinadas vestimentas que se despliegan en el momento de interpretarlo. Además, moviliza la corporalidad de quien lo escucha: desde el baile y el sitting que han acompañado al rock and roll, hasta el slam, que es una forma de uso del cuerpo que rompe con la gramática del cuerpo disciplinado y acompaña un tipo de rock caracterizado por el estridentismo. El rock y el movimiento del cuerpo están ligados inextricablemente (Granados, 2017, p. 5)

Los cuerpos se disciplinan y eso está aunado a la emisión de determinados sonidos en circunstancias sociales determinadas, porque el silencio es una estrategia del poder y donde el silencio es el comienzo del olvido (Granados, 2017). En Contracultura música en México: mirando más allá del rock, Cerrillo (2017) señala que en la historia de la música tradicional mexicana se encuentran “músicas” que tienen la característica de contracultura. El aporte del autor es la revisión al concepto de contracultura, al decir que “el término en nuestra lengua no es el adecuado para nombrar a lo que refiere” (p. 2), es decir, en castellano es parcialmente equívoco. Partiendo de tres definiciones de José Agustín (1996), Fandanelli (2000) y Feixa (1998), apunta Cerrillo que existe una asociación entre la cultura psicodélica de la década de 1960 y la contracultura, por lo cual retoma a De Villena (1982) para decir que la contracultura se puede abrir a una definición en el espacio histórico y geográfico y que la

banda sonora de la contracultura no necesariamente tendría que ser el rock. Finalmente, Ruiz (2017) da cuenta de la construcción de una juventud indígena emergente y el rock. En los Altos de Chiapas, la existencia del rock lleva cerca de dos décadas visible internacionalmente al presentarse en festivales de México y América Latina. El fenómeno llamado *bats'í* rock como proceso de construcción que (rock de la gente verdadera):

media uno de constantes negociaciones con la política cultural y con al espectacularización de las prácticas etnicitarias, esto paradójicamente posibilita sostener un discurso de transformación en la conservación: tratar de ser otro, pero el mismo, como estrategia de defensa de la cultura propia, y de inserción en el campo del rock (Ruiz, 2017, p. 1).

La categoría de *bats'í* rock se ve como un posicionamiento crítico a partir de los sujetos que producen y difunden el rock en tsotsil. Asimismo, el concepto de *etnorock* refiere a un fenómeno donde participan jóvenes músicos indígenas y agentes locales que buscan una resignificación de San Cristóbal de Las Casas.

Por otra parte, Delgado explica en “Notes on Mexican Rock. Through the Lens of El Chopo” que a partir de la década de 1960 emerge en México una escena de rock *underground*. Los primeros años del rock en México son una prueba de la capacidad de control político y manejo de las redes de poder y medios que cuidadosamente construye el estado autoritario (2016, p. 54). El autor explica que en la década de 1980 surgió un movimiento rupestre como *contraofensiva* de la música *mainstream* y en *contraposición* a la *trova cubana*. Por ello crean sus propios espacios y un manifiesto que apela la figura del *subalterno*, mostrando el desencanto de una generación que ha dejado el mundo rural. Sobre todo, fueron capaces de organizarse y autogestionarse en épocas donde la *globalización* y el *libre mercado* se encontraban todavía ausentes. De este grupo, destaca la figura de Rodrigo González, también conocido como *Rockdrigo* o el *Profeta del Nopal*.

Según Delgado (2016), el rock mexicano hace un trabajo político sin proponérselo claramente, ya que su discurso ha permitido construir la idea de un país alternativo. Concluye diciendo que las propuestas del rock han implicado *iniciativas de creatividad* que han roto las reglas de los medios y de las autoridades, por ello quizá convendría *voltear a ver a estos rupestres*, ahora que se vive una *nueva tentación autoritaria*.

El rock en el siglo XXI

Las investigaciones que se realizan en los posgrados constituyen una parte fundamental en la investigación para contar con panorama del rock. La tesis de maestría en Estudios Socio Culturales de René Javier Muñoz, titulada “En el más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana” (2010), presenta un estudio de la cultura musical metalera en Tijuana. El autor propone dos ejes: música e identificación. El primero se abordó como objeto, práctica y discurso, y el segundo como un proceso de distinción y a la vez de comunicación. La metodología que utilizó el autor fue la observación etnográfica y las entrevistas, tanto en los conciertos como tras la escena del concierto. Al respecto, comenta:

una aclaración debe ser hecha aquí, por la falta de espacios para realizar conciertos, ocasionalmente el termino concierto debe ser reemplazado por la tocada (una presentación mucho menos formal, que no siempre se realiza en un espacio comercial sino puede llevarse a cabo en una casa o un terreno, y principalmente —aunque no exclusivamente— es hecha entre amigos) (Muñoz, 2010, p. 56).

Muñoz describió la voz de los metaleros que hablaron de música, industria musical, redes metaleras y cuestiones de agresividad, autoridad y género. Concluye que:

la respuesta a interrogantes sobre la construcción material e inmaterial del objeto cultural, las prácticas distintivas de los sujetos, y la relación dialógica que existe entre la música y la identificación de los metaleros que nos apuntan hacia un conjunto de pautas culturales que sirven como ordenadores de sentido para ellos, y los confrontan con la mirada y valores de los no metaleros, de los otros (2010, p. 149).

En la investigación “El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las rockeras mexicanas”, García Von Hoegen analizó el discurso de cuatro rockeras que entrevistó: Rita Guerrero, Kenny Avilés, Tere Estrada y Laura Abitia, quienes han tenido carreras largas en este ambiente. En el contenido de sus canciones se encuentra el concepto de identidad femenina, que constituye su postura frente al mundo. Un elemento común en sus letras es que reflejan sus experiencias de vida y su pensamiento. Por ejemplo, hablan del oficio de componer y defender su postura ante la vida, lo que puede implicar rechazo al transgredir los roles tradicionales de género, además de integrarse a un contexto y género musical dominado por las figuras masculinas. “Las mujeres roqueras son cuestionadas en su calidad como músicos y como líderes de bandas” (García, 2006, p. 274).

Por su parte, Dueñas Coronado, en “La tribalidad posmoderna dentro del festival ‘Rock por la Vida’ en Guadalajara: emoción colectiva de los asistentes del año 2007 al 2014”, analizó un festival que lleva ocho años consecutivos realizándose. Entendiendo que los festivales de rock son espacios de congregación donde se experimenta por unas horas emociones: “una característica distintiva del rock consiste en que es una de las pocas expresiones y prácticas culturales en el mundo que no está ligada estrechamente a un territorio, localidad o país” (2015, p. 21). Considerando que en las últimas dos décadas se han ampliado los espacios y escenarios del rock, en particular en contextos donde su presencia era marginal o subterránea, ya es posible que los músicos y espectadores identifiquen territorios para presentar sus propuestas.

Dueñas retoma la propuesta de Maffesoli sobre la tribalidad para explicar cómo se define la emoción colectiva, cómo se construye la sociedad dentro de la masa y cómo se generan estas tribus. Utilizó grupos de discusión (seis mujeres y seis hombres de entre 18 a 29 años), encuestas (100) y entrevistas (un grupo de asistentes asiduos). Dentro de sus hallazgos señala que existe una lógica tribal en la construcción de la emoción colectiva que tiene que ver con el gozo, viven la excitación del placer en espacios pluriculturales.

La tesis de Viera (2013), que posteriormente la publicó como libro, reflexiona sobre el rock con un objetivo claro: mostrar cómo se producen y cuáles son las representaciones de la mujer en el escenario del rock tijuanense y cómo esas representaciones se manifiestan, no sin tensiones, en las narrativas de las rockeras, quienes construyen una autorepresentación a veces excéntrica y otras no. La metodología utilizada es cualitativa, se basa en relatos y narrativas de rockeras; la etnografía le permitió el acceso al escenario y después a los discursos de estas mujeres. Asimismo, la perspectiva feminista y de género contribuyeron a abordar el rock como un fenómeno cultural juvenil (Viera, 2013, p. 24).

La autora también hace visible las redes de apoyo entre las bandas y los espacios para las tocadas, no solo se trata de narrar lo que acontece en el escenario, sino de aquellas actividades desarrolladas detrás que permiten la organización de los eventos, en particular en los

contextos que se movilizan con recursos restringidos y que requieren de construir vínculos de colaboración para mantenerse vigentes. Al respecto, refiere que investigadores de rock sostienen que la influencia de Estados Unidos ha sido sólo una imitación, mientras que otros consideran que se trata de una resignificación musical; ella apunta que se deben tomar en cuenta las dos visiones, eso ayuda a comprender la complejidad de Tijuana como una frontera enigmática.

Otro aspecto que retoma Viera (2013) son los símbolos que representan al cuerpo femenino y que expresan relaciones de poder y de género en los escenarios del rock. En este sentido, habla del propósito de las tocadás: abrir espacios para que los rockeros compartan la experiencia estética de este estilo de música; sobre todo, se establece una red de apoyo que se fundamente en amistad, intereses, discursos en común entre otros, para poder gestionar espacios para hacer toquines en bares, cafés y hasta en instituciones culturales. No obstante, la escena rockera para las mujeres es compleja: pueden integrar una banda de manera fugaz, tener talento, ser buenas, pero siempre hay algo que le impide quedarse, como el embarazo, el matrimonio y el noviazgo:

Se visibiliza como la representación de las mujeres, asociada a la domesticidad, sigue vigente en el imaginario social de los rockeros de la ciudad, lo cual no significa que dicha representación sea falsa; sino que demuestra que la representación normativa de género en el rock mantiene tecnologías de poder donde el contexto de acción es diseñado por prácticas masculinas que se interpretan como falta de compromiso por parte de las mujeres hacia la música (Viera, 2013, p. 188).

La propuesta de la Viera se fundamenta en el rock como tecnología de género (según la perspectiva de Teresa de Lauretis), constituido por mecanismos de control y de poder que producen representaciones del cuerpo de mujer. El discurso de las rockeras conlleva un doble juego: por un lado cuestionan la representación de su cuerpo determinado en la relación sexo-género, y por otro experimentan y aprovechan las ventajas de ser mujer, lo que les permite obtener ciertos beneficios dentro del escenario, así lo expresan ellas.

Por otra parte, un tema reciente que se ha posicionado en trabajos de investigación de posgrados es la de rock indígena. *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México* es un libro que ilustra casos representativos de estos movimientos musicales en

entornos sociales de tres entidades del sur de México: Veracruz, Guerrero y Chiapas. Explora: “los procesos de producción y de circulación de los bienes simbólicos en estos espacios; se trata de un concierto de voces que muestran las transformaciones de las escenas musicales locales en la que los jóvenes juegan un papel protagónico” (Cruz, *et al.*, 2014, p. 14).

En el prólogo de este texto, Maritza Urteaga comenta que se prioriza el acercamiento a los nuevos sujetos jóvenes entendidos desde el consumo cultural y el gusto musical, produciendo un desplazamiento muy importante: de jóvenes entendidos como consumidores pasivos de productos empaquetados de un voraz mercado cultural, a jóvenes creadores, y emprendedores, en tanto sujetos activos que diseñen y buscan nuevos lugares a través de la creación cultural musical.

El libro lo integran diez artículos que narran la identidad juvenil y la música que los acompaña en esta sociedad contemporánea. Por ejemplo, las prácticas creativas de la escena del rock indígena en Chiapas; la apropiación del rock que implica un tipo espacial de indígenas dentro de las identidades emergentes, y las manifestaciones musicales en la montaña de Guerrero o en la región veracruzana.

Otra propuesta que retomo es de Schulze (2014), quien aborda la identidad del rock británico y de los músicos independientes; y sobre todo porque alude a las influencias de los contextos locales y globales, por ello utiliza el término “glocalización”. Hace análisis del discurso a bandas británicas, cuyos resultados muestran que la identidad de éstas cambia a lo largo de sus carreras. En específico, eligió a cinco bandas: Biffy Clyro, Arctic Monkeys, Maximo Park, Kaiser Chiefs y Snow Patrol. Posteriormente, seleccionó sólo a tres para analizar las letras de sus canciones y videos musicales; y que complemento con información de entrevistas.

Schulze (2014) concluye que los efectos de la glocalización han influido en la construcción de la identidad de las tres bandas británicas, es decir, mezclan características para formar una identidad que media entre lo auténtico a un nivel local y las tendencias a nivel mundial en la

música. La formación de grupos en el escenario musical se determina por un tiempo y espacio enlazados con las necesidades e inquietudes de expresiones. Cada contexto tiene una narrativa particular sobre los andares de las bandas para la producción, distribución y consumo de su propuesta.

Por su parte, el trabajo de investigación de Castaño (2014), “Estudio de caso del Festival Invazion 2008-2013. La gestión de la música *underground* local desde el espacio público de Medellín”, que realizó a partir de la observación participante, busca demostrar la importancia del trabajo asociativo entre individuos comprometidos y colectivos artísticos. El trabajo retoma la categoría de espacio público, en tanto espacio perteneciente a la ciudadanía desde el cual la vida es posible en el entramado de las interacciones cotidianas: “Las intervenciones del espacio público, ejecutadas por Invazion en el formato de Invaziones Sonoras, brindan al individuo la posibilidad de acercarse a múltiples zonas de la ciudad, no sólo como espectador de un toque callejero, sino de todo lo que ocurre alrededor” (Castaño, 2014, p. 35).

La propuesta del colectivo Invaziones Sonoras implicó autogestión clandestina, señala Castaño; al principio hacían diseños con estencil en la noche, pues no era legal pintar la fachadas. Por otra parte, el autor menciona la relevancia de saber qué pasa con las políticas públicas en materia de cultura, así que explica dos vertientes: la primera se encarga de formular, coordinar y ejecutar las políticas culturales, y la segunda concierne a la ciudadanía: aquí entra la propuesta de Invazion al ser parte de los receptores beneficiarios de la normativa cultural. Los proyectos enfatizan la presencia de redes de colaboración y autogestión de los grupos, por lo que se enfatiza la relevancia de desarrollar estudios desde lo local que describan y recuperen de forma densa los recorridos organizacionales, lo que requiere particularizar las técnicas para dar voz y visibilidad a los objetos de estudio.

Esto se vincula con el espacio público y el derecho a la ciudad, lo cual se relaciona con la teoría de Lefevre (1976), quien argumenta que hablar del derecho a la ciudad no se trata de un derecho natural, ni siquiera contractual, más bien significa el derecho de todos los ciudadanos a figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información, de intercambios.

El proyecto *Invazion* reconoció el talento de artistas locales de la escena *underground* de Medellín y la ausencia de espacios para ser visibles; por ello se retomó el espacio público que es de todos, es decir, la calle se convirtió en escenario de conciertos itinerantes en diferentes zonas de la ciudad, llamadas *Invaziones Sonoras*. En su contexto fue relevante describir el posicionamiento de la propuesta colectiva para hacer visible la ausencia de espacios culturales y musicales.

También está el caso de Ecuador, donde aparece el trabajo “Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género del rock y mercados globales”, de Bedoya (2005), cuya investigación se enfoca en el análisis de los circuitos independientes de producción, circulación, promoción y consumo musical del rock en la ciudad de Quito. Se mantiene la presencia de establecer redes para construir un espacio y escenarios que propicien la difusión de las bandas porque no forman parte de las prioridades y necesidades de las agendas locales, por lo que la organización de los actores musicales los lleve a la búsqueda y acondicionamiento de lugares de representación, difusión y reunión.

La industria musical en el Ecuador se ha caracterizado por una acción incipiente y fragmentaria en el área de promoción y distribución. De ahí que el agenciamiento independiente busca hacer funcionales los sentidos de intercambios musicales; es necesario abrir el debate acerca de una de las industrias culturales con mayor incidencia dentro de la vivencia cotidiana de los jóvenes urbanos, señala Bedoya (2005). Es por ello que la autora comprende el fenómeno desde su experiencia local y sus formas de inserción en audiencias más ampliadas; marca un período que le sirve para moverse en un espacio interconectado con cierto devenir histórico, de 1995 a 2005.

En Ecuador, el rock aparece en espacios de promoción de un cierto tipo de política cultural, relacionada a su radio de injerencia, que se convierte en un estímulo musical de la labor de grupos u organizaciones. Por ejemplo existe un circuito bastante articulado y consolidado en los estilos musicales al heavy metal, el cual se compone de tiendas, programas de radio y televisión, revistas y conciertos.

Otro trabajo de Ecuador es “Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: la identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito”, de González (2012), cuyo propósito fue descubrir elementos identitarios de los seguidores del rock, a través de diferentes cuestionamientos, como: ¿qué es lo que aglutina y particulariza a este grupo?, ¿cómo se entienden a sí mismos? y ¿cuáles son los determinantes de sus prácticas? La investigación se basa en los significados subjetivos los seguidores del rock y del análisis de las representaciones que otros actores tienen sobre los rockeros. Para ello, el autor explora la categoría de movimiento social a partir de un grupo de seguidores del rock pesado en Quito; realiza un recuento de las manifestaciones de protesta y de reivindicación identitaria de los rockeros ecuatorianos en las dos últimas décadas.

El estudio se hace desde una perspectiva interdisciplinaria que incluye aportes de la sociología, los estudios culturales y la antropología. Se analizan los procesos de identificación de lo que significa ser seguidor de este género musical, según sus discursos. A partir de lo cual se identificaron a los que se denominan rockeros autoidentificados y a los que se originan en la prensa, el gobierno local y la organización política alrededor de la escena rockera. En cuanto a las formas de organización de los rockeros, se identificó la producción discursiva y prácticas concretas de resistencia y protesta política como sentido de pertenencia. Se tiene la evidencia que desde los espacios locales se generan propuestas de creación, pero también de ruptura y resistencia.

“Las mujeres roqueras en Quito. Estudio de caso con la banda Cérnix”, de Jouve (2013), es una investigación cuyo objetivo es hacer visibles a las mujeres rockeras y sus perspectivas, no desde una mirada de género, sino a partir de la vivencia personal dentro de los parámetros musicales del rock en Quito. Destaca que ser músico y público consumidor de rock es un valor agregado y fortalece los sentidos para pensar en el rock. Para la investigación, el autor utilizó la etnografía-cualitativa, entrevistas, observación participante, análisis de imágenes de portadas y afiches de rock y un grupo focal. El autor retoma un documental de la banda titulado “Transgredo: provocando rock con Cérnix”, del cual expresa: “El empoderamiento de su creatividad musical será posible si lo alcanzan con sus propios esfuerzos, refiriendo

cómo es ese proceso, qué aspectos deben soportar y cómo logran un posicionamiento real, propositivo y que las visibilice” (Jouve, 2013, p. 84).

Por su parte, Dammert, en “Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa” (2014), retoma los elementos que participan en la configuración del campo de producción cultural ligada al rock en la ciudad de Quito. En el período de 2006 a 2009, el autor realizó observación participante en conciertos, festivales, tiendas de instrumentos, estudios de grabación, conversaciones informales, entrevistas, con la finalidad de explicar la relación entre el campo de producción cultural y el campo de poder con los siguientes elementos: juegos de inclusión-exclusión desarrollados por actores estatales. Concretamente, al reconstruir las asociaciones entre rockero, joven y espacio cultural, este juego de ida y vuelta legítima y justifica un tipo de discurso sobre el rock.

En el trabajo “Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española”, de López (2015), se presenta una investigación multidisciplinaria que se aproxima al discurso crítico de la sexualidad, la identidad y la subjetividad de los sujetos en interacción con la música; en particular, hace visible la actividad musical de las mujeres relacionadas con la música electrónica, la cultura DJ y la cultura de club en escenas locales de Madrid y Barcelona y translocales, a nivel internacional. El autor realizó trabajo de campo con los colectivos españoles LesFatales y Miss Moustache, así como etnografía virtual, para explicar la necesidad de colaboración, hermanamiento y promoción de mujeres DJ en todo el mundo. Con el surgimiento de estos proyectos se pusieron de relieve diversos planteamientos socioculturales conectados con las políticas de género en esta escena musical.

Val Ripollés (2014), en “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”, a partir de la pregunta: “¿qué pasa con esos grupos de mi adolescencia, con aquellos grupos llenos de ira y de rabia, o de ironía y mala baba, que también surgieron en la transición?”, decide hacer una sociología de la música. Por esta razón, el autor toma en cuenta la teoría de Pierre Bourdieu, Antoine Hennions o Howard S. Becker. En el trabajo se analizan las principales escenas musicales presentes en la transición (movida, rock urbano, heavy, rock catalán y rock andaluz), con base en el concepto de “campo”.

En el “Rock urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual”, de Guillo (2013), el autor eligió el rock urbano porque constituye una comunidad pequeña, en el que la autenticidad es uno de sus valores centrales. El rock ha basado su autenticidad en su oposición al pop, su insistencia en lo puro, la no comercialidad y sus procesos de exclusión de todo lo que no reúna unas ciertas características, incluso dentro del propio rock. Mediante el uso de nuevas tecnologías, se analizó el contenido de determinadas pautas de comportamiento de los usuarios de foros de rock; de modo que con las respuestas de los fans trató de comprenderse cómo se articulan esos debates y procesos de exclusión tan típicos del rock, pero que encuentran en tales espacios un lugar perfecto para desarrollarse. El autor tomó como referente a cinco grupos en las redes sociales, para señalar algunos hallazgos sobre la comunicación entre los artistas y su público. Myspace (o los aún más recientes servicios en la nube, como SoundCloud o My Cloud) y YouTube, ofrecen enormes posibilidades para difundir la música.

En “‘El futuro ya está aquí’. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985”, Fouce (2002) asegura que la música siempre ha sido la hermana pequeña de los estudios sobre cultura; por ello propone desarrollar un enfoque semiótico de la música que permita superar el formalismo y conectar el texto musical con el contexto en el que creadores y oyentes llevan a cabo sus prácticas culturales.

La música puede vincularse con los procesos sociales de construcción de sentido común y normalidad en tanto fuente de experiencia. Fouce define a “la movida” como el conjunto de fenómenos culturales, articulados por la música, que tienen lugar en Madrid entre 1978 y 1985; se caracteriza por el rechazo del compromiso político de izquierda, la aparición de nuevos referentes y formas culturales y la adopción de nuevas estrategias y prácticas, centradas en el uso de los medios de comunicación y las industrias culturales.

El autor pone de manifiesto la perspectiva dialógica, interaccional y cultural del discurso. El estudio de la enunciación permite conectar texto y contexto, puesto que la información y la forma del texto facilita conocer los valores, posicionamientos y conocimientos del

enunciador. Reconoce que los grupos de la movida movieron sus ojos a Inglaterra y Estados Unidos, influencias que se caracterizan por ser un conjunto de culturas musicales más o menos próximas: punk, pop melódico, rock siniestro, tecno pop para el caso de la movida.

Desde una perspectiva antropológica, Castillo (2015) aborda la escena metalera en Ciudad de México; a través de un ejercicio etnográfico explora la cultura de sus adeptos desde sus anclajes simbólicos, referentes imaginarios y procesos rituales, donde se lo considera rudo, transgresivo, maléfico y oscuro. El surgimiento de cada propuesta es la escena musical se asocia a una representación que tiene sus antecedentes en los grupos de ruptura que le anteceden, pero cada banda aporta un sello de distinción, una marca de identidad en búsqueda de la originalidad e identificación.

En cuanto al imaginario, Castillo hace un recuento de diversas teorías de autores principales (Castoriadis, Starobinski, Augé, Durand, García Canclini, Armando Silva, Abilio Vergara), después propone una definición del imaginario social: “conjunto de atmósferas mentales que emanan de la biografía particular de los individuos y que permitan la instauración de imágenes, figuras o fantasmas colectivos” (2015, p. 68). De aquí parte para describir a los actores globales y locales del heavy metal y su impacto en Ciudad de México. La representación del heavy metal se construye desde la experiencia y vivencia del sujeto que se encuentra inscrito en la escena alternativa, ya sea como protagonista o espectador respecto a las propuestas de las bandas que desde su contexto enfrentan el reto de mantenerse vigentes como alternativa de producción y consumo.

El heavy metal es un subgénero musical que se desprende del rock, el cual emana a su vez del rock and roll; se caracteriza por un fuerte énfasis en las guitarras eléctricas, que constituyen el icono de este género. En México, el tianguis del Chopo fue fundamental para el desarrollo de este género; se gestó en los setenta con el movimiento de los jipitecas, a pesar de la censura y represión después del 68. A finales de los ochenta, la escena metalera *underground* tenía un espacio en foros como Arena Adolfo López Mateos, Circo Volador y Rock Center. En los espacios mencionados se han dado cita los seguidores de grupos internacionales y nacionales con la finalidad de socializar con aquellos que comparten un

estilo de vida materializado en una propuesta musical hasta convertirse en un referente del público, es posible compartir un lenguaje, vestimenta, actitudes y acciones que son un rasgo de formar parte de un movimiento alternativo.

La radiografía ritual de las tocaditas de metal que presenta Castillo ayudan a comprender que un concierto es un evento con músicos en vivo, pero además un espacio para la hermandad que confiere saber y jerarquía a quienes asisten a las tocaditas por haber vivido el concierto (2015, p. 261). Algunas notas sobre el imaginario metalero y las prácticas identitarias de movimientos culturales generan un imaginario, pero a la par se construye otro por quienes están fuera. El metal no sólo son pulsiones agresivas, hay atmósferas musicales que permiten relajar o deprimir a los escuchas. Es un fenómeno que se puede describir desde los conceptos teóricos, pero se requiere proporcionar la voz al sujeto que lo vivencia, es pertinente recorrer sus andares, escuchar sus aportes y los retos que implica asumir una identidad que para la mayoría de los sectores sociales es un estereotipo asociado con el imaginario de maldad, satanismo y adicciones.

Quiero cerrar este apartado con dos textos de Olvera Cabrera: *Sonidos urbanos, 150 bandas 2000-2005 MX/DF* (2007) y *Sonidos urbanos, 80 bandas 2000-2005 Guadalajara-México* (2008), son estudios antropológicos que exploran, difunden y exponen la música que aún no ha hecho historia, a partir de un catálogo fotográfico: “lo que surge de sonidos urbanos /DF es un estudio de carácter antropológico urbano que intenta documentar la razón de ser y existir de una generación de músicos que comenzó sus proyectos entre 2000 y 2005” (Olvera, 2007, p. 7). El primer texto muestra un mapa de 26 géneros que destacan por su relevancia, calidad, originalidad y poder de convocatoria de cada banda; el autor agrupó la información en una tabla con los siguientes elementos: delegación o municipio, número de bandas, número y tipo de género. Habla de los integrantes de cada banda, su inicio e influencias, el idioma en que cantan, su discografía, qué les inspira Ciudad de México, qué les dice ésta y cuál es su proyección en cinco años. Asimismo contiene una exposición fotográfica de 15 delegaciones y cinco municipios conurbados. La recopilación de información se realizó entre 2006 y 2007.

El segundo trabajo se enfoca en los sonidos urbanos de Guadalajara, en casas, azoteas, cuartos, cocheras o estudios de 80 bandas y proyectos musicales que surgen en el siglo XXI. El autor muestra rostros y perfiles de la música que se produce de manera independiente, comercial o subterránea. La metodología fue la misma que el primer volumen. Contiene varios mapas que muestran géneros, bandas, sus colonias o lugares de ensayo, y lugares más frecuentados por los músicos (Olvera, 2008).

El estudio del rock requiere trazar la línea de investigación en la línea de producción del conocimiento para identificar el abordaje teórico y metodológico desarrollado por los autores para dar direccionalidad paradigmática para comprender e interpretar el objeto de estudio. Sin duda, el rock como objeto de estudio representa una línea de investigación que se desarrolla desde diversos enfoques disciplinares que identificaron es una manifestación musical para fundamentar un andamiaje que evidencia la heterogeneidad de miradas para rastrear, recuperar y visibilizar desde la producción, distribución y consumo.

La mirada de estética del rock

Como se percibió, varios de los textos referidos abordan el tema del rock en sus diferentes acepciones, pero se destaca su importancia en el aspecto local, donde adquieren su propio toque. El rock no es ajeno a la tendencia global, es decir, retoma tendencias globales de la música, pero le imprime su carácter local. Tal contexto no es ajeno a la escena rockera de Ocoyoacac.

Para contextualizar esta postura me remito al Seminario de Estéticas del Rock que se celebró en la Universidad Iberoamericana León. En abril del 2015 se organizó el primer seminario donde se reflexionó sobre las cosas que han sucedido a través y alrededor de la música del rock, y poco se ha atendido. Partiendo de la primicia que hemos sido como cultura y como individuos por el rock y que poco sabemos qué ha sido la música como uno de los recursos de la comunicación colectiva que ha sido parte de la arquitectura del siglo XX, el diseño de lo que se está construyendo en el siglo XXI (Gómez, 2016). Por lo cual se propuso:

hablar en conjunto. Toca crear un espacio para el diálogo, la reflexión, la memoria, la puesta en escena de las maneras como las sensibilidades se han desarrollado y se vive en el entorno de lo cotidiano. Toca hablar de la pregunta que nos hemos planteado: ¿qué nos ha hecho en lo sensible el rock? (Gómez, 2016).

Para el 2016 con el Seminario (SER-L16), no solamente se pretendió continuar con los objetivos del primer seminario, sino crear las pautas para que tome forma una comunidad de estudio y de divulgación de las Estéticas del Rock en el país. Entonces, la propuesta fue trabajar tanto lo que el rock nos ha hecho como lo que hemos podido hacer con el rock, por lo que se tomó como punto de partida la exploración de lo que fue el siglo XX desde la música del rock y lo que fue para la música de rock el siglo XX para crear una sensibilidad, un pensamiento, una estética propia. Donde la propuesta es avanzar hacia un proyecto posible en el futuro: una comunidad, una red, de gestión cultural a partir de la música de rock. Este proyecto de futuro es una de las principales apuestas que dió origen al Seminario y ahora busca avanzar en trabajar en sus cimientos. Gómez (2016) dice que uno de los logros del Seminario del 2015 fue el marco conceptual y temático, las Estéticas del Rock. Otro logro importante fue la parte formal y operativa para su realización: los ejes temáticos de los cuales devinieron las mesas de trabajo y sus respectivas ponencias. La importancia del diálogo fue evidente y es vital que se trabaje a partir de un formato que permita avanzar en la reflexión y diálogo grupal.

El objetivo del segundo seminario fue consolidar un espacio de diálogo para comprender a la música como una experiencia estética y, a partir de lo cual, se pueda explorar las distintas formas como la música del rock ha propiciado y creado experiencias sensibles y reflexivas a personas y colectivos de diversas generaciones que ha sido parte de la cultura, la vida social y el accionar de la comunicación desde la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha.

Para el Seminario Estéticas del Rock 2017 (SER-LE17) denominado después de las Culturas del Rock, Gómez (2016) indica que pasar a una tercera pauta constructiva del rock en el siglo XX puede ser a partir de la observación de Michel de Certeau de que para trabajar un acontecimiento es necesario considerar “lo que ha dado lugar”, es decir, un interés por la música rock en el tiempo que al observarla y dar cuenta de ella, se hace visible como cultura. La inquietud por la música de rock como cultura histórica, en un primer momento, se puede

hacer presente a partir de las siguientes preguntas: ¿Por qué la música de rock llegó a ser lo que fue? ¿Qué otra cosa pudo haber sido? ¿Qué construyó en el tiempo y en el espacio de la vida social? El seminario fue organizado a través del Cuerpo Académico de Cultura y Comunicación, UIA León, Instituto Cultural de León, Feria Nacional del Libro, Grupo de Ingeniería en Comunicación Social de la Música y Red de Estudios Sobre las Culturas y las Estéticas del Rock.

En la propuesta del seminario se señala que la música de rock emergió dentro de un tránsito de formas culturales y con el tiempo se constituyó como una memoria que daba sentido y forma e igualmente comunicaba lo social. Es decir, se configuró en lo social como cultura, y se comunicó creando diversas manifestaciones culturales, las culturas del rock.

De Certeau también hace ver que no volvemos del pasado para entrar al presente, sino que se viene del presente que requiere de un análisis para discernir sobre la fuerza adormecida en la historia que llevamos con nosotros sin saberlo. De Certeau se pregunta: ¿Cómo distinguiremos lo que, del pasado ordena sin nosotros saberlo la inteligencia del presente, y lo que del presente, deforma el pasado en el que pretendemos descubrir los signos de una verdad? Por ello que advierte que al observar a las culturas históricas, se pueda recuperar su presencia y evitar contemplarlas como “un mundo extraño”. Esto significa que para producir la presencia de ese pasado es posible hacerlo cuando la pregunta parte por el reconocimiento y la conciencia de la posible conexión con el presente: las alteraciones en la puesta en cultura y las nuevas formas simbólicas que fundan la memoria social del presente (Gómez, 2017).

De ahí que en el seminario para observar “lo que dio lugar” el rock como acontecimiento en el siglo XX, es necesario partir de ganar conciencia y reflexividad de lo que en el siglo XXI la música del rock “está dando lugar”. Y es en este punto cuando se hace presente la importancia de observar y preguntar lo que la cultura de hoy deviene a partir y a través de lo que hoy acontece con y en las culturas del rock: ¿Qué está llegando a ser hoy la música de rock? ¿Qué otra cosa puede llegar a ser? ¿Qué está construyendo como cultura la música de rock? El seminario está integrado por un grupo de trabajo donde la propuesta va de la música de rock: cultura y comunicación; donde se asume al rock como un acontecimiento del siglo

XX que conlleva a pensarlo dentro de un proceso constructivo en el tiempo, es decir, una mirada hacia el pasado que corre hasta el presente, pero igualmente del presente que se funda en el pasado. A partir de lo anterior, es posible observar cómo la música de rock, como producto del siglo XX, comunica la memoria cultural de lo que ha sido una diversidad de tránsitos en lo social, lo económico y lo político.

Entonces, la propuesta del tercer Seminario de Estéticas del Rock (SER-LE17) fue abordar la cultura histórica del rock con miras a observar “lo que ha dado lugar” como acontecimiento un acontecimiento del siglo XX, y lo que está aconteciendo en el presente bajo aquella insistente idea de que el rock ha muerto y que se ha ingresado a una condición post-rock (Gómez, 2017).

Gómez (2017) apunta como aconteció con la propuesta de los estudios culturales en sus inicios y en las primeras décadas de trabajo, la cultura del rock es la exploración de los cambios socioculturales en el mundo a partir de la producción social y simbólica colectiva dentro de una sociedad post industrial, el comportamiento, las sensibilidades y subjetividades de colectivos de individuos que se constituyen y conforman como sujetos de una modernidad tardía y en tránsitos permanentes. Es decir, permite encontrar vínculos de aquellos aspectos que aparentemente están separados pero que hacen visible la manera como se han constituido como cultura. Además de la necesidad de comprender el factor comunicativo de la producción social y simbólica, es decir, el tránsito en la semiósfera desde la cual la cultura se produce y funda aquello que señalaba Michel de Certeau, como la “puesta en cultura”, es decir, el tránsito de una cultura oral a otra de corte escritural, y ahora audiovisual, las experiencias que se fundan, las cosmologías que difunde, los cambios en el lenguaje que permite el declinar de unas creencias, valores y afectividades, la emergencia de una nueva cultura colectiva.

De Certeau diría que es la necesidad de explorar y reflexionar los discursos y las formas de generar los discursos sobre el rock como música y como cultura, para, por un lado, no mirar al rock como un mundo extraño, y, por otro lado, no quedar atrapados en esos discursos que

se convierten en mitos que clausuran miradas y acercamientos al pasado, y cierran las puertas y las avenidas de lo que hoy se está construyendo (Gómez, 2018).

El rock puede entenderse como un fenómeno que acontece y es parte de otras genealogías de la vida social; lo mexicano adquirió connotaciones rockeras, en ciertos nichos como es Ocoyoacac.

En este sentido, se puede decir que el rock es entendido como plantilla con una variedad de sonidos y prácticas (Pacini, Fernández y Zolov, 2004), que se deben seguir indagando. El propósito de trazar un panorama sobre el estado del arte de los estudios sobre el desarrollo del rock es tener un referente sobre la producción del conocimiento en el área. Lo cual se vincula y me posiciona desde la mirada de la comunicación y la cultura.

Retomando a Héctor Gómez sobre lo que el rock le ha hecho a la vida social, es de donde parte mi conjetura, pensando que la historia sociocultural es el referente para abordar el rock a partir de sus etapas, en las diferentes regiones, en su desarrollo en este siglo XXI. Entonces se puede reflexionar sobre el tema del rock como un fenómeno que es parte del acontecer de la vida social, esto es, se va construyendo y es parte de una organización, de un orden que brinda sentido a esa vida social.

De ahí que el rock se puede ver como el arte de hacer-juntos, como ese sentido social que permite indagar sobre las experiencias, en tanto pertenencias, afectividades, territorios, sentido de pertenencia, espacios y comunidades. Y donde las raíces musicales populares se incorporan al rock en su forma, en el contenido de sus letras y en el efecto emocional de los seguidores. Esta es a guía para el estudiar el caso del rock en Ocoyoacac y que exploro en los siguientes capítulos.



**CAPÍTULO III:
EL ROCK EN OCOYOACAC**

En este capítulo expongo el proceso de conformación socioespacial e histórico de Ocoyoacac y el rock. En un primer momento, se presenta la estructuración espacial de la región Valle de Toluca a partir de un recorrido geohistórico. En un segundo momento se relaciona dicha estructuración con los procesos de la población y la formación del rock en Ocoyoacac, donde la acción social es la que otorga contenido y sentido al espacio a través de prácticas concretas. De tal manera que, a cada estructura espacial, le corresponde una forma específica de producir espacio, manifestadas por la acción social de sujetos concretos. Su realidad es histórica y le viene de su asociación con el espacio social que, en este caso, es la escena rockera en Ocoyoacac. Para lo cual se divide el capítulo en cuatro períodos que dan cuenta de la historia del rock en esta región.

Para lo cual retomo a De Certeau (1993) habla de la práctica historiográfica, de esa operación de interrelación entre la particularidad del lugar social en el que se inscribe y su relación con un espacio de producción social, económica, política y cultural, donde no volvemos del pasado para entrar al presente, sino se llega del presente que requiere un análisis para entender la historia que llevamos con nosotros sin saberlo. A lo cual De Certeau (1993) se pregunta: ¿Cómo distinguiremos lo que, del pasado ordena sin nosotros saberlo la inteligencia del presente, y lo que del presente, deforma el pasado en el que pretendemos descubrir los signos de una verdad? Para producir la presencia de ese pasado es viable hacerlo cuando el cuestionamiento surge del reconocimiento y conciencia de la conexión con el presente: las variaciones en la puesta de la cultura y las nuevas formas simbólicas que fundan la memoria social del presente.

Entonces, se parte de que el rock and roll también encontró un espacio en la ciudad de Toluca, ¿qué historias podemos recoger de esas experiencias musicales?, ¿qué sucedió, cómo sucedió, cuándo sucedió? Preguntas que están presentes y me remiten a relatar que ha pasado con el rock en esta región.

Partiendo de la historicidad, la temporalidad enclava la idea de una construcción, es síntesis, de una consecución social: lo que nos permite reconocer la historicidad de los espacios y su conformación social de cómo llegó el rock and roll a Toluca y su periferia. Bajo esta

perspectiva y retomando las características geohistóricas de las que habla Soja (2000), se presenta el panorama del rock.

Arribo del rock

Esta geohistoria, como la llama Soja (2000), es una recuperación a través de las prácticas tomando como eje los espacios que refieren al rock en esta región. Como guía para tener un referente y conocer los modelos de operación del rock, me remito en un primer momento a los trabajos de Urteaga (2000a) que propone una periodización del rock mexicano a partir de la producción y circulación, de acuerdo a las generaciones de consumo: finales de la década de 1950 y mediados de la de 1960 (donde se copia el modelo norteamericano y tienen el mérito de traducir las canciones), finales de la década de 1960 a finales de la de 1970 (el rock como interpelador de identidades generacionales), con dos fases, una que termina con Avándaro y que es una expresión contracultural, la segunda va de Avándaro al final de la década, la época de represión del rock por parte de las autoridades y medios de comunicación, teniendo en los hoyos fonkys una opción para encontrarse y reunirse, y, por último, la década de 1980 a nuestros días, que es la época del punk y revoluciona el carácter contracultural del rock.

El siguiente referente para la periodización es el que plantea Marcial (2006b) al hablar de esa historia del rock a partir de matrices generacionales: generación rockanrolera (década de 1960) diferenciación en términos sexuado vs asexuado, generación ondera (1970) contracultura vs establishment, lo comercial vs no comercial y la generación punk (1980-1990) contraposición entre imagen, palabra y sonido. Finalmente, Martínez (2014) señala que la historia del rock en México se puede entender en cinco etapas: los *covers* que va de 1955 a mediados de la década de 1970, composiciones originales, de mitad de la década de 1960 a 1971, represión y marginalización durante la década de 1970, período de difusión y comercialización, de 1980 en adelante y la quinta etapa del rock mestizo, de 1990 en adelante. “La tensión que caracteriza a esta quinta etapa es la negociación entre acceder a las posibilidades de difusión y consumo más generalizado, sin tener que renunciar a su legitimidad como cultura subalterna y como creación creativa independiente” (Martínez, 2014, p. 61).

En tal sentido, el recuento queda la siguiente manera: en los sesenta y setenta llegó el rock and roll a Toluca, adoptado por jóvenes de la ciudad con la autorización de los padres por ser un pasatiempo. En la década de los ochenta y noventa, la escena rockera se ve marcada por el punk, fue un cambio fuerte, un grito de rebeldía sobre todo en la periferia de la ciudad de Toluca y se fueron posicionando el punk, el metal y el ska. El rock en la escena actual, de 2000 a 2017, sigue presente en Ocoyoacac, donde es una tradición realizar tocadas porque continúa el gusto por el rock. Con el propósito de lograr un panorama del rock en Toluca, se recurrió a entrevistas (historia oral) de personas de diferentes generaciones, así como revisión de libros de las décadas referidas, periódicos y revistas.

En ese tenor, se ubica al rock como una práctica espacial (primer espacio) donde, para hacer el recuento histórico en el Valle de Toluca, se reconstruye el pasado en cuanto a los espacios y prácticas musicales que iniciaron en la década de los sesenta y continúan hasta hoy. De igual manera, se recuperan la representación del espacio en tanto representaciones de poder como parte de ese control urbano (segundo espacio) y que son dictadas o señaladas por las políticas gubernamentales. Para, finalmente, llegar al período actual y a Ocoyoacac donde encuentro los espacios de representación, de esa escena rockera.

Siguiendo la propuesta de Soja (2008), para esta investigación se realizó una cartografía donde se recuperan las experiencias de las personas a partir de entrevistas para, de un modo narrativo, orquestar las voces que permiten hacer el recuento histórico del rock como una práctica espacial en esta región, donde estos discursos (geografías) mantienen una relación causa, efecto y mediación que ayudan a comprender cómo se fue posicionado la escena rockera en Ocoyoacac. Soja (2008) apunta que es a partir de los relatos (entrevistas) a personas de diferentes generaciones que se obtiene la mejor forma de expresión de la fusión del primer, segundo tercer espacios, en tanto las dimensiones emocionales de las experiencias vividas, en este caso con el rock.

También referimos el trabajo Olvera (2007, 2008) como un estudio antropológico en sus dos textos titulados Sonidos Urbanos en Guadalajara y Ciudad de México, en tanto la

composición de las bandas rockeras de 2000 a 2005. Fue una publicación de carácter local con mapas georeferenciales de las bandas de rock que contiene indicadores sobre el rock, subgéneros y espacios underground que utilizaban para ensayar las bandas.

La propuesta del presente apartado es mapear al rock para reflejar la musicalidad para después mostrar los mapas de cada década como cartografías que nos ayuden a ubicar los espacios de la escena rockera en esta región.

Período 1960-1970. El rock and roll

Para hablar de la Toluca de la década de los sesenta, el Sr. González señala que “dar un paseo por Los Portales, un domingo asistiendo con la familia a misa, una película de Pedro Infante tal vez, era de las actividades que solíamos hacer, Toluca era una ciudad tranquila, pequeña. En las sinfonolas poníamos una moneda para escuchar los éxitos de Javier Solís, Virginia López, los Hermanos Martínez Gil, recuerdo que uno de esos lugares era la nevería Gloria” (comunicación personal, 12 de marzo de 2016). El periodista Guillermo Garduño (2012, p 82), en su texto *Toluca. 200 historias de familia*, señala:

en el Bando de Policía y Buen Gobierno que emitió el presidente municipal Felipe Chávez (en 1958) estableció que las sinfonolas sólo podían “trabajar” de las 9:00 a las 21:00 horas, lo que obligaba a los propietarios de los establecimientos a pararlas en las horas señaladas porque de lo contrario se hacían acreedores a una multa. Todas las sinfonolas tenían matrícula y si algún vecino se quejaba, se le debía baja el volumen.

Los sonidos musicales del rock se escucharon en el cine Florida en 1957 con motivo del festejo de un 10 de mayo, donde se proyectó la película *Rock around the clock*, llegando a Toluca un año después de su estreno en Estados Unidos. “Aquella película gustó tanto a los toluqueños que siguió exhibiéndose durante varios años [...] más de cinco años después, el cine repetía una vez más “*Al compás del reloj*”, ahora en colosal programa triple con otras dos cintas” (Novo, 2015, p. 10).

En el libro de Alfredo Ortiz y Armando Zenteno, *Los Auténticos Intocables. Historia del Rock & Roll en Toluca* (2015), se da cuenta de cómo se vivió esa época de rock en esta ciudad. El primer grupo de rock fueron *Los Beatniks*, quienes debutaron en el café del Rey, localizado

en el centro en Los Portales, su recepción fue tan buena que los invitaron a tocar al Motel del Rey (localizado en las afueras de la ciudad, se localizaba en el camino para la Ciudad de México), era considerado un lugar de mayor prestigio, donde se invitaban a los sobresalientes. Posteriormente se desintegró el grupo surgiendo un nuevo, *Los Topsys*, quienes serían los primeros en grabar un disco con *covers*. Después aparecen *Los Rebelditos*, que tocaban rock sin contar con guitarras eléctricas y amplificadores, en esa época no había en la ciudad ese tipo de instrumentos, usaban la guitarra española.

En esa época de los sesenta, la Sra. Gómora (comunicación personal, 20 de marzo de 2016) rememora “que escuchaban la radio, sobre todo los jóvenes estábamos atentos para conocer el nombre de los artistas que se presentaban en el evento llamado Lluvia de Estrellas, que tenía lugar en el cine Rex o el programa de artistas que se presentarían en el Salón Azul y Rosa o en el Motel del Rey”. La Carava de Estrella Corona era un espectáculo que alternaba artistas de rock and roll, mariachis, magos, cómicos y solistas que inició en 1956 y terminó en 1982, propuesta de Guillermo Vallejo y Nemesio Diez. En la ciudad de Toluca, la Caravana se presentaba en el cine Rex, el periodista Garduño señala:

que eran esperadas y las cuales eran organizadas por Don Nemesio Diez, padre del actual dueño del equipo Toluca, y éstas crecieron tanto que posteriormente se presentaron en el estadio que lleva su nombre. Se presentaban por ejemplo, Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz, Angélica María y otros. Se llamaba realmente Caravana de Estrellas Corona y fue así como posicionaron a la cerveza hasta el primer lugar de ventas (2012, p. 66).

En el texto de Ortiz y Zenteno (2015) se apunta que el grupo *Los Auténticos Intocables* se formó en 1959 a finales de año justo por la época decembrina y las fiestas familiares. Integrado por Alfredo Ortiz, Armando Zenteno, Demetrio Aguirre y Héctor García, quienes tocaban con guitarras españolas y fue en 1963 en un baile efectuado en Ixtlahuaca que obtuvieron un requinto, un bajo, una guitarra y una batería. Posteriormente se incorporan al grupo José Villa y Guillermo Ríos, el grupo logró la grabación de un disco y la posibilidad de ir a tocar a otros lugares como Acapulco, Cuernavaca, Morelos, Zitácuaro y la Ciudad de México (Lomas de Chapultepec, Polanco, la Narvarte, el salón Piomonte). De igual forma el grupo fue invitado a grabar en el estudio de la estación de radio XECH, Radio Estrella “a nosotros no solamente nos grabaron, sino además nos tenían permanentemente en su

programación con los temas *El twist* de Chubby [Checker] grabado por Armando Zenteno y Popeye por Guillermo Ríos” (Ortiz y Zenteno, 2015, p. 63)

El rock and roll encantaba en la sociedad toluqueña, Mejía cuenta que:

“cuando íbamos nos organizábamos con los amigos, si era un baile importante primero acudíamos a la estética a que nos peinaran. Los jóvenes asistíamos al llamado The Danzante, el horario era de cinco a doce de la noche, estos eventos eran organizados en la Escuela Superior de Comercio, en la Terraza del Rey, en el salón Azul y Rosa y en el Motel del Rey; eran lugares donde los jóvenes no necesitábamos tanto dinero y eran muy concurridos” (comunicación personal, 26 de mayo de 2016).

Los días de baile iniciaban con grupos locales y los grupos estelares venían del Distrito Federal para interpretar rock and roll.

Para estar al día sobre el rock se escuchaba la radio, sobre todo en las estaciones de Ciudad de México; para el caso de Toluca era la estación de radio XECH, Radio Estrella que “si teníamos suerte los domingos por la tarde-noche ponían a Glen Miller con su orquesta y sus maravillosos temas [...] también música en vivo con El trio Cascabeles, integrado por Carlos y Juan González y en la voz Guillermo Ochoa” (Ortiz y Zenteno, 2015, p. 26). Al Sr. Gómez “les gustaba escuchar la radio y cuando se tenía la posibilidad iban a Los Portales a comprar discos de rock para poder practicar en casa y estar listos para ir a bailar, éramos cinco amigos siempre atentos para ir a disfrutar del rock and roll” (comunicación personal, 17 de mayo de 2016).

En el periódico El Sol de Toluca se anunciaba: “puedes llevar a tu hogar la mejor música en discos de alta fidelidad y en discos estereofónicos. Las mejores grabaciones del mundo las hace London, Capítol, Ángel, RCA, KAPP, Columbia, Polydor. Estamos en Portal Madero #32” (17 de septiembre de 1960). Aspecto que se complementa con lo que señala Mejía (comunicación personal, 26 de mayo de 2016 “El Sr. Luis tenía enfrente del cine Coliseo, una disquera, así le llamábamos, era un lugar para comprar los discos del momento, los discos de los *Teen Tops*, de los *hermanos Carrión*, de *César Costa*” .

Una figura importante para el rock and roll fue Alfredo Ortiz, quien además de ser parte del grupo *Los Auténticos Intocables*, también formó otros grupos como *Los Sicodélicos*, *El Pie Negro*, *Los Ticks*, *Los Racking*, *Los Yetis* y *los Topos*. Grupos que se presentaban en el café de nombre Pie Negro, “este café fue uno de los más simbólicos en la ciudad de Toluca en donde exclusivamente tocaban rock and roll con esto grupo significativo para la juventud” (Ortiz y Zenteno, 2015, p. 87).

Los bailes eran momentos de una grata diversión, la Sra. Gómora (2016) relata:

que aprendían a bailar, era muy común que alguna amiga fuera a cumplir sus quince años y la festejarían sus papás, ese era el pretexto para reunirse en las tardes, a practicar el vals. En realidad lo que hacíamos era un ensayo rápido del vals, para después practicar rock and roll, eso era posible pues contábamos con un tocadiscos, lo que se necesitaba era llevar discos de rock y las tardes eran para aprender a bailar. (comunicación personal, 20 de marzo de 2016)

Los lugares donde se tocaba y bailaba rock and roll se encontraban en el centro de la ciudad, el café El Pie Negro, que luego cambió de nombre a Memphis, el café cantante Zodiac y otro de lujo era la Luciérnaga, se decía que ahí se reunía la *crema* y *nata* de la juventud toluqueña. También había lugares que estaban en las afueras de la ciudad, como el salón para bailar rock La Terraza del Rey, que era considerado el mejor lugar de la ciudad y que pertenecía a El Risco (Ortiz y Zenteno, 2015).

A los jóvenes les gustaba acudir al cine Rex (que estaba frente a Los Portales), en ocasiones lo hacían a escondidas de sus padres porque no tenían permiso de asistir para ver películas como *High School Confidential*, “la entrada tenía un costo de cinco pesos extra por el soborno al boleterero, ya que era un filme que estaba prohibido y éramos menores de edad” (Ortiz y Zenteno, 2015, p. 27). Por su parte, Gómez (comunicación personal, 17 de mayo de 2016) recuerda “tengo presente que cuando íbamos al cine Coliseo a ver películas como *Ben-Hur* o *Lo que el viento se llevó*, al terminar solíamos ir a los tacos El Sol, estaban al lado del cine, eran muy famosos, eran unas flautas grandísimas, deliciosas, siempre estaba muy lleno el lugar”.

La opinión de los adultos sobre el rock and roll estaba dividida, había quien daban permiso a sus hijos para ir a los bailes y quienes lo tachaban de un baile no adecuado. “Ir a bailar rock, que sacrilegio, la tía Isabel (mujer muy católica) y mi mamá se enojaban bastante, mi papá era cuate, a él si le gustaba bailar, para poder ir le pedíamos permiso a él, porque ellas daban una rotunda negación y expresaban: señor (a mi papá), mire ya se van las libertinas” (Gómora, comunicación personal, 20 de marzo de 2016).

Durante la década de la sesenta en la ciudad de Toluca algunas mujeres tenían la posibilidad de aprender corte y confección en la academia, estaba de moda el sistema México, lo cual les ayudó bastante al brindarles la oportunidad de crear sus vestidos para ir a las fiestas y al rock and roll. La remembranza de la Sra. Gómora (comunicación personal, 20 de marzo de 2016) cuenta que “podíamos asistir a los bailes que nos decía Elvia, estudiaba para secretaria en la Academia Práctica de Comercio Elena Cárdenas, era un lugar donde estábamos al día para saber dónde poder ir a bailar rock and roll. Sí ahora recuerdo que cuando íbamos al Motel de Rey, era toda una aventura, teníamos que tomar taxi, estaba en las afueras de la ciudad, había puras milpas, pero valía la pena ir a sacudir la polilla”. También estaba el salón Azul y Rosa, era un salón muy grande, tenía tres escenarios, que se localizan en las esquinas, con la finalidad de que siempre hubiera música, es decir, terminaba un grupo y empezaba a tocar en otro escenario el siguiente grupo y así sucesivamente.

La ciudad de Toluca, no escapó a la moda del rock y provocó que un gran número de jóvenes aprovecharan para tener su propio grupo, está el caso de los *Topsy's*, los *Hearts's*, los *Intocables*, el *2+3* y los *Tiks*. “Sus actuaciones las iniciaron en establecimientos públicos denominados café-cantantes; entre los más importantes estaban: el *Memphis*, en el pasaje Florida en 1965, el *Ipanema*, en la calle de Pino Suárez, el *Pied Noir*, en la calle de Morelos, el *Zodiac*, el *Jaguicar*, la *Terraza*, el *Rey*” (Zárate, 1980, p. 309).

Otros de los espacios donde se solía tocar rock and roll y bailar en la ciudad de Toluca eran en las tradicionales fiestas con motivo de la graduación, de titularse o despedida para irse de viaje. Algunos de esos bailes se realizaban en la Escuela Normal de Señoritas, en la Escuela Elena Cárdenas, en el patio de la Universidad (Universidad Autónoma del Estado de México),

en el Club de Leones o el Club Rotarios, eran fiestas familiares, donde se tocaba todo tipo de música y había espacio para los grupos locales, donde tocaron *Los Auténticos Intocables* (Garduño, 2012).

Los jóvenes que integraban estos grupos de rock y organizaban algunas de las fiestas, como lo refieren Urteaga, Marcial y Martínez, era los jóvenes de las familias adineradas, en este caso los jóvenes de Toluca: “la fiesta la organizó su hija Tita Chávez, en colaboración con sus amigas María Herrera y la Güera Negrete, hermana de Paco, estudiantes de la elitista Academia Elena Barrera, es decir, jóvenes integrantes de lo mejor de la sociedad toluqueña” (Ortega y Zenteno, 2015, p. 49).

En el periódico El Sol de Toluca se registraban las opiniones sobre este tipo de música, es el caso del magistrado José Esparza Campa, presidente del Tribunal Superior de Justicia en entrevista con el periodista Antonio Ríos, dio su opinión sobre el rock and roll: “Quizá por mi edad, la música estridente, modernista, no me gusta. Pero puntualicemos: el rocanrol no puede considerarse, desde mi punto de vista técnico, como música. Es más bien un ritmo estridente porque rompe con todos los cánones de la música” (25 de agosto de 1960).

Ortiz y Zenteno refieren parte de los cambios musicales:

La influencia de la obra de *The Beatles* a lo largo de las décadas ha sido inmensa, con el fenómeno conocido como –brit pop- (pop británico), que impero en los años noventa. The Beatles quedaron eternamente como el símbolo de un estilo de vida que encajó con las profundas inquietudes juveniles de la década de 1960, aunque debido a su presencia y estilo obligó literalmente al retiro de la mayoría de los grupos tradicionales de rock and roll (2015, p. 93).

Durante la década de los setenta continuaron las fiestas con el rock and roll, incluso en los hoteles abrieron espacios para interpretar música donde se incluía el género, entre los que se encuentran La Cabaña Suiza, el Rey Inn, Hotel Paseo, Hotel Castell Plaza Las Fuentes que después sería el Holiday Inn y el Hotel San Francisco. Eran grupos que amenizaban en el hotel con todo tipo de música, no solo rock, para perdurar tenía que tener un repertorio amplio.

En un contexto más amplio, en Toluca, para la década de 1970, se presentaron transformaciones por la industrialización, es decir, el gobierno y los empresarios señalaron que se requerían acciones en cuanto a infraestructura para el desarrollo y crecimiento de esta zona. Uno de ellos fue crear institutos tecnológicos para dar respuesta a esas necesidades, la fuerza de trabajo no calificada, obreros y operarios. Creándose los Centros de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI), los Centros Regionales de Enseñanza Técnica Industrial (CERETI), los Centros de Estudios Científicos y Tecnológicos (CECYT), el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (CONALEP). Estos reajustes conlleva una gran movilidad laboral con dos posibilidades quedarse a trabajar en el corredor industrial o trasladarse a la Ciudad de México o Querétaro, principalmente. Esta movilidad circunscribió cambios socioculturales, que para el caso que nos ocupa, fue poder escuchar y traer música de la Ciudad de México, es decir, nuevos sonidos de otros lugares. Las familias de la ciudad de Toluca siguieron con la dinámica cotidiana, más bien fue en los pueblos cercanos a la capital del Estado de México los que tuvieron mayor movilidad por cuestiones laborales o de comercio.

Además de que ese crecimiento favoreció la expropiación de tierras para las nuevas fábricas o los asentamientos humanos, los pueblos se van fusionando con la ciudad convirtiéndose en colonias o delegaciones. En el periódico El Sol de Toluca se señaló que el gobierno justificó que las expropiaciones eran con fines de utilidad pública (13 de noviembre de 1969). La expansión de la industria provocó que se extendieran los municipios de Lerma, Ocoyoacac y Tianguistenco a finales de los sesenta y principios de los setenta, la ciudad de Toluca, durante mucho tiempo, fue un lugar de paso para ir a la capital y fue hasta la industrialización que empezó a modificar esta dinámica.

El festival de Avándaro en Valle de Bravo es un referente importante para el rock en México “En los setenta el rock sufrió de censura y autocensura después de 1968 y 1971, lo que muestra a una sociedad en la que el rock es incómodo, lo cual es muy buena noticia para el fenómeno del rock social cultural y por la mercadotecnia que lo acompaña” (Galindo, 2015, p. 5). El festival de Avándaro implicó la satanización del rock y se inició una ola represiva contra los jóvenes. “Fue el momento en que se inició la negación del rock por más de una

década, y en general se creyó que el rock and roll había fenecido en México” (Torres, 2002, p. 139).

Al respecto se retoma la opinión de Ortiz y Zenteno (2015) *Los Auténticos Intocables*, no renunciamos a nuestras raíces y cuando se inundó de otras corrientes musicales, como fue el caso de Avándaro, preferimos dar por concluida nuestra existencia, que fue valiosa para la gente de Toluca con momentos gratuitos de sano esparcimiento que nos fue reconocido.

Además, se puede destacar la presencia de mujeres en el rock, Ortiz y Zenteno (2015) hacen referencia de las mujeres en los grupos de rock and roll en Toluca, “Susana Cañete destacó en el rock and roll de Toluca conjuntamente con Tere Lerma, Silvia García y Elizabeth Sugerbild. Susana hizo toda una creación del tema “*Killing me softly why the song*” (p. 85). Este nuevo gusto musical implicó que aparecieran grupos de rock and roll, incluso se llegaban a repetir los nombres; uno de ellos es *Los Beatniks*, interpretando a *Led Zeppelin*, *Deep Purple*; sus años de fama fueron del 1972 a 1974. Este grupo integró a Susana Holliday, como se hacía llamar artísticamente, que cantaban los éxitos de *Janis Joplin*. *Los Beatniks* logró pasar fronteras, “El grupo se coloca en la Ciudad de México en las tocaditas de los hoyos funkies con asistencia de hasta tres mil fanáticos reunidos para escuchar a los mejores grupos de rock” (Ortiz y Zenteno, 2015, p. 35).

El crecimiento de la ciudad no paró, lo que daba paso a una fisonomía urbana, a la modernidad, con el anuncio de la construcción del aeropuerto en 1975 o el cambio de sede de la Terminal de Autobuses, al ser ya parte del centro no podía estar ahí, sólo causaba caos. Asimismo, Toluca sería la ciudad piloto para las comunicaciones telefónicas, de la paraestatal Teléfonos de México (Garduño, 2012).

En el siguiente mapa se muestran los principales espacios donde se tocaba rock and roll, los cuales se concentraban en el centro de la ciudad de Toluca y, como se mencionó, la Terraza del Rey y el Motel del Rey eran los dos espacios que se hallaban alejados del centro. Las prácticas espaciales de la dimensión micro que representan el primer espacio de Soja (2008) estaban guiadas por la aprobación de las reglas que establecían los adultos, donde dejaban a

sus hijos disfrutar de su etapa de juventud, de ese rock ando roll para los jóvenes, ya que ese gusto sólo sería temporal. Aspecto que los propias jóvenes asumían, era tiempo del rock and roll, de la fiesta y después a terminar los estudios para ser hombres de bien, la música quedaba como recuerdo. De ahí que el uso y apropiación de los espacios estaba abalado por los padres, incluso algunos padres podían ser los dueños de esos café cantantes.

En lo que respecta al segundo espacio, esos espacios de representación, estaban conducidos por los discursos de los padres, de la iglesia y del gobierno. Dichas argumentaciones señalaban fehacientemente que la vida cotidiana se regía por las “buenas costumbres” (como el saludar que parte de la amabilidad y el buen trato entre las personas), por una moral intachable, ir los domingos con la familia a misa, trabajar para llevar el sustento de la familia. Es decir, la práctica musical del rock and roll se incorporó a las actividades que realizaban los jóvenes, con el consentimiento de la mirada vigilante de los padres, de los adultos que sabían que les convenía a esos jóvenes.

El tercer espacio, en tanto representaciones del espacio, en esa década se hacía evidente en dos momentos: en el primero los grupos interpretaban el rock and roll, al tener ese gusto musical, se prepararon y empezaron a tocar con instrumentos que no eran los propios para ese género, con el paso del tiempo se podía contar con el equipo básico e incluso poner su nombre en la batería, el vestuario era formal usaban traje negro. El escenario se llenaba de sonidos y el baile de los intérpretes motivaba a los asistentes a iniciar la fiesta. El segundo, era la pasión por el baile del público seguidor y gustoso de esta música, estar atentos a los eventos era fundamental, permitía la organización y adquirir el permiso correspondiente. Los entrevistados señalaron la preferencia por los grupos locales o del Distrito Federal, sin dejar de reconocer que para ambientar las fiestas sociales eran buenos los grupos de Toluca, ellos se fueron forjando una tradición con el paso del tiempo.

Para la década de 1970 se presentó una refuncionalización de los espacios de la ciudad de Toluca, que estuvo marcada por el establecimiento del corredor industrial Toluca-Lerma. Lo cual provocó un proceso de migración en el municipio de Toluca y Metepec y la segregación del uso del suelo habitacional por nivel socioeconómico. A lo que Martínez apunta que la movilidad poblacional refiere a un desplazamiento de personas dentro de la ciudad para incorporarse a funciones sociales “y ofrecer acceso al trabajo, la educación, los servicios, la recreación y el abastecimiento de víveres a través de cualquier medio de transporte” (2008, p. 53).

De acuerdo con Martínez (2008), el concepto de movilidad ha tomado relevancia en la medida en que las interacciones socioeconómicas al interior y exterior de los centros de población se intensifican, así como por el aumento de la diversidad de causas por las que la población se traslada de un lugar a otro, ya sea permanente (migración) o periódica (población flotante *commuting*). En lo que respecta a la música rock, la posibilidad de movilidad a la Ciudad de México implicó poder comprar instrumentos y escuchar música del momento, esa red de relaciones se volvieron un elemento fundamental para que los grupos locales ampliaran su oferta musical, así acudir a diferentes tocadas para escuchar o participar con su propuesta musical.

Período 1980-1990. Rebeldía del rock

El rock permaneció en Toluca con dos vertientes, la que se manifestaron en la ciudad y se ubicaron en los pueblos o municipios cercanos a la misma. Este recuento, a partir de la información recabada, se bifurca entre la música en la ciudad y la música de la periferia donde encontramos a Ocoyoacac, espacio donde se centra la presente investigación. Abordar en un primer período ayudó a entender cómo se acogió el rock en la periferia y, como lo señala Soja (2000), el espacio puede tener cuestiones centrifugas y centrípetas, donde la ciudad va más allá del primer cuadro, más bien presenta una combinación donde se desdibujan los límites de lo urbano. La ciudad siguió creciendo y la llamada metropolización en el Valle de Toluca está vinculada a la industrialización y la urbanización.

En la década del 80 se da la expansión del área urbana hacia el nororiente del municipio de Toluca, involucrando las delegaciones de San Lorenzo Tepaltitlán, San Mateo Otzacatipan, San Pedro Totoltepec, Santa Ana Tlapaltitlán y Santa María Totoltepec, mismas que son de origen ejidal. Esto es parte reflejo de la presencia de equipamientos regionales como el Aeropuerto Internacional de Toluca, la Central de Abastos, los desarrollos industriales Exportec I y II, el Coecillo y el corredor urbano Toluca-Lerma, así como por la presencia de los conjuntos urbanos, la Crespa, la Cruz, Comalco, Villas GEO, Misiones de Santa Esperanza, la Floresta, Villas Santín, los Sauces, Rancho San Jorge, entre otros (PMDU de Toluca, 2003).

Toluca en la década de los ochenta no tenía una política cultural clara, a pesar de ser capital del Estado de México, los altos costos del transporte y la dificultad del traslado al D. F., vienen a reforzar la necesidad de que la ciudad cuente con alternativas culturales que permitan un desarrollo de la conciencia y aumenten la capacidad de reflexión de la población (Naime, 1985). Por lo cual, el Paseo Tollocan representó un papel protagónico de alimentador vial y de servicio de todo el oriente de la ciudad como lo apuntan Hoyos y Camacho (2010), eso posibilitó que fuera más fácil ir al Distrito Federal, a la capital o tener comunicación entre las comunidades cercanas a la ciudad de Toluca.

Toluca, creció mucho a partir del terremoto de 1985, principalmente porque mucha gente llegó a vivir a esta ciudad y Metepec. La movilidad laboral continua, las personas siguen saliendo a prestar su mano de obra o salen porque se dedican al comercio. Por parte del gobierno se impulsó la construcción de la central de abastos (CENABASTO) lo cual generó trabajo a los habitantes de San Mateo Otzacatipan, San Cristóbal Huichochitlán y Tlachaloya. El periodista Guillermo Garduño habla sobre el sismo de 1985.

Esta tragedia cambió totalmente la fisonomía de Toluca y estilo de vida de una población que, de por sí no tenía un ritmo tranquilo, pues había comenzado la década con una de las crisis más severas que se recuerde [...] Toluca es provinciana, no cuenta con muchos atractivos turísticos, los niveles de marginación y analfabetismo todavía son altos (Garduño, 2012, p. 14)

Musicalmente, en la Ciudad de México y Toluca, aparecieron grupos de heavy metal en la década de 1980, pero fue hasta la de 1990 que se consolidaron bandas de mayor calidad, “estas agrupaciones [...] pasaban por el bautizo forzoso de interpretar canciones de otros grupos, con el tiempo ya componían su material propio” (Olivos, 2009, p. 128). Los recuerdos de Olivos dicen que “existieron buenas bandas, es material que se grabó en casetes, ya no se pueden conseguir; un lugar donde se presentaban conciertos era en el teatro del IMSS, conocido como el teatro del seguro social” (Comunicación personal, 23 de noviembre de 2016).

Es relevante señalar que, a partir del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, se comenzó una especial apertura hacia el rock, es una etapa económica en la que la participación de la empresa privada y la globalización económica comenzaron a generar recursos para apoyar

las tocadas de rock, “el Conaculta creó el programa cultura para jóvenes a través del cual se pretendió dar salida a las inquietudes y manifestaciones artísticas de los jóvenes” (Torres, 2002, p. 92). De acuerdo con Torres (2002) México es uno de los países de mayor producción de rock *underground* de ese movimiento musical de las cuatro últimas generaciones de músicos en el Distrito Federal, Guadalajara y Monterrey, y que empieza a infiltrarse entre las comunidades indígenas.

La historia del metal en el Valle de Toluca en tanto “la escena underground de los ochenta y los noventa dependían directamente del correo convencional para intercambiar material, playeras y demás información sobre las bandas a lo largo y ancho del mundo, era la única vía de comunicación que el metal poseía” (Olivos, 2009, p. 194). Los seguidores armaban su colección musical por medio de casetes grabados que se intercambiaba entre amigos y contar con un walkman era especial porque escuchabas la música en ese momento, no tenías que esperar a llegar a tu casa para poner el casete en el estéreo.

En la secundaria algunos jóvenes tomaban clases de guitarra, lo cual abría la posibilidad de querer conformar un grupo y eran esos chicos quienes solían portar playeras de *Metallica*, o *Led Zeppelin*. En su caso, Olivos señala que:

en la secundaria un amigo me mostró en sus audífonos un casete, era *Metallica*, se lo pedí prestado y lo grabé en otro casete en casa, así fue como me inicié en el metal. Cada día este amigo me prestaba un casete diferente y así conocí a grupos como *Sepultura*, *Helloween*, *Slayer*, *Metallica* y *Pantera* (Comunicación personal, 17 de abril de 2016).

Para el caso de Gutiérrez (comunicación personal, 15 de marzo de 2016):

mi experiencia como rockero fue por lo que escuchaba en la radio y lo veía en la televisión. Nos tocaba ver *Siempre en Domingo*, era un programa de variedades musicales, de rock en tu idioma. En la radio escuchábamos El y Ella, ponían música rock, la canción de los *Hombre G*: Sufre mamón, estaba censurada. A lo que aspirabas era a lo que veías en la tele.

En algunas escuelas de la ciudad de Toluca la música es un recurso para aprender inglés, se veía como un recurso para la enseñanza de un idioma al trabajar con diferentes habilidades escuchar, leer, escribir y hablar, las canciones en inglés motivaban a los alumnos en el aprendizaje del idioma. Al mismo tiempo, en esa época los avances tecnológicos hicieron que se empezara a invertir en la televisión a color, hecho que fue determinante, pues ver a

tus grupos de rock a color, era estar y querer ser como *Soda Stereo*, *Caifanes* o *Maldita Vecindad*.

En la secundaria te enseñaban el inglés a partir de canciones, te imaginabas cómo tocaban en estadios *Guns N'Roses* o *Metallica*; pues nosotros chavos de 12, 13 años, no conocíamos ningún músico, lo más cercano era cuando íbamos a las fiestas de la casa de la abuelita o los pueblos de alrededor, ahí escuchabas a *Las Rondallas* o a *Los Temerarios* en los bailes del pueblo. Entonces preferías ver la televisión, las películas y cuando empezó *MTV* (pasaba por cable, un canal solo de música, la fiebre del rock en español) te alocabas, te comparabas con ellos, eras de ciudad, citadino, me parezco a *Cobain* y no a *Rigo*. Se desprecia eso, por eso no aprendimos a bailar, lo odiábamos, la idea malinchista, somos la ruptura, el cambio del blanco y negro al color, la ruptura de lo local (Gutiérrez, comunicación personal, 15 de marzo de 2016).

Es importante referir al mercado Juárez como una opción de acercar el rock a los seguidores, el mercado estaba localizado cerca de la Terminal de Autobuses, los viernes eran días de tianguis y fue de los lugares donde se podía comprar casetes grabados, un espacio para el diálogo y saber que era lo actual en la música. “Jorge Marín y el 'Rocky' tendían su puesto en la explanada todos los viernes cerca de la bomba de agua, y también traían cd's, esos eran sobre pedido” (Olivos, 2016).

Otro lugar representativo era el pasaje de la Terminal de Autobuses:

donde se podían comprar los boletos para los toquines, sobre todo de punk, rock urbano y algo de metal. También recuerdo que algunos muchachos venían de la Ciudad de México abrieron tiendas rockeras, lo cual permitió adquirir música sin necesidad de ir al chopo; los padres luego no te dejaban ir o no tenías dinero y si se juntaba algo era mejor gastarlo en los casetes que podías conseguir en el mercado Juárez. Además de que las visitas al tianguis del Chopo eran para cuando ya eras más grande, ya tenías permiso y podían ir más allá de la ciudad de Toluca (Díaz, comunicación personal, 5 de junio de 2016).

En cuanto a las tocadas que se realizaban eran de *traje* (término que se utiliza para decir que tenías que llevar o participar con algo en especie para armar el evento), esto es, tenían que ir a la junta para organizar qué llevaba cada quien y *armar la fiesta* con la cooperación de todos.

Éramos los mismos, chavos de 14, 15 años, estaban los más grandes 20 y 21 años, ellos eran protagonistas, más experimentados. Ellos ya habían ido al Distrito Federal se la sabían de todas todas. En esas reuniones se podía descomponer o romper algo, era raro que fuera el mismo lugar, era en unidades habitacionales, recuerdo que una estaba al lado del Sanatorio Toluca. Luego abrieron el Sótano y nos dejaban tocar, tocas feo, pero eras de pose, pelo largo, vistes tipo *Metallica*, nosotros los morritos éramos mediáticos (Gutiérrez, comunicación personal, 15 de marzo de 2016).

Por su parte, Díaz (2016) comenta “era chistoso, en la secundaria, no tenías instrumentos y tenías una banda; tocábamos en las casas, en los cumpleaños, buscando espacios siempre para interpretar tu música. Se trataba de estar en la música alternativa, con el mundo del rock”.

Dentro de los lugares donde se hacían tocadas encontramos la Villa Charra, la explanada del mercado Juárez, la cancha del estadio de béisbol y la de fútbol Nemesio Díez (la Bombonera), el Salón Rojo del Club Toluca, lugares que “suelen ser utilizados para presentación de conjuntos de moda, en ocasiones con baile incluido” (Gutiérrez, 2004, p. 77). Asimismo, para la década de 1990 encontramos en Toluca el foro cultural El Sótano, que se localizaba entre las calles de José Vicente Villada y José María Morelos, en el centro de la ciudad. Acudían jóvenes que “gustaban del rock debido a que por el transitaron bandas como *Tex Tex*, *la Gusana Ciega*, *Javier Corcobado*, *Arturo Meza*, *Real de Catorce* y muchos otros de renombre a nivel local, como *Orines de Puerco*, *Jaime Alejandro*, *Pedro Sandoval*, *Ciudad Interior*, *La Manga del Muerto*, *La Roncha*, *Enfermedad Nerviosa*, entre otros” (García y Pérez, 2015, p. 257).

Este café bar fue un espacio para diferentes expresiones artísticas, propiedad de la familia Salgado, quienes atendían el lugar; era un espacio pequeño, 20 mesas circulares para cuatro personas.

El cupo máximo era de 200 personas, se llenaba cuando había eventos como los festivales de música rock local denominado Scronch. Se tocaba música de diferentes géneros como el grunge, metal, rock, dark, urbano, punk, ska; era un espacio alternativo para los jóvenes toluqueños. Ellos llegaron de la Ciudad de México, eran más *aliviados*, traían su acento chilango, Gerardo y Pancho eran altos, cabello largo y echaban buen rollo, por eso tenían muchos seguidores. Fue un espacio donde había exposiciones, talleres de teatro y se llenaba de chavos que les gustaba la música”(Gutiérrez, comunicación personal, 15 de marzo de 2016).

En el Sótano, los carteles eran hechos a mano, escuchabas música que no habías oído, había una crítica social, ciclos de cine con películas como *Rojo Amanecer*. El miércoles era de palomazo, “cuando te presentabas iba tu novia, tu hermana y diez personas más; tenías luces, era un escenario, entonces te sentías todo un músico. El Sótano fue un lugar que te permitió

encontrarte con otros, te medías para saber si tocabas bien o no y te dabas el lujo de dar consejos” (Gutiérrez, comunicación personal, 15 de marzo de 2016).

Los jóvenes acudían a platicar con los amigos, casi no consumían y eso fue la causa del cierre del lugar. El Sótano permitió formar una red social de jóvenes rebeldes con interés en el arte y en la música. El lugar tenía una cabina de sistema de audio “que sirvió para las emisiones de una suerte de mini estación radio interna llamada Radio Planeta” (García y Pérez, 2015, p. 276).

Además, fue una época de becas para artistas en el Estado de México, el llamado apoyo al Arte, FONCAEM (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el Estado de México), un programa con la finalidad de apoyar la creación y producción artística y cultural desde 1989 por el Gobierno Federal. Por medio de convocatorias, se otorgaban becas en diferentes quehaceres artísticos. Está el caso del actor y dramaturgo Esvón Gamaliel, quien tenía su grupo de teatro y se presentaba en escuelas primarias y en casas de cultura.

En ese lugar –el Sótano– se intercambiaba música, los que iban al Chopo traían casetes de música de 90 minutos que compraban para familiarizarse e identificarte con alguna. “Los más grandes habían ido al Distrito Federal, a Rockotitlán o incluso a Tijuana, te apañaban con sus historias, eran los constructores del imaginario de los morritos, quienes se sentaban a escuchar las historias, por ejemplo de que conocían a Maldita Vecindad, eso nos alocaba y queríamos seguirlos” (Gutiérrez, comunicación personal, 15 de marzo de 2016).

El Sótano era un espacio que estaba abierto para que tocaran las bandas, porque no existía escena rockera en Toluca, cuando había posibilidades tocabas en la casa de los amigos, en casas de cultura, por lo que este café fue un gran foro para tocar o escuchar música. Tocaron bandas como *La Roncha*, *Jardín Carmen*, *El Mal de Ojo*, *La Manga del Muerto*, entre otros. En 1994 se formó el grupo *Ciudad Interior*. En una entrevista realizada a Gastón Pedraza en Metepec Mx (2012) nos dice:

Ciudad Interior nació por coincidencia de amigos como Marco Casado, Enrique Alcántara, Dafnis Casado, Daniela Schmidt y yo. Marco; que ahora hace comerciales y video instalación,

tuvo la idea de formar un grupo con su hermano que tocaba la batería; Enrique en el bajo, Marco en la guitarra y yo entro en el sintetizador y voz con Daniela. La gran mayoría de lo que tocábamos era original, jamás nos presentábamos tocando covers, generamos alrededor de 18 a 20 canciones. El generador de todo esto fue Marco Casado.

Por su parte, el músico Luis Flores comenta que le encantaba mucho una banda que tenía Gastón el director de UniRadio que se llamaba “*Ciudad Interior*”, “influenciados por bandas un poquito oscuras [...] en aquel tiempo tenía 15 años. Era una banda extraña y creo que pudo haber pasado algo con ellos pero tuvieron broncas y dejaron de tocar” (MetepexMX, 2011). Esta banda, *Ciudad Interior*, llegó a tocar en Rockotitlán en la batalla de las bandas, consiguiendo estar en semifinales.

En la década de 1990, en la colonia Sánchez, se hacían las llamadas *fiestas sucias*, era escuchar e intercambiar música. Eran las famosas “Fiestas Sucias e invitábamos a Luis Flores para que tocara, alguno de *Ciudad Interior* ponía música, eran unas fiestas en verdad aguerridas y trascendieron porque no había maldad o el punto de vamos a drogarnos era sólo enfiestar” (MetepecMX, 2012).

A finales de los noventa se realizaron un sinnúmero de tocaditas de metal en Toluca, los lugares simbólicos fueron El Sótano, El Perico (conocido como el Perico Rockero), el Bar Gigolo (por la Alameda), el Punch Out (cerca de la secundaria dos).

En 1999 Mauricio se dedicaba a organizar toquines y ese año trajo a *Under Moonlight Sadness*, banda de metal progresivo y a *Pyphomgertum*, banda de death metal del Distrito Federal y los puso en el mismo cartel que a nosotros *Ardra Ill* y *Sanecra* en el foro el Sótano. Fue un gran evento y la ocasión en que se juntaron grupos del DF con locales. Después de que cerro El Sótano, se abrió el “Extremos” donde se presentaban bandas y ponían música (Olivos, comunicación personal, 2016).

Paralelamente a estas tocaditas, hubo una congregación cristiana donde hacían eventos desde 1994, algunas eran en un terreno baldío por la avenida de las Torres y en la colonia Infonavit. “En 1995 fui a una pero no me latió el concepto de seguir a Cristo je je je; hacían metal del cielo” (Olivos, 2016). La banda rockera lo veía como un espacio cristiano, pero como una oportunidad para el rock. Gutiérrez (2016) señala “que era un espacio cristiano, lo veían como oportunidad para tocar, como un escenario donde subir a tocar metal cristiano, lo usaban o pertenecías un rato y después dejabas de ir, por la línea religiosa que tenían. En

Toluca eran famosos *Polvo de Estrella* y *Armadura*, de ahí salieron músicos que después formarían *Xastur*, una banda de black y death metal”.

En 1987 se inauguró el Centro Cultural Mexiquense como un espacio dedicado a la cultura, el arte y al conocimiento (Garduño, 2012) y en 1994, el Instituto Mexiquense de Cultura organizó el primer festival del Centro Cultural Mexiquense, donde hubo espacio para el rock, incluso rock para niños, con los *Patita de Perro*, grupo proveniente de Puebla. Además de que fue recurrente escuchar música en los aniversarios de Radio Mexiquense, los Festivales de otoño de Centro Cultural Mexiquense y, más tarde, en el Festival Quimera en Metepec.

Un foro destacado para los músicos ha sido el Festival Quimera, que inició en 1991 y se llamaba Festival Internacional de Arte y Cultura Quimera y surge bajo el propósito de hacer del municipio de Metepec un espacio para las expresiones culturales, su celebración era en octubre porque es el mes cuando fue reconocido como Villa en 1848, además fue pueblo con encanto (propuesta del gobierno estatal para sus municipios con el objetivo de brindar apoyo para difundir, estimular y fortalece sus atributos turísticos) y en 2012 le otorgaron el nombramiento de pueblo mágico. Es un festival donde ha encontrado un espacio el rock, en 1992 tocó *Orines de Puerco* y en 1995 participa *Ciudad Interior*.

También había lugares donde se presentaban bandas rockeras: en el 4.º Round, frente a la iglesia El ranchito, el Área Chica en Vicente Villada, en donde estaba el Sótano, surgió el Extremos, el Baúl y el teatro del IMSS (teatro del seguro). “Y dentro de los lugares de reunión, se encontraban los Metal Shops, Jorge Marín (el del mercado Juárez) rentó un local desde 1998, en Hidalgo cerca de Los Portales, ahí sigue hasta la fecha, está abierto todos los días, él solo lo atiende los viernes, y es el día en que todos los cuates lo van a ver” (Olivos, 2016). Otro Metal Shop es Oceanus Rock, también se formó desde la década de los noventa primero estuvo en la calle de Urawa casi esquina con 5 de Mayo, era un local pequeño, después se cambiaron a Juárez casi esquina con Carranza, y el local de Mauricio Ramírez que trabajo en Oceanus, se independizó y puso su propio local, estaba enfrente del parque Urawa.

Para hablar de rock que encontramos en la periferia, se recupera el relato de Cruz :

no se puede marcar una línea para el rock, hay de todos los géneros. Depende de los organizadores de la tocada como se define el género, por ejemplo hay algunas solo de punk, sólo de ska, pero también puede haber con un poco de todo los géneros. Recuerden las tocadasson gratis, cuando se llega a cobrar meten de todos los géneros, eso hace que se junte más público, que jale gente. En los últimos 10 años, los géneros que han tenido más presencia en esta región son: punk, rock urbano, el heavy metal, ska, el hoy, metal gótico, black metal, blues (comunicación personal, 3 de agosto de 2014).

Escobar y Hernández (2011) marcan que debido a la cercanía con el Distrito Federal, es como el rock se difundió a lugares circunvecinos, logrando contagiarlos del virus de los chavos banda y luego del punk. *Desahogo Personal*, banda originaria de Toluca que tocaba punk en 1989. Una banda de gran impacto fue *Batalla Negativa*, formada en 1990 que decide cantar en otomí, editan un cassette denominado Grito de Cambio, donde hay canciones que son cantadas en otomí. (p. 233). Posteriormente dos integrantes de la banda *Batalla Negativa* deciden formar otro grupo, *Nu Boxte*, con una postura de lucha política: su origen otomí los hacía sentir orgullosos y esto se reflejó en marchas de apoyo a la caravana zapatista, así como encuentros anarco-punk, como en el 2000, donde Toluca fue sede.

El movimiento punk se expandió al municipio de Metepec en los ochenta, a partir de grupos de hardcore punk como *Desahogo personal* y *Glosopejia* y en los noventa con *Orines de Puerco*, *Malditos Perros*, *Regeneración* y *Ñu Boxte*.

Orines de puerco es un grupo de punk de Metepec que inició en la década de los noventa, de gran valor en la escena musical mexiquense y que incluso logró una vinculación con la escena punk de España. Entre sus producciones están “Vota por nosotros” y “Basura”, que tiene 12 canciones de los metepunk, como también se les conoce, entre los títulos de sus canciones están “Sangre, miseria y exterminio”; “La rebelión de los malditos”; “Basura”, que aborda el tema de la violencia de género, y “Todos somos basura” sobre los partidos políticos. “La banda metepequense de punk se dedica también a la alfarería. Sus integrantes son alfareros por tradición y convicción, lo que los lleva a entender a la perfección el postulado zapatista (y lo digo sin afanes panfletarios) “la tierra es de quien la trabaja”” (Martínez, 2013).

Marcial (2006a) señala que:

la organización de colectivos *punks* en todo el mundo ha propiciado la realización de Encuentros Internacionales Anarco Punk cada dos años, el primero de ellos en Uruguay en 1998, con la participación de *punks* brasileños, uruguayos, argentinos, chilenos, canadienses, venezolanos, norteamericanos y mexicanos; el segundo en enero de 2000 en Toluca, México, al que se agregaron *punks* italianos, españoles, alemanes, belgas, polacos, suizos y colombianos (p. 14).

Encuentro donde manifiestan su lucha con el consumismo, el machismo, la violencia, el medio ambiente, el neoliberalismo. Se han realizado cuatro encuentros anarco-punks internacionales: Punta Espinillo (Uruguay, 1998), Toluca (México, 2000), Salvador de Bahía (Brasil, 2002) y Mar del Plata (Argentina, 2004).

En cuanto al papel que han jugado los medios de comunicación con respecto al rock, éstos resultan ser un referente importante para la música. El caso de Radio y TV Mexiquense, Luis Flores inició sus transmisiones en 1983, músico importante en la escena rockera quien recuerda que llegó con el director Ciro Gómez Leyva y le comentó que sabía de música, rock y jazz. Así surge uno de sus programas Zona de Niebla (MetepecMX, 2011)

Asimismo, se presentaron cambios relevantes, como fue la apertura del conservatorio de música en 1991 en Toluca, donde entraron varios jóvenes que tenían sus bandas para aprender más sobre el instrumento que utilizan en su grupo. “En el 97 entre al conservatorio de música, y allí conocí a otros chavos con los que teníamos amigos 'en común' los *Shamash* y mi amigo Rubén de prepa 3” (Olivos, 2016).

Otro aspecto a considerar son los cambios en la legislación. En 1994 se publica el reglamento de restaurantes para el municipio de Toluca, donde se señala el límite de horario para operar hasta 02:00 a.m. de lunes a sábado y 12:00 a 19:00 horas los domingos (Reglamento de restaurantes, 1994), y en la gaceta de gobierno de 2013 se señala en el Art. 2.27Bis que los ayuntamientos sólo permitirán el funcionamiento de establecimientos mercantiles cuyo giro contemple la venta y/o distribución de bebidas alcohólicas en envase abierto y/o al copeo para su consumo en el interior, dentro de los horarios siguientes:

1. Bares, cantinas y restaurantes bar, de las 11:00 a las 02:00 horas del día siguiente;

II. Discotecas y video bares con pista de baile, de las 17:00 a las 02:00 horas del día siguiente;

III. Pulquerías, de las 15:00 a las 23:00 horas;

IV. Centros nocturnos y cabarets, de las 20:00 a las 02:00 horas del día siguiente;

V. Bailes públicos, de las 17:00 a las 02:00 horas del día siguiente

VI. Centros botaneros, cerveceros y salones de baile, de las 15:00 a las 22:00 horas.

Los horarios a los que se hace referencia en las fracciones anteriores, por ningún motivo podrán ser ampliados (Gaceta de Gobierno, 2013, p. 10-11).

La escena musical en Toluca en los noventa era difícil, no para las bandas que tocaban *covers*, sino para las que tenían creaciones propias porque tenía que ir abriendo camino para ser reconocidos y respetados por la bandas rockeras y los seguidores. “Iniciabas con el deseo de aprender a tocar guitarra, en mi caso, primero imitabas a otros grupos y después ya se hacían las composiciones propias” (Morales, comunicación personal, 5 de octubre de 2016).

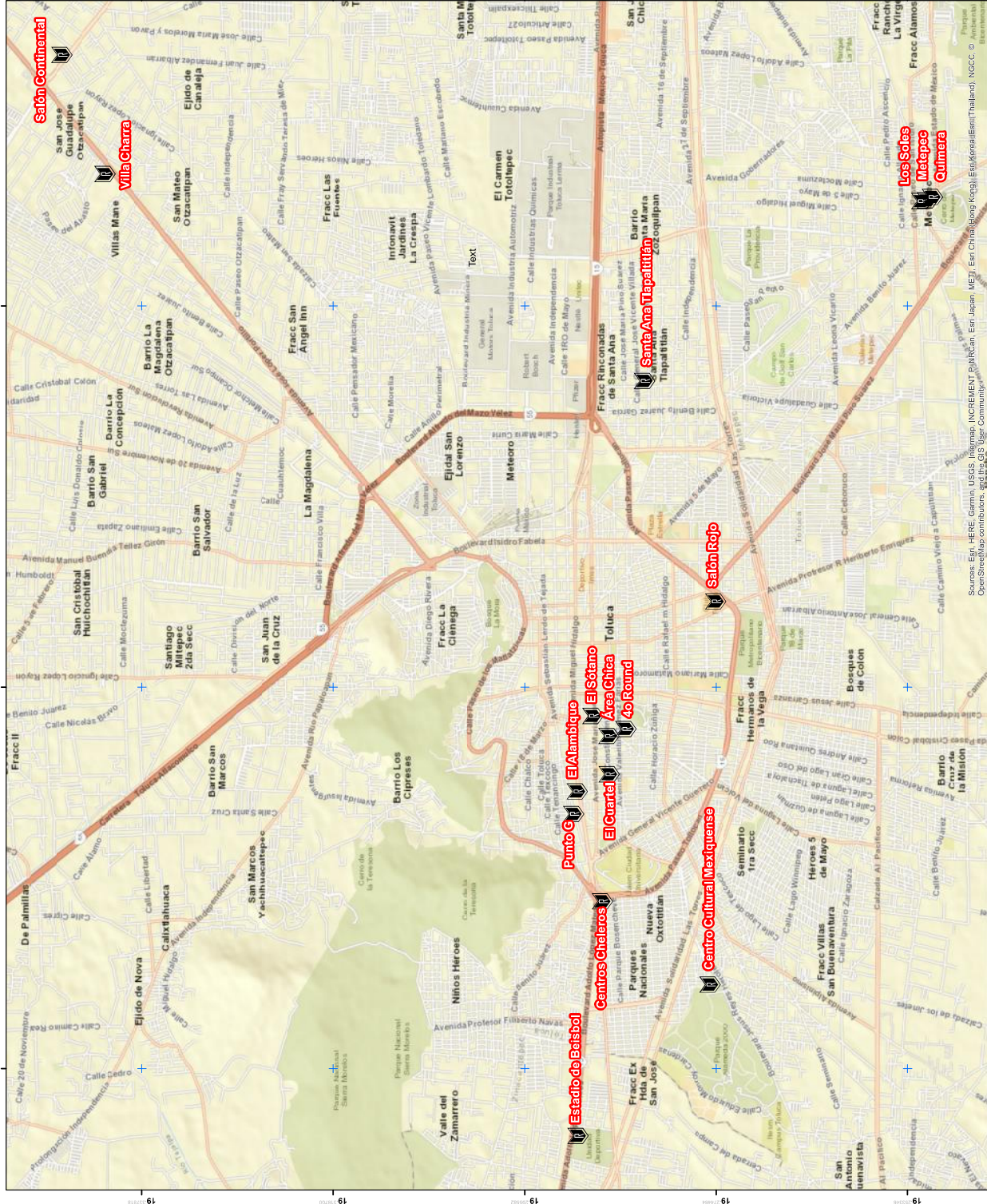
Para el caso de la periferia, fue la época en que emergen grupos, seguidores y los organizadores de los eventos para ir posicionando la escena rockera en estos lugares. “La escena rockera, no es el disfraz, no radica en la vestimenta, hay que conocer lo que se piensa. Vas explorando y diferenciando; el gusto radica en lo que te haga sentir la música, y unos se van por la tendencia” (Domínguez, comunicación personal, 5 de noviembre de 2016).

En la década de 1980 Toluca sigue creciendo, en la dimensión macro se reconoce la conformación de la zona metropolitana; el crecimiento “se inició con la creación de fraccionamientos en el municipio de Metepec, sobre el paseo “Tollocan” junto con establecimientos comerciales frente al corredor industrial; posteriormente la mancha urbana continuó extendiéndose hacia los municipios de Lerma, San Mateo Atenco y, más recientemente, hacia el municipio de Zinacantepec” (Martínez, 2008, p. 37). El sismo de 1985 en la Ciudad de México provocó un proceso de migración, aspecto que tiene mucha relación con el crecimiento de los municipios aledaños a Toluca, donde el municipio de Metepec es el que tiene un alto índice de desarrollo y el municipio de Zinacantepec presenta un índice bajo.

La ciudad creció, esa movilidad, que empezó a ser más visible, presentó desigualdades que se manifestaron en la música. La dimensión micro de las prácticas musicales se ven invadidas por el punk, es el tiempo del punk, de ese sonido rudo que hace manifiestas las problemáticas sociales. La música llegó desde el Distrito Federal, las personas que se desplazaban a la capital para trabajar o comprar mercancía para sus negocios traían consigo ese tipo de música que fue acogida en diferentes lugares del Valle de Toluca. Recordemos que las grandes vías de comunicación como el paseo Tollocan abrieron posibilidades para que no fuera complicado ni tan caro trasladarse a la gran ciudad.

En el mapa 2 se puede apreciar los espacios donde se fue presentando la escena rockera en Toluca y se fue fusionando la periferia con la zona metropolitana. Los espacios itinerantes son porque era “música ruidosa de jóvenes pandilleros, esa fue la justificación de la policía para perseguirlos” (Gutiérrez, comunicación personal, 15 de marzo de 2016); por ejemplo en Santa Ana Tlapaltitlán, que en esa década era un pueblo que pertenecía al municipio de Toluca y le dio cobijo a los jóvenes rockeros brindando un apoyo comunitario donde la policía no era bienvenida. Esto es, las prácticas musicales rockeras encuentran un amparo entre sus habitantes, dan cabida brindando sus espacios para las tocaditas, era un momento de solidaridad y de protección, los lugares donde se realizaban las tocaditas nunca eran los mismos, pues era una forma de protección y que no ubicaran a quienes participaban en esos eventos.

Espacios de rock and roll en la década de los 80 y 90 en Toluca.



Simbología



Espacios de rock and roll

- Salón Continental
- Villa Charra
- Santa Ana Tlapatlilán
- Salón Rojo
- Los soles Metepec
- Quimera
- Centro cultural Mexiquense
- Centros Cheleros
- El cuartel
- El Alambique
- El Sotano
- Área chica
- 4o Round
- Punto G
- Estadio de Béisbol

Sistema de coordenadas:
WGS 1984 UTM ZONA 14 N

Proyección:
Transversal de Mercator

Escala: 1: 35,000

Elaboración propia



Sources: Esri, HERE, Garmin, USGS, Imagmap, INCREMENT P, NRCan, Esri Japan, METI, Esri China, Hong Kong, Esri Korea, Esri (Thailand), NGCC, © (Switzerland), OpenStreetMap contributors, and the GIS User Community

A finales de la década de 1980, la escena rockera irrumpe con sus tocadás en la Villa Charra, que es un espacio propio para las charreadas y que durante un buen tiempo se rentaba para el rock. Situación que cambió al paso del tiempo por los disturbios de los asistentes, pasando a las afueras del lugar, en el área de estacionamiento y después se cambiaron en frente en un terreno baldío que se adecua o se improvisa con una reja de metal para delimitar la zona donde se llevara el concierto. A esas tocadás suelen asistir las personas de la periferia, casi no va gente de la ciudad de Toluca, porque el ambiente es rudo, es muy pesado.

Metepéc un pueblo alfarero que tiene una gran tradición con el trabajo del barro, el crecimiento de la población conllevó que se fueran estableciendo fraccionamientos exclusivos que marcaron las desigualdades, que existieran diferencias entre las distintas zonas y que los pueblos o comunidades se fueran incorporando con la zona urbana, dejando su denominación de pueblo para convertirse en colonias o delegaciones del municipio. Este tipo de cambios se retoman en la música punk, es el caso de *Orines de Puerco*, quienes hablan de esas injusticias sociales por el crecimiento urbano.

En el siguiente mapa (3) se ubican los lugares de las tocadás en la periferia, en esos espacios que tenían que cuidarse de la persecución de la policía, de ahí su carácter ambulante. En San Andrés Cuexcontitlán y San Cristóbal Huichochitlán, dos pueblos con comunidades indígenas que han sido marginados por el gobierno del municipio de Toluca al que pertenecen, tuvo gran acogida el punk y los grafitis como una forma de manifestar su molestia a las injusticias y poco apoyo del gobierno.

Espacios de rock and roll en la década de los 80 y 90 en la periferia de Toluca



Simbología

 Espacios de rock and roll

- San Andrés Cuexcontitlan
- San Cristobal Huichohtitlan
- Toluca
- Santa Ana Tlapaltitlan
- San Jorge Pueblo Nuevo
- Metepec
- Ocoyoacac
- San Pedro Cholula
- Almoloya del Río
- Tenango del Valle

Sistema de coordenadas: WGS 1984 UTM ZONA 14 N

Proyección: Transversal de Mercator

Escala: 1: 72,000

Elaboración propia

0 1 2 4 6 8 Kilómetros



Sigue el crecimiento en el Valle de Toluca hacia el oriente del municipio las localidades de San Lorenzo Tepaltitlán, San Mateo Oztzacatipan, San Pedro Totoltepec, Santa Ana Tlapaltitlán y Santa María Totoltepec tuvieron un crecimiento por su cercanía con el Aeropuerto Internacional de Toluca, la Central de Abastos, los desarrollos industriales Exportec I y II, el Coecillo, Toluca 2000 y el corredor urbano Toluca-Lerma; así como por la presencia de conjuntos urbanos, como La Cresa, La Cruz Comalco, Villas GEO, Misiones de Santa Esperanza, La Floresta, Villas Santín, Los Sauces, Rancho San Jorge, entre otros (PMDU de Toluca, 2003).

Un problema que se presenta por el crecimiento demográfico y la poca planificación urbana, es la invasión a las tierras ejidales o comunales. Es decir, se da un establecimiento de conjuntos habitacionales en este tipo de tierras que, en la mayoría de los casos, ha sido por irregularidades. Ante esa situación y con la intención de poner orden, durante el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) se buscó regularizar y prevenir el uso de la tierra a partir de una política de reservas territoriales, se consideró como una alternativa.

Período 2000-2017. Rock como beldad musical

Toluca es una ciudad que sigue creciendo, ese crecimiento conlleva nuevas dinámicas en las prácticas de los ciudadanos y cambios en el modo de usar los espacios. Los asentamientos humanos se presentan hacia el oriente en San Mateo Oztzacatipan, San Pedro Totoltepec, en San Andrés Cuexcontitlán y San Cristóbal Huichochitlán; para la zona sur crece San Buenaventura y Capultitlán.

Esas nuevas prácticas las ejemplifico con lo que acontece en San Felipe del Progreso, municipio que se localiza al noreste de la ciudad de Toluca, donde personas entre 16 y 35 años salen a trabajar fuera al no encontrar condiciones en su comunidad. Los jóvenes estudian hasta la secundaria, iniciando a trabajar a los 14 años los fines de semana, eso provoca que les llame la atención ganar dinero y empezar a buscar fuera mejores fuentes de trabajo; “una vez que los habitantes de San Felipe del Progreso salieron [...] buscan trabajo fuera de su lugar de origen y regresan al mismo, vuelven con otras costumbres, nuevos términos verbales,

nuevos estilos de vestimenta, de arreglo personal y de entretenimiento, entre ellos la música” (Brijido, 2015, p. 3). Una de esas manifestaciones musicales presentes en este municipio desde el 2000 entre los jóvenes es el rap, una actividad que se considera totalmente urbana y que encontró un espacio en una zona semiurbana.

También dentro de este contexto se encuentra Atlacomulco, la cabecera municipal tiene una posición privilegiada al estar conectada por autopistas y caminos para el sur y norte del país. Bajo esa dinámica hay mucho flujo de personas y de información, es el caso de los migrantes de Sudamérica, que pasan por este lugar y cuentan historias que resultan atractivas para algunas personas. Esto aunado a la propuesta de los medios de comunicación, lo que se ve y escucha se va posicionando como el rap en estas zonas semiurbanas.

El sujeto que adopta ésta cultura ajena a su localidad la recrea en un contexto completamente diferente, y ahí es donde el fenómeno se acentúa; una cultura urbana, como el *hip hop* y uno de sus elementos, el *rap*, son de condiciones propias de ciudad, es decir, se crearon en una ciudad hablando de temáticas meramente de ciudades, la cultura se dispersa en puntos concéntricos sociales urbanos (camiones, trenes, metros, avenidas, puentes) y ahora se dispersara en los canales que tiene una zona sub urbana (Brijido, 2015, p.7).

En una entrevista que le realizan a Luis Flores (2011) comenta acerca de las bandas locales, señala que suenan muy iguales y no tienen propuestas nuevas. “Una banda que tiene una cuestión política que le hace falta a muchos grupos, quizá no sean muy congruentes si le buscas más, pero a estas alturas hay que decir cosas como lo hacen ellos, los músicos que lo forman son bastante buenos pero pasa que se dispersan mucho las opiniones, hay gente que los adora y quienes no los pueden escuchar son *Puerquerama*. Otro grupo es *Congal Tijuana*, que pueden hacer un concierto al año y ya, con distintos músicos, les falta esa consistencia. Y también esta *Sonido San Francisco*, se supone que están a punto de grabar y esperemos que no sea una moda este rollo de la cumbia electrónica, que no sea muy fugaz” (MetepexMX, 2011).

En la década 2000, el Instituto Mexiquense de la Juventud brindaba apoyo a eventos para jóvenes. El picos, apodo de un joven emblemático dentro del grafiti en la ciudad, trabajaba en el Instituto “se le podía pedir apoyo al compañero de la facultad para organizar algún toquin. *Shamash*, *Ardra ill*, *Xastur*, *Thudervolt* y nosotros tocamos en la Arena Toluca en el

2000. Ese fue como el primer gran toquin de mi carrera, ah ah ah” recuerda Olivos (Comunicación personal, 17 de abril de 2016).

En el 2003 se inaugura el Kiss Lounge, Federico (Kiko) Riojas es el dueño del museo bar y es donde demuestra su pasión por el grupo Kiss. Es un bar donde hay música en vivo y eventos especiales de rock. “El santuario, ubicado en el kilómetro 45.5 de la carretera México-Toluca [...] es producto de 35 años de devoción de Riojas, quien puede presumir no sólo de ser el mayor coleccionista de memorabilia de Kiss a nivel mundial” (Torres, 2014). Son más de 5 mil objetos originales lo que forman esta colección, Federico Kiko Riojas es el dueño y admira al grupo desde los ocho años. Torres habla con Kiko Riojas en su portal *Letras explícitas*:

empecé a coleccionar desde los 8 años; hoy hay 5,300. Todo lo acomodé y reacomodé yo desde el principio. Lo más valioso es de los setentas; lo nuevo, lo que hacen hoy es comercial, hecho en China y hecho en millares. Hay mucha gente que me regala cosas, siempre las acepto y las expongo, todo lo que yo exhibo es oficial, como esa de allá, una de mis piezas más preciadas: la guitarra de Gene Simmons que me regaló en el 2004. Kiss me ha regalado muchas cosas, alrededor de unos 600 o 700 artículos (Torres, 2014).

¿Qué pasó con Valle de Bravo a la distancia de Avándaro? Apareció el festival Internacional Vallesano de Arte y Cultura en 2002, mejor conocido como el Festival de las Almas. En el periódico El Sol de Toluca señaló el festival de las Almas que se hace por iniciativa del Instituto Mexiquense de Cultura en el 2012, sumando a la propuesta el Centro Cultural Mexiquense Bicentenario en Texcoco y en 2014 tuvo participación en 98 municipios con diferentes actividades. Se ha presentado *Congal Tijuana* y en su edición XI Festival de las Almas, *los Bunkers* con su rock sudamericano (2 de noviembre de 2014).

También se encuentra El Festival Música en Grande de rock, es el nombre con que arrancó el evento de rock sinfónico, se anunció en el periódico el Sol de Toluca (1 de mayo de 2014), empezó en el Valle de Chalco con la presencia de más de mil personas escuchando las canciones de *Metallica* interpretadas por la Orquesta Sinfónica Mexiquense, dirigida por el maestro Rodrigo Macías. Bajo el lema democratizar la cultura para que todos los habitantes de la entidad tengan acceso a ella, el gobierno del Estado de México a través de la Orquesta Sinfónica del Estado de México y la Orquesta Sinfónica Mexiquense ofreció a los ciudadanos música de academia fusionada con tendencias de pop, de rock legendario de Pink Floyd,

Queen, y The Beatles. Fiesta musical que se realizó en los municipios de Toluca, Texcoco, Ecatepec, Nezahualcóyotl, Ixtapaluca, Tlalnepantla, Ixtapan de la Sal, Cuautitlán, Chalco y Naucalpan.

En Toluca, existen diferentes propuestas para dar espacio al rock, es el caso de Los Portales, en el centro de la ciudad, en el periódico El Sol de Toluca se dice que:

para continuar con las actividades musicales del primer cuadro de la ciudad y dar apertura a jóvenes talentos, el Andador Constitución recibió con energía a los integrantes del grupo *Under Change*, quienes emocionaron a cada uno de los presentes al interpretar lo mejor del género rock alternativo. Con música *Indie Under Change*, conformada por Sunny en la voz, Maoo en la guitarra, Chispa en el bajo y Luis en la batería, demostraron su talento, ante quienes además de aplaudir gritaron al finalizar cada una de sus interpretaciones (25 de enero de 2013).

La ciudad crece y ya es parte del primer cuadro la calle de Isidro Fabela, donde el Foro Insomnia como espacio para la música, organizo el Segundo Festival de Arte, Música y Cultura Digital, Presente Perfecto. Propuesta que para tener mayor cobertura se presentan en cuatro sedes en la Capilla exenta, el Capricho, el Foro underground all round y el foro Insomnia. (El Sol de Toluca. 24 de abril de 2014). Los espacios para tocar música, ahora son nombrados como foros culturales, argumentado el valor de la propuesta musical y del intérprete, un ejemplo es el foro Underground all around:

Es por ello que en esta parte del mundo, en un estado, en una ciudad, Toluca, tres músicos [...] *Unfallen attraction*: Vanessa, Gerardo y Gabriel han abierto el foro “underground all around”, situado en las cercanías del centro toluqueño, un lugar que en un trasfondo representa una multiplicidad de esfuerzos por parte de los tres músicos [...]

Underground all around es el nombre que denota una acción por expandir la música independiente a todos los rincones del tercer planeta después del sol; su movimiento representa el apoyo incondicional a toda expresión artística, por muy simple o muy elaborada que sea, y tratar de hacer sentir al músico como esencial para la vida.

En conclusión, el foro “underground all around” es un espacio hecho por músicos para los músicos, donde el principal objetivo es buscar la manera de que el propio músico se sienta orgulloso de serlo y expresar de forma libre su propuesta arriba del escenario, sin censura, sin barreras, sin restricciones, simplemente un lugar para divertirse haciendo su trabajo como promotor de la emoción humana (TolucaCultural, 2017)

Uno de los espacios con mayor notoriedad actualmente es el Foro Landó, es un recinto de expresión cultura donde cada fin de semana se presentan bandas. Un lugar de apoyo a la escena local, “el viernes 5, *Cronomad*, banda local con propuesta de rock psicodélico, se dio

cita para festejar su sexto aniversario en compañía de *Malefics*, *Mombasa*, *Cosmic Deal* y *Basher*, además de visuales a cargo de KE / MP” (Periódico El Portal, agosto 2016).

En cuanto a los medios de comunicación local, destaca el caso de Televisión Mexiquense, televisora permitida que desde sus inicios ha brindado espacio al rock. En ese período, dentro de su barra programática contó con el programa Adicción Visual, que duró siete años, del 24 de octubre de 2000 al 27 de junio de 2007 y con más de 1180 emisiones. Mauricio Hernández, conductor titular del programa de videos, música y entretenimiento. Posteriormente aparece Expanders, que era un programa menos orientado a la música que duró de septiembre de 2007 a diciembre de 2009. Era un programa de revista juvenil con más de 250 emisiones (Hernández, comunicación personal, 5 de agosto de 2016).

Sin embargo, estos espacios no escapan a las opiniones de los directivos, Carolina Monroy, directora del Sistema de Radio y Televisión Mexiquense –designada por el gobernador Enrique Peña en 2006–, argumentó que el rock no es cultura y, a los conductores del programa Mauricio Hernández y Ruth Milka Rojas, les dijeron que se cerraba el programa. No se dieron explicaciones, pero el argumento que escuchó la gente de producción fue que no era posible que una conductora apareciera en televisión con tatuajes y que la apariencia del otro no era la adecuada, pues eso se ve mal (Mauricio tenía el cabello largo) y que no le gustan los grupos subterráneos, se tenía que dar una imagen más fresca (Día, comunicación personal, 7 de septiembre de 2016).

Por otra parte, en el periódico el Sol de Toluca, había una columna llamada Cabaret Musical de Mauricio Hernández, donde se publicaban sobre diferentes temas de la música; columna que salió de 2003 a 2008 y tuvo un espacio para el rock y diferentes grupos que se presentaron en la ciudad (Hernández, comunicación personal, 5 de agosto de 2016). En ese mismo periódico se publicó que en el primer congreso de rock organizado en Tlalnepantla, Ruth Milca recibió un reconocimiento por sus 10 años como locutora de Fusión Rock en Radio Mexiquense “durante una década ha sido cueva, el refugio, la casa de un enorme número de bancas de rock, punk, metal, ska, dark, reggae, gótico y cuanto género se les aparezca” (El Sol de Toluca, julio de 2008)

Mauricio Hernández recibió un reconocimiento por su columna en el Sol de Toluca, Cabaret Musical y conducir el programa Adicción Visual, donde se recibieron grupos y artistas mexicanos y extranjeros. En este programa se proyectaban los video clips, asistían grupos a tocar en vivo y se hacían entrevistas. “El cambio o transformación de TV mexiquense era de tv regional, nuevo transmisor y llegó al DF y zona conurbada por el canal 34, luego surgió mexicanal y el programa se veía en E.U., luego vino sky y el satélite Satme V que llevó la señal a Latinoamérica” (El Sol de Toluca, julio 2008).

Ruth Milca, tiene un programa llamado Fusión Rock, los miércoles a las cinco de la tarde por Radio Mexiquense, lleva 18 años al aire, iniciando a finales de la década de 1990. En la revista Sliders (2013) relatan “personaje fundamental en la escena del metal y rock específicamente al hablar de los espacios, foros y difusión. Ruth Milca Rojas Joyner es fundamental por su labor en la escena rockera”. En 2014 sale la versión de Zona Fusión para Televisión Mexiquense, que es un programa en vivo con videos exclusivos, bandas invitadas, entrevistas y boletos para conciertos. De igual manera, se pueden encontrar en Internet los programas o las “canciones de Ruth Milca Transmetalentrevista En Adicción Visual Gratis para bajar, Mp3 para descargar en internet. (Milca, 2010)

UniRadio 99.7 es una estación que abrió un espacio para el movimiento de rock alternativo, a través de su programa Periferia conducido por Manuel Luna y Lupita Colín. UniRadio, es una estación de la Universidad Autónoma del Estado de México, el programa inició sus transmisiones en 2007, con el promocional unidad, cercanía, identidad de la cultura musical urbana y su cobertura era el rock urbano, el ska, el reggae y el punk. Los “primeros invitados, fueron grupo que comenzaban a presentar demos, incluso que no contaban con alguna grabación, por lo que utilizaron el medio brindado para dar a conocer su música mediante el palomazo que se transmitía en vivo” (Colín, 2014, p. 75-76).

Colín (2014) señala que Luis Flores –músico que es de las primeras generaciones de Radio y Televisión Mexiquense– compartió su experiencia en la producción musical, con lo cual reforzaron la propuesta de Periferia, Así el programa se iba posicionando con gran audiencia

en Lerma, Toluca y Xonacatlán. Fue a uno de los programas *Pedro Sandoval*, trovador urbano o rockero local como él se describe, radicado en la ciudad de Toluca, pero de raíces colombianas.

Un espacio que es referente para las tocadás es la Villa Charra –Villa Rock–, por ser un espacio en el Valle de Toluca donde se realizan constantemente conciertos rockeros, sobre todo en febrero, marzo, junio, septiembre, noviembre y diciembre. Colín refiere que “participaron con una transmisión especial desde Villa Rock, donde además de enviar la señal de las primeras horas del concierto a través de UniRadio, los organizadores nos invitaron a tomar el micrófono y hacer una intervención arriba del escenario para presentar a las bandas aquella noche” (2014, p. 93).

Los habitantes de comunidades como Santiago Tlacotepec, San Antonio Acahualco, San Andrés Cuexcontitlán, Temoaya, San Buenaventura, Zacamulpa Huitzililpan, San Pedro Tlatizapan, San Lorenzo Oyamel, Villa Cuauhtémoc y Santiago Analco solicitan los auditorios o las plazas cívicas para hacer tocadás. “En el 2011 en la celebración La fiesta de la Banda, con sede en Oztolotepec, fueron convocadas 600 personas y duró más de diez horas” (Colín, 2014, p. 94).

En el periódico El Sol de Toluca se anuncia:

una proyección del Festival de Avándaro, amplificadores, guitarras eléctricas, fotografías, revistas, acetatos, cámara de televisión, radios, entre otras reliquias de los años 60 y 70 referentes al rock, son parte de lo que el público puede apreciar en el Museo de Culturas Populares del Centro Cultural Mexiquense de Toluca [...] La curadora Nieves Arias hizo hincapié, durante su intervención en la inauguración, de que hay muy pocos museos y exposiciones del rock en el mundo, a pesar de que es un tema que toca a muchos (17 de agosto de 2014).

En el 2008 se presentan en Toluca *The Doors*, evento que sirve para el documental: Entre las puertas, realizado por Carlos Cruz, quien señala que “surge a partir del concierto que el grupo *The Doors* ofreció en el teatro Morelos, como motivo del Tour Riders on de Storm, acontecimiento que logró reunir hasta tres generaciones de familias toluqueñas” (Periódico Milenio, 26 de abril de 2014). Con una duración de una hora 16 minutos, es un documental que busca retratar el rock en Toluca en la década de 1970 y a la banda *The Doors*.

El documental "Entre las puertas", es una retrospectiva mexicana, en la que se descubre a una Toluca setentera, inmersa en la herencia cultural basada en el rock. Se recuerda que el teatro Morelos es un recinto de eventos culturales, pero no es común los conciertos de rock, justamente por lo que ha pasado, en el caso del concierto *The Doors* rompieron los asientos de la primera fila del teatro

Los espacios comerciales son punto de reunión para que la *banda* se organice para asistir a conciertos en Ciudad de México, pero también para apoyar la escena local donde se presentan grupos internacionales y nacionales, si bien no tienen el marketing publicitario de los grupos hegemónicos, si mantienen redes de seguidores en espacios locales que se encargan de difundirlos en espacios virtuales para crear un espacio ilimitado de difusión. Esta organización y difusión se realiza en las tiendas para metaleros en Toluca como en Apocalipsis Metal Shop ubicada en la calle de Hidalgo; en Helvette Shop; Oceanus Rock, localizada en Juárez casi esquina con Venustiano Carranza y una más Catarsis Metal Shop en avenida Morelos y Allende.

Asimismo, Internet es un medio que usan los rockeros para difundir sus tocaditas. Por citar un ejemplo, el Gran Festival en su segunda edición, la promoción señala que habrá tres zonas, la metalera, la zona dos de 80, Rock e Industrial y la zona tres de electrónica. Asimismo, se presenta la lista de bandas que participaran y de donde provienen:

The Path (Death Metal) Toluca, *Raphzor* (Heavy Metal) Toluca, *Ixbalanke* (Death/ Folk Melódico) Toluca, *Necropolight* (Black Metal) Querétaro, *Human Devouring* (Death Metal) Toluca, *Ocelotl* (Metal Prehispánico) Toluca, *Sunless Dawn* (Melodic Death Metal) Toluca, *Tanatos* (Black Death Metal) Ciudad de México, *Ennferma*, Toluca, *Wry Clown* (Groove Metal) Cuautitlán Izcalli, *Beyond our Suffering* (Melodic Death Metal) Toluca, *Evil Zeed* (Death Metal) Toluca, *Spawn of Anihilation* (Death Metal) Jalisco, *Lost in the hell* (Trash Metal) Jalisco, *Metal Beer* (Death Metal) Toluca, *Whisper* (Death Trash) Toluca, *Gangrena* (Brutal Death Metal) Ciudad de México, *Chostomo* (Porno gore), Tultepec Estado de México, *Parto* (Slaming brutal death metal) Ciudad de México, *Seven Sins* (Death Metal) Ciudad de México, *Anal Defloration* (Porno Gore) Toluca, *Evil Poetry* (Black Death Metal) Ciudad de México. Cierran señalando que sólo se permitirá la entrada a personas en lista con su boleto. Ayúdanos a mantener la fiesta sin que nos moleste alguna dependencia (Music-fest). (TolucaCultural, 2014).

Así es la banda!!! Estaremos en este gran festival en su 2º edición.
Tendrá 3 zonas, la mejor obviamente la metalera, es la zona 1 donde estaremos nosotros!!!



En Santa Ana Tlapaltitlán, mejor conocido como Santa Ana, es un lugar de tocadas constantes, de tocadas intermitentes. “Se organizan y se pasan los datos, esta zona la tiene catalogada como peligrosa, nos debemos cuidar, que no nos caigan en la tocada” (López, comunicación personal, 5 de junio de 2016). En los volantes se suele anunciar los invitamos a una velada de sonidos poderosos, buen cotorreo y muy buenas propuestas sonoras este 6 de febrero, el acceso 6 p.m. e iniciamos a las 7 p.m. Esto con el propósito de apoyar la escena de la ciudad, con una cooperación solidaria de 20 pesos. Finalizando con una nota importante, el croquis se sube tres días antes del evento (López, comunicación personal, 5 de junio de 2016). La delegación Santa Ana Tlapaltitlán, era uno de los pueblos que fue absorbiendo la ciudad de Toluca y se convirtió en delegación, es un lugar que tiene características urbanas combinadas con sus tradiciones de antaño.

Los géneros que se tocan especialmente en la periferia de Toluca son el ska, punk, metal, rock urbano y gótico, con todas sus variedades y mixturas. Es importante destacar que

coexisten adeptos al rock de primera generación como los iniciadores del movimiento en los setenta y ochenta; una segunda generación, que son padres jóvenes y una tercera, representada por jóvenes que están creciendo oyendo la música de sus padres, misma que les inculcan y que ahora es parte de su vida.

En Ocoyoacac y Almoloya del Río está presente la música rockera, que son espacios de libertad y de resistencia, que recorre un circuito que va de Almoloya del Río, pasando por Ocoyoacac, Capulhuac, Lerma, Santiago Tianguistenco, por sus barrios y familias que dan acogida y viabilidad a la organización de las tocadás. De las tocadás más representativas de la región, encontramos: El Biker Fest o “Almoloyazo” en Almoloya del Río; El Rincón Brujo en Tultepec; La tocada del Barrio de la Tonga, Santiago Tianguistenco; Exporock - Villa Charra en Toluca; y Destornillados, en Santiago Tilapa. Éstos son espacios de festivales tradicionales que son fijos.

También están los espacios físicos donde se organizan las tocadás y que son móviles en general, normalmente los organizadores para realizar sus eventos se mueven en terrenos baldíos, patios de sus casas y lugares abiertos, bajo la consigna de que así no puedan ser ubicados o reprimidos.

En el periódico La Jornada se anuncia la presentación del documental En la Periferia, “La industria del rock y su economía subterránea en el Estado de México son el hilo conductor, [...] Alberto Zúñiga, retrata el día a día de ocho bandas: *Bostik*, *Tex Tex*, *Liran'roll*, *Luzbel*, *Rebel'd Punk*, *Follaje*, *Transmetal* y *Juan Hernández y su banda de blues*” (8 de agosto, 2016). En entrevista con Notimex, Zúñiga refirió que para desarrollar este trabajo estuvo de gira durante los 10 meses de rodaje, a fin de conocer el medio en el que se desempeñan los grupos, y “descubrimos que son verdaderos profesionales y que gozan de mucho trabajo”. Señalando que un grupo puede tocar en cuatro lugares diferentes del corredor que va de Tlalnepantla hasta Texcoco, pueden iniciar a mediodía del domingo y terminar a las cuatro la mañana. Un aspecto relevante del documental En La Periferia es que retratan lo que acontece en San Pedro Tultepec, en El rincón brujo, “se hacen conciertos para la comunidad como si fuera una fiesta patronal. Esto ocurre desde hace 30 años” (8 de agosto de 2016).

Foto: Documental En la Periferia



Fuente: En la periferia, documental. Sinestesia (2010)

En lo que respecta a las bandas rockeras locales, está el caso de *Drakonia*, grupo de metal que inició en 2003 y en octubre de 2011 obtiene su primer producción discográfica llamada *Resiste*. Con dicha producción se ha presentado en varios estados de la República Mexicana: Veracruz, Puebla, Morelos, Guadalajara, Ciudad de México y, por supuesto, en el Estado de México. Es de las bandas que han logrado ser invitados por el Instituto Municipal de Cultura y Arte para tocar en la Plaza González Arratia en la ciudad de Toluca. En el blog Mundo Rock & Heavy Webzie desde Chile, Ramírez (2012) comenta:

y es que estos mexicanos de *Drakonia* nos ha sorprendido gratamente con su trabajo *Resiste*, un título que en cierta medida podría considerarse hasta autobiográfico, con tantos sinsabores en su carrera, como la partida de miembros importantes en momentos cruciales o con la simple incertidumbre de saber si su banda se podría mantener a futuro o no, entre otras cosas.

En el mapa 4 se muestran los espacios en donde se toca rock, Toluca sigue su dinámica de zona metropolitana, de ser el centro de los tramites políticos, económicos y sociales. La música sigue presente, esas experiencias musicales incluso empiezan a ser retomadas por los políticos bajo la consigna de apertura y apoyo a la cultura, a la música de todo tipo. Foros que aparecen y desaparecen, donde se tocan *covers* y también se vuelven espacios para traer grupos de fuera, con las nuevas propuestas o las fusiones que se surgiendo.

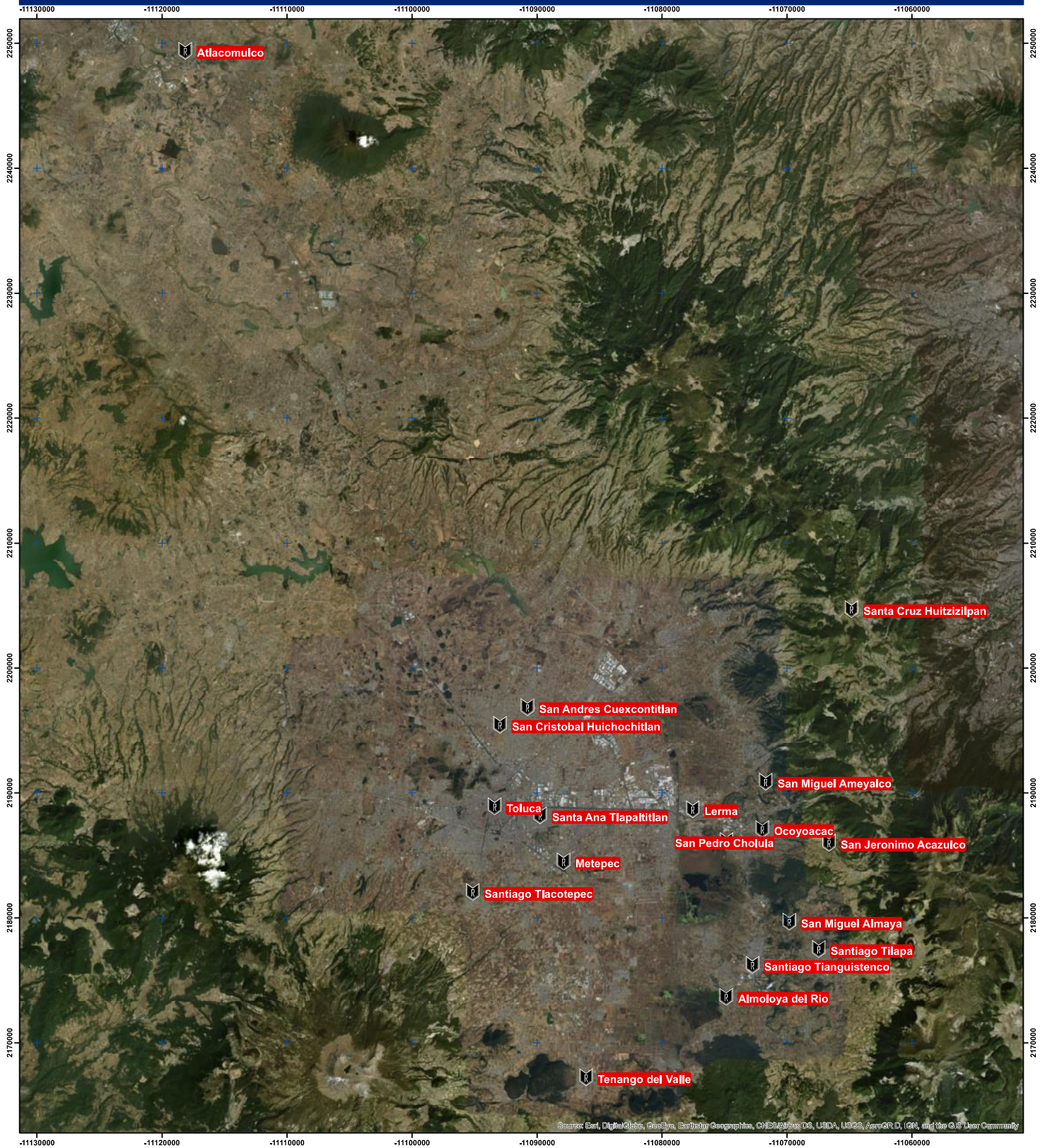
En esta década de 2000-2010 y hasta 2017 fue el período en donde me concentré dentro de la escena rockera en Ocoyoacac, de esa música de rock, que tiene una tradición de más 30 años. De acuerdo con la dimensión macro que señala Soja (2000) este tipo de música llegó a esta región por la movilidad de sus habitantes, sobre todo por la cuestión laboral o comercial, a partir de sus visitas a la Ciudad de México, a una capital que les abrió las puertas por cuestiones de trabajo o por las visitas que hacían para la compra-venta de mercancías.

De igual manera, dentro de los cambios que se presentaron como una oportunidad laboral está la venta de comida en La Marquesa. El Parque Nacional Insurgente Miguel Hidalgo y Costilla, mejor conocido como La Marquesa, es zona de comida y entretenimiento donde personas de otros estados acuden a disfrutar sus fines de semana aprovechando las diferentes actividades como las cuatrimotos, la tirolesa, montar a caballos, entre otras actividades que se pueden realizar. Una parte pertenece al municipio de Ocoyoacac, es un espacio con gran movimiento y donde la interacción turística es base de la interacción con las personas que suelen pasar a comer, son personas que cuentan historias de otras regiones e incluso el compartir música. Una práctica que se ha vuelto común es la venta de música a través de los CD o USB, se pueden hacer pedidos y traer la música que elijas en la siguiente semana. Es decir, la movilidad implica una red social con otros actores externos a la comunidad que provee de información nueva, de conocer sonidos diferentes que puedes incorporar a tus gustos.


En tal sentido, era preferible establecer esa red de relaciones sociales con actores externos, sobre todo porque, si eres de los pueblos de esta región, te discriminan porque no eres como ellos. Es una situación que ha prevalecido a lo largo de la historia entre las personas de los pueblos vecinos de la ciudad de Toluca y los mismos pueblos viven relegados y discriminados.

En el mapa (5), se registran los espacios de la escena rockera en la periferia, espacios comunitarios que presentan una dinámica muy propia y que sigue con su carácter itinerante, lugares con tradición, donde ya se sabe y se espera esa tocada, ese espacio para la música y el rock.

Espacios de rock and roll en la década de los 2000 y 2010 en los alrededores de Toluca



Simbología

 Espacios de rock and roll

- | | | |
|-----------------------|--------------------------|-------------------------------|
| - Metepec | - San Jerónimo Acapulco | - San Pedro Cholula |
| - Lerma | - San Miguel Almaya | - Santa Cruz Huitzilpan |
| - Toluca | - Santiago Tilapa | - San Andrés Cuexcontitlan |
| - Atlacmulco | - Almoloya del Río | - San Cristóbal Huichochitlan |
| - Ocoyoacac | - Tenango del Valle | - Santa Ana Tlapaltitlan |
| - Santiago Tlacotepec | - Santiago Tianguistenco | - San Miguel Ameyalco |

Sistema de coordenadas: WGS 1984 UTM ZONA 14 N

Proyección: Transversal de Mercator

Escala: 1: 210,000

Elaboración propia



Entonces de acuerdo a los sucesos se puede encontrar dos tipos de tocadás: las que son instituidas, que son espacios reconocidos y donde solo algunas bandas locales tiene acceso; y las itinerantes que se llevan a cabo en Ocoyoacac y que han permanecido por el apoyo que se establece entre las bandas rockeras, los organizadores y los asistentes.

Una tocada conlleva cuatro elementos para su desarrollo: uno, el proyecto musical que se sostiene de la trayectoria y producción de las bandas locales; dos, la estrategia que seguirán y que dependerá del presupuesto que se tenga; tres, determinar el espacio, que esta delimitado por la región de Ocoyoacac y que se selecciona de acuerdo a las posibilidades de su realización y; cuatro, finalmente la gestión para llevar a cabo el evento. Lo cual depende de permisos gubernamentales o de los familiares de las bandas rockeras y del apoyo de la comunidad. Tema que se despliega en los siguientes capítulos.



**CAPÍTULO IV:
DIMENSIÓN MACRO DE OCOYOACAC**



En el cuarto capítulo desarrollo la dimensión macro, que se integra por la microrregión de Ocoyoacac; la cual se caracteriza por su interacción social, laboral y cultural con la Ciudad de Toluca y la Ciudad de México. La microrregion de Ocoyoacac está integrada por siete municipios de Ocoyoacac, Lerma, Metepec, Santiago Tianguistenco, Capulhuac, Almoloya del Río y Toluca. En este capítulo abordo la geohistoria como parte de contexto macro que da pauta para entender los cambios en la región y como se fueron fusionando con las prácticas de los habitantes con el proceso de industrialización. Y son tres secciones las que permiten comprender este contexto macro. La primera sección refiere a la industrialización por las transformaciones que generaron en el Valle de Toluca. La segunda sección son las vicisitudes en el ámbito laboral por el proceso industrial y, la tercera sección refiere a lo intangible como parte del patrimonio inmaterial que es parte de las prácticas sociales de los habitantes.

Como lo señala Soja (2000) y se apuntó en el capítulo I, para hacer visible la espacialidad de la vida social es necesario partir de la dialéctica del ser, donde las relaciones son interactivas entre la espacialidad, la historicidad y la socialidad en una dimensión macro; sin dejar de relacionarlo con la dialéctica de la espacialidad, es el nivel micro donde se encuentran el primer, segundo y tercer espacios y que se desarrolla en los siguientes capítulos.

El sistema de regiones nodales es una construcción social, lo que implica que pueden ser cambiados o reformados. Se presenta una expansión físico-geográfica de la economía y también la transformación de los espacios sociales-políticos como parte de esa reconfiguración del espacio social, por lo que todo proceso histórico de cambio se presenta a partir de la producción y transformación de los límites territoriales y las prácticas espaciales que presentan. “La existencia de todos los seres humanos se desarrolla en un sistema de regiones nodales, comenzando con la región móvil del propio cuerpo y siguiendo el movimiento hacia arriba por el ambiente construido de habitaciones, casas, vecindarios, hasta llegar a ámbitos más y más grandes” (Soja, 2005, p. 60).

¿Cómo se ve la región estudiada? Para dar respuesta es necesario señalar que, para razonar la configuración del Estado de México, donde se localiza Ocoyoacac, se debe remontar a la década de 1980, cuando se implementa una política regional cuya acción fue incentivar el

establecimiento y crecimiento de la actividad industrial, conocida como la Política de Polos de Desarrollo (PPD). Uno de esos polos fue Toluca, lo cual vinculó y benefició a los municipios cercanos: Lerma, Metepec, Ocoyoacac y San Mateo Atenco.

Esa división del territorio estatal por regiones se basa en su carácter socioeconómico como estrategia para descentralizar las acciones del gobierno fomentando el desarrollo regional y local. De tal suerte que el Estado de México ha tenido tres regionalizaciones en diferentes períodos. La primera, regionalización única en la década de 1980 que dividió al Estado de México en ocho regiones de acuerdo a referentes físico geográficos y socioeconómicos, vigente hasta la década de 1990. La segunda, regionalización socioeconómica que estableció 12 regiones de partir de indicadores sociales y económicos entre municipios, de finales de la década de 1990 hasta 2005. La tercera, regionalización actual que parte de 2005 y está integrada por cinco macro regiones que se subdividen en 16 regiones.

Para la delimitación de la microrregión, se parte del concepto de Gallichio (2004), quien dice que es un territorio donde existen subsistemas integrados que comparten factores geográficos, económicos y culturales, así como estructuras político-administrativas donde se aplican estrategias de desarrollo local. En ese sentido, con este referente y por el trabajo de campo, el área seleccionada es la microrregión de Ocoyoacac por estar integrado por municipios que presentan características semejantes, desempeño de actividades interrelacionadas entre las agrícolas, comercial y de servicios, además de sector industrial local, así como con el aspecto cultural con base en sus tradiciones.

La dimensión macro de Ocoyoacac

La microrregión de Ocoyoacac está integrada por siete municipios de Ocoyoacac, Lerma, Metepec, Santiago Tianguistenco, Capulhuac, Almoloya del Río y Toluca, enseguida se esquematizan aspectos claves de la caracterización social para el entendimiento del universo de estudio:

1. Es una región de origen étnico otomí, un referente es el parque estatal otomí mexicana. El Parque estatal ecológico, turístico y recreativo, Zempoala-La Bufa, Parque Otomí-

Mexica decretado en de 1980, comprende los municipios de: Ocuilán, Tianguistenco, Capulhuac, Jalatlaco, Ocoyoacac, Lerma, Huixquilucan, Naucalpan, Oztoltepec, Xonacatlán, Isidro Fabela, Temoaya, Jiquipilco, Jilotzingo, Villa Nicolás Romero, Villa del Carbón y Morelos; es administrado por la Comisión Estatal de Parques Naturales y de la Fauna.

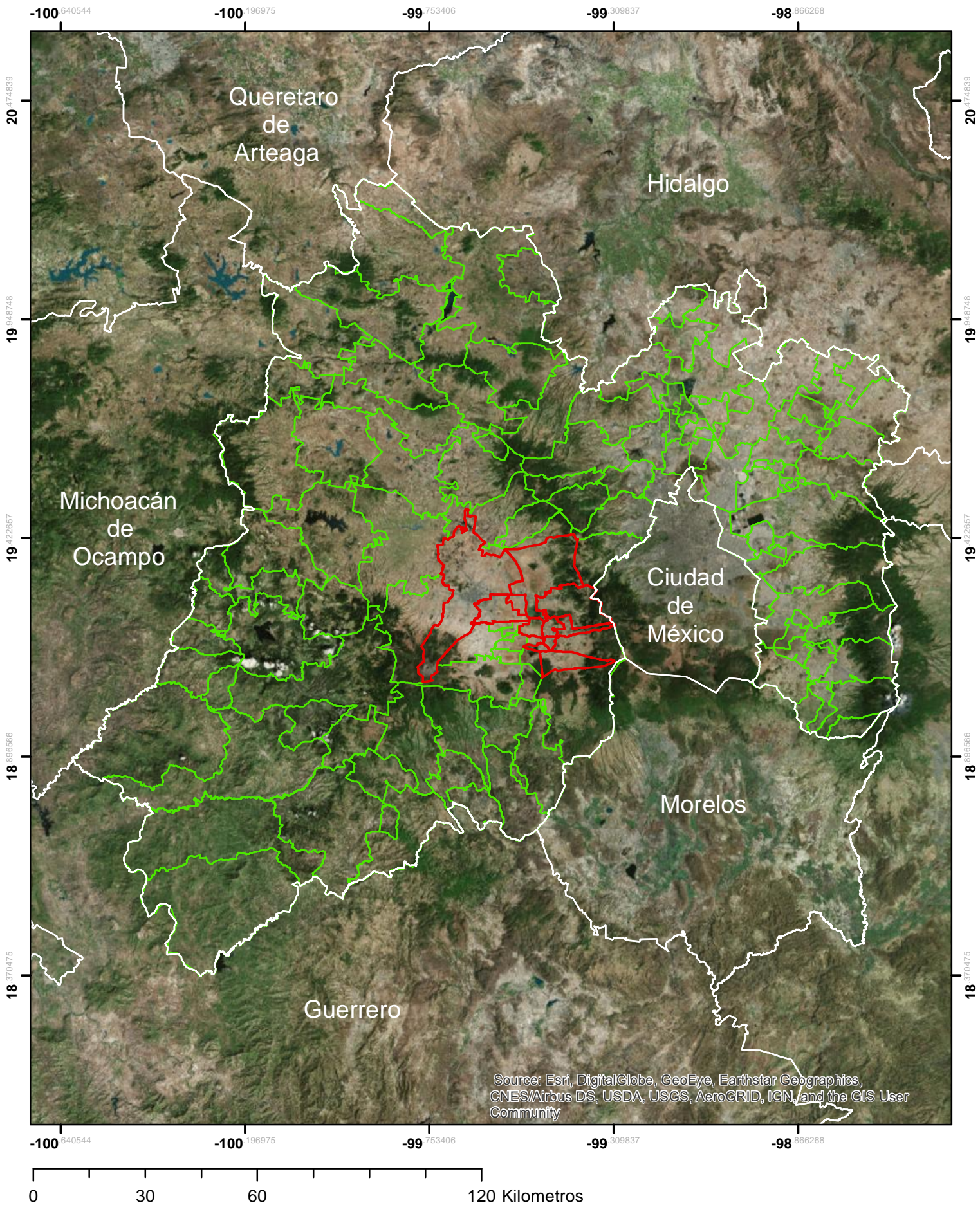
2. Su organización social es tradicional, vinculada con la cuestión indígena, pero en convergencia con el ambiente urbano.
3. Las prácticas sociales tienen un eje cimentado en la religión, en las fiestas patronales de esas comunidades donde se construyen redes de colaboración para la organización de festividades locales.
4. La propiedad de la tierra es ejidal, esto otorga elementos que son guía para el desarrollo de las actividades cotidianas. En la ley agraria reformada en 1992, se reconocen tres formas de propiedad de la tierra: pública, privada y social (Olivera, 2005). Los ejidos corresponden a la propiedad de la tierra ejidal: una porción de tierra y/o bosque que el gobierno federal dio a una población para su explotación.
5. Es una región que conservar una historia de colaboración que guían sus prácticas cotidianas.
6. Es una región que ha presentado cambios económicos y territoriales por el corredor industrial Marquesa-Tianguistenco-Lerma, Ocoyoacac-Lerma-Toluca.

En suma es una microrregión que presenta una comunicación constante con el Valle de Toluca y la Ciudad de México, que se caracteriza en su dinamismo e interacción de agentes que incorporan nuevos elementos que otorgan diferentes perspectivas considerando que en el fluir de las relaciones sociales se preservan remanentes de las formas de organización tradicional que se vinculan con actividades y estilos adaptados del contexto urbano. Todo ello se entreteje con la socialidad de la que habla Soja (2008) en tanto red de relaciones sociales que se cruza entre diferentes sociedades de la región, entre los grupos que tienen distintas estructuras de significado, donde los actores sociales son activos con modos de organización de acuerdo a sus situaciones cotidianas, es decir, todo aquello que es descrito como social es siempre y, al mismo tiempo, intrínsecamente espacial porque es inherente a la vida humana.

Se denominó microrregión de Ocoyoacac por ser la zona que se une con la Ciudad de México, donde está Toluca como la capital del Estado de México y es un referente para que los otros municipios realicen diferentes trámites administrativos y políticos, representa el punto de intercambio sociocultural y simbólico donde el sujeto transita diversas espacialidades. El corredor Toluca-Lerma es la parte industrial que le dio un giro a la zona metropolitana y se conectó con diferentes municipios. Por otro lado, Metepec fue el municipio que abrió espacios al sector de servicios y donde se fue poblando de gente de fuera. Santiago Tianguistenco, Capulhuac, Almoloya del Río se conectan con Ocoyoacac, que es un referente para dirigirse a la Ciudad de México y que establece una relación comercial entre sus habitantes. Estos municipios y sus comunidades están en una constante interconexión lo cual ha implicado una convivencia continua que les admite compartir prácticas y donde una de ellas es el rock. Una práctica que se instaló en esta microrregión donde los sujetos de manera individual y luego colectiva han logrado mantenerla vigente a través de las tocadas que conforman la escena rockera.

En el siguiente mapa se muestran los municipios que integran la microrregión de Ocoyoacac:

Circuito de Ocoyoacac



Geohistoria. Contexto macro

A decir de Soja (2000) la historia se encuentra intrínsecamente destinada a ser reescrita una y otra vez, partiendo del lugar paradigmático para dar sentido al estudio, por lo que se parte de la afirmación de que desde “los estudios contemporáneos de los arqueólogos y antropólogos críticos ha existido una tendencia a subestimar la importancia de los procesos dinámicos vinculados a la espacialidad de la vida social y de la construcción social de geografías humanas específicas”. (p. 52). La zona metropolitana del Valle de Toluca se fue conformando y creciendo al paso de las décadas lo que ha modificado en buena medida la organización social y las prácticas de la vida cotidiana.

Retomando a Soja (2008, p. 43):

el sinecismo, en tanto fuerza activa y motriz de la geohistoria, supone la formación de una red regional de asentamientos nucleados y anidados de modo jerárquico, capaces de generar innovación, crecimiento y desarrollo social (así como también individual) desde el interior de su dominio territorial definido”

Aspecto que se puede percibir en esta microrregión, es decir, de acuerdo con Soja, el concepto de sinecismo tiene un alcance implícitamente regional, que concierne no sólo a un centro urbano singular y densamente poblado sino, más categóricamente, a un sistema regional policéntrico más grande de asentamientos nodales interactivos, una ciudad región. De ahí que el estudio requiere desarrollar un giro interdisciplinario para comprender la particularidad de las dimensiones social, histórica y espacial de la microrregión de Ocoyoacac.

El sinecismo connota las interdependencias económicas, ecológicas y las sinergías tanto creativas como destructivas, que surgen del agrupamiento intencionado y la cohabitación colectiva de la gente en el espacio. De ahí que el sinecismo acarrea una dinámica socio-espacial de una ciudad madre, la capital dominante de una constelación de ciudades, pueblos y aldeas, lo que permite aproximarse a la trayectoria geohistórica de esta microrregión desde el pasado hasta el presente.

En seguida se presenta un recuento que ayuda a entender los cambios en esta región para comprender cómo se fueron fusionando las prácticas con el proceso de industrialización y que encaminó la caracterización social de sus habitantes. Con la geohistoria del espacio urbano de Toluca, se busca entender que “nuestras acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos, moldean nuestras acciones y pensamientos de un modo que sólo ahora estamos empezando a comprender” (Soja, 2008, p. 34).

Esto es, interpretar la espacialidad de la vida humana que se interrelaciona con la dimensión social e histórica. Donde la geohistoria, apunta Soja (2008), está en subrayar la inseparabilidad de la historia y la geografía, en tanto que el espacio urbano es un fenómeno histórico social y espacial, en que la especificidad espacial hace referencia a las relaciones sociales, a esas formas de construcción de la actividad humana y en su esfera geográfica de influencia. La especificidad espacial de esta región será descrita en su entorno construido y en sus estructuras físicas, así como en los patrones de uso de la tierra, en sus prácticas individuales y colectivas de sus habitantes. Siguiendo el argumento de Lefebvre se afirma que las relaciones sociales permanecen abstractas e infundadas hasta no ser expresamente espacializadas, es decir, convertidas en relaciones espaciales materiales y simbólicas con la finalidad de comprender la producción social del espacio.

En el Estado de México, el proceso de industrialización inicia en la década de 1940, sin embargo, en la de 1970 se presenta el mayor apoyo y desarrollo para la industria. De tal suerte que esta geohistoria partirá de estos años para entender el cambio espacial y social en esta región, por lo que se requiere emprender el estudio de las formas de constitución del tercer espacio para entender los modos en que los sujetos dan sentido a un espacio enteramente vivido. Asimismo, se enfatiza la complejidad que entrelaza lo social, lo histórico y lo espacial, de modo inseparable e interdependiente.

Son tres los factores que ayudan a entender el contexto macro de región, el primero la industrialización por las modificaciones que generó en el Valle de Toluca, lo cual se vincula estrechamente con el segundo aspecto, las transformaciones en el ámbito laboral y, por

consiguiente, con la vida social de los habitantes. Finalmente, el tercero refiere a lo intangible como ese patrimonio inmaterial que forma parte de las prácticas sociales de los habitantes de esta región.

La industrialización

El proceso de industrialización del Valle de Toluca está acompañado de cambios demográficos, económicos y territoriales que involucraron una urbanización. En la década de 1970, se implementan las políticas de parques industriales, lo que conlleva un despegue económico durante 40 años, de 1960 a 2000 y que da inicio al modelo urbano industrial de Toluca-Lerma. De acuerdo con el INEGI (2004), una segunda etapa de industrialización se da en los municipios de Tenango del Valle, Tianguistenco, Almoloya del Río y Atlacomulco a partir del 2000.

En la ciudad de Toluca el apoyo a la industria comenzó en la década de 1930, un aspecto destacado es la ley a la protección de la industria, con una serie de beneficios y protecciones a este sector bajo el lema de desarrollo como fuente de la riqueza al estado y el bienestar económico. La administración, de acuerdo con Serra (1979) y en términos generales, refiere a cualquier actividad privada o pública, siendo un proceso necesario para alcanzar una meta por medio de una estructura. “La administración pública es una entidad, constituida por diversos órganos del poder ejecutivo federal, que tienen por finalidad realizar las tareas sociales, permanentes y eficaces de interés general, que la constitución y las leyes administrativas señalan al estado para dar satisfacción a las necesidades generales de una nación” (Serra, 1979, p. 78). Es en la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal (LOAPF) donde se determina al conjunto de las empresas públicas que integran la administración paraestatal “organismos descentralizados, empresas de participación estatal mayoritarias, fideicomisos públicos, instituciones nacionales de crédito e instituciones nacionales de seguros y fianzas” (Osorio, 1992, p. 105). Esta decisión de crear empresas fue una respuesta de la administración para el apoyo del gobierno del Estado de México hacia el sector industrial. La administración paraestatal son aquellas instituciones que cooperan con el estado, que son instituciones que tienen subsidios estatales y donde las ganancias que se

generan buscan fines sociales. De acuerdo con la constitución política de los Estados Unidos Mexicanos en el Artículo 90 se señala que la Administración Pública Federal será centralizada y paraestatal conforme a la Ley Orgánica que expida el Congreso, que distribuirá los negocios del orden administrativo de la Federación que estarán a cargo de las Secretarías de Estado y definirá las bases generales de creación de las entidades paraestatales y la intervención del Ejecutivo en su operación (Ley Federal, 2014).

De ahí que la industrialización en la década de 1970 estuviera basada en subsidios estatales, la participación del estado en la regulación económica y la protección de mercado para fomentar el crecimiento de la región como parte de los proyectos de modernización. A mediados de los ochenta que se crean las denominadas empresas paramunicipales que fueron pensadas como sociedades mercantiles que serían parte del desarrollo regional y además estarían generando empleos.

Con este crecimiento industrial, un aspecto relevante es la descentralización de la administración estatal, que implicó dar autonomía a la tenencia de la tierra otorgando escrituración notarial, tramitación judicial al estar incorporados al registro público de la propiedad. Los beneficios fueron para el sector empresarial y los prejuicios para los dueños de las tierras donde se instalaron las industrias y los conjuntos habitacionales para los trabajadores, es decir, las tierras fueron expropiadas, eso justificaba el desalojo porque era legal y formaba parte del progreso y desarrollo social. Las indemnizaciones, muchas de las ocasiones, sólo eran simbólicas, creando pobreza entre los habitantes y provocando su incorporación como mano de obra barata en las industrias.

Asimismo, existieron programas de apoyo a nivel federal para los habitantes, es el caso de CONASUPO (Campaña Nacional de Subsistencias Populares) que fue creada en 1961, donde Carlos Hank fue subgerente y luego gerente, personaje que tuvo gran influencia sobre todo por el discurso que manejaba de apoyo al campo y su sentido de justicia social. Hank continuó con estas políticas de apoyo al convertirse en gobernador del estado de México, creándose la dirección del registro público de la propiedad, la dirección de promoción industrial, comercial y artesanal.

En el sector paraestatal surge la protectora e industrializadora de bosques, el Instituto de Acción Urbana e Integración Social, la constructora del Estado de México, la Comisión Estatal de Agua y Saneamiento, la casa de las artesanías e industrias rurales y alimentos Lerma y Tapetes Mexicanos. El discurso era que estos programas buscaban el apoyo al desarrollo empresarial, sin dejar de lado a los ciudadanos. Dentro de estos casos están los programas de apoyo al campo se encuentra, CODAGEM (Consejo para el Desarrollo Agrícola y Ganadero del Estado), fue creado durante la gestión del gobernador Jorge Jiménez Cantú. CODAGEM contaba con una gama de opciones que integra todo en su conjunto: constructora, fábrica de implementos agrícolas, comercializadora, unidad de servicios mecánicos. En 1970 se creó PROTIMBOS (Protectora e Industrializadora de Bosques), empresa denominada protectora e industrializadora de bosques y en 1990 cambia de nombre por Probosque, protectora de bosques del Estado de México.

Para el 2011 por decreto se adscribe Probosque a la secretaria del medio ambiente, lo cual se vincula con AURIS (Instituto de Acción Urbana e Integración Social) que se convierte en el complemento al señalar que también se considera el apoyo a los ciudadanos, en tanto que “tenía todo el contenido social más humano y digno, promoviendo que todo mexiquense disfrutara de los beneficios de una vivienda propia” (Navarro, 2008, p. 196). Auris fue una dependencia que se creó con el propósito de llevar a cabo estudios urbanos para la construcción de unidades de vivienda y los parques industriales, esto es, se tenía el aval de la administración de gobierno. Durante el sexenio como gobernador del Estado de México Carlos Hank (1969-1975) se autorizaron 141 fraccionamientos de tipo popular, residencial o industria. Estos programas que apoyaban el desarrollo y crecimiento de esta región de Toluca, se buscó enlazarlos con obras para el sector educativo y de salud siempre bajo el lema del impacto social.

Es necesario apuntar que los cambios en esta región, sobre todo en las zonas de siembra, tienen mucho que ver con las políticas agropecuarias en dos sentidos, primero el control que se ejerció desde los sesenta CONASUPO con los productos del campo y, la segunda que a partir de los ochenta se manifiestan ajustes hasta llegar el desmantelamiento de la paraestatal.

“Las reformas transformaron a Conasupo –controlaba importaciones, protegía a los agricultores mexicanos e influenciaba fuertemente los mercados internos de los principales granos y oleaginosas- en una institución con un control relativo al maíz, los frijoles (y leche de polvo)” (Yúnez y Barceinas, 2000, p. 223).

Aquí se presentan dos versiones al respecto, por un lado la queja de los agricultores del nulo apoyo y, por otro lado, el argumento oficial que las reformas emprendidas en 1992 ayudaron al campo y provocaron que siguieran las reglas de la competencia internacional. Competencia que se convierte en desigual por las condiciones de muchas zonas rurales, por ejemplo al no contar con las vías de transporte para trasladar sus productos, lo que se producía era para autoconsumo y ante esa situación se presenta la opción de buscar otras fuentes de empleo que les permita llevar dinero a su hogar para comer.

Las propuestas de Carlos Hank, en su condición de gobernador, son pensamiento de que el desarrollo tiene que ver con el estímulo creativo de la aglomeración urbana. Donde las dinámicas de las ciudades implican una aglomeración-polarización y el desarrollo entre los lugares, usos de suelo con las interacciones humanas con las que se relacionan. El crecimiento a partir de los programas de industrialización que fueron impulsados por el gobierno con el paso del tiempo se descentralizó hacia zonas periféricas. Además ese cambio en el espacio geográfico también trajo consigo el intercambio de un tipo de manufactura que se vuelve especializada con la de otros lugares que también tienen ese tipo de producción; para el caso del valle de Toluca su manufactura se centró productos de la transformación: automotriz, farmacéutica, alimenticia, textil y productos de limpieza.

Para ese desarrollo industrial que se estaba presentado el Valle de Toluca, los medios de comunicaciones y transporte era fundamental, al consentir la conexión a partir de vías rápidas entre el Distrito Federal y Toluca y hacia dentro a través del paseo Xinantecatl para unir el casco urbano. Esos espacios de circulación que representan la infraestructura y sobre todo la conexión que facilitan el flujo intraurbano de personas, de información y de bienes; lo cual va generando espacios provistos de servicios que tienen un nexo con aspectos particulares, comunales y políticos. Una de esas construcciones de gran relevancia fue:

El Paseo Tollocan [que] fue construido durante el sexenio del Profesor Carlos Hank González, (1969-1975), inicia la obra el 23 de octubre de 1973, es diseñado por un equipo interdisciplinario coordinado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Se dijo que con su construcción se cumpliría el propósito de: dar mejor fluidez al intenso tráfico proveniente de otros puntos de la república con destino a la Ciudad de México, el cual queda construido por cuatro cuerpos, dos laterales de tres carriles, dos centrales y dos puentes vehiculares (Hoyos y Camacho, 2010, p. 8).

Durante el período de Hank como gobernador se impulsaron 19 zonas de desarrollo y 10 parques industriales en el Estado de México, aspecto que duplicó el grueso de los trabajadores paso de 300 mil a 600 mil con un beneficio de más de 3 millones de personas (Garduño, 2014). La política descentralizada que siguió Hank González dividió al Estado de México en ocho regiones: I. Toluca, II. Zumpago, III. Texcoco, IV. Tejupilco, V. Atlacomulco, VI. Coatepec de Harinas, VII. Valle de Bravo y VIII. Jilotepec.

El establecimiento de diversas empresas de carácter industrial y la creación de comercios independientes en el municipio han abierto ofertas de trabajo para la población, desplazando a la agricultura como principal fuente económica. Respecto a las condiciones de vivienda, 90% de la población cuenta con los servicios de agua potable, luz y drenaje, además de calles pavimentadas, de loza y alumbrado público (Reyes y Osorio, 2016, p 75).

Haciendo un recuento en la década de 1970, el Estado de México se posiciona dentro de las cinco entidades con mayor participación industrial y en la década de 1980 como un estado con altos niveles de producto generado y per cápita. Entre 1975 y 1981, se acrecentó la concentración de industrias en los municipios de Toluca y Lerma.

A mediados de los ochenta, como se mencionó anteriormente, se crean las denominadas empresas paramunicipales que fueron pensadas como sociedades mercantiles que serían parte de desarrollo regional y además estarían generando empleos. Estas empresas integran la administración pública como organismos descentralizados que fueron creados por ayuntamientos con autorización del congreso del estado. Dentro de los objetivos de las empresas paramunicipales se encuentran: promover el desarrollo económico, social y cultural de los municipios; para auxiliar y mejorar la prestación de servicios públicos; promover la producción de bienes y servicios; crear un instrumento de políticas para concertar acciones en función de planes y programas de desarrollo municipal; se buscaba

crear condiciones para la intervención económica del municipio y ampliar la capacidad empresarial de los ayuntamientos. Lo cual consideraba las diferencias de los municipios del Estado de México, metropolitanos, urbanos, semiurbanos y rurales; creándose los Fondos de Fomento Económico Regional (FOMEC) para movilizar el ahorro interno de localidades y municipios, con asociación del sector social organizado y el privado. El campo de acción de las paramunicipales de servicios públicos (agua potable, drenaje y alcantarillado, teléfonos, mercados, transporte público), productivas y comerciales (industria y agroindustria, agrícolas, forestales y pesqueras, minería, comunicaciones y difusión, servicios y talleres de todo tipo); y productivas y comerciales (distribución y comercialización, vivienda y construcción). Por citar un ejemplo, en 1984 hubo 194 proyectos de empresas paraestatales, en 1985 se pusieron en operación 145; un caso fueron los cines paramunicipales.

En tal sentido, el uso de suelo fue cambiando, en el paseo Tollocan por ejemplo, los usos de suelo son industrial y se mezcla con habitacional, comercial, de servicio, zona hotelera, restaurantes y todavía hay predios agrícolas. En 2007 el libramiento ruta del bicentenario se inaugura como un arco regional para el flujo de pasajeros y carga que entronca con la México Toluca, con salida Atlacomulco (Hoyos y Camacho, 2010).

A lo largo de las décadas de 1970 hasta la de 1990, esta región, es observada como un núcleo urbano, encabezado por las zonas metropolitanas del valle de México y Toluca, y una periferia regional, que transitó por un proceso cíclico de desaceleración, relativa desindustrialización, relativa- reindustrialización, y por una fase de recuperación y recesión industrial hacia los primeros años del siglo XXI (Rendón y Godínez, 2016, p. 118) por la expansión manufacturera en Querétaro, Puebla e Hidalgo en los ochenta y noventa, un repunte productivo en la frontera norte. Lo cual conlleva que la industria en el Valle de Toluca esté dejando de ser uno de los motores del crecimiento.

En la zona industrial en el Valle de Toluca para el período de 1993-2008 presenta un proceso de reestructuración industrial que se vincula entre el Valle de México y de Toluca, centrándose en el sector de alimentos, química y transporte.

En el período posterior a los procesos de liberalización y apertura comercial (1993-2008), en dos de las regiones económicas relevantes del país, la Zona Metropolitana del Valle de México y la Zona Metropolitana de Toluca, se verificó un proceso de vaciamiento industrial (Rendón y Godínez, 2016, p. 141). Se consideraron sólo los siete municipios más importantes en cuanto a producción manufacturera se refiere, del total de los municipios de la zona, en cada censo económico de 1994, 1999, 2004 y 2009, conformados por: Lerma, Metepec, Ocoyoacac, San Antonio la Isla, San Mateo Atenco, Toluca y Zinacantepec (Rendón y Godínez, 2016, p. 125). Para el caso de Toluca, se encauzó en la producción de alimentos para animales, empaqueo y procesamiento de carne de ganado y aves, la elaboración de panes y tortillas. En Ocoyoacac la especialización es en el área química, con más de 89.5%; este subsector es clasificado como de tecnología alta y regido por grandes empresas grandes. El apoyo gubernamental en un principio fue para el sector industrial, no para los trabajadores, ya que no vigilaban que se pagara el salario mínimo a empleados y obreros, simplemente asumían que el pago se realizaba.

Por otro lado, se debe mencionar la responsabilidad del estado en el desarrollo metropolitano. Es decir, el papel del estado se relaciona con el ordenamiento de la economía del territorio, en tanto la organización del crecimiento económico que promueve la inversión y la generación de empleos; a la ecología y medio ambiente, el agua potable y saneamiento, la seguridad pública, los residuos sólidos, la vialidad y el transporte. El desarrollo urbano metropolitano que incluye la participación de los ámbitos de gobierno al considerar acuerdos sociopolíticos entre sociedad y gobierno. En tal sentido, es a partir de 1960 a 1970 que los municipios industriales de Lerma y Toluca se concentran los primeros fraccionamientos habitacionales.

Es en el libro quinto del código administrativo que se menciona que cuando se edifique un conjunto urbano, se debe tener un equipamiento básico: servicios de agua potable, drenaje, luz y transporte, jardín de niños, primaria y jardín vecinal o área deportiva; sobre todo en casas habitación de interés social que han proliferado en esta región. Es así que para el Estado de México, se establece el marco normativo para la construcción de desarrollos urbanos, enfatizando aspectos como las dimensiones especiales de las viviendas y la infraestructura

con la que deben contar (Delgado-Hernández y Romero-Ancira, 2013). En la actualidad (2017) existen conjuntos cerrados que cuenta con vigilancia, debido a los problemas de delincuencia e inseguridad.

Sobrino (1993) señala que el término área metropolitana alude al tejido urbano con límites irregulares donde paso a la aglomeración de la población periférica que habita localidades mixtas o rurales. El autor indica que la metropolización es un aumento en el tamaño y densidad de las aglomeraciones urbanas que contempla tres elementos, el componente demográfico en tanto crecimiento por los movimientos intraurbanos centro-periferia; la distribución del empleo que se relaciona con la marcha de la economía urbana; y los patrones de relocalización espacial para los sectores económico-territorial. En tal sentido y retomando a Adame y Cadena (2012) la zona metropolitana de Toluca se puede dividir en cuatro períodos: un primer período es de 1960 a 1970 con un crecimiento es de 3.46% anual, donde Toluca fue el municipio que creció más seguido de Almoloya de Juárez, Zinacantepec y Lerma. Esto se debe a la instalación de industrias textiles y de ensamble automotriz. Un segundo período va de 1970 a 1980, que se caracteriza por nuevos corredores industriales, lo cual provoca que la población se sumen a las actividades industriales y se abandonen las actividades agrícolas. Asimismo con la creación del corredor industrial Ocoyoacac Tianguistenco se dio un impulso al sector industrial que generó fuentes de empleo en muchos de los municipios del estado.

El tercer período de 1980 a 1990 y se caracteriza por las migraciones rurales, es decir, municipios como Chapultepec, Mexicaltzingo, Rayón y San Antonio la Isla obligan a su población a migrar hacia municipios donde se fueron situando las industrias. Esto provoca la conurbación de municipios y la migración intrametropolitana al proporcionar fuentes de empleo, conjuntos habitacionales y servicios para esa población. Dos municipios que logran un impulso fue Ocoyoacac y San Mateo Atenco, el primero se ve penetrado por inmobiliarias para el cambio de uso de suelo al pasar de agrícola al de habitacional; y el segundo con sus talleres de calzado logra un impulso económico. Y por último tenemos el período que va de 1990 a 2000, los municipios con mayor crecimiento poblacional son Toluca, Metepec, Zinacantepec, Lerma, Almoloya de Juárez. De igual forma se presentan cambios por los

parques industriales en Toluca, Lerma y Ocoyoacac incluyendo la apertura de vías de comunicación eficientes, así como un impulso social y económico.

La zona metropolitana de Toluca ocupa el séptimo lugar como metrópoli del país, existiendo diferentes versiones de cuantos municipios la integran, El Colegio Mexiquense, INEGI, SEDESOL y CONAPO (2012) señalan que son 14 municipios (Almoloya de Juárez, Calimaya, Chapultepec, Lerma, Metepec, Mexicaltzingo, Ocoyoacac, Otzolotepec, Rayón, San Antonio la Isla, San Mateo Atenco, Toluca, Xonacatlán y Zinacantepec).

El proceso de metropolización de la zona de Toluca es generada por la migración rural urbana, donde las actividades agrícolas y donde el uso del suelo ejidal son cambiadas para uso habitacional y cotizándose baratas para las empresas inmobiliarias actividades económicas. Resumiendo y de acuerdo con COESPO (2012) son tres los factores que influyeron para el desarrollo físico, económico y social de esta región metropolitana de Toluca, sobre todo en los períodos de 1970 a 1990: la absorción de tierras ejidales para uso urbano; el subcentro comercial (con el centro comercial Blanco, Sears, Aurrera y Comercial Mexicana) y habitacional al sureste de Toluca que se refleja en San Mateo Oxtotitlán, Cacalomacán, San Buenaventura y Capultitlán; y la intervención del mercado inmobiliario en tanto edificación de fraccionamientos habitacionales e industriales, que para los noventa implicó que el desarrollo se fuera hacia el sector terciario.

Los municipios de Toluca, Almoloya del Río, Ocoyoacac, Rayón y Mexicaltzingo presentan una fase de transición a recomposición de la ocupación. “En el primero destaca su dinámica industrial y urbana; en el segundo, el impulso a la manufactura de ropa de vestir; en el tercero una incipiente industria; y en el cuarto y quinto la venta de artículos artesanales, el comercio y los servicios” (Orozco y Sánchez, 2004, p. 175).

Los cambios espaciales en las zonas agrícolas periféricas concuerdan con las transformaciones en su estructura social y económica, en las cuales la población rural transita entre la vida agrícola y la vida urbana de las actividades secundarias y terciarias (Orozco y Sánchez, 2004).

El corredor industrial se encuentra ubicado en el km 52.5 de la carretera México - Toluca, tiene una extensión de 416.5 hectáreas, brinda infraestructura y servicios de apoyo básicos como energía eléctrica, red de gas, planta de tratamiento de agua, drenaje sanitario y pluvial, descargas industriales, espuela de ferrocarril, pavimentación, alumbrado público, nomenclatura de las calles, señalización, áreas verdes, servicios de telégrafo y correo, transporte urbano, vigilancia, mantenimiento, gasolinera, servicios médicos, bancos y áreas recreativas.

Por lo que refiere al municipio de Metepec, es durante el período de los gobernadores Carlos Hank (1969-1975) y Jorge Jiménez Cantú (1975-1981) que se promovió la inversión extranjera a través del ofrecimiento de mano de obra, electricidad, accesibilidad y terrenos amplios a bajo costo. Estas iniciativas fueron acordes con la política de parques industriales y de desconcentración industrial, la cual continuó con Alfredo del Mazo (1981-1986). Esto generó la incorporación de la mano de obra de personas del circuito de Ocoyoacac.

Este gobierno promovió polos de desarrollo en municipios que no contaban con una tradición industrial, tales como Zinacantepec, Ocoyoacac, Tenango del Valle, Santa Cruz Atizapán y Metepec; asimismo, creó el Consorcio de Comercio Exterior Estatal, el Fideicomiso para el Desarrollo de Parques y Zonas Industriales (FIDEPAR) y el Centro de Investigación Industrial; este último pretendía sustituir importaciones mediante el desarrollo de prototipos (Orozco y Sánchez, 2004, p. 168).

En cuanto a los viajes intermunicipales como los denomina Sobrino (2003), éstos son por motivos laborales, lo cual implicó movimientos de la población entre la ciudad central (Toluca) y la periferia de la zona metropolitana, es desde un enfoque centro periferia y de conurbación. Por su parte Aranda (2000) hace un recuento por su ubicación histórica y aspectos económicos, donde el proceso de metropolización responde a los lineamientos del sector productivo. Se destaca que en el período de 1960 a 1990 la zona metropolitana se diseñó por la intervención del estado y la capitalización a la inversión extranjera; esa industrialización soporta la generación de un suelo urbano por lo que se conoce como parques industriales.

Para la actualidad de acuerdo con Orozco (2006) se presentan cambios a partir del 2000 en tanto que la zona metropolitana de Toluca se está reestructurando al revalorizar la periferia por los cambios demográficos, económicos y territoriales: los perfiles de crecimiento metropolitano hacia la periferia debido al incremento del costo del suelo para uso habitacional en Toluca, Metepec y San Mateo Atenco. El papel de la migración en esa configuración metropolitana, es en la década de los ochenta cuando las personas tenían la percepción que la ciudad de vivía mejor por poseer mejores servicios y empleos. Es importante destacar que eso generó segregación social y urbana, en tanto que en las periferias inicio la concentración de fraccionamientos de dos tipos: la periferia de ricos y la de los pobres. Y los trayectos territoriales, donde el crecimiento de la ciudad implicó que la población se desplazara y reconfigurara sus espacios a partir de sus áreas laborales, de educación y esparcimiento.

Lo laboral

El desarrollo económico siempre busco conectar con lo social, por lo menos en el discurso. Es así que en la gestión de Hank González, con respecto a la cultura se creó la orquesta sinfónica del Estado de México en 1971 y la construcción de 30 escuelas normales. En el aspecto editorial destaca la edición de las monografías de los municipios, que estuvo vinculado con el programa de remodelación de pueblos, bajo el precepto “la morada social e individual del hombre debe ser cada día más segura, limpia y bella, porque la suma de nuestros hogares es la patria” (Garduño, 2014, p. 7). Se podían apreciar los pueblos con sus casas blancas, sus balcones y los techos con tejas rojas, lo cual daba una visión de belleza aparente y de pobreza real.

Es necesario conocer las funciones de la administración pública sin dejar de lado las actividades culturales y sociales para entender cómo se va generando la vida social a partir de esos cambios y que ha interconectado a las ciudades o en este caso a los municipios para llegar a la denominada zona metropolitana del valle de Toluca, donde esos límites urbanos, las ciudades funcionan como sistemas abiertos que se interconectan e interaccionan localmente, lo cual desdibuja las fronteras espaciales entre las ciudades. De ahí que se mire

en dos sentidos el Valle de Toluca, como una zona metropolitana en general y como entidades individualizables para ubicar las prácticas sociales de la escena del rock.

Ubicar diferencias a nivel intracentros e interperiferias, ayuda a conocer donde existe una estructura y organización de acuerdo a la vivienda y uso del suelo, la oferta de trabajo, acceso a la movilidad interna, local y regional. Donde la acción colectiva surge de las dinámicas del uso del suelo, de su actuar como agentes en la aplicación de políticas públicas. Es por ello, que las transacciones intraurbanas se van modificando o adecuando a partir de las actividades que se van o fueron estableciendo. La organización de las actividades humanas tiene un nexo con el suelo urbano, en la etapa de industrialización se buscaron localizaciones para la producción y por otro lado, lugares para habitar. El trabajo y el empleo se complementan. Y los lugares para habitar conllevan espacios diferenciados de acuerdo al ingreso y la clase.

La migración del campo a la ciudad se da en municipios industriales como Lerma y Toluca por las fuentes de empleo y mejores condiciones de vida se enfrentan a modificar el patrón tradicional en la división del trabajo; mientras que los municipios rurales como Almoloya de Juárez, Calimaya y Zinacantepec se vuelven espacios de concentración para la población que proviene de la Ciudad de México en búsqueda de espacios de seguridad. Además de comenzar la construcción de fraccionamientos para los obreros al considerar que encuentren casa habitación cerca de su lugar de trabajo.

En el Estado de México, particularmente en los municipios de Toluca y Lerma, continúa el proceso de crecimiento económico provocado principalmente por el asentamiento del corredor industrial Tollocan y el parque industrial de Lerma. Y como una consecuencia de esto, se manifiesta una migración campo-ciudad. Es entonces, debido a la alta demanda de vivienda, cuando surgen unidades habitacionales de interés social en las inmediaciones de dichos centros fabriles. Esto a la vez genera un aumento poblacional y la necesidad de servicios públicos, entre ellos el de escuelas en todos los niveles educativos (Buendía, 2000, p. 89).

De acuerdo con Arana (2005), la expansión de la zona metropolitana de Valle de Toluca contiene las actividades económicas y de empleo, lo que va aunado a la precarización del sector laboral que enfrenta la urbanización como parte de los proyectos de modernización, pero no necesariamente de mejora de las condiciones de los ciudadanos. Lo cual ha derivado

en la feminización y sobre todo de adolescentes como fuerza de trabajo, “bajo condiciones de jornadas sin descansos ni prestaciones, donde miles de trabajadores carentes de derechos laborales, sin organización gremial ni contratación legal –o incluso con ella– ocupan puestos intercambiables, aunque con claras tendencias de género” (Arana, 2005, p. 110). Esa contratación femenina conlleva una mayor explotación que se vincula con condiciones de vulnerabilidad a los sectores de menor calificación laboral y de contrataciones eventuales en el sector comercial y de servicios. Lo cual se entrelaza con sector informal al representar una opción de sobrevivencia en el comercio en la vía pública.

Según Arana (2005) la explotación laboral es viable por tres fenómenos íntimamente correspondidos: la desregulación laboral que se da por la reducción de derechos a los trabajadores ante el fortalecimiento de la instancia gerencial, la masificación del desempleo y el aumento de la pobreza. “En cuanto a la política de empleo, el dato más significativo indica que mientras la población que recibía ingresos dentro de la PEA en 1980 era de 92 por ciento, para 1996 alcanzaba 81 por ciento, lo que equivale a decir que la población trabajadora que no recibía ingresos se incrementó de 6 a 19 por ciento durante esos años” (Arana, 2005, p. 112).

La política de empleo, del nombrado gobierno del mercado en México, no cuenta con soportes institucionales para su población y por tanto carecen de políticas públicas que puedan articular una política social integral (Arana, 2005).

En la década de 1980 se impulsan las televisoras regionales en el marco de descentralización emitido por Miguel de la Madrid, presidente de México; donde el establecimiento de televisoras regionales propiciarían la reafirmación de valores, costumbres propias y, en general, buscaría satisfacer las necesidades de comunicación y educación de la población, complementando así el desarrollo regional (Cornelio, 1997). Para la década de 1980, el gobierno de Del Mazo, seguía posicionado a la educación como la posibilidad para una transformación social que podía abatir desigualdades y propiciar el desarrollo. Durante este

período se abrieron secundarias con formación técnica y en las zonas donde eran necesarias para el sector industrial.

La política educativa en el Estado de México fue apoyar la educación secundaria con énfasis en la educación técnica y tecnológica, además de que se contaba con el apoyo del Gobierno Federal para llevar a cabo estas propuestas. Sobre todo porque en esta década (1970), el 72.5% de la población de 15 años o más en el Estado de México era alfabeto. Para ejemplificar estos cambios en el ámbito social, se retoma el caso de la escuela preparatoria Nezahualcóyotl de la Universidad Autónoma del Estado de México, que fue un plantel que recibió población estudiantil de comunidades rurales de San Mateo Atenco, Santiago Tianguistenco, Capulhuac, Lerma y Xonacatlán y claro de la ciudad de Toluca y Metepec. Preparatoria que tuvo mucha actividad social en el sentido de que su formación fue de conciencia social, donde los años 1977 y 1978 fueron de lucha por el poder entre las autoridades, alumnos y trabajadores. En prepa 2, como se le solía llamar, ante los problemas que se presentaron decidieron las autoridades del plantel dar a conocer a través de la prensa local que el turno vespertino se cerraría porque era un nido de agitadores y malvivientes. Así se logró posicionar ante la sociedad toluqueña que esa preparatoria estaba llena de delincuentes juveniles, provocando una mala fama durante un par de décadas. En el mismo sentido de apoyo al desarrollo social fue creado en 1986 el Colegio Mexiquense como una institución de excelencia académica para el análisis de la problemática social de la región. Su trabajo se centra en investigaciones sobre los sectores de desarrollo económico y social y es parte de los veintiséis centros de investigación de CONACYT.

En tal sentido, las reglas del mercado globalizado ha generado cambios en el sector educativo. Lo que como señala Garrido-Trejo (2011) implica que la innovación tecnológica y manufactura se traduce en una revolución del trabajo en las empresas, en la administración gubernamental, lo que obliga la preparación de personal capacitado que dé respuesta a estas necesidades de mercado. Esto involucra una respuesta que se relaciona con la educación que debe preparar al capital humano que “opere la técnica y acreciente la ciencia. Situación que encamina al paralelismo entre desarrollo tecnológico y la educación como preparación de los recursos humanos” (Garrido-Trejo, 2011, p. 73). Esto es, la demanda de profesionales y

técnicos superiores en la zona metropolitana de Toluca para el período de 1995 a 2005 estuvo marcada por el 41.3% frente a un 58.6% de profesionistas no laborando. Mientras que para 2001 a 2005, la proporción de profesionistas laborando fue de 19.2% frente a 80% no laborando (Garrido-Trejo, 2011).

La educación superior tecnológica se integra por tres subsistemas y una institución nacional: el Instituto Politécnico Nacional (como órgano desconcentrado de la SEP); y dentro de los subsistemas, el Sistema de institutos tecnológicos en su versión federal dependientes de la SEP o los estatales; el sistema de universidades tecnológicas; y el sistema de universidades politécnicas. Las universidades tecnológicas son instituciones descentralizadas del gobierno de cada estado, que reciben financiamiento federal, estatal y de otros medios como son los alumnos o por el servicio ofrecido al sector empresarial. En 1990 se da inicio con las actividades de los Institutos Tecnológicos descentralizados. Los primeros Institutos Tecnológicos surgieron en México en 1948, cuando se crearon los de Durango y Chihuahua. Después se fundaron los de Saltillo (1951) y Ciudad Madero (1954). Hacia 1955, estos primeros cuatro Tecnológicos atendían una población escolar de 1,795 alumnos, de los cuales 1,688 eran hombres y sólo 107 mujeres. En 1957 inició operaciones el IT de Orizaba. En 1959, los Institutos Tecnológicos son desincorporados del Instituto Politécnico Nacional, para depender, por medio de la Dirección General de Enseñanzas Tecnológicas Industriales y Comerciales, directamente de la Secretaría de Educación Pública. En 2005 por la reestructuración del sistema educativo por niveles los institutos se integraron a la subsecretaría de educación superior; en el Estado de México se cuenta con 24 Tecnológicos de Estudios Superiores. Y donde a partir de la competitividad que le otorga a la educación, la formación de técnicos y profesionales en el área de operación tecnológica se vuelve una práctica estratégica que apoya el gobierno bajo la justificación de esa búsqueda de fortalecer la educación superior. Del sistema nacional de institutos tecnológicos egresan anualmente cerca del 26 mil profesionistas, y a lo largo de sus historia han formado cerca de 500 mil profesionistas (Arreola, 2007).

Arana (2005) indica que la función de los mercados es parte fundamental en el desarrollo económico, de ahí que en la década de los sesenta el comercio local no contaba con un financiamiento, ni con un control de calidad, de servicio, legalidad y/o sanidad; además de que 90% eran pequeños establecimientos que no tenían sentido empresarial.

La reconfiguración urbana de Toluca fue la llegada de grandes comercios provenientes de la Ciudad de México [...] como Sears Roebuck de México y la cadena de zapaterías Canadá, que vinieron a alterar la tradicional vida económica de la ciudad, ya porque significaba una apertura comercial que contribuiría a evitar la competencia del Distrito Federal, ya porque funcionó como acicate para la modernización del sector comercial local. (Arana, 2005, p. 117)

Con el impulso al eje industrial Toluca-Lerma, la ciudad de Toluca inició su fase de conurbación, cuyo eje de crecimiento y expansión física fue el Paseo Tollocan, que tuvo un papel de alimentador vial y de servicios al oriente de la ciudad, debido a que presento nuevos usos urbanos e incorporando el suelo agropecuario por la presión del mercado de suelo (Hoyos, 2010).

Para finales de la década de 1990 hay cambios en las actividades económicas en el municipio de Metepec, se crean plaza las Américas, Pabellón Metepec y Galerías Metepec. Por su parte en Lerma en el 2001 se abren Plazas Outlet y en 2010 Multiplaza Santín. Esta dinámica apunta que las actividades siguen creciendo hacia el sector terciario y que se ve reflejado en los cambios de actividades que desarrollan los habitantes. Los actores sociales en este trascurso de industrialización se modificó paulatinamente, se pasó de procesos rurales a la manufactura; lo cual fue provocando una segregación de la población con bajos recursos hacia la periferia, notándose una acumulación de la clase obrera y por otra de la pequeña burguesía.

La especialización, la concentración del empleo terciario y el ingreso ubican a Toluca y a Metepec como nodos estratégicos de desarrollo económico metropolitano. Recapitulando, de 1930 a 1960 la población del valle de Toluca vivía en el campo, un segundo período va de 1965 a 1980 que fue guiado por el desarrollo industrial junto con la urbanización, donde

para el abasto de la ciudad existían tiendas de abarrotes y recauderías, que luego ese abasto resonó con la central de abastos (1983-1989). La red de comercialización y distribución de alimentos a partir de supermercados se desarrolla entre 1990 y 2000 con Comercial Mexicana, Aurrera, Gigante y Súper kompras. “A la fecha las políticas estatales promueven las tiendas de autoservicio, departamentales, las franquicias, y fomentan la participación del sector privado en la modernización comercial” (Orozco y García, 2015, p. 99). La evolución de la ciudad se vincula con la reestructuración económica que se asocia con las propuestas gubernamentales, y donde la ubicación de las tiendas como sistemas de abasto deben ser compatibles con el uso del suelo habitacional, comercial y de servicio. Así es a diferentes ritmos que desaparecen las parcelas de cultivo de autoconsumo y los terrenos baldíos, en su lugar aparecen asentamientos habitacionales de ingresos medios y bajos (Orozco y García, 2015).

Para la década de 1990, los cambios en el empleo estuvieron marcados por las empresas transnacionales, donde los contratos temporales, trabajos sin prestaciones y con bajas retribuciones fueron parte del escenario laboral, creciendo la participación femenina.

A pesar de la crisis económica de la década de 1980, que provocó una serie de despidos en las industrias locales, recorte de días laborales, intensificación de ritmos de trabajo, cierre parcial o total de las plantas y una reordenación administrativa, la incorporación femenina al trabajo industrial se mantuvo. Mientras que muchos proveedores del ingreso familiar fueron despedidos, sus esposas y hermanas empezaron a buscar ingresos adicionales. De hecho, paulatinamente se empezaron a incorporar al trabajo extradoméstico las mujeres casadas y con hijos (Sollova, 2008, p. 206).

En 1970 había 176 912 mujeres económicamente activas y para el año 2000 el número llegó a millón 410 782 mujeres ocupadas. El empleo para las mujeres aumento en el sector de servicios y en el comercio. “De acuerdo con el Censo General de Población y Vivienda de 1990, en el Estado de México hubo 2 860 976 personas ocupadas, de las cuales 2 215 685 eran hombres y 704 121 mujeres”. (Sollova, 2008, p. 214).

El Sistema Urbano Nacional hace referencia a pueblos y ciudades que se unen y tendrá repercusiones entre los lugares ya sea en asuntos económicas, de empleo o servicio. Con base en datos del INEGI (2010), asentamientos menores de 2500 habitantes son rurales, y de

5000 a 1499 habitantes son rural urbanos, en tanto que la población urbana es de asentamientos mayores a los 15 mil habitantes. La transformación del comercio creció demasiado en 1975 Toluca contaba con 24 tiendas de autoservicio y departamentales y en 1993 ya había 5 569 comercios y para el 2000 el aumento fue hasta 24 403 establecimientos (Arana, 2005, p. 119). El sector terciario por su gama de labores requiere diferentes grados de preparación y capacitación, lo cual conlleva trabajos básicos y mal remunerados, hasta trabajos de profesionistas con experiencia. Los cambios en las actividades económicas también fueron resultados de las demandas de la población recién llegada, del crecimiento de la clase media al ser quienes consumen esos servicios que con parte del modo de vida urbana (Arana, 2005). El área conurbada de Toluca y Metepec que se incrementó en los 90 resulta una zona donde las políticas neoliberales encontraron las condiciones para la implementación del sector terciario. Aunado a esto las condiciones de la fuerza laboral en la zona metropolitana de Toluca se vincula con el sector económico, la rama de la actividad principal, la urbanización alcanzada y la concentración de la población; lo cual provoca la vulnerabilidad de los trabajadores asalariados según los mercados de trabajo. Estableciendo una relación empleo y subempleo, en tanto empleo informal “personas desocupadas recurrieron al comercio o prestación de servicios en la vía pública como recurso para subsistir, ante la imposibilidad de lograr un empleo remunerado” (Arana, 2005, p. 128).

Lo intangible

En referencia a las prácticas culturales como parte del patrimonio inmaterial, la UNESCO (aprobada en 2003 y con entrada en vigor en 2006) que se entiende como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Lo cual se manifiesta en los siguientes ámbitos: tradiciones y expresiones orales (incluido el idioma), artes del espectáculo; usos sociales, rituales y activos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales. “El patrimonio intangible está en todos los aspectos de los bienes culturales. Y es la base de la identidad, la creatividad y la diversidad cultural” (Arévalo, 2012, p. 3).

Por otra parte, Lourdes Arizpe en su libro *Patrimonio Cultural Inmaterial de México* (2009) apunta que son siete prácticas sociales que están presentes en los pueblos donde realizó su investigación que va desde la celebración del día de muertos, el trueque, las procesiones y desfiles, la fiesta de las malinches, los ritos de paso, el temazcal hasta el carnaval. Y es el Conaculta el encargado de enlistar las expresiones inmateriales a través del Sistema de Información Cultural (SIC) para el caso de México. La preservación del patrimonio material e inmaterial permite contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida y pensamiento.

Lo que puede destacarse en cuanto a la política de la UNESCO sobre el patrimonio inmaterial es que ha permitido abrir espacios que han sido aprovechados por muchas comunidades y pueblos para ampliar y consolidar su presencia, garantizar la integridad de sus prácticas y espacios amenazados por la acción de gobiernos nacionales o locales o intereses privados (Villaseñor y Zoila Márquez, 2012, p. 94). La preservación del patrimonio material e inmaterial representa el eje articulador de las políticas de cultura en el contexto nacional e internacional. Se vitalidad y preservación depende de aquellos cuyos conocimientos de las tradiciones, costumbres y técnicas transmitida en cada comunidad, de generación a generación y a otras comunidades.

Para el caso de la población indígena el Estado de México, está compuesta de cinco grupos que pertenecen a diferentes familias lingüísticas: nahuas, tlahuicas, mazahuas, otomíes y matlatzincas. A través de la casa de las artesanías (CASART), se buscó el apoyo para los artesanos de Temoaya, Valle de Bravo, Metepec y Temascalcingo. En 2004 cuando se reformó la ley orgánica de la administración pública del Estado de México con el objetivo de crear la Secretaria en de Turismo y Desarrollo Artesanal para: regular, promover y fomentar el desarrollo artesanal y turístico a través de Instituto de Investigación y Fomento de las Artesanías del Estado de México (IIFAEM, 2005). De ahí que se determinó crear el departamento de Ferias y Exposiciones y para ello se vinculó con la Secretaría de Finanzas, Planeación y Administración, de la Secretaría del Trabajo y la Previsión Social y la Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social, donde el gobernador es quien designa

y remueve al director del IIFAEM, se tiene registrado un padrón de 15 091 artesanos, con 17 ramas artesanales, y se brinda capacitación para la preservación de la actividad artesanal, mejoramiento de los procesos de producción y fomento de la cultura empresarial.

En los municipios de Toluca, Metepec, Lerma, Zinacantepec y San Mateo se presenta la desaparición de lenguas indígenas: náhuatl, otomí y mazahua. En buena medida por los nuevos asentamientos vinculado al crecimiento de la población en la región a partir de los noventa hasta dos mil diez. La población indígena crece pero el uso de su lengua disminuye considerablemente porque se enfrenta a los estereotipos y prejuicios respecto al significado de sus formas de ser y pensar. Eso se debe a un asunto de discriminación hacia lo indígena lo que suele relacionarse con la falta de oportunidad para quien no habla español, esto es, las generaciones jóvenes abandonan su lengua para subsistir y fusionarse con aquellos parámetros de normalidad. De acuerdo a las políticas lingüísticas sobre las lenguas indígenas Nava-Guadalupe (2015) señala que existen:

- Altos índices de analfabetismo en las comunidades indígenas, principalmente.
- Situación de pobreza extrema entre los miembros de comunidades indígenas ante la escasez de oportunidades educativas, culturales y lingüísticas.
- Altos índices de marginación y exclusión social.
- Bajos niveles de desarrollo en las comunidades indígenas.
- Falta de representación política de los pueblos indígenas.

Asimismo, se continua con tradiciones de antaño, en esa vida cotidiana de los habitantes de esta región, una forma de comerciar de nuestros antepasados es el truque, aspecto que sigue vigente en varias comunidades, es el caso de Santiago Tianguistenco donde se intercambia hasta la fecha leña por bienes como maíz, aceite, animales o semillas. Representa un vasto sistema de intercambio para el comercio, la vida cultural y el eje articulador de la vida urbana que se amalgama con las necesidades de las comunidades.

La vida religiosa es un referente para esta región, un santuario de gran relevancia para hacer peregrinaciones es del señor de Chalma, donde se alaba y venera al cristo por los milagros que realiza convirtiéndose en un referente de la identidad colectiva y comunitaria. Estas peregrinaciones tienen una organización, están establecidas las actividades que desempeña; lo hacen para preservar una tradición (tradición que se enseña a los niños desde muy pequeños). Parte de las tareas las asumen los mayordomos, como realizar el peregrinaje, estar atentos a las paradas que se realizan y a brindar alimentos y bebidas, las visitas a los oratorios, misa; de igual manera acuden los que ocuparan un puesto de mayordomo para poder aprender. Es esencial participar en las actividades religiosas al representar un vínculo de adscripción comunitaria, por lo que los sujetos mantienen el compromiso de dar continuidad a las creencias y prácticas heredadas desde tiempos ancestrales. Es frecuente identificar que diversos municipios del Estado de México se emprenden peregrinaciones a los principales santuarios, para mantenerse vivo, el patrimonio cultural debe seguir siendo pertinente a una cultura y ser practicado y aprendido regularmente en las comunidades y por las generaciones sucesivas.

El peregrinaje religioso es parte de la vida cotidiana de los habitantes del Valle de Toluca, al adoptar símbolos que aportan a su vivencia un sentido que se basan en su fe y tradición que con el paso de los años les han sido inculcadas como parte de los mecanismos de socialización que dan sentido a la identidad. Estas tradiciones del peregrinaje inicia desde casa donde participa la familia, los abuelos suelen dar la bendición, es un trabajo de comunidad, se desarrollan los acuerdos para conformar el grupo que va guiarlos, el asunto de la comida, el hospedaje y la preservación de tradiciones fusionadas con el contexto urbano. Es un aspecto de organización comunitaria, que genera un compromiso para llevar a cabo la peregrinación y que representa la identidad del pueblo, pero sin renunciar al intercambio sociocultural que representan el desplazamiento del lugar de origen hacia aquellos espacios de trabajo, ocio e interacción, por el contrario el sujeto desde sus referentes sociales y culturales construyen redes de interacción.

Retomado a Arévalo (2004) expresa que el patrimonio refiere la realidad icónica como expresión material, simbólica y colectiva que en una sociedad está constituida por el conjunto

de bienes materiales, sociales e ideacionales –tangibles e intangibles– que son transmitidos de generación en generación. El patrimonio representado por las manifestaciones creativas de la cultura popular, donde ese patrimonio inmaterial vivo y en continuo proceso de cambio, como una expresión del pasado, de la tradición y de ese presente continuo. Entonces el patrimonio inmaterial refleja la cultura viva, lo que implica costumbres, tradiciones, prácticas como la música, donde su significación sociocultural representa la expresión de un grupo, de un pueblo. “Adentrarnos a las ciudades a través de su historia y de la composición social que la estructura es también una manera de entender a los hombres que la constituyen y de establecer una mirada totalizadora ante los fenómenos sociales cuya repercusión va de lo individual a lo colectivo, y de éste a lo histórico y a lo artístico” (Carrillo, 2006, p. 374) .

Bajo esta dinámica de crecimiento y cambios en su contexto los sujetos fueron modificando y ajustando su vida cotidiana, donde se acogió dentro de esta dinámica al rock, como esa posibilidad de expresión, de un espacio de resistencia ante las desigualdades, discriminación que se manifiesta en su experiencia de vida para ser contenedor de las experiencias cotidiana. Como lo apunta Soja (2008) esta dimensión macro se centra en tres elementos: la historicidad en tanto el tiempo de 30 años, la socialidad como esa relación que ha permitido los ajustes sociales a esta nueva dinámica social y en esa espacialidad de la región que en su interdependencia dan sentido a la dialéctica del espacio. Todo ello inmerso en el ser en tanto sujeto social que va incorporando relaciones interactivas, sentimientos y simbolismos que le dan sentido a su vida cotidiana, donde la música, la escena rockera es una forma de expresión intangible, como esa serie de elementos no tocables en el entorno, como expresiones vinculadas a un espacio cotidiano y vivenciado.

Puntos clave del nivel macro

En la actualidad a la zona metropolitana del valle de Toluca (ZMVT) se le entiende como un modelo de crecimiento concéntrico con una periferia interconectada que se advierte de la siguiente manera:

1. Un crecimiento concéntrico a partir de la Zona Metropolitana conurbada con subcentros urbanos y distritos homogéneos.
2. Dos subcentros metropolitanos dominantes, dos corredores de desarrollo prioritarios (Toluca-Ocoyoacac y Toluca-Metepec).
3. Un crecimiento periférico metropolitano polinuclear, zonas nororiente, suroriente y enclaves urbanos.
4. Una periferia metropolitana con dos subcentros interconectados, suroriente (Tianguistenco) y sur (Tenango del Valle).

Los municipios de Toluca, Almoloya del Río, Ocoyoacac, Rayón y Mexicaltzingo presentan una fase de transición a recomposición de la ocupación. “En el primero destaca su dinámica industrial y urbana; en el segundo, el impulso a la manufactura de ropa de vestir; en el tercero una incipiente industria; y en el cuarto y quinto la venta de artículos artesanales, el comercio y los servicios” (Orozco y Sánchez, 2004, p. 175). Los cambios espaciales en las zonas agrícolas periféricas concuerdan con las transformaciones en su estructura social y económica, en las cuales la población rural transita entre la vida agrícola y la vida urbana de las actividades secundarias y terciarias (Orozco y Sánchez, 2004)

El proceso de urbanización es desigual; los pobres viven en las zonas periféricas que carecen de servicios como agua potable, gas, drenaje y que suelen ubicarse como semirurales. De igual manera dentro esas modificaciones está el cambio en cuestión laboral, que paso de la mano de obra agrícola a la industrial y de servicios. Lerma, San Mateo y Ocoyoacac en el sector secundario con mayor número de participación masculina pero también el femenino en esta zona. Con el paso del tiempo el trabajo para las mujeres es algo indispensable para el bienestar de su descendencia, para el apoyo del hogar.

La industrialización en la década de 1970 estuvo basada en los subsidios estatales, en tanto la participación del estado en la regulación económica y la protección del mercado. Donde la política de desarrollo económico no consideraba planes a largo plazo que impulsaran la productividad. Por otro lado de 1978 a 1981 se presenta el auge del petróleo, que luego se vio afectado por el descenso de los precios del petróleo que conllevó a crisis del 1982. Es

cuando se propone un cambio estructural a través del Programa Inmediato de Reordenación Económica PIRE, con el propósito de cumplir con la deuda externa y reducir la inflación; lo cual implicó disminuir los salarios reales, el crédito interno y el gasto público; así como orientar las exportaciones.

Asimismo, se da apoyo a las empresas con deuda al crear el fideicomiso de cobertura de riesgos cambiarios (Ficorca). Para 1987 se firma el pacto de solidaridad económica PSE entre presidente, organismos empresariales, obreros, campesinos con la finalidad de reducir la inflación y en 1994 se devalúa el peso.

La metropolización del Valle de Toluca implicó cambios, es decir, incorporarse a la industrialización y alejarse o combinarlo con la agricultura. Lo que conlleva volverse más urbano dentro de lo rural, combinando lo local y lo global. San Cristóbal Huichochitlán de ser pueblo paso a ser una delegación de Toluca, se urbanizó dentro de la administración de Toluca, son comunidades indígenas que han tenido que optar por mecanismo que les permita acoplarse a esta dinámica urbana. Varios pueblos pasaron a ser delegaciones por la reconfiguración de administración municipal, Santa Ana Tlapaltitlán y San Lorenzo Tepaltitlán que ahora están en la parte centro de la ciudad.

De igual manera la urbanización ha tenido un impacto desigual en muchas de las comunidades del Valle de Toluca, ha generado mucha pobreza como en San Cristóbal, San Andrés, San Pablo, etc., pues permanecen remanentes comunitarios fusionados con los proyectos de modernización de las ciudades que proyectan la urgencia de globalmente rentables. El contexto permite desarrollar el estudio sobre las trayectorias de los sujetos mediante los cambios gestados a través de la urbanización y transformación de las prácticas laborales, económicas y socioculturales.

Los cambios en esta región están compuestos por la movilidad (espacial), las personas salen constantemente a vender sus productos, incluso a varias partes de la República, llevando consigo su experiencia de comunidad, de una cultura con un lugar específico y por supuesto también incorporando aspectos a su vida cotidiana de los lugares que visitan. Una de esas

actividades que tiene un gran movimiento es el trabajo artesanal que representa la principal actividad en la obtención de ingresos. Se retoman la afirmación de Soja (2008) al argumentar “cada uno de estos espacios debe ser reconocido como producto de la acción y la intención humana colectiva, y por lo tanto susceptible de ser modificado o transformado” (p. 34).

Haciendo el recuento los cambios en la periferia de Toluca, en esos 40 años en Ocoyoacac:

- 1970-1980: crecimiento poblacional zona norte en la colonia Benito Juárez y San Pedro Cholula (zona noreste), hacia el Pedregal y la Ex hacienda Texcaltengo.
- 1980-1990: se crea la industria dentro de Ocoyoacac en la carretera México-Toluca en San Antonio Amomolulco. Esto incluye Ocoyoacac, Toluca, Lerma y Capulhuac; Lerma empezó desde la década anterior y formó parte del sector industrial y la creación de vivienda para los obreros.
- 1990-2000: crecimiento urbano, el uso del suelo es para la industria y servicios, surgen gasolineras y el ramo automotriz. De igual forma se autorizan fraccionamientos residenciales en Hacienda Jajalpa y San Martín. También se da la conurbación con el municipio de Capulhuac.
- 2000-2010: Sigue el crecimiento, el aumento del área urbana sobre la carretera México Toluca se oferta vivienda residencial campestre. Se da la conurbación entre Lerma y Ocoyoacac, se construyó el fraccionamiento Bosques de los Encinos.

En la zona de la marquesa se da el establecimiento de ecoturismo y gastronomía. En 2015 se localizan restaurantes como Jajalpa, el correo español, otro barrio para un turismo de clase media y los restaurantes de la marquesa son para el turismo local y nacional.

Ocoyoacac duplicó su población en treinta años, de 1970 a 1980 era un municipio agrícola, para 2010 la mayoría de su población ocupa el sector terciario y el industrial. Se continua con las construcciones de fraccionamiento residenciales en espacios forestales próximos al área natural protegida Otomí-Mexica. Así como construcciones de plazas comerciales. Lo cual implicó el desplazamiento y combinación de actividades tradicionales con la nueva dinámica de la población por el sector industrial.

El uso del suelo cambio por los desarrollos residenciales modificando la movilidad de la población, por citar un ejemplo: el obstruir el paso a los pobladores de Tepexoyuca para tomar el transporte hacia a Ciudad de México.

La población de Ocoyoacac creció de 1995 a 2000, se duplicó. De 2000 a 2014 la superficie agrícola disminuyó 10.19% que son más de 3000 hectáreas y se triplicó la superficie urbana. Y el uso de suelo agrícola y forestal cambio a comercial. Esto implicó un desplazamiento de actividades económicas (agricultura) por el cambio de uso de suelo y la accesibilidad del agua se vuelve complicada para los pobladores porque el agua se destina a las zonas residenciales. Es el caso de que se ofertan casas en ocho fraccionamiento residenciales y que se comercializan en dólares por la supuesta exclusividad. Es un desarrollo inmobiliario hacia el sur y poniente del Valle de Toluca, para estratos sociales medios y bajos en municipios de Tianguistenco, Capulhuac, Calimaya, Chapultepec, San Antonio la Isla.

Este crecimiento urbano convierte a esta zona como una oportunidad para viajar a Ciudad de México, a Santa Fe, promocionando que existe un desarrollo vial, comercial, habitacional, educativo, extensiones ecológicas y que todo es por la ventaja de su localización. Es relevante mencionar que los municipios no toman las decisiones para el proceso de fraccionamientos, es una decisión gubernamental del Desarrollo Urbano Estatal, el gobierno del Estado de México otorga las autorizaciones.

Entonces el desarrollo de los estudios de la Triálectica espacial afirma que la producción social de la espacialidad humana se constituye en algo fundamental para entender nuestras vidas y nuestros contextos vitales como la producción social de nuestras historias y nuestras sociedades. Ambas realidades que son complejas e interdependientes para comprender e interpretar el sentido de las vivencias. Después de tener el referente de la dimensión macro en el siguiente capítulo se aborda el nivel micro para describir y explicar el tercer espacio de la escena rockera en Ocoyoacac.



**CAPÍTULO 5:
LA DIMENSIÓN MICRO.
LA ESCENA ROCKERA EN OCOYOACAC**



En este capítulo se aborda la dialéctica de la espacialidad: primero, segundo y tercer espacio, que es el nivel micro. En el primer espacio está la presencia del actor, de ese usuario que tiene una visión pragmática. En el segundo está el planificador con una mirada racionalizada plasmada en los discursos, y en el tercero está el habitante, con su perspectiva sensorial y marcado por sus motivaciones. La estructura del capítulo refiere a la dimensión micro y al rock como fenómeno social para explorar las formas en que la música articula, ordena y organiza el tiempo y espacio de la vida social de Ocoyoacac. En un primer momento abordo a las prácticas de la música a partir de las tocadás; para en un segundo momento describir el movimiento de flujo de los seguidores. En un tercer momento hablo de las tocadás rockeras en Ocoyoacac, donde esas tocadás le dan sentido de pertenencia a sus habitantes.

De ahí que la escena rockera en el circuito es una práctica que acompaña las actividades cotidianas. Y donde se promueve la organización de eventos musicales, así como la acción y presencia de diferentes actores que encuentran la diferenciación de sus estéticas y de sus ideales en los géneros musicales. Eso me permitió conocer los movimientos de los flujos de los seguidores rockeros y conocer la dinámica de las tocadás en Ocoyoacac.

El tema del rock como fenómeno social permite explorar las diversas formas en que la música articula, ordena y organiza el tiempo y el espacio de la vida social, en la localidad de Ocoyoacac. El acercarnos al ámbito de la cultura tradicional, en su dimensión temporal de la escena rockera, sirve para comprender su estado actual y las vivencias de los sujetos que participan en ella, en términos de Soja (2008, p. 40) se da pauta a la constitución del espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas.

La referencia a la dimensión micro de la escena rockera en Ocoyoacac ayuda a comprender el desenvolvimiento en la creación, producción y distribución musical de las bandas, así como los usos y apropiaciones que se utilizan y combinan entre los recursos urbanos y rurales, o quizá se expresa mejor al decir que se fusionan como el andar de las personas en esta región. A decir de Soja (2008), el estudio de la espacialidad humana puede parecer obvia por acontecer en la cotidianidad, en la inclusión en los estudios especializados en la espacialidad

urbana se le considera de “forma predominante como un mero complemento o resultado de procesos históricos y sociales que no son intrínsecamente espaciales en sí mismos” (Soja, 2008, p. 34)

El recorrido micro se refiere a las prácticas de los rockeros que se realizan en esta localidad y ayudan a comprender este movimiento musical, en cómo se articula en su organización, difusión y desarrollo de las tocadás, para lo cual se abordan los actores participantes: músicos locales, organizadores y seguidores.

El espacio rockero es aquel lugar donde se escucha e interpreta música como parte de la escena rockera y con características de disfrute y catarsis. El espacio de la tocada es aquel donde se da un ejercicio comunicativo (a través de la música) entre los integrantes y donde se desarrollan prácticas que se consolidan alrededor del rock (música, alcohol, drogas, baile) y de esa interacción que se establece. En el siguiente esquema se muestra la escena rockera en tres momentos, el primero consiste en el análisis y la clasificación de un lugar a partir de las experiencias pasadas, recuerdos que se asocian en el espacio de la tocada. El segundo momento se vive en el dicho espacio al interactuar y relacionarse con el sistema objetual que lo compone. En el tercer momento, el sujeto desarrolla este ejercicio de manera colectiva en el contexto de Ocoyoacac; donde la escena rockera está impregnada de una cultura que compone el sistema objetual que está ubicado en un espacio.

Cuadro: Espacialidad de la escena rockera, de acuerdo con Edward Soja

Macro Ocoyoacac	Historicidad	Socialidad	Espacialidad
Micro Escena rockera	30 años de rock	Relaciones sociales Trabajo comunitario	Circuito rockero
	Práctica rockera	Fraternidad Articula la organización	Tocada
	El rock en la vida cotidiana	Ska, metal, punk, rock urbano	Escena local músicos
	Seguidores	Con las Bandas locales de rock	Amor al rock en el espacio de la tocada
	Primer espacio	Segundo espacio	Tercer espacio

Fuente: Elaboración propia con base en Soja (2018).

Entonces, la espacialidad de la escena rockera es un espacio constituido por las interacciones que se dan entre los sujetos que participan y los objetos que usan. Se vuelve un espacio de rock adonde se propicia un ejercicio de comunicación, en el cual se llevan a cabo prácticas que se consolidan alrededor de la escena rockera convirtiéndose en un tercer espacio que fusiona lo real con lo imaginado durante el tiempo que dura la tocada. En seguida se explica la dimensión micro de la escena rockera, del rock de Ocoyoacac que se desarrolla en las tocadadas.

La práctica de la música a través de las tocadadas

La música es una práctica que acompaña las actividades cotidianas, se le puede apreciar en las danzas prehispánicas, en los ritmos regionales como la banda, el norteño y también en géneros como el rock. Son prácticas que se promueven a través de la organización de eventos musicales, así como la acción y presencia de diferentes actores que encuentran en los géneros musicales la diferenciación de sus estéticas y de sus ideales, otorgando un sentido de pertenencia.

Las tocadadas rockeras son un fenómeno que nos lleva a preguntarnos ¿por qué las hacen?, ¿cuál es el gusto que les da hacerlas?, ¿por qué esta la participación de las familias?, ¿por qué la camaradería en estos eventos?, ¿cuáles son las estrategias para la organización de los eventos locales?, ¿cómo mantienen activa la producción, distribución y consumo de su propuesta musical?, ¿cuál es el flujo de los asistentes a las tocadadas? Todo dentro de la microrregión de Ocoyoacac, donde se tiene presente que hay transformaciones que generaron cambios sobre todo por la industrialización y dieron como resultado una movilización mayor de la población del Valle de Toluca que conlleva intercambios, uno de ellos escuchar música diferente a su comunidad. Es una música que llega y se queda, se vuelve parte de ellos al fusionarse y adaptarse, de ahí que en la actualidad existan seguidores de diferentes edades a partir de compartir ese agrado y pasión musical, ya sea como músico, como organizador de eventos o como seguidor de la escena rockera.

Una tocada de acuerdo con Urteaga (2000a) son los espacios para experimentar el *communitas* en oposición a la *societas*, que pertenece al orden de la cotidianidad institucional

por la que atraviesan. Por su parte, la lingüista Martha Hildebrandt señala que la tocada aparece como mexicanismo, con el sentido de reunión en que se toca música y se designa como un concierto generalmente de rock (ElHablaCulta, 2018).

El concierto (tocada) es un espacio de privilegio en donde el mundo imaginado y el real se funden en la dimensión simbólica para modelar el ethos y la cosmovisión rockera (Urteaga, 2000a). Donde el ethos se ve como esa conformación que tiene un comportamiento que adopta un grupo, en este caso un grupo rockero. En la tocada se desarrolla el toquin como ese evento que es resultado de la combinación de la banda (grupos de rock), de la raza (los seguidores) y la música.

Por lo anterior, la escena rockera es el espacio de la tocada como ese escenario que muestra una forma de pensar, enfrentar y confrontar el mundo a través del rock, por representar un lugar que significa de forma musical y se convierte en el medio que permite comprender y pensar el mundo que los rodea. Las tocadas se vuelven espacios de libertad para disfrutar de la música y volverse ajenos a la sociedad en que están inmersos la mayor parte del tiempo, por eso se vuelven espacios imaginados, aunque sea por unas horas.

Para las prácticas sociales (espaciales), Lefebvre (1974) propone una topografía concreta inherentes a sus formas: un espacio social, mental y físico. Es la toma de contacto y conciencia de estos espacios (social, mental y físico) por parte de los sujetos que lo experimentan, por ello el autor señala que se puede aprender trágicamente. En tanto que los sujetos que aprehenden estos espacios mediante su contacto con la realidad puede incluir sacrificio, violencia social y una relación centro-periferia.

La tocada como espacio para el *toquín* se forma de tres componentes: el físico que es la microrregión de Ocoyoacac y está representado por patios, terrenos baldíos, jardines; el componente mental, que es la sensación de refugio para el *toquín* al sentirse protegidos; y el componente social que se observa en la transformación del jardín o patio en el escenario para la tocada, es la apropiación de ese entretenimiento musical-rockero por determinadas horas.

Para el caso de Ocoyoacac, la tocada es un espacio seguro, eres invulnerable, con un lenguaje libre, porque el espacio de la tocada te brinda lo que te niega la realidad. Es el espacio en donde se pone de manifiesto el rechazo a la sociedad que se materializa en las canciones, en los gritos mientras dura la tocada y que permite que se fusione lo real con lo imaginado como algo simbólico que permanece mientras estas participando en el toquín.

De ahí que se generara un mapa de la escena rockera en tanto tercer espacio a partir del registro de las tocadadas llevadas a cabo en 2015, 2016 y 2017 y se lograra identificar a los sujetos que participaban y el papel que desempeñaban. Durante las tocadadas se tuvo presente dos cuestionamientos: ¿qué se observó? y ¿por qué se hizo o decidió hacer el mapa de la escena rockera? En principio lo que se observó y registró me ayudó a comprender la escena rockera como esa práctica de creación que conlleva un período de tiempo (una tarde, una noche, parte de la madrugada), lo cual tiene un principio, el llamado tiempo del rockanrolito, que es cuando emprende el evento y por consiguiente un fin o término de la tocada. Además de contener un programa de actividades, que es la cartelera de los grupos que van a participar y que está compuesto por los actores (bandas rockeras, organizadores). También se cuenta con una audiencia, que es el público que asiste y participa durante la tocada. Todo esto se enmarca en un lugar, que es donde se lleva a cabo la tocada (en la microrregión de Ocoyoacac).

Para plasmar lo que se observó, se llevó a cabo una cartografía en donde se registró la ubicación y distribución de los sujetos en el espacio rockero e identificar las prácticas de uso y apropiación del rock, lo que le da un sentido de pertenencia.

La cartografía, de acuerdo con Soja (2000) ayuda a ubicar los espacios y comprenderlos como espacios sociales. Soja menciona que las prácticas espaciales son rutinas de la vida cotidiana que se desarrollan en el espacio objetivado. Por lo cual se realizaron una serie de mapas para ubicar los lugares donde había presencia del rock en esta región. Con base en López y Aldabe (2012), la cartografía ayuda a comunicar información espacial a partir de mapas; que es una expresión gráfica que comunica formas, eventos y relaciones que se tienen en un lugar.

Entonces, la cartografía implica un territorio como un autorreconocimiento de la comunidad que participa. Un método en tanto procedimiento cualitativo de la comunidad (rockera, en nuestro caso) que es el actor principal. Una posición que presenta una intencionalidad (realizar eventos musicales, tocadas). Una representación del espacio que contiene las relaciones como redes de fortalecimiento y de flujos para la escena rockera. De ahí, que una cartografía temática refieren a variables intangibles, en mi caso es la variable rock y puede contener información cualitativa al permitirme ubicar los lugares y conocer los flujos para la asistencia a las tocadas en la microrregión de Ocoyoacac.

El espacio de la tocada es el suceso que muestra una forma de enfrentar y confrontar el mundo a través o por medio del rock, representando un lugar que redefine (significa) de forma musical y se convierte en el medio que les permite comprender, estar y enfrentar el mundo que les envuelve. El rock deja huella y se va incorporando en sus procesos cognitivos y afectivos, otorgando un significado individual y social por los procesos de interacción en las tocadas y el sentido de pertenencia en estos treinta años.

El mapa de la escena rockera se presentan tres elementos: los personajes, las prácticas y el espacio.

Escena rockera

Personajes	Prácticas	Espacio
Sujetos	Objetos	Espacio
Músicos	Tocan instrumentos, interpretan rock	Escenario
Organizadores	Coordinación del evento (lugar, sonido, comida, bebida)	Escenario Entrada Todo el lugar
Público asistente	Escuchan, bailan, cantan, beben, se drogan	Todo el lugar: se van moviendo y ubicando en determinados espacios

Fuente: elaboración propia

Para la descripción de la tocada realice una división de los sujetos identificados como los actores de la escena rockera de Ocoyoacac: los músicos (bandas rockeras), los organizadores

del evento (tocada) y los asistentes (los casuales, los constantes, los que también son músicos u organizadores). La espacialidad del mapa de la escena rockera es un ejercicio de comunicación entre quienes participan y que se entiende como la performatividad con quienes generan la actuación (músicos) y quienes están presentes, observando, cantando y bailado (slam).

Entonces, dentro de los sujetos participantes en la tocada encuentro a los seguidores, los denominados iniciadores del movimiento en los años 80, le siguen los que son padres a finales de los 90, y finalmente, la subsecuente que son menores de edad que están creciendo escuchando música que sus padres les inculcan y que son parte del movimiento en la actualidad, en el siglo XXI, donde el uso y apropiación de la música se relaciona con los ideales que se ven reflejados en las letras de sus canciones y están marcados con la animadversión al status quo que los convierte en grupos de resistencia social. Ideales que se vinculan con su participación social al involucrarse en acciones comunitarias y de bienestar social, así como en aquellas relacionadas con las festividades y actividades de ocio y recreación, aspecto que se amplía en el siguiente capítulo.

La presencia de grupos de rock en Ocoyoacac se tiene que relacionar con el tema del tiempo que interviene significativamente en las actividades, andares y relaciones, maneras de hacer de los sujetos participantes. En el sentido de que el elemento temporal actúa mediante dos vectores: el primero se mueve a través del tiempo histórico que permite recuperar trayectorias convertidas en memoria que se reproducen durante el presente. Es una sucesión cronológica, se desarrolla a partir de una estructura que se va desplazando en un orden de continuidad y discontinuidad. Cómo se refiere en el capítulo tres, el rock and roll ancla sus antecedentes al Valle de Toluca en la década de los 60s y, para Ocoyoacac, la escena rockera se presenta a finales de los 80, en una época de cambios y donde se fue modificando la vida cotidiana de las personas teniendo una gran influencia el rock al representar una compañía en sus prácticas cotidianas. Para los 90 el rock fue acompañando y narrando esas desigualdades sociales que se fueron marcando por la división social, económica, política y cultural. A partir del siglo XXI, esa dinámica social se presenta con una vinculación entre lo local y lo global, se van uniendo prácticas cotidianas que no dejan de lado las costumbres de estas comunidades y

donde también se van incorporando esas tendencias globales que afectan desde lo económico hasta lo cultural, y donde las manifestaciones musicales son parte de esas prácticas cotidianas que dan vida a las comunidades.

En el segundo vector, el tiempo que se desarrolla a través de la configuración de la información en cada momento o instante y donde el espacio se unifica y proceden mediante pautas constructivas. El vector es el tiempo de exposición (cronoscopico) se manifiesta a través de la duración e intensidad de la exposición del acontecimiento, el presente va construyendo su propia estructura y estructuración. Es un momento continuo, presente que se exhibe en continua construcción. Son los tiempos de las tocadás, esos espacios donde se desarrollan los eventos musicales que permiten o implican un *performance* estético que va desde la vestimenta, que se vincula con género que escuchan y permite distinguir al actor social de los otros, la apropiación del cuerpo, medio para transmitir la adscripción a un lugar musical, donde el espacio físico y simbólico creado en las tocadás le permite vivir una postura de acuerdo a sus ideales, un sentido de pertenencia que representan una postura alternativa y que conlleva negociar con el entorno que no pueden cambiar, pero que se aprende a trasgredir y resistir. Ese tiempo de exposición que hace que el actor social puede cumplir un rol aceptado socialmente y llevar interiormente el rockero que se atavía especialmente para la tocada. Ese espacio urbano contiene áreas habitadas que no parecen urbanas, pero se encuentran urbanizados, forman parte de un espacio urbano regional, esto es, no todo gira en torno a la ciudad madre (Soja, 2008).

Un primer mapa está integrado por los personajes de la escena rockera de Ocoyoacac, por el escenario donde tocarán las bandas rockeras de punk, metal, rock urbano y ska, es un espacio con el sonido, los instrumentos y las luces que harán más vistosa la participación de los músicos y dan pauta para su *performance*. Se identifica al baterista, el guitarrista, el bajista y el vocalista (los integrantes pueden variar dependiendo del género). Asimismo, eso implica que se verá constantemente el desfile de las bandas (grupos rockeros) que van accediendo por el pasillo guiados por los organizadores y el staff de apoyo que cargan y trasladan el equipo de instalación del grupo minutos antes de que sea su intervención.

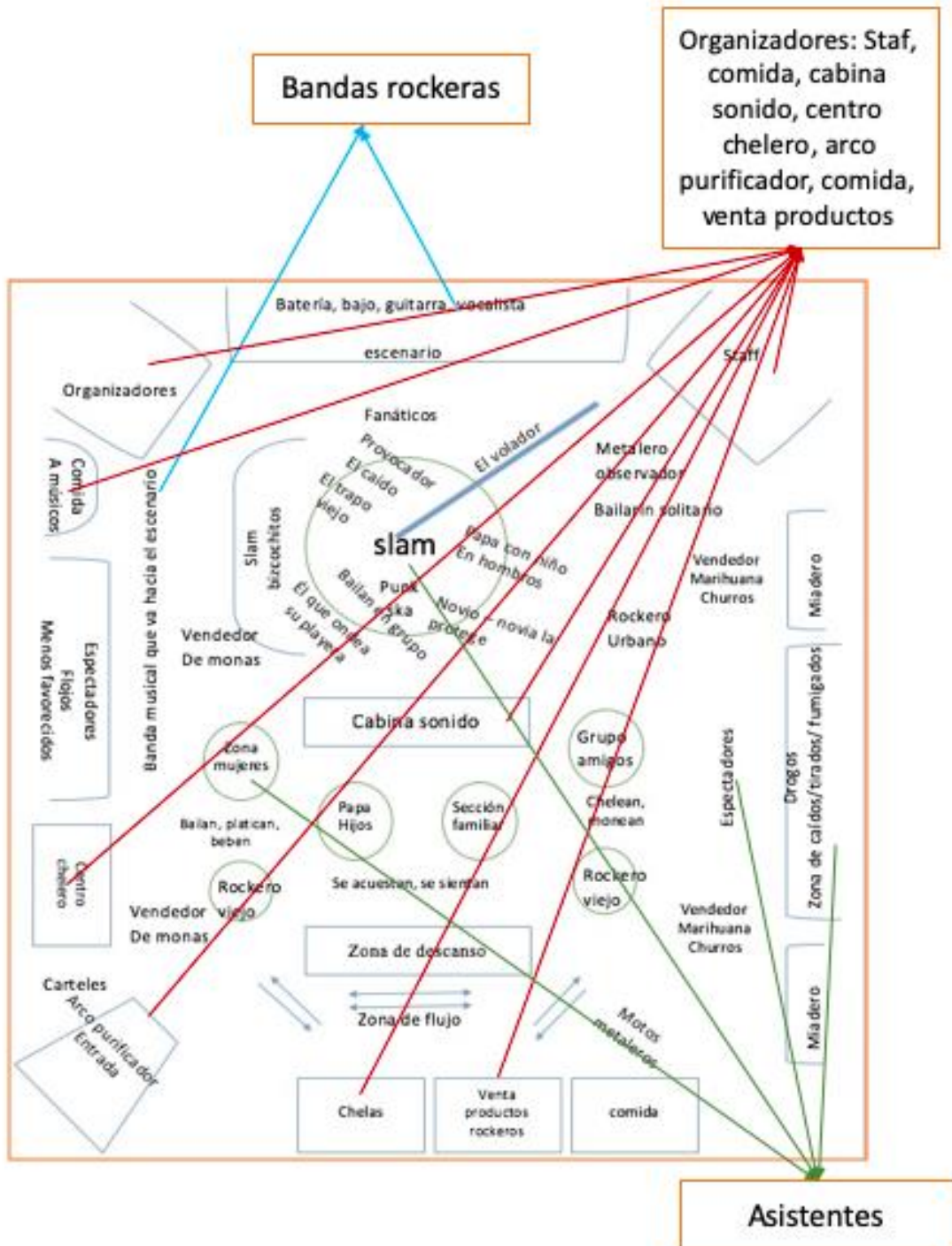
Por parte de los organizadores, los encontramos en espacios muy puntuales y específicos: en la entrada, lo que representa el arco purificador, están quienes darán acceso al recinto, incluso pueden estar los revisores para hombres y para mujeres; los que promocionan las siguientes tocadas a partir de carteles que pegan en la entrada, volantes que van repartiendo entre los asistentes y solicitando que lo compartan a través de WhatsApp y los que están pendientes de lo que acontece en el escenario. El centro chelero, donde ya sea en tinas o cajas exhibiendo las cervezas o refrescos; la tienda de souvenirs (parches, discos, ropa, chalecos, parches, etc.), las señoras que venden comida, que colocan su comal para hacer quesadillas o los diferentes guisados que ofrecerán.

En ese espacio también están los seguidores, se pueden apreciar a los fanáticos, que siempre se encuentran cerca del escenario, en el primer cuadro y entonan las canciones. Los participantes del slam, que se caracteriza por formar un círculo donde se siente una gran vibración y se encuentra envuelto por el polvo que se genera del piso. Las personas empiezan a bailar en círculo notando al que se integra porque le gusta la canción y desea bailar a su ritmo, el que se quita la playera girándola como bandera y la ondea al compás de la música; el que rompe la fila, se mete, avienta y puede volverse el provocador que intenta romper el círculo; el papá con el chavito sobre sus hombros que baila al compás de la música; la pareja donde el novio va protegiendo a su novia; al que tratan como trapo viejo, lo avientan de un lado para otro; el volador que se sube al poste que detiene la lona y que se considera intrépido por los demás y el caído que está bailando, se cae y lo levantan constantemente. También está el slam de las mujeres, de los aclamados *bizcochitos* (como suelen llamar a las mujeres que aman el rock y lo viven en este tipo de baile) que pueden estar al centro de un círculo más pequeño y los hombres en uno más grande o viceversa, ellos en el centro del círculo y ellas en el exterior.

En los espacios extremos del lugar se colocan las vendimias: el centro chelero, la comida (la señora que hace quesadillas o quien vende botanas como chicharrones), y donde venden los souvenir o productos rockeros (parches, discos, playeras, pantalones, películas, gorras, chalecos) que suelen ser espacios iluminados, los demás se va tornando oscuro conforme avanza el día.

Los seguidores están en constante movimiento y se van colocando en diferentes espacios de acuerdo a como transcurre el tiempo. Está el metalero que observa el escenario, que esta con su cerveza, el bailarín solitario que exhibe sus mejores pasos. Detrás de la cabina de sonido, la sección familiar, grupo de mujeres, grupo de amigos, familias (papá, mamá e hijos, tías), que, con el paso del tiempo, se pueden sentar en el suelo o incluso acortarse con los niños. Además están presentes las seguidores que llevan motocicletas y que es parte de la exhibición. En los lados del espacio estará la zona de los caídos, de los tirados y *fumigados* por el alcohol o por la drogas, espacio que estará decorado por los que van a orinar en las bardas, será la zona del miadero. Las mujeres suelen ir al baño, que normalmente tiene un costo. Deambulando a través de todo el lugar está la presencia del vendedor de monas, de marihuana o prepara el *churro* y del rockero viejo, mayor que se puede animar a participar en el slam, a mirar el escenario o hasta cantar y mover la cabeza. Los fanáticos se saben las canciones, se hacen notar, incluso que conocen a los músicos.

Con el paso del tiempo aparece la señora y niños pequeños (5-7 años) que llevan una bolsa y empiezan a recoger las latas de las cervezas. Su mirada se centra en el grupo de amigos que comparte y se van pasando la cerveza para que en el momento de desecharla el niño la pueda recoger y meter a su bolsa. El material que logran recolectar en la subsiguiente semana se ira a vender, esas latas de aluminio se llevan a centros de reciclaje donde te pagan de acuerdo al volumen que lleves. Los personajes de la escena rockera se muestran en el siguiente mapa:



Ahora se aborda el tema de los seguidores, del público que asiste a las tocaditas y que con base en el trabajo de campo me permitió registrar el movimiento del flujo de los asistentes de esta microrregión.

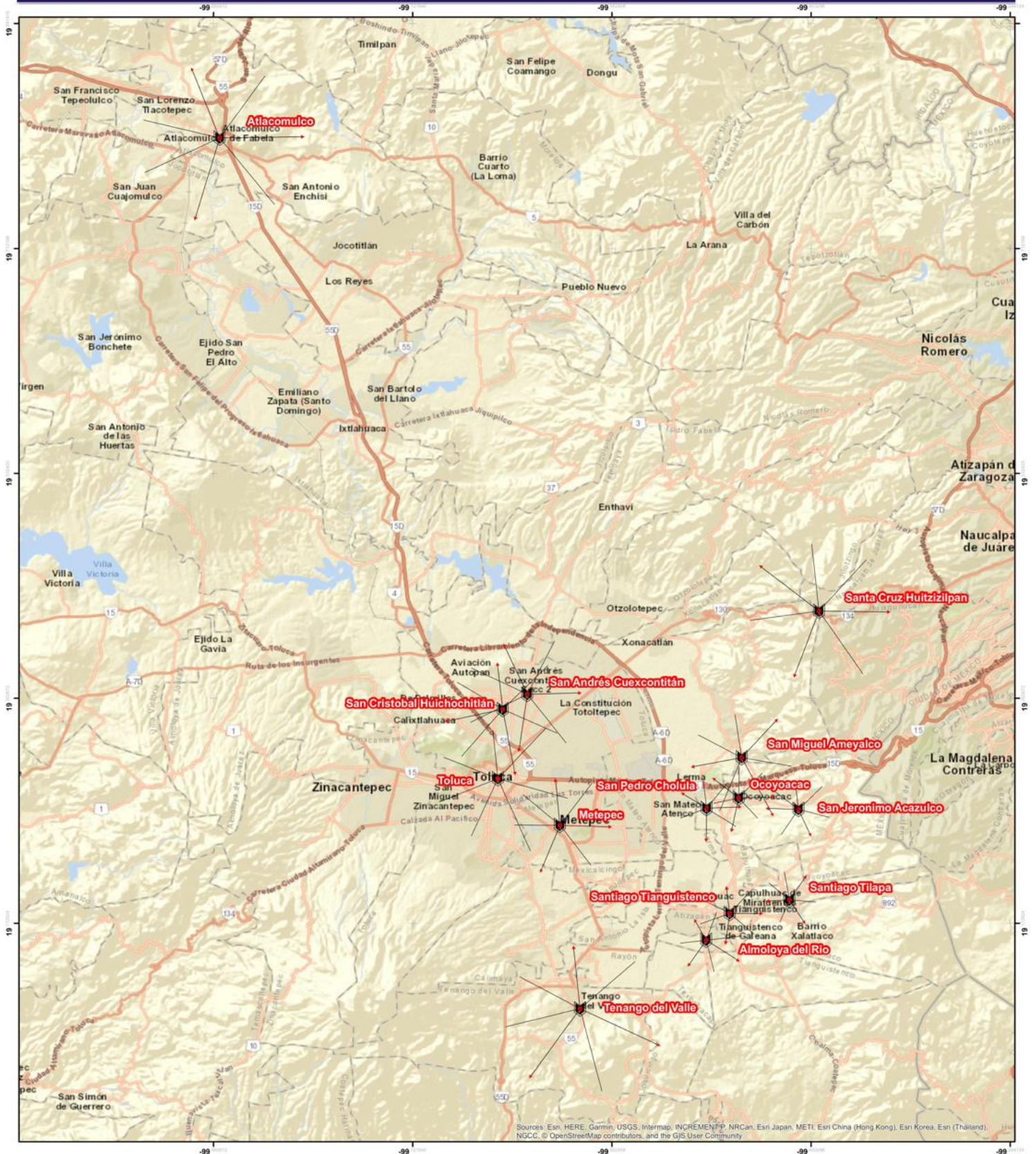
Movimiento de flujo de los seguidores

De acuerdo con el trabajo de campo, las tocaditas en el caso de Ocoyoacac, son itinerantes, eso ha permitido que sigan existiendo y que se protejan para evitar ser agredidos o molestados por la policía. Son eventos que, como lo menciona De Certeau (1996), utilizan tácticas que le ha otorgado al movimiento estabilidad y donde las tácticas se vuelven comunitarias y de apoyo constante.

El movimiento que se genera de la escena rockera en Ocoyoacac es constante, estos es, en estas localidades existe un flujo de adentro hacia fuera y de afuera hacia dentro. Se asiste a las tocaditas de su lugar de origen hacia los otros puntos y viceversa por la comunicación que existe a través del intercambio de información y saber dónde se llevarán a cabo estos eventos. Esa relación conlleva que se establezca una dinámica de las prácticas musicales rockeras, que se comparte la propaganda de las tocaditas que ahora circula por WhatsApp o Facebook, y así se organizan “para jalar con los cuates y disfrutar del rock por unas horas”: escuchando música, bailando y acompañados de bebidas alcohólicas o drogas que cortejan el momento musical (Cruz, Comunicación personal, 20 de septiembre de 2016).

Entonces, y de acuerdo a las cartografías, elabore los siguientes mapas que permiten mostrar como es el flujo en las tocaditas de esta región: El primero muestra los lugares donde se llevan a cabo los eventos y como ese flujo de movimiento es del lugar hacia otros y viceversa.

Microrregión de Ocoyoacac, flujo de movimiento de los asistentes, 2017



Sources: Esri, HERE, Garmin, USGS, Intermap, INCREMENT P, NRCan, Esri Japan, METI, Esri China (Hong Kong), Esri Korea, Esri (Thailand), NGCC, © OpenStreetMap contributors, and the GIS User Community

Simbología

- Movimiento de llegada
- Movimiento de salida
- Espacios de rock and roll

Sistema de coordenadas: WGS 1984 UTM ZONA 14 N
 Proyección: Transversal de Mercator
 Escala: 1: 230,000
 Elaboración propia

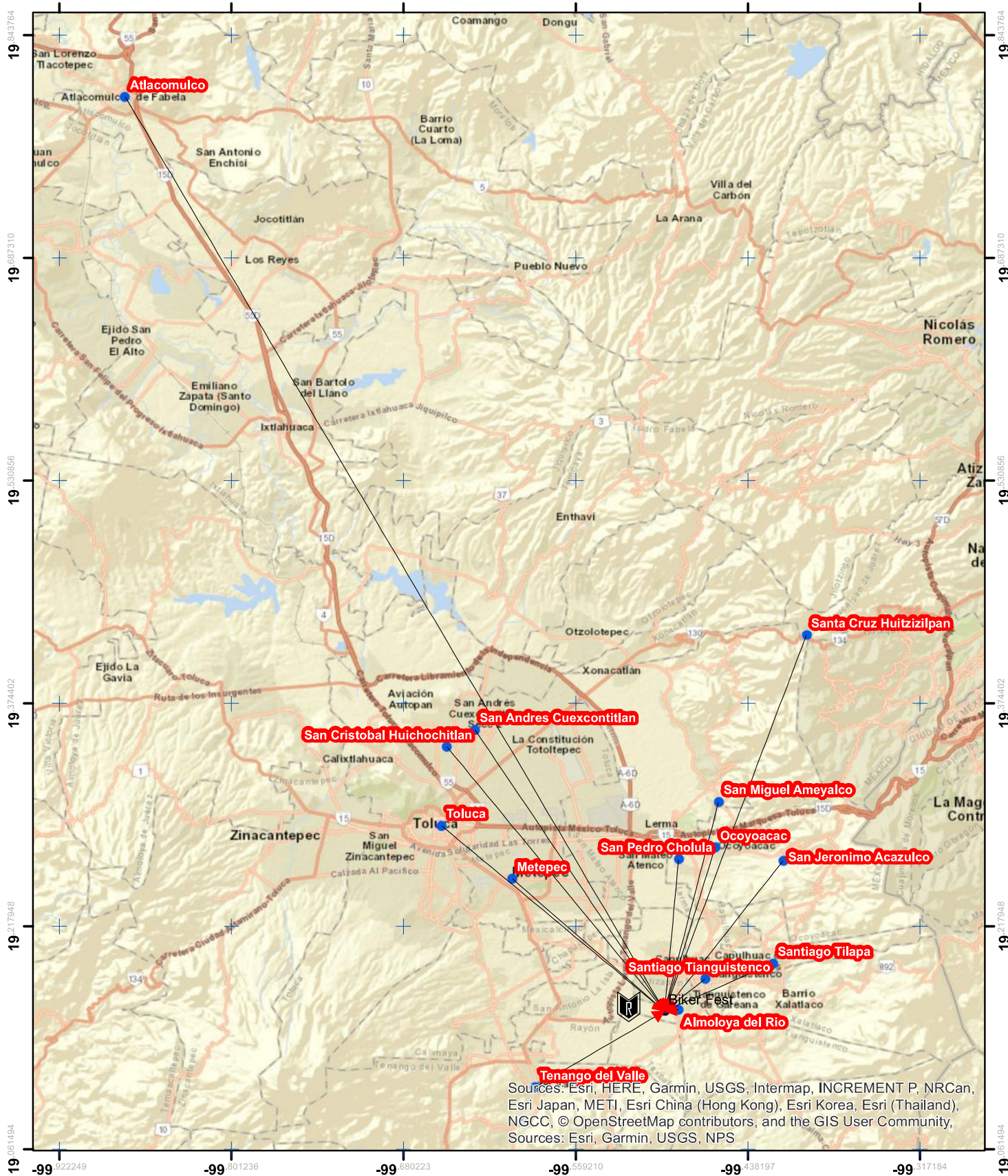
Asimismo, los seguidores y participantes de la escena rockera cuentan con dos espacios reconocidos en esta región, el Biker Fest y Villa Rock. Para el primero, el flujo del Biker proviene de las diferentes comunidades, los amantes del rock se preparan para asistir al evento durante tres días de hermandad, esto en el parque eco turístico de Almoloya del Río, días del festival de motocicletas y rock con los cuates.

Para el Biker Fest en Almoloya del Río en el año de 2013 los asistentes llegaron en motocicletas de diferentes partes de la República Mexicana: de Ciudad de México 1000, Morelos 500, Durango 300, Querétaro 100 y Puebla 25. Para la versión del 2015 tuvo una afluencia de 2000 asistentes y para 2016 de 2300 que provenían de distintos lugares de la República y para el caso de microrregión de Ocoyoacac, asistieron de Almoloya del Río, Tenango, Lerma, Ocoyoacac. En San Jerónimo Acazulco, localidad de Ocoyoacac existe una comunidad de motociclistas que se preparan para disfrutar del evento metalero en Almoloya, se citan en un lugar para ir en caravana con motocicletas ataviadas, así como lo necesario para acampar. Toman camino, ya en el ecoparque se pueden observar cómo van llegando las caravanas de distintas comunidades de motociclistas; donde se estacionan, hacen acrobacias y muestran sus motocicletas modificadas a los camaradas. También se observan a mujeres ataviadas como metaleras y siempre encontraran rockeros que desean tomarse una foto con ellas. Además de ver cascos que ellos mismo elaboran con motivos medievales o que resulten vistosos para socializar mientras bebe cerveza o pulque.

Cuando por fin se reúne todo el grupo de amigos, van a la entrada de ecoparque a comprar sus entradas para poder ingresar y colocar sus casas de campaña, todo tiene que quedar listo antes de que oscurezca. La fiesta rockera seguirá entre los escenarios donde se presentan las bandas, la exhibición de motociclistas y las diferentes actividades que tendrá esa versión del Biker.




El mapa muestra el flujo de movimiento para ir a este festival:

Almoloya del Río, Biker Fest, flujo de movimiento de los asistentes, 2017.




Sources: Esri, HERE, Garmin, USGS, Intermap, INCREMENT P, NRCan, Esri Japan, METI, Esri China (Hong Kong), Esri Korea, Esri (Thailand), NGCC, © OpenStreetMap contributors, and the GIS User Community, Sources: Esri, Garmin, USGS, NPS


Simbología

-  Biker Fest
-  Lugares asistentes
-  Movimiento de Llegada

Sistema de coordenadas: WGS 1984 UTM ZONA 14 N
 Proyección: Transversal de Mercator
 Escala: 1: 400,000
 Elaboración propia



0 3.75 7.5 15 22.5 30 Kilómetros



El otro lugar instituido, son las tocadas que se llevan a cabo en la Villa Rock, un espacio localizado en la ciudad de Toluca, en su página de Facebook se describe como un espacio para el rock urbano nacional e internacional. La mayoría de los asistentes son de los alrededores de la ciudad; los propios toluqueños expresan, ahí el ambiente se pone pesado, es para gente de afuera. Las tocadas se anuncian con un mes de anticipación y la propaganda se pegan en los postes de avenidas como Isidro Fabela, Adolfo López Mateos y en las paradas de autobuses donde suelen tomar su transporte los obreros que laboran en el corredor industrial Toluca-Lerma pero que viven en la periferia de la ciudad.

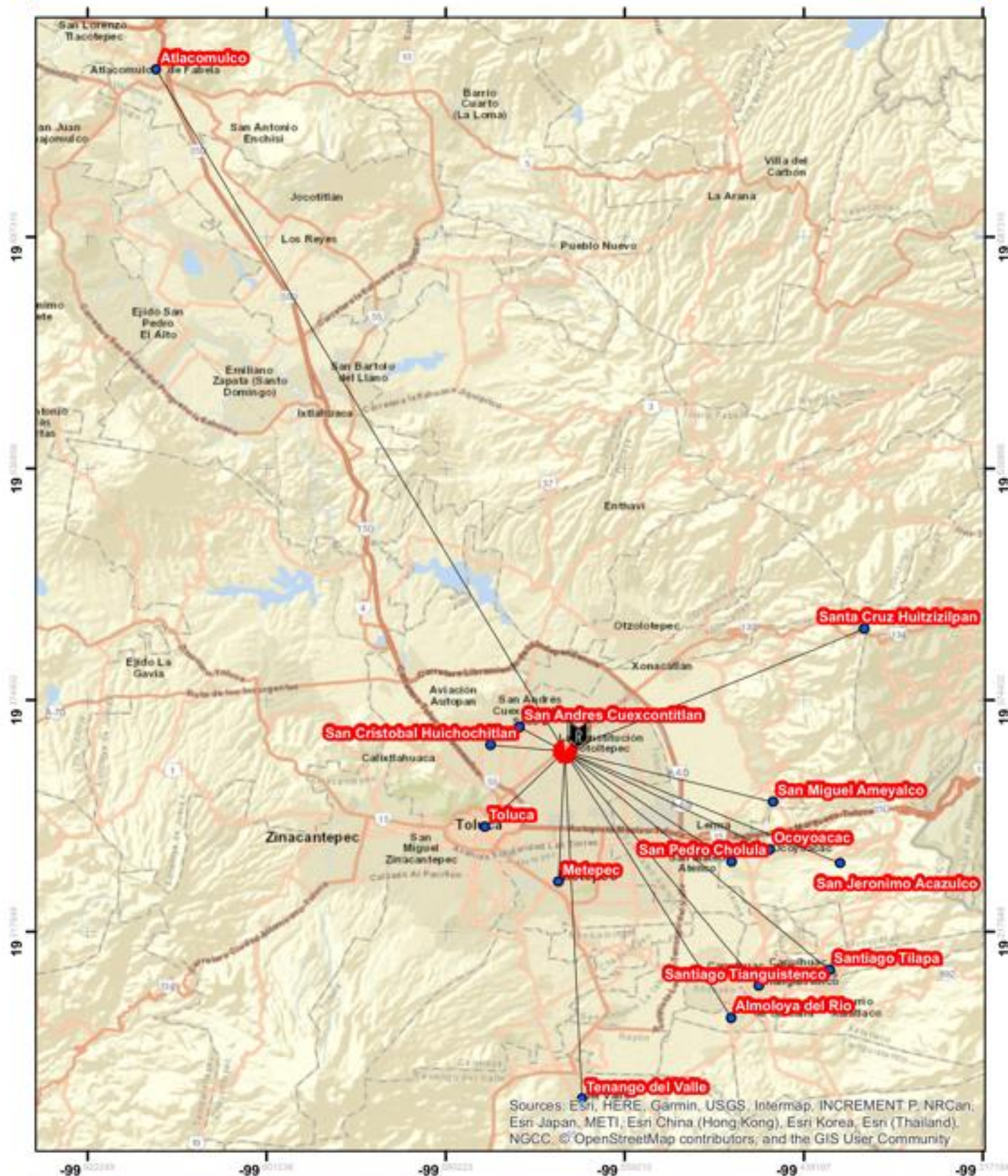
Los anuncios en los carteles suelen decir que habrá bandas de lujo, que será una fiesta rockera con impresionante de sonido, iluminación, pantallas, que no te lo puedes perder porque es única presentación. La venta de boletos se hace en taquilla el día del evento, que suele tener un costo mayor; se puede pedir informes sobre los boletos por WhatsApp, deposito en tiendas Oxxo y en los lugares que ya ubica la banda rockera como es en la terminal de autobuses de Toluca, con el Sr. Melquiades, con el Oso en Xonacatlán, etc. Para 2016, la propaganda anunciaba último concierto en Villa Rock, el público y los grupos lamentaban el cierre de ese espacio rockanrolero. “¿Cuál es el motivo?” era la pregunta entre los asistentes, y las posibles respuestas eran que el municipio quitó el permiso, andan de pleito los organizadores y el ayuntamiento, cerró por el desmadre que se arma (Cruz, Comunicación personal, 20 de septiembre de 2016) . También encuentre opiniones en Facebook: “No mames no pueden cancelar a villa rock xk ay es donde se acen las mejores tokadas o miento la neta nel no creo k sea. La ltima expo rock. Asi yeban diciendo desde ace mucho. Y no lo acen” (Saul Punk AnarKista, septiembre de 2016). Al paso del tiempo, se supo que sólo fue publicidad porque los conciertos en Villa Rock continúan.

En Villa Rock, el boleto suele tener un costo alto, \$180 pesos previa venta, \$220 un día antes y \$280 pesos el día del evento. La justificación es que se presenta un cartel fuerte y además del comentario de los organizadores “los de aquí sí pagan eso genera polémica, algunos grupos creen que el costo es de 30 pesos, otros no tienen ni idea o se sorprenden cuando conocen el costo mayor a 200 pesos y en son de burla dice pero a nosotros no nos pagaron, esas son mamadas. El discurso de los organizadores les traemos grandes bandas, Tex Tex,

Bostik, Charlie Montana, Interpuesto, Trasmetal, Leprosy, Sam Sam, entre otras; eso motiva a los seguidores, lo mismo que expresiones como La Banda rockarolera no se extingue, la banda rockanrolera crece y crece, que se sienta el poder de la banda es lo que le imprime la catarsis a Villa Rock” (Cruz, Comunicación personal, 20 de septiembre de 2016).

El mapa señala el flujo que se establece:

Toluca, Villa Rock, flujo de movimiento de los asistentes, 2017.



Simbología

-  Villa Rock
-  Lugares asistentes
-  Movimiento de llegada

Sistema de coordenadas: WGS 1984 UTM ZONA 14 N
 Proyección: Transversal de Mercator
 Escala: 1: 380,000
 Elaboración propia

0 3.5 7 14 21 28 Kilómetros



Los mapas concéntricos presentan el panorama de las prácticas con relación a la música rock, en tanto uso y apropiación del espacio de la escena rockera. Para el recinto de Villa Rock (un espacio para el rock institucionalizado) muestra un flujo de afuera hacia adentro, los actores de la periferia son quienes suelen asistir a estos eventos, suele ser un espacio muy controlado, tienes que adquirir su boleto con antelación en los establecimientos oficiales o el día del evento con un costo un poco mayor.

Cuando los conciertos y/o tocadás son instituidos solo tendrán acceso ciertas bandas locales, para quien interpreta covers siempre habrá un espacio en los diferentes lugares, es música que ya es conocida, tendrá un público asegurado y no habrá perdidas económicas como afirman los organizadores. Para bandas con creaciones propias, se vuelve complejo y más restringido, parte de la justificación es cuestionarse y ¿si no gustan?, ¿si desaniman a los clientes?, ¿si no tocan bien?. Conclusión: es mejor no arriesgar con ese tipo de grupos. No suele ser un espacio para esas bandas o con la insistencia puede tener una oportunidad de participación y gustar al público en algunas ocasiones.

Las tocadás en Ocoyoacac remiten a una dinámica donde las propuestas musicales son abrigadas por la comunidad, después de treinta años de presencia rockera es común que las familias brinden el permiso para usar jardines, patios o terrenos para llevar a cabo este tipo de eventos. Entonces esto conlleva una complicidad entre la familia del músico, del organizador y/o de los asistentes a la tocada que se tiene un apoyo a nivel comunitario.

La música rock se mira o se le ubica como que la acompaña un elemento de resistencia permanente, de esas maneras de hacer a las que refiere De Certeau (1996) de ese espacio efímero y esporádico de la tocada que contrasta con el poder. Los espacios de fuga y resistencia son inherentes a las estrategias de dominación que se ejercen en los aparatos de control material e ideológico en la estructura social. Cada sujeto constituye sus medios y espacios para escabullirse a los dispositivos y la música se convierte en el lugar privilegiado que les otorga un sentido de pertenencia.

Las tocadas rockeras en el pueblo urbanizado

Quien habita el territorio es quien lo conoce, donde las tocadas dan sentido de pertenencia, implican organizarse vecinalmente y donde las tocadas se refieren a esos eventos musicales de rock que se llevan a cabo y que implican un espacio, el sistema objetual (sonido, lona, escenario, comida), lo que conlleva cuatro dimensiones para su desarrollo: temporal, territorial, artística y social.

La dimensión temporal, para el caso de la escena rockera, es de dos tipos: las que se celebran cada año como es el caso de Almoloya Biker Fest y del Rincón Brujo y las que son las que se organizan cada ocho o quince días, en fines de semana. Dicha dimensión se conjunta con la dimensión territorial, en Ocoyoacac y que tiene como referente la zona metropolitana del Valle de Toluca y que se establece como parte de la periferia a esa microrregión. Como lo apuntan Hiernaux y Lindón (2004) la voz periferia se va reconstruyendo en uso y sentido, que refieren a la expansión de la ciudad en tierras rurales que conlleva cambios en la ocupación del suelo y la ocupación del espacio. "... periferia tiene un sentido geográfico: es la circunferencia o el contorno del círculo, en este caso el círculo es la ciudad" (p. 104), donde esa nueva reconfiguración trae consigo ajustes que implican una fusión de prácticas sociales por cuestiones laborales, sobre todo, además con características diferentes a la periferia del Valle de México. Por eso, sus prácticas combinan lo ciudadano con la vida del pueblo, aspectos de la región con su localidad, dándole un nuevo sentido a sus espacios, como es el caso de los grandes patios (patio trasero) de las casas de pueblo donde suelen celebrarse algunas tocadas y que le otorgan un sentido de pertenencia. Capel explica que la periferia "es el espacio de la heterogeneidad, en el cual coinciden diversos actores, con objetivos diversos, con estrategias variadas y por lo mismo no es territorio libre del conflicto" (Capel, 2001, citado en Hiernaux y Lindón, 2004, p. 118).

La dimensión territorial, en este caso, es local, se refiere a esta microrregión con la posibilidad de ir más allá, en este caso, de buscar, de posicionar y hacer visible su música. El planear y organizar una tocada implica esa comunicación que llevará a definir el cartel con las bandas rockeras invitadas, el espacio donde se realizara, la logística para el sonido, la

lona, el escenario y la difusión del evento. Esto es, algunas bandas de músicos han pisado escenarios fuera de Ocoyoacac y que representan un reconocimiento entre la comunidad rockera. Esta el caso del grupo *Orines de Puerco* que presentaron su disco *Vota por Nosotros* en la Ciudad de México en el Multiforo Alicia y, en varias ocasiones, en el Chopo. Además tuvieron la posibilidad de ir de gira a siete ciudades de España, estuvieron veinte días, “solo tuvimos que pagar los boletos de avión, los demás gastos los cubrieron allá (González, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016). Este grupo de punk de Metepec ha establecido un diálogo con la escena punk de España y ha traído a grupo como Los Muertos de Cristo, Los Electroduendes.

La dimensión artística, se inicia con el concepto de escena, ya que nos va permitir entenderlo como un espacio cultural donde diversas prácticas musicales conviven al interactuar por medio de procesos de diferenciación (Straw, 1991, citado por Del Val, 2014). Por esa misma línea, Bennet y Anderson refieren que los sujetos que pertenecen a una escena consiguen vivir esa vida completamente pero, sin dejar de mencionar que las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables, lo que conlleva que los sujetos puedan tener o quitarse la identidad de la escena (Bennet y Anderson 2004, citado por del Val Ripollés, 2014).

Cohen (1999) citado por Val Ripollés (2015) define a la escena como el compartir un gusto musical, donde la contextualización de la misma se desarrolla dentro de un área geográfica determinada, subrayando la importancia de la cultura local, donde las escenas no pueden aislarse más bien se retroalimentan constantemente de diferentes maneras. La escena rockera de Ocoyoacac son cuatro los géneros que se retomaron para este trabajo: el punk, el metal, el rock urbano y el ska.

La dimensión social conlleva el tema de la red de relaciones, para ello se necesita referirse a los actores de la escena rockera, que está formada por los músicos, los organizadores y los seguidores. En su integración se construyen redes a favor de mantener activa y vigente la presencia del rock en Ocoyoacac, se trata de un trabajo en sinergia y colaborativo para consolidar que el movimiento sea significativo porque se tiene la convicción de participar en

la activación de lugares donde se mantiene el espíritu musical, lo que otorga una hermandad y sentido de pertenencia a partir del rock.

Los músicos, en tanto bandas que llevan un tiempo en la escena y una formación que se define por el género musical al que están asociados, se autocapacitan, autofinancian y sus tocadas están limitadas a un donativo en especie o sólo para viáticos, que rondan entre los cien hasta los mil pesos y comida (que ya es un hecho tradicional de todas las tocadas que se les invite a comer a los músicos antes o después de su intervención). La gran mayoría cuenta con un demo o un éxito que suena en las localidades y que los seguidores suelen entonar en las tocadas. Asimismo, se han apropiado de la flexibilidad de redes sociales para mantener la difusión con los seguidores, que aprovechan estos medios para conocer la cartelera rockera y poder asistir a las tocadas de su preferencia.

En tal tenor, qué tan estable es el rock en esta región, en el sentido que lleva un camino recorrido de treinta años, aproximadamente, y sigue presente, buscando espacios que permitan cabida a esa expresión musical. Cada generación enfrenta retos y desafíos para mantenerse activo y visible en los escenarios mediante la producción de sus propuestas y de proyectos que se enfrentan al ser etiquetados como anormal por seleccionar géneros que son extraños o ajenos respecto a los estilos que se consumen en la industria cultural internacional y nacional.

El rock en México se ha constituido desde un inicio como un movimiento marginal relegado a la periferia de la ciudad, o bien, a ciertos sectores que aunque no estén en la periferia, se les identifica con la misma marginalidad que es económica principalmente; en ese sentido, la estabilidad del movimiento depende de estas circunstancias, es decir, siempre han existido las zonas de pobreza alrededor de la ciudad y dentro de ella y por tanto, el rock se ha mantenido estable, una especie de identidad con la música (Reyes, comunicación personal, 17 de octubre de 2017)

En esta región, como en otras, se puede ver al rock como un retrato social reflejado en la escena rockera porque, aunque es un género con lenguaje universal, adquiere un matiz particular en el contexto donde se reproduce, considerando que las condiciones estructurales no son ajenas a las relaciones sociales que se plasma en la musicalización y letra de las canciones interpretadas por las bandas. La cuestión que guía es qué consistencias y desalientos tiene el rock en esta zona.

A diferencia de otros géneros musicales, el rock está musicalizando los problemas de estas zonas, no son las aspiraciones de ser rico, tener muchas mujeres, o tomar buenas marcas de alcohol como lo canta la música de “banda”, sino que al contrario, son problemas concretos, sucesos particulares, cosas que a la gente le pasan, eso es una fortaleza; otra puede ser que dentro del rock los grupos que lo hacen, en su mayoría lo hacen por amor al arte, en ese sentido la gente puede tener mayor acceso a esta música (Reyes, comunicación personal, 17 de octubre de 2017).

Para el caso de los organizadores, éstos generan una estructura horizontal y temporal para llevar a cabo una tocada, y la mayoría de las veces no tiene fines de lucro y que responde sobre todo a un prestigio que buscan conservar a través de los años entre sus pares o por motivos de celebración como cumpleaños, bautizos y bodas. Los organizadores van cambiando, es parte de la dinámica que se establece a través del tiempo y la interacción entre las generaciones. Los mismos compañeros reconocen ese trabajo de organización, en San Pedro Cholula, población que pertenece al municipio de Ocoyoacac, tenemos el caso del Sr. Campero que en la fiesta de patronal del pueblo (29 de junio, en honor a San Pedro) se realiza una “tocada e invita a Arturo Huizar, vocalista de Luzbel, grupo de heavy metal, es su compadre; dicen que organizó varias tocadas en su tiempo (en su tiempo de joven)” (Cruz, Comunicación Personal, 6 diciembre de 2014). Se valora el trabajo y se remite a esas anécdotas de cuando eran jóvenes, bajo la creencia de que eso se puede hacer en la juventud y las cosas cambian para un señor de 60 años, ahora apoya de otra manera, ya no con el entusiasmo de años atrás, pero forma parte de las vivencias que alimentan la memoria colectiva de los organizadores y le otorga el sentido de pertenencia de los rockeros de Ocoyoacac.

Esta la posibilidad de organizar una tocada a partir de internet, esto es, se hace por vía Facebook, los grupos-bandas ponen sus condiciones, se les platica del evento que se está organizando, que será gratuito y como llevar a cabo implica muchos gastos, les piden “que nos hagan paro y si nos hacen el paro” (Desatornillados, comunicación personal. 23 de septiembre de 2015), y así los organizadores sólo tienen que cubrir los gastos que generan viáticos y comida. A través de las redes sociales y en folletos, en hojas a la mitad, es una forma rápida y barata para realizar la difusión. En términos generales, refieren que el ambiente para organizar una tocada es grato, “no hay divisiones en las tocadas, hay respeto todo va agarrado de la mano, todo nos une, el rock nos une. Una tocada es emblemática,

puede ser la más importante que organicemos (Sánchez, comunicación personal, 23 de septiembre 2015).

Otros de los actores son los seguidores (público) en tanto que logran organizarse para hacer traslados en grupo o individualmente para financiar la ida a lugares distantes para apoyar al movimiento. Ellos señalan que se motiva constantemente a asistir para no dejar caer la escena rockera que se alimenta de la energía que emiten al emocionarse con cada canción, al integrarse al slam, preparar el atuendo y entregarse a la cadencia de la música como un medio que por un tiempo les proporciona una fuga de la realidad y cotidianidad. Un público que asiste a las tocaditas solo como espectador o uno seguidor en tanto que está asociado al movimiento y participa de las actividades que se realizan para llevar a cabo un evento.

El público es frío y al paso de la tocada se vuelve caluroso. La vitalidad de una banda es la sincronía que establece con su público, porque no se producen las canciones para mantenerse en la clandestinidad, por el contrario. Se requiere que haya un diálogo con la audiencia de para mantener la vigencia. La vitalidad de los seguidores es básica para inyectar de adrenalina a los creadores (a los músicos), ese reconocimiento de los otros sirve para establecer redes simbólicas. Al respecto los medios de comunicación tienen una influencia determinante porque ante el posicionamiento de redes sociales que saturan de información sobre propuestas alternas.

Creo que existe a nivel general una apatía por parte del público por cualquier tipo de propuesta musical, los medios de comunicación, principalmente el internet, tienen tan bombardeado al público que cualquier cosa que surja, no causa la impresión necesaria a menos de que sea algo demasiado bueno (Reyes, comunicación personal, 17 de octubre de 2017).

Como lo señala Guillo (2013), Facebook representa para los músicos (artistas) una forma más libre de comunicarse con sus seguidores, además de ampliar la cobertura porque es flexible y marca una tendencia en las relaciones sociales. En el caso de la escena rockera de Ocoyoacac, Facebook es una manera de difundir sus próximos eventos, avisando de esas tocaditas que se suelen armar y donde después los seguidores suben algún video o fotos. Asimismo, los grupos de músicos tienen su Facebook, donde invitan a su público a seguirlos por citar un ejemplo: *Skaáltalil Almaya Band*-oficial cuenta con 3150 seguidores, *Santa*

Maldad con 1280 seguidores, *Trebel Yoboll Rock* con 2700 seguidores, *Delirio de Persecución* con 5800 seguidores, entre otros.

Ahora describo el flujo del movimiento en la tocada “Por un año más de rock and roll”, celebrada el 18 de abril de 2015.

Lugar de reunión, el evento inició a las 16:00 horas en el asta bandera de San Mateo Atenco, era el punto de reunión para la banda metalera de motociclistas con el propósito de seguir la ruta de 15 kilómetros, aproximadamente, media hora para que los *bikers* llegaran a San Jerónimo Acapulco, Ocoyoacac y continuar con el festejo. Durante el trayecto, trataban de hacer ruido con las motocicletas, lucir sus chamarras que los identifica como hermanos del metal y que en esa ocasión se congregan para festejar al cumpleaños.

Mientras tanto, en Acapulco, los preparativos para recibir a los rockeros seguía su curso. En la cocina las cazuelas contenían los guisados que degustaron, se logró ver las manos de las mujeres picando ingredientes que fueron parte de la comida que saborearon los comensales.

En la parte de atrás de la casa, en el jardín se dispuso el espacio rockero, una lona de diez metros, el escenario con las bocinas y luces para las bandas rockeras. A un lado, se destinó el corredor para estacionar las motocicletas, y del otro lado (parte izquierda) las mesas para los comensales. Los asistentes provenían de distintos lugares y son los amigos del festejado y se han encontrado y coincidido en las tocadas de esta región, por lo cual suelen manifestar y expresar que están unidos por el amor al rock y que siga presente en esta región, al ser un espacio para cantar y divertirse por algunas horas sin ser molestados por las instituciones.

Tocada en Acapulco.

Lugar	Asistentes
Ciudad de México	32
Cuajimalpa	18
San Pedro Cholula	19
San Jerónimo Acapulco	40
Almoloya del Río	37
Toluca	35
San Cristobal	25

Valle de Bravo	10
Músicos	34
Total	250

Fuente: elaboración propia.

Durante el trabajo de campo se registraron 37 tocadás, para el 2015 se registró un total de 16 tocadás, mientras que para el 2016 fueron 21. A partir de ese registro se generaron mapas de flujos que muestran el movimiento de los asistentes a las tocadás de la escena rockera. Para el primer año fueron tres de punk, tres de metal, tres de ska y siete que incluye los cuatro géneros; mientras que para el siguiente año de 2016 fueron dos de punk, , tres de metal, dos de ska y catorce fueron de géneros combinados.

Las frases que suelen colocarse en la propaganda señalan que se debe tener cuidado entre la comunidad de rockeros: la seguridad somos todos, diversión sin violencia. Cuidemos nuestros espacios. Todos los grupos (bandas rockeras) están confirmados. Gratis para la banda. No drogas, no armas y no violencia. Habrá espacio para quedarse, acudir con casas de campaña y equipo para clima extremo. Otro caso es el encuentro de tlachiqueros, inicia a las 12:00 pm. Venta de pulque, expo venta gastronómica, conferencias, exposición artística, danza prehispánica, malabares, temazcal, pintura en vivo, venta de artesanías, zona de camping. Esta es la información que suelen compartir los seguidores para organizarse y poder acudir al evento apoyar a sus grupos y pasar un tiempo entre amigos que aman el rock.

El propósito de este capítulo fue describir el tercer espacio de las bandas musicales locales en la escena rockera en Ocoyoacac, a fin de hacer visible la espacialidad de la vida social, en particular la relacionada a las manifestaciones y trayectorias de las agrupaciones para referir su sociabilidad, historicidad y espacialidad. Describir el recorrido por el espacio construido y vivenciado por los integrantes en la producción, organización y distribución de la propuesta musical del rock, punk, metal y ska. Ahora pasamos al tercer espacio, a ese espacio de significaciones del rock que se recuperan en los relatos de sujetos de diferentes generaciones, en las bandas musicales y en las tocadás que se organizan, en el *performance* que se realiza y que analizaré en el siguiente capítulo.



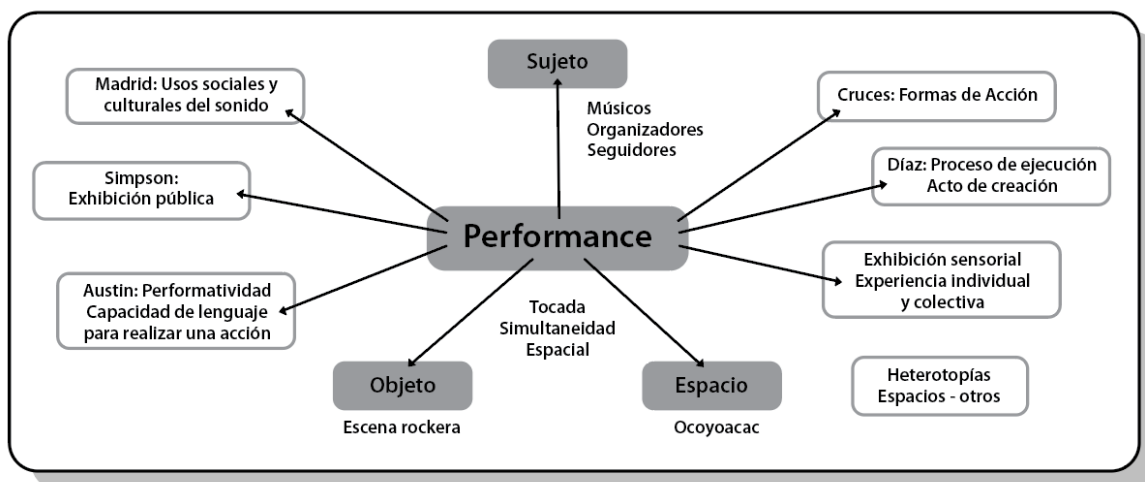
CAPÍTULO VI:
El *PERFORMANCE* EN LA ESCENA ROCKERA

En este capítulo converso de la dimensión micro y describo el *performance* en la escena rockera a partir de los grupos rockeros y el tercer espacio con *Orines de Puerco*, *Santa Maldad*, *Trebel Yoboll* y *Skaáltalil Amaya Band* y la lírica en sus canciones. Para lo cual el *performance* es entendido como una exhibición pública, que está presente en la escena rockera a partir de las acciones que asumen antes, durante y después de la tocada. El espacio social es el territorio rockero que se construye de forma colectiva durante la organización y durante la realización de una tocada. Este espacio social como territorio que da cimiento a un evento que se caracteriza por la participación de músicos, organizadores y seguidores en un mismo espacio y tiempo. La organización social de los rockeros de esta región se basa en los vínculos familiares, de amistad, de ese gusto por el rock y de ese sentimiento por la música que le da sentido al movimiento de la escena rockera. Finalmente emprendo la lira de las canciones, de ese contenido musical en la escena rockera que representan melodías representativas y que son un refugio musical al asumir una postura ante la vida de ese rockero.

El ser humano es un ser de significaciones, a partir de cómo interpreta sus significados pasados, presentes y futuros es como determina su manera de vivir. La referencia a la dimensión micro de la escena rockera en Ocoyoacac me sirve para explicar el *performance* que desarrollan durante las tocaditas. La dimensión micro refiere a las prácticas de los rockeros que se realizan en esta localidad.

La creación musical local se constituye en el hilo conductor de formas de socialización de individuos que encuentran en los espacios musicales, representa una postura estética, una forma de resistencia a las normas establecidas y un sentido de pertenencia al grupo de rockeros. Los creadores y productores musicales no se restringen a imitar las tendencias de las bandas que controlan el mercado musical internacional o nacional, por el contrario, buscan la originalidad al escribir y componer sus canciones, es una forma de diferenciarse de los diversos grupos que surgen a través del tiempo, pero que permanecen un lapso corto en los escenarios.

Cuadro: Los elementos del *performance* se presentan en el siguiente esquema:



Fuente: Elaboración propia con base en Madrid, Simpson, Austin, Díaz, Cruces.

El tercer espacio se encuentra situado geográficamente en Ocoyoacac donde el sistema objetual está en la escena rockera y donde los sujetos participantes crean un *performance* que se exhibe en cada tocada. Evento que tiene un período de tiempo (marcado por un principio y un término) que está compuesto por un programa de actividades donde tendrá lugar la exhibición y participan las bandas rockeras como actores principales que van guiando esa experiencia musical que se fusiona con los asistentes, quienes también asumen un papel.

El Sistema Objetual: escena rockera

Este apartado se fundamenta en las tocadas de rock celebradas en diferentes locaciones de la microrregión de Ocoyoacac. Independientemente del lugar, las prácticas estructuradas por los rockeros son similares, lo cual implica que no existe jerarquía en los lugares, solo son el referente de las tres que ya tienen un lugar establecido (Biker Fest, Villa Rock, el Rincón Brujo) y los demás son itinerantes, con un constante cambio de lugar. Por la seguridad para todos los participantes, por el espacio que puedan gestionar para llevar a cabo el evento.

Retomando a Castillo (2015), el concierto (tocada) es un evento con músicos en vivo, el conjunto de sucesos que les otorgan saber y jerarquía a quienes asisten a las tocadas. Los asistentes están atentos a las fechas, a las bandas rockeras junto con las canciones que tocaran

en vivo, las bebidas, el slam que es parte de sus trayectorias de vida, sobre todo por su pasión rockanrolera. Haber vivido, estado presente, en la tocada les permite poseer un saber y una distinción, una posición frente a la hermandad rockera, es lo que les otorga sentido de pertenencia a ese grupo.

El inicio de la tocada, es la llegada al lugar, con esas trayectorias que conlleva caminar, buscar el lugar, encontrarse a los amigos y la posibilidad llegar antes y escoger el lugar donde consumir alimentos y, sobre todo, beber cervezas y/o pulque, que siempre tienen un costo menor que dentro del recinto.

Por su parte, dentro preparan el escenario: el sonido, las bocinas, las luces para hacer visible el espacio, lo que crea una atmósfera rockera, con códigos significativos y la emoción que se va creando al estar escuchando la música. La iluminación básica va de izquierda a derecha delante del escenario para que la luz esté sobre el grupo, la iluminación desde el suelo permite iluminar la batería, como retroiluminación para el escenario. Con un juego de luces de colores se puede ir moviendo entre canción y canción, manejar el cambio de luces de acuerdo a las canciones y la actuación del grupo. Asimismo el humo es una posibilidad de efectos que hacen que destaquen los movimientos de los rockeros, esa bomba se calienta, se llenan de humo unos 2000 m² del lugar, lo que le otorga una magia mientras cantan las bandas rockeras. Estos escenarios que implican tarimas, rampas, escaleras de acceso pueden variar y eso depende del presupuesto que tengan los organizadores, de la experiencia en montar escenarios. En Ocoyoacac se pueden tener grandes escenarios e incluso los que están a ras de piso, solo una tarima para que las bandas rockeras coloquen sus instrumentos y puedan realizar su actuación.

Otra de las cosas que se colocan antes de iniciar la tocada, son los puestos donde se vende comida, bebidas y productos rockeros (playeras, pulseras, cinturones de balas, etc.). Estos pueden ser colgados a nivel del suelo o llevar mesas o en *racks* para colocar los productos.

Pasan los minutos y es hora de iniciar la tocada, cuando pasa el tiempo y no empiezan a tocar el primer grupo o banda de rock, se escuchan las expresiones de la audiencia “ a ver a ver,

que no trajimos tortas”. Por fin aparecen los músicos en el escenario toman su lugar, normalmente vestidos de negro, y los seguidores van acordes con la estética, pueden apreciarse las camisetas de las agrupaciones de su tendencia musical o incluso pueden llevar la camiseta de esa banda local, las bandas rockeras suelen regalar o vender sus playeras durante las tocadás. Inicia la participación del primer grupo rockero con un saludo a su público (“como está la banda rockanrolera de Ocoyoacac”) y a través de símbolos comunicativos rockeros se aprecian las contorsiones corporales de los guitarristas y del vocalista, lo cual provoca que se entusiasme y participe el público efusivamente.

Por su parte, los asistentes, empiezan a entonar las canciones y a bailar. El slam de acuerdo con Castillo (2015) son ritmos vertiginosos del metal, parece no tener orden pero si lo tiene. “la violencia real y simbólica del slam constituye una desacralización de los cimientos fundamentales del metal que han sido cuestionados” (p. 259). El slam “inicia con un pequeño grupo que comienza a empujarse y golpearse con los codos y brazos, y una vez que comienza a crecer se forma el famoso mosh pit, círculo o foso donde los metalheads transitan de forma circular, golpeándose con brazos, codos y pies” (p 269). Cuando se realizan el slam “las mujeres suelen ser custodiadas por los hombres, por sus novios o amigos y dicen ahora que se arme un slam de las bizcochitas, que refieren a las mujeres *entronas* y que les gusta el rock” (Reyes, comunicación personal, 17 de octubre de 2017). “El mosh pit, es como se le conoce a la rueda que forma cuando se desarrolla el slam, donde los partidarios se golpean y transitan en círculo en un mismo sentido” (Castillo, 2015, p. 263).

Tener acceso como público al escenario para cantar con el vocalista es un momento especial, lleno de simbolismo y experiencias para recordar, para contar los días siguientes a los amigos, a los hijos, a la familia. Se sabe que ese momento solo serán unos minutos, que valen la pena aun cuando los elementos de seguridad de cualquier forma te bajarán.

Entonces dentro de los sujetos –como esos actores del *performance*–, los principales son los músicos, con dos características: como bandas rockeras que han permanecido en el tiempo, en los treinta años de la escena rockera de Ocoyoacac y, la segunda característica es el período de formación en el ambiente música, que puede ser de manera empírica o asistiendo

al conservatorio. ¿Rockeros? Es la pregunta hecha por el sujeto, en la presente tesis se centra en la categoría de rockero, cuyo abordaje va considerar a los metaleros, punketos, skatos y rockeros urbanos, además de su relación en el ámbito familiar y comunitario. Se define a los sujetos como rockeros por su participación en la escena rockera, se han entendido como esos sujetos que con sus prácticas, como ese espacio de representación ligado a la experiencia, a los simbolismos, a su participación que se aprecia en lo biográfico. Donde lo biográfico de las bandas rockeras se muestra en su relación con sus canciones. Por ello el silencio no es un opción, por eso nos gusta el rock y donde las canciones muestran la transición entre espacios y prácticas. Por lo cual, entiendo al rockero como sujeto social que nos muestra el tercer espacio de la escena rockera en Ocoyoacac. Pensar al rockero como sujeto social, permite comprender la red de relaciones y la complejidad sociohistórica que ha constituido a estos sujetos y su modo de vida en un contexto espacial particular.

Los segundos sujetos importantes por la tarea que desarrollan son los organizadores, son quienes gestionan y arman las tocaditas. Para esta región los procesos de gestión participativa se han convertido en procesos de aprendizaje que generan beneficios sociales, como el fortalecimiento de los individuos y el poder participar en especie en los eventos de la comunidad –fiestas patronales, bodas, quince años, presentación de tres años, cumpleaños, entre otros–. Un aprendizaje que implica enseñanza de cómo se organiza un evento, que roles se deben cumplir de acuerdo a las tareas que se hayan destinado y que se van otorgando un expertise que se va compartiendo a los más jóvenes, para lleguen a ocupar ese lugar cuando estén preparados, y donde la participación en especie es fundamental, bajo el principio de que no todo se hace con dinero, es decir, si no cuento con recursos económicos para participar en la organización en la tocada, lo hago con mi trabajo, colocando el escenario, apoyando en la elaboración de la comida, etcétera.

Puedo mencionar al grupo juvenil llamado Desatornillados, su propósito es organizarse para ir a las tocaditas, “vamos a eventos a Metepec, nos vamos a toda la zona de Toluca al Distrito Federal, donde haya tocada nosotros ahí vamos, nos vamos como grupo, somos un grupo de amigos que les gusta el rock” (Bryan, comunicación personal, 23 de septiembre de 2015). También han organizado tocaditas y el trabajo colaborativo es lo que consiente el desarrollo

del evento, Desatornillados lo financió en una parte y la otra patrocinadores para lograr que fuera gratuito. “Bajamos 17 grupos, les pedimos que nos hicieran el paro porque era gratuito y solo nos pidieron viáticos que fue el traslado y la comida” (Desatornillados, comunicación personal, 23 de septiembre de 2015). Este tipo de organización es lo que va confiriendo el reconocimiento y prestigio del grupo de rockeros, un trabajo que los hace visibles y suma la participación de los demás: de las bandas rockeras, de los asistentes para llevar a cabo las tocadás.

Lo anterior es la evidencia que la autogestión y ese trabajo colaborativo es determinante, porque a diferencia de los eventos y conciertos que son organizados en espacios de renombre para acceder, los músicos requieren invertir tiempo y recursos para obtener el apoyo de otras bandas y los ingresos que se recaudan en para realizar el pago de viáticos requeridos. No existe la opción de reservar zonas vip o exclusivas para los asistentes porque mientras mayor sea el costo del evento se ofrecen a los espectadores beneficios, lo que genera la edificación de zonas con mayores o menores recursos. En contraste, en las escenas locales, la única garantía para los asistentes es compartir y disfrutar el rock, punk, metal y ska, porque el sentido de pertenencia al grupo rockero es lo que tiene sentido por ser parte de su forma de vida y lo que le da significado a sus acciones.

Actualmente, se aprecia como existe esa relación entre el seguir ciertas normas, pero sin dejar de lado las tácticas que le otorgan al rock su status de rebeldía o de ser música alternativa que desde su origen contestatario genera un discurso de crítica a las instituciones y sus prácticas de control y normalización. Las maneras de hacer implican una negociación entre las estrategias y las tácticas entre los participantes de la escena rockera. En las maneras de hacer se encuentra la riqueza de estudiar el tercer espacio a partir de las vivencias del sujeto, sus trayectorias, apropiaciones, encuentros y desencuentros. Recoger datos significativos requiere el análisis de las maneras de hacer en una infinitud de acciones ordinarias: caminar por su barrio, ir a otra parte de la ciudad, hacer la compra, encontrarse con los vecinos, acondicionar su apartamento, decorar su coche, etc. A decir de Soja (2008), “los espacios de representación no necesitan obedecer a las normas de coherencia o cohesión. Con aromas a

elementos imaginarios y simbólicos, estos tienen su fuente en la historia, en la historia de una población” (p. 515)

Donde el prestigio te va otorgando reconocimiento que es avalado y respaldado por esa comunidad o grupo de rockeros. Eso te convierte en figura de autoridad, lo que te concede conversar y hacer propuestas en nombre del grupo, ya posees el mando que te ampara en el compromiso que se contraiga; del tal suerte que en forma de agradecimiento y continuar con esa fraternidad suelen expresar; “gracias por el apoyo y aquí estamos para cuando lo necesiten, cuentan con nosotros” (Reyes, comunicación personal, 17 de octubre de 2017). Quedando establecido y reconocido que la autoridad se confiere y es producto al reconocimiento del trabajo desarrollado a través de los años.

Finalmente, los asistentes, con dos posiciones: los que asisten y solo escuchan, es decir, los primeros llegan, se presentan a la tocada, disfrutan la experiencia musical y al término se marchan con la idea de esperar el siguiente al que asistirán. Y los que están incorporados al movimiento, esto es, participan de manera constante en la escena porque están asociados al grupo y cumplen diferentes papeles dependiendo como se organice esa tocada.

Dentro de los principios rockeros que siguen presentes es la libertad, que actualmente toman como esa posibilidad de asumir el manejo de su vida, de disfrutar ese amor al rock, del regocijo de una tocada, mantenerse activos en la producción de propuestas e identificar un lugar para ser y estar. Es un compromiso social, que se aprendió en la comunidad, los mismos amantes del rock lo señalan “es una forma de vida, más que una moda, el ser metalero, es apoyar la escena, los espacios, apoyarnos, todo eso te hace metalero” (Pérez, comunicación personal, 17 de noviembre de 2015)

De ahí que el *performance* entendido como una exhibición pública, está presente en la escena rockera a partir de las acciones que asumen antes, durante y después de la tocada. El espacio social es el territorio rockero que se construye de forma colectiva durante la organización y durante la realización de una tocada. Este espacio social como territorio que da cimiento a un evento que se caracteriza por la participación de músicos, organizadores y seguidores en

un mismo espacio y tiempo. La organización social de los rockeros de esta región se basa en los vínculos familiares, de amistad, de ese gusto por el rock y de ese sentimiento por la música que le da sentido al movimiento de la escena rockera. El *performance* de una tocada se muestra en la siguiente el siguiente mapa:

Mapa rockero caricaturizado por Pabe War, 2018.



Fuente: Pabe War Pavn, 2018.

Entonces el *performance* de la escena rockera en Ocoyoacac implica:

Los objetos según la condición de uso y composición forma y estética para entender el espacio de la escena rockera. Que usan en la tocada: sonido, lona, templete (escenario) luces, dimensiones del lugar, luces, disposición, instrumentos musicales. Los objetos son el eje conector con la escena rockera.

Los sujetos como dinámicas de uso de un espacio, de cómo habitar el espacio. Un uso que hacen los músicos en el escenario, lo que hacen los organizadores al planear el evento y lo que hacen los asistentes al estar durante un tiempo en un espacio determinado.

De ahí que la dimensión comunicativa del objeto es forma, exteriormente comunica (informa), desde el uso (significado literal) hasta el contenido simbólico, las connotaciones del objeto o los valores agregados y la imagen que genera la escena rockera en Ocoyoacac.

Objeto-signo que porta un mensaje, como signo es una unidad significativa. En su función es para que se emplea, cual es el uso simbólico.

Dentro de esta relación sujeto-objeto-espacio, encontramos la práctica musical como un *performance*.

Tercer espacio con *Orines de Puerco*

Retomando a Urteaga, la subcultura punk nace en Inglaterra a mediados de los 70 y llega a México a finales de esa década. “Su gran crecimiento y asentamiento en los estilos de vida juveniles de los sectores populares urbanos se realiza entre 1982 y 1989. La entrada del hardcore es vital para la transformación de las subculturas en un movimiento constructivo y militante en términos políticos” (Urteaga, 2010, p. 311).

De acuerdo con las investigaciones de Jiménez “el punk llegó al Valle de Toluca a mediados de la década de los ochenta. Si bien, seguramente ya había gente que sabía de la existencia

de dicho género musical, es a partir de esa época cuando se empiezan a dar los primeros momentos de identificación significativa con el estilo” (2002, p. 58). Escobar y Hernández (2011, p. 55) señalan que la cercanía de los municipios del Estado de México con la Ciudad de México “han consentido que lo que sucede en la selva de concreto, rápidamente se propague a estos lugares circunvecinos, logrando contagiarlos en primera instancia de virus de los chavos banda y posteriormente del punk”.

El movimiento punk se extendió al municipio de Metepec, a partir de grupos de hardcore punk como *Desahogo Personal* y *Glosopejia* y, desde los 90 con *Orines de Puerco*, *Malditos Perros*, *Regeneración*, *Ñu Boxte*, colectivo que con miembros del ex Batalla Negativa, (trabajan en San Cristóbal Huichochitlán, recreando la cultura indígena con música y letras punk), *Miserables*, *Re.In*, *Los Cobardes*, *Legado del 77* y *Radio Navaja* (Trejo, 2009).

Por otra parte, Marcial señala que “la organización de colectivos *punks* en todo el mundo ha propiciado la realización de Encuentros Internacionales Anarco Punk cada dos años, el primero de ellos en Uruguay en 1998, con la participación de *punks* brasileños, uruguayos, argentinos, chilenos, canadienses, venezolanos, norteamericanos y mexicanos; el segundo en enero de 2000 en Toluca, México, al que se agregaron *punks* italianos, españoles, alemanes, belgas, polacos, suizos y colombianos” (2006, p. 14). Encuentro donde manifiestan su lucha con el consumismo, el machismo, la violencia, el medio ambiente, el neoliberalismo. Se han realizado cuatro encuentros anarco punks internacionales: Punta Espinillo (Uruguay, 1998), Toluca (México, 2000), Salvador de Bahía (Brasil, 2002) y Mar del Plata (Argentina, 2004).

Dentro de la escena rockera surge el sonido de *Orines de Puerco*, el género musical que tocan es punk, la banda se fundó en 1991, son originarios del municipio de Metepec, lo forman 3 integrantes, el vocalista Miguel Ángel alias “El Boti”.

Foto 1: Grupo de Punk *Orines de Puerco*

Fuente: Yesabell Chimal (Chica ámbar), 2016

La historia del punk en esta región es relatada por el pintor y ex integrante de *Orines de Puerco*, Raúl, recuerda que “Lalo y él eran los más viejos del movimiento punk, Lalo es el guitarrista de *Deshago Personal* y que jamás nos imaginamos que se iba a sobredimensionar. Su memoria sigue rememorando que esas primeras tocadas de punk se hicieron en el pueblo de San Cristóbal Huichochitlán, en el municipio de Toluca y en su casa en Metepec” (Rock, comunicación personal, 20 junio 2016):

Las únicas que se juntaban eran señoras a chupar pulque y cerveza, eran las que hacían el slam, porque chavos no había, había uno que otro. Se acercaban por el chupe y no por la música y poco a poco se fue estructurando hasta llegar a lo que ahora es un movimiento de multitudes, por ejemplo gente de San Cristóbal, de San Jerónimo, en Metepec, de San Antonio Acahualco en Zinacantepec y en Lerma.

¿Cómo nace el grupo?, ¿qué los unió? Miguel Ángel, vocalista del grupo, responde.

Con *Orines de Puerco*, iniciamos en 1991, el tres de mayo, tocamos en casa de Raúl, fue el primer concierto. Queríamos tocar rock progresivo, cada quien tenía su gusto. Yo quería tocar el bajo, sabía tocar la guitarra y quería tocar el bajo, los hermanos compraron la batería.

Teníamos todo pequeño porque no había lana para comprar todo grande, teníamos todo pero nunca nos juntamos para ensayar. Firmamos nuestro pacto como *Orines de Puerco* en una zanja (Miguel, el Boti, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016).

El grupo *Orines de Puerco* lleva en la escena punk veintiséis años, han tocado en diferentes lugares con el propósito de auxiliar a la comunidad, así lo refiere Miguel Ángel al comentar que siempre han apoyado movimientos: por ejemplo tocaron en la colonia La Pila, en el municipio de Metepec, cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional realizó la caravana en 2001. La caravana del EZLN, visita Toluca, en la Plaza de los Mártires, pernoctarán en un edificio de la unidad habitacional San José La Pilita, fueron recibidos por ciudadanos de más de 50 organizaciones civiles (ocho de ellas indígenas) como parte del comité de bienvenida organizadas en comisiones que se ocupan de la seguridad, recepción y difusión de los actos que se efectuarán el 5 y 6 de marzo. Asimismo han apoyado a gente enferma “por ejemplo de una niña que tenía leucemia lamentablemente murió hicimos conciertos para sacar dinero para ella. Apoyamos a nuestra comunidad, a nuestra gente y es satisfactorio para uno mismo, poder hacer algo por los demás, si se puede hacer con mucho gusto se hace y tenemos la oportunidad de expresar lo que queremos” (Miguel, el Boti, comunicación personal, 2016).

Es un grupo que desde su fundación empezó interpretando creaciones propias, Raúl componía las letras y yo les metía el ruido –dice Miguel Ángel–, así comenzaron a ensayar, con algunos covers, pero siempre con canciones propias, *las nalgas del pambazo*, es la que más nos pedían, la apropiamos, fue un clásico de nosotros. Son dos canciones (Corrieron a la borrega y las nalgas del pambazo) que hacen una crónica de lo pasa en esos “recovecos de la sociedad, los oscuros huecos hacia donde pocos y pocas veces volteamos” (José Letras Explícitas, 2013).

De acuerdo con Raúl Rock (Comunicación personal, 19 de septiembre de 2016) (2016), sus canciones hablan de muchos temas sociopolíticos: casi todas eran en contra de las guerras, a favor de la ecología, en contra de la manipulación por ejemplo del fútbol, de la religión y todo era rechazo hacia eso y glorificando la cuestión anarquista, la negación al gobierno; incluso algunas letras las publicaron en el periódico la Jornada.

Dentro la filosofía punk en esta región, recuperamos el texto de Raúl Rock *Escoriaciones en la pared de los arrabales* (2005), y como lo reseña Sommaruga¹⁶ es la suma de tres libros artesanales donde todo suena arrabal mexicano, donde la realidad de Raúl es tan cruda como la pinta. El autor es dibujante, pintor, alfarero, artista plástico y participante de la música punk con el grupo *Orines de Puerco*. Las narraciones que se plasman van llenas de las injusticias y problemáticas sociales de esta región de Metepec.

Una de ellas es, *En el nacimiento de mi rebeldía*, representa una historia que escribe Raúl donde cuenta que dos amigos que solían jugar en las vías del tren al lado de sus casas de cartón. Sólo terminaron la primaria, Pedro tenía quince años y quien cuenta la historia 13 años; cuestionado y haciendo visible las inequidades de la población.

¿por qué somos tan pobres abuela? El gobierno, hijo, desde hace muchos años nos ha tenido sumidos en la desesperanza y el abandono, desde que yo era una niña las injusticias nos han abrazados. Ellos están enfermos de poder y su ambición no tiene límites [...] Mi abuela me contó también, como sus padres de origen campesino fueron despojados arbitrariamente de sus tierras por un funcionario de gobierno, y todavía encarceló al padre de mi abuela, acusándolo de robo de ganado (Rock, 2005, p. 60)

Finales de los ochenta y principios de los noventa surge el punk como una propuesta que relata las injusticias de esta región, esas inequidades que en gran medida trajo la metropolización de la ciudad de Toluca. El movimiento creció y sigue vigente, sin dejar de mencionar que con el paso del tiempo, la desorganización se hace visible, lo cual implica que la escena punk se diluya, se desdibuje y al mismo tiempo persista como un movimiento que siempre encuentra eco para seguirse escuchando en las tocadas o se fusione en fiestas tradicionales.

El ruido punk, son deseos libertarios que se niega a continuar el orden establecido, justamente así repica el punk con aires de anarquía y ruido extremo que incita armar el slam en masas contiguas que alzan polvo y hacen estremecer la tierra. En cada evento forma parte del ritual de integración y participación de los asistentes, cada banda hace un llamado a unirse a la cadencia del slam. Es imprescindible una melodía que integre y fusione la motivación de los

¹⁶ Héctor Sommaruga es un guitarrista, escritor, periodista, editor, guionista, productor y locutor de radio queradica en la ciudad de Toluca.

espectadores que golpes, patadas, puñetazos, aventones y descontones se entregan a la pasión musical, puede funcionar como un mecanismo de resistencia, motivación, diversión e imitación pero lo trascendente es formar parte de su cadencia y ritmo de emanan de los instrumentos de las bandas.

Foto 2: Los punks en acción



Fuente: Irma Pichardo, 2016.

Entonces se lanzan al ruedo codos y rodillas que se descubren en la bola que no para y brinca en un estruendo sin ley ni control, la ronca voz parece correr y perseguir el golpeteo incesante de la bataca que surge retadora e imponente, demasiado visible. Los asistentes liberan adrenalina en la organización del slam no hay lugar para las poses sino compartir el sudor, los golpes e intensidad que desencadenan las canciones que son iconos en las trayectorias de la banda que enfatizan la necesidad de no sucumbir frente a la opresión de las instituciones.

Foto 3: El sonido de una voz ponente, *Orines de Puerco*

Fuente: Rodrigo Vázquez, 2015.

Concienzudamente ataviados con peinados que retan a la gravedad y advierten que las letras del vocalista no se equivocan habrán de defender sus ideales a costa de su estigmatización y para ello van armados simbólicamente de puntas, estoperoles y botas que aguantarían cualquier escape y protesta. El escenario se convierte en el territorio donde se yuxtapone el tiempo para mezclarse, enfrentarse multiplicarse, y en cuya espacialidad es real e imaginativa, expansiva y constrictiva, la desorientación versus el sentido de la cotidianidad. Son las estrategias que a partir de la espacialidad permiten el despliegue de las estrategias sobre los dispositivos de control.

Foto 4: Los peinados punk de los asistentes



Fuente: Crescencio Reyes, 2017.

Así suena el punk y se manifiesta en el Valle de Toluca, así suena *Orines de Puerco*, con su rola Da Igual:

Nacieron con la mierda del estado
Son feroces gorilas amaestrados
Da igual
Mamando los impuestos con sus cargos
Son felices con cargo de arbitrarios
Da igual
Solo son hijos bastardos
Convertidos en héroes
Da igual
O aquí mismo te jodes en tu cárcel mental
Da igual
¡mátalos! (1992, 4)

La escena punk en el Valle de Toluca lleva alrededor de treinta años, es un movimiento que pretendió ser una corriente musical que se vinculara a necesidades sociales a partir del trabajo colaborativo. El vocalista de *Orines de Puerco*, expresa que “Hay muchas cosas, el underground no debería ser así, porque en otros países hay otra cultura, otra idiosincrasia,

“aquí la gente no paga, la gente va a dar portazos y se arma un desmadre y no pagan no pagan, ya que estando adentro, eso sí sacan para sus chelas, ósea si tenían y se ponen bien briagos y hacen su desmadre” (González, el Boti, comunicación personal, 15 noviembre de 2016).

En Ocoyoacac la escena rockera da cabida a las tocaditas de punk por ser parte de la tradición y gusto por ese tipo de música.

Tercer espacio de *Santa Maldad*

El heavy metal es un subgénero desprendido del rock, su característica es el énfasis en las guitarras eléctricas, del denominado tritono (intervalo musical de tres tonos enteros, produciendo un sonido grave), que es lo que otorga la especificidad del metal.

Para el metal:

su ideología fundamental se constituye por lo mórbido, los discursos contestatarios ante la política y la religión, la glorificación de antiguas civilizaciones, así como la conmemoración de pasajes épicos y heroicos, con la finalidad de demostrar la frágil condición humana y la escasa capacidad de controlar los fenómenos del mundo; quizá como una respuesta a las incertidumbres que la modernidad no pudo despejar después de su apogeo (Castillo, 2015, p.72).

Foto 5: El sonido metalero



Fuente: Edith Cortés, 2016.

A mediados de los ochenta surgen en México grupos de heavy metal, agrupaciones que pasaron por el bautizo de interpretar canciones de otros grupos, con el tiempo y la permanencia en la escena empezaban a componer su material. “La escena musical en Toluca, en los noventa era difícil, claro no para las bandas que tocaban covers, sino para bandas que tienen creaciones propias. Iniciabas con el deseo de aprender a tocar guitarra, en mi caso, primero imitabas a otros grupos y después ya se hacían las composiciones propias” (Morales, comunicación personal, 5 de octubre de 2016). Es en la década de los noventa que en México se consolida la generación de bandas de mayor calidad, era un metal influenciado por las tendencias europeas y americanas, está el caso de Huizar como proyecto solista de Arturo Huizar, que después se unió a Luzbel y que se presentó en la ciudad de Toluca en el teatro del IMSS. Luzbel, es considerada la banda más importante del heavy metal underground en México, la cual surgió en 1983, que sigue activa y se ha presentado en Sudamérica y en Estados Unidos con gran aceptación.

La forma de escuchar el metal era visitar el Distrito Federal “La primera vez que me prestaron un auto en la noche nos fuimos a *Rockotitlán*, obviamente, y vi a *Luzbel*, era bien glamoroso, barato, te tomabas tu chela, glamoroso estaba en insurgentes, los dueños eran músicos. Los vi cuando *Luzbel* era el grupo de heavy metal de México, ellos eran los que estaban llamados a llevar esa bandera” (Hernández, comunicación personal, 5 de agosto de 2016).

En el Valle de Toluca, se tocan covers de metal, es parte del proceso de algunos grupos, Olivos (comunicación personal, 28 de agosto de 2016) señala que su nuestro primer grupo era de covers, “tocábamos esa música, pero que tú digas tocábamos chido, la verdad no. Y creo que en Toluca está muy influenciado por el sonido europeo, una cosa es que tengas influencias y otra que lo hagas bien”. Un grupo que empezó con una propuesta propia en 1994 para el death metal melódico en Toluca es el grupo *Shamash*, su alineación inicial está integrada por Carlos Vásquez en la batería, Oscar Prior en el bajo, Alejandro Barrera en guitarra, Alejandro Peñaloza en guitarra, Mauricio Delgado en teclados y Pablo Tamez en el bajo. *Shamash* tuvo cuatro grabaciones de estudio; 1. *Vison of a dark tide*, 2. *Behind the sun*, 3. *Eternal As time* y 4. *Oz live*. Editados por el sello discográfico Oz Recording.

Para esta zona un lugar emblemático para el rock es la Villa Rock –antes la Villa Charra-, “aunque no vengas de una familia de rockeros pero yo digo que la Villa Charra si es algo muy importante, que te ha impulsado, cuando empecé a ir, ves que llega de todo, rock urbano, heavy metal, punk, entonces ahí es donde si te gustan tu buscas la música que te atrae, por el ritmo.... A mí me gusto el metal, y buscas la música que te está llamando, eso es lo importante y te casas con ese género, pero pasas por muchos” (Cruz, comunicación personal, 7 de febrero de 2015).

Otra forma de acercarte al metal es a través de las tiendas que ofertan productos de rock en la ciudad de Toluca, dentro de las que destacan: *Apocalipsis Metal Shop*, *Helvette Shop*, *Oceanus Rock* y *Catarsis Metal Shop*. La primera, fundada en 1998 por José Marín que los viernes entrega los pedidos que trae de la Ciudad de México; la segunda de Mauricio Ramírez y se funda en el 2001; la tercera tienda aparece en 1996, es la más grande de la ciudad, su

propietario es Daniel Martínez; y la última se encuentra en un local del centro comercial gran plaza.

Foto 6. Cartel de un evento metalero



Fuente: Cruz, comunicación personal, 2016.

Hernández cuenta su práctica sobre el rock “Ir a la Villa Charra es una experiencia totalmente espacial, tiene cosas muy chidas y otras muy lamentables, a mí me da tristeza de verdad, me desgarrar ver a un niño drogarse, me rompe el corazón y me parece que el rock no es eso, para mí el rock es vida, es energía, es luz, es poder, pero pasa y no lo vamos a ocultar” (comunicación personal, 5 de agosto de 2016). Asimismo considera que Toluca es difícil, que este espacio de Expo Rock –como también es llamado– ha abierto muchas puertas, representado en décadas el único bastión en todo el año.

Foto 7. Banda Metalera Santa Maldad



Fuente: Rodrigo Vázquez, 2016.

En el 2000 surgen bandas de black metal en todo el país y en Toluca aparecen bandas como Xiuhtecutli y Septrion. Otro grupo es Ardra-ill. Jorge García Luna, integrante del grupo Septrion que han grabado tres discos de forma independiente y se han presentado en bares de la ciudad de Toluca, Ciudad de México, Guadalajara y Torreón. Vladimir Contreras Vladiblack, guitarrista y vocalista de Xiuhtecuhtli, han grabado un disco de manera independiente y se han presentado en diferentes ciudades de la república. Dentro de las revistas que suelen consultar para estar informados sobre el género del metal esta la revista mexicana Hevay Metal Subterráneo, que se funda en 1986 y la revista Banda Rockera, que aparece en 1985, ya desaparecida; así como revistas Metal Hammer de España, Kerrang de EE. UU.-España.

Foto 8: Seguidor con el vocalista de Santa Maldad



Fuente: Edith Cortés, 2014.

Santa Maldad, es una banda de metal de Toluca que surge en 2010, que tiene su base en el heavy metal con influencia de folk. El nombre del grupo hace referencia a la canción del grupo español Sphinx, que es una influencia para el grupo. Su álbum debut, Entre el bien y el mal, grabado por el sello mazakuata records. Es un grupo que ha tocado en la Villa Rock, que es un referente para bandas locales y donde no se les brinda espacio, es más bien para los grupos nacionales. Una de las canciones es Entre el bien y mal.

Tu arribas en el cielo un brillante lucero
Yo aquí en este infierno
Tan solo me encuentro
Muy linda eres tú que alumbras la vida
Más yo soy el mal, lujuria y la ira
El cielo he perdido ahora soy castigado
Y solo no verte me está asesinando

Oscuras las noches brillantes los días
Pero en esta tierra sólo hay
Agonía, agonía, agonía, agonía
Sediento de sangre tu cuerpo me lleva
Pero en este infierno no puedo abrazarte
Los dos viviremos entre el bien y el mal (2015, 5)

El metal es un género que está presente de manera constante en las tocadas y una parte en Villa Rock y en Biker Fest en Almoloya de Juárez, que se vincula con los seguidores y amantes de las motocicletas.

Tercer espacio de *Trebel Yoboll*

Se habla de rock urbano para designar el estilo de artistas de ciudades estadounidenses en la década de los 70, ritmo que se asocia a barrios marginales. “Donde sí existe un movimiento claramente identificable con este término es en México y, además se podría afirmar que conforman una subcultura, con particularidades estéticas, además de musicales. Son los llamados urbanos. Se asemeja al rock urbano español, en el contenido social de las letras y en la simplicidad musical, tomada de los grandes referentes de los 60 y 70, sin apenas cambios” (Guillo, 2013, p. 31).

De acuerdo con Woodside (2008, p 3) “los rupestres de finales de los setenta y principios de los ochenta: Rocdrigo González, Cecilia Toussaint, Jaime López” representan el rock urbano que cuenta historias de ciudad. “Muchos de estos artistas superaron dichas temporalidades e incluso algunos han creado nuevos movimientos como Rockdrigo González: padre del Rock Urbano perpetuado por artistas como el Tri, Liran´Roll y Haragán y Compañía, entre otros”

Foto 9: El Haragán Luis Álvarez



Fuente. Edith Cortés, 2015.

Nieto (2016) para referirse a Rodrigo González parte de la pregunta ¿cantante de protesta, artista comprometido o engagé?, donde la respuesta es que González elige su propia etiqueta: rockantrovero, como un concepto que conlleva la esencia del cantautor, que remite al rock, en tanto corriente musical general y al trovador que por la calle cantando y divirtiéndose por la ciudad. De ahí que “en la lógica del desapego de una sociedad individualista, el folk expresa una nostalgia por la vida rural. Por ello no es de extrañar que Rodrigo González hable del folk mexicano al ir a buscar sus raíces en la música de la sierra Huasteca” (Nieto, 2016, p. 91).

La relación con el rock rupestre, como un grupo de músicos que como le refiere Nieto (2016) está cargado de lenguaje popular, con una voz áspera, que vinculan las tradiciones rocanroleras y tienen conocimiento de los estilos musicales mexicanos (son, bolero, huapango) para cantar narrando experiencias de ciudad. En el manifiesto rupestre se explica que:

los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto tango y faramalla como acostumbran los no Rupestres, pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir de ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusimos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio (Jovi, 2016)

Quien fue una influencia para la escena rockera en el Valle de Toluca, al ser programado y ser entrevistado en la estación local radio mexiquense. El programa se llamaba “Dos hasta la media noche”, conducido por Tarciso García y Antonio Escribano, en 1984 visitó la estación comentando la experiencia en el ambiente urbano, “lo mira tremendo, apocalíptico, la invasión de las provincias, la migración provinciana y se desatan conflictos; y dónde la calle, en la Ciudad de México, es un lugar abierto, donde pasan muchas cosas. Lo cotidiano de lo urbano se incluye en su música, al relatarla, cuestionarla” (laciudaddelosbatracios, 2017).

Foto 10: Cartel de una tocada en una barda



Fuente: Edith Cortés, 2015.

De igual forma un referente para el rock urbano son los recintos de Villa Rock y el Almoloya Biker Fest, al ser espacios donde se han presentado El Haragán y Compañía, Textex, Charly Montana. Es relevante señalar que los grupos de rock urbano, no recibieron atención de la

industria discográfica, quedaron al margen, han crecido en popularidad pero permanece marginada y casi no reciben atención comercial (Red, 2012).

Escucharemos las composiciones del rock urbano que le cantan al día, día y cuyas canciones cuentan historias de ciudad, del viaje cotidiano en la pecera, de la rutina de la *chamba* y pasan por el amor romántico que se idealiza en la rockera que nos orilla a cantar bailar y compartir el trago con la banda rockanrolera.

Foto 11: *Trebel Yoboll* en una tocada



Fuente: Rodrigo Vázquez, 2015.

Trebel Yoboll, surgen en 2011 en el género de rock urbano, tiene tres producciones: de nuevo, la nota más triste y dónde andarás. El nombre del grupo aparece en el portada de su primer disco y de acuerdo con Fernando, (el cantante) fue en un sueño y lo retomo para un buen augurio para la banda (Zapata, comunicación personal, 7 de agosto de 2015). Los integrantes

son Fernando (el perro) guitarra y voz, Antonio el bajo, Cristyan guitarra y coros y Armando la batería. Su canción, El pecador:

Es un pecador que no entiende razón
De todos es el peor, está perdido en las drogas
El vicio y el rockaroll
Oye señor cuídalo por favor
Oye señor guíalo por favor
Porque si no ese hombre se pierde
Me da pena decirles que ese hombre soy yo
....
Pues perdió a su familia
Va perdido en amores (2010, 7)

Foto 12: Fotografía de *Trebel Yoboll*



Fuente: Rodrigo Vázquez, 2015

El rock urbano se ha posicionado en la periferia de Toluca, donde las bandas suelen surgir con propuestas de canciones propias que refieren la cotidianidad y donde la música es un complemento de las actividades que desarrollan en el día a día. Eso les permite pertenecer a un grupo que comparte ese ideales y que se unirán o reunirán en las tocasas para pasar una horas de disfrute musical.

Tercer espacio de *Skaáltalil Almaya Band*

El sonido del ska para el caso mexicano, tiene sus antecedentes en los ochenta, década en la que se presentó la apertura hacia el rock, y donde el ska permeó en el repertorio de algunos grupos (Fernández, 2012). El ska tuvo un gran número de seguidores en la música de rock mexicano estableciendo una identidad a principios de la década de 2000. De acuerdo con Magdalena Red (2012) el ska es un género que se desarrolló en sus inicios en Jamaica en la década de 1950, es precursor del reggae. El ska llegó con inmigrantes jamaíquinos al Reino Unido en la década de 1970 y se mezcló con la música popular blanca y británica de la época. La llamada tercera ola se tuvo a América a mediados de la década de 1990, manteniendo su notabilidad en México y en gran parte de América Latina hasta nuestros días.

De acuerdo con Jack Cocks (2000) el ska “es una onomatopeya de bolsillo para el sonido del tambor- no significa amenaza, no lleva carga pesada, decídete hacerte feliz y tenerte bailando; y es el padrastró menospreciado del reggae, el soul jamaíquino modulado por el blues”. Por lo que respecta a las tres olas del ska, se dividen así, la primera la que se presenta en la década de los 50, 60 y 70 en Jamaica e Inglaterra, “...el ska jugó un papel primordial en la cultura jamaicana, convirtiéndose en expresión identitaria de la nación y sentando las bases para la conformación del reagge” (Fernández, 2012, p. 23); la segunda ola en los 80 en Inglaterra, este período nombrado ska two tone por el sello discográfico a través del cual diferentes grupos difundieron el ska en Inglaterra y donde la vestimenta era blanco y negro, dos tonos (Fernández, 2012); y la tercera ola a partir de los 90 a la actualidad en Estados Unidos y América Latina, donde hay un cultivo heterogéneo del ska en diferentes partes del mundo (Fernández, 2012).

En América Latina el ska ha tomado una identidad que combina ritmos afrocaribeños, pop-rock latino con las raíces del ska, surgiendo nuevas fusiones, dentro de los grupos encontramos en Argentina Los auténticos decadentes, Los Fabulosos Cadillacs, de México La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio y Tijuana No (Analco y Zetina, 2000). Morín (2000) acuña el término ska mosaico para el caso mexicano por representar un mestizaje con una base musical entretejido con una variedad de sonidos. “El ska y el reggae de Jamaica ha dado al rock en general, sangre fresca y alegre, y un toque de fiesta, carnaval y guateque” (Analco y Zetina, 2000, p. 31)

El ska en el rock mexicano, como mencionan Analco y Zetina (2000) tienen los siguientes factores que se relacionan con la incorporación del género con la escena rockera: el carácter subterráneo, ha fungido como bandera de grupos marginados en tanto medio de expresión y de socialización, que se le liga con lo contestatario y lo revolucionario en donde algunas canciones son parte de una denuncia y reclamo hacia el sistema social; así como las grabaciones modestas y la distribución era pequeña, muy local. Con respecto a la escena global del ska comenta:

El posicionamiento del ska en un terreno underground sugiere la posibilidad de evolución de la escena en distintos territorios por separado. Esto no se riñe con la expansión global del género, o con el hecho de que las distintas escenas locales se encontraran conectadas a través del intercambio de discografía o de las giras internacionales de músicos. Pero el estatus subterráneo de esta música ha motivado cierta autonomía en el desarrollo de la escena dentro del contexto cultural de cada país (Fernández, 2012, p. 253).

Fernández (2012) apunta que el componente rítmico le imprimió al ska una esencia de bailable, y se debe a que el ska jamaicano se desarrolló como música de baile y donde la voz participaba como instrumento acompañante, enriqueciendo la textura y color sonoro. El patrón básico presenta un compás binario o cuaternario, donde los instrumentos de la formación en algún momento pueden colaborar para acentuar el ritmo, esta sensación sonora hace que los seguidores lo identifiquen como ritmo sincopado. Actualmente la palabra ska designa muchos tipos de música que va desde lo clásico hasta numerosas fusiones; así como que los integrantes de los grupos sean numerosa, de nueve a once miembros.

Foto 13. *Skaáltalil Almaya Band*



Fuente: Rodrigo Vázquez, 2015.

La música es la banda sonora de nuestra vida. Hay a quienes el fondo musical que los acompaña contiene ritmos que van de lo estrambótico y ruidoso hasta lo melodioso e inspirador, consonancias y disonancias que las mayorías no escuchan, música no comercial que se aprecia y produce al son de la banda local. El sonido musical del ska en el Ocoyoacac para ir al encuentro del saxofón que le imprime el ritmo cadencioso al ska y cuyo sabroso color incita al baile acompasado que coordina torsiones corporales que bien recuerdan una marioneta en libertad.

Foto 14: Festival de Ska



Fuente: Cartel *Skaáltalil Almaya Band Fest 2015*, en la riviera de la laguna de San Miguel Almaya.

El grupo *Skaáltalil Almaya Band*, define su música como un género variado, porque los integrantes son chicos que toca en bandas de pueblo o en una sinfónica; su base es el ska, pero incorporan cumbia, reggae, incluso banda, “en algunos de nuestros intros o presentaciones metemos bandas de pueblo, es algo que nos representa a nosotros” (Domingo González, comunicación personal, 19 de abril de 2015). El grupo está compuesto por 12 integrantes que oscilan sus edades de los 14 años a los 34 años, algunos pertenecían a otro grupo y eso vuelve complicado el trabajo de reunirnos, por lo cual ahora que somos del mismo pueblo, menciona González (2015) es más fácil ensayar y poder desplazarse a festivales a Morelia, al Distrito Federal y en el Estado de México.

Foto 15: Tocado de Ska, *Skatalill Almaya Band*



Fuente: Edith Cortés, 2015.

El grupo ha participado en diferentes eventos, ha abierto toquines a la *Tremenda Corte*, y han tocado con *los Victorios*, con *Inspector*, con *Chalarastra* de Argentina, y *Los de Abajo* en Toluca en el Foro Landó.

En *Delirio de Persecución*, una banda de ska “Aquí en Lerma de donde nosotros somos, es la canción de Kaliman, trata de un señor que vive acá atrás y que siempre esta borracho y para la gente de aquí esa canción empezó a funcionar mucho y cuando empezamos a salir también se fue colocando, iba jalando jalando jalando. Otra es El día que el chambas nos dejó sin luz, de un chavo de aquí que se colgó de un cable de alta tensión y se quemó, nos dejó sin luz a medio Lerma y también le pego a la gente de aquí. A nivel estado, ósea Toluca, el centro Lerma fueron las Víctimas, es la que más nos piden” (Diego, comunicación personal, 18 de julio de 2015).

Víctimas
Cuanta soledad abunda en este lugar
Ya no puedes escapar de esta cruda realidad
Que te muere a diario, víctimas de gobernantes tontos
Que te muere a diario, víctimas de gobernantes tontos (2006, 3)

Foto 16: Ska de las mujeres



Fuente: Edith Cortés, 2015.

Max (comunicación personal, 18 de julio de 2015) de *Congal Tijuana* nos explica que cada integrante está influenciado por el reggae de Jamaica, de Bob Marley por ejemplo, pero a la hora de componer las canciones y no suenan a eso, suenan al volcán, al frío de acá de Toluca, de las vivencias que tenemos, que vivimos en México. Representa una adaptación de las letras al sentir y vivencias de los integrantes del grupo en su tiempo y espacio, pero no por ello reduce la emoción por disfrutar la interpretación del género, no hay una forma unificada que indique como apropiarse del sentir que se transmite en cada interpretación, ya sea como creador, productor o espectador. El lenguaje de la música trasciende estratos culturales, étnicos, sociales y etarios.

La lírica de las canciones

El contenido musical en la escena rockera (como ese espacio real e imaginado) donde se realizan prácticas que enriquecen el sentido de pertenencia individual como colectivo de los habitantes que gustan de ese género en Ocoyoacac. Esto es, a través de las canciones que son melodías representativas y pueden ser un refugio musical como postura ante la vida de ese grupo de rockero.

Entonces la tocada es significativa en tanto se desarrolla en un espacio que se vuelve significativo por el uso y la apropiación que le otorgan, convirtiéndose en memoria vivida individual y luego colectiva. En el tercer espacio enteramente vivido como lugar de experiencia y agencia estructuradas.

El contenido musical de las canciones de la escena rockera se presenta en el esquema siguiente:

Cuadro: Lírica de las canciones

Contenido musical	Escena rockera - espacio real e imaginado
Práctica espacial	Enriquece el sentido de pertenencia individual y colectivo
Canciones	Melodías representativas Refugio musical Postura ante la vida
Tocada	Significativas El espacio - significativo por el uso y la apropiación
Es la memoria vivida - el tercer espacio	

Fuente: Elaboración propia con base en Soja (2008)

Donde ese contenido underground de las canciones refiera al uso de la espacialidad, de la creación de productos en tanto canciones, de una indumentaria que se usara en el escenario y que representan puntos de encuentro y de comportamiento que se comparte en una tocada. Esas tocadas que configuran círculos espaciales y culturales con sentido de pertenencia de los individuos y de los colectivos que conforman la escena rockera de Ocoyoacac. Donde esos usos y apropiaciones del espacio son por tiempo determinado, mientras dura la tocada,

es decir, serán unas cuantas horas que les permite alejarse de su condición rutinaria y vivir su tercer espacio, otra realidad que se yuxtapone en ese espacio de las prácticas musicales.

La escena rockera en esta zona acompaña el sentir de los actores, al cantar situaciones de su vida cotidiana, está el caso de *Trebel Yoboll*, que en sus canciones de rock urbano refiere a esa vida cotidiana, la canción Lavando Ajeno:

Esperanza de que salga el sol
Pidiendo a dios que no se nuble hoy
Su marido un tipo guevon
Hace ocho años que se caso
Lavando ajeno para comer, esa es la historia de Isabel
Solo el chisme la hace sentir bien
Y la novela que sale a las 10 en el seis (2010, 4)

El rock urbano -como refiere Cruz (comunicación personal, 17 de marzo de 2015)- habla de historias de ciudad, que pasa en el día a día, en lo que miras o vives en la calle y te marco; el punk habla de contracultura, del mal gobierno. Las propuestas de las canciones de los géneros referidos en esta investigación procede de compaginar los ideales rockeros con movimientos sociales que representan la ruptura y crítica del Estado y sus instituciones, en la medida que la sociedad se organiza para demandar derechos y visibilidad, en los escenarios musicales las bandas se involucra con la creación de canciones que narran las circunstancias de su tiempo y espacio.

También es importante conocer los ideales del rock y las temáticas plasmadas en las canciones que se encuentran en un proceso permanente de enriquecimiento, para ver la orientación que cada banda atribuye al sentido de su interpretación, esto es, cómo se ha modificado el discurso musical en los últimos treinta años, porque cada agrupación representa un medio para plasmar su preocupaciones sociales y subjetivas mediante la materialización del lenguaje en un conjunto de discursos que representan las preocupaciones y percepciones del contexto al que pertenecen o se desarrollan los creadores. Al respecto se enfatiza que la orientación contestataria es una cualidad del género desde su inicio hasta la actualidad. “El rock se conformó desde su inicio en México como una especie de discurso contestatario, en ese sentido, esta zona no ha escapado a esta influencia discursiva, y muchas

canciones expresan formas de reflexión alternas a las establecidas” (Reyes, comunicación personal, 7 de octubre de 2016).

Asimismo, se proyecta cómo se construye la percepción de la fama en la escena rockera, porque no son ajenos a la popularidad que implica el posicionamiento y reconocimiento en particular con el boom de los medios de información y comunicación. En los grupos tradicionales de rock se mantenía el ideal de la clandestinidad del movimiento al ser opositores a las ideas y valores estructurales, pero en la medida que se modifican los principios de la industria cultural se percibe que las bandas suelen migrar hacia la industria comercial como un medio de difusión y posicionamiento. Por lo tanto los integrantes de los grupos de acuerdo a su trayectoria van teniendo una percepción diferente:

La percepción de fama si ha ido cambiando, ha sido influida por el discurso global del dinero. Algunas de las primeras bandas que aparecieron en esta zona, se preocupaban por hacer y grabar una propuesta musical que los identificará como participes de un movimiento, y que además, dieran identidad al lugar de donde provenían, hoy quedan muy pocas bandas con esa forma de pensar. El éxito y la fama están ligados a las tocaditas, a las fotografías para subir al Facebook, a tocar en buenos escenarios y por supuesto, a ganar el dinero que los saque del lugar de donde provienen. Toda aquella parafernalia que se ven con las bandas extranjeras (Reyes, comunicación personal, 9 de septiembre de 2015).

Tendencias globales, el utilitarismo, la fama y las predisposiciones en el rock están aunadas a los cambios y apertura en la incorporación de integrantes a las bandas; en primer lugar se encuentran aquellos que se integraron y aprendieron a tocar instrumentos de manera lírica porque el gusto por el género los impulsa a elegir un instrumento para interpretar las canciones de sus grupos preferidos. En contraste los grupos constituidos recientemente se integran por sujetos formados en el conservatorio que poseen conocimientos especializados, pero vinculan la música de su género con ciertos acordes de la música tradicional de su comunidad, es el caso del grupo *Skaáltalil Almaya Band*, que sigue o incorpora la tradición del ska al incluir nuevo sonido que le impriman un toque único a su grupo:

Nuestro género es variado, dentro de la gente que toca acá con nosotros hay gente que toca en bandas de pueblo, hay gente que ya es experimentada que toca en la sinfónica azteca o toca en algunas sinfónicas del estado de México y bueno va variado, nuestra base es el ska, sin embargo, metemos cumbia, metemos reggae, metemos banda incluso, incluso en algunos de nuestros intros o presentaciones metemos bandas de pueblo, algo que nos representa a nosotros. El ska es la base pero no es el todo de la música (González Domingo, comunicación personal, 23 de septiembre de 2015).

El aspecto sociocultural, la formación educativa y la fascinación por el rock se fusionan para que los integrantes transiten de ser espectadores a actores de la escena musical, en la medida que se sienten atraídos por las bandas que consolidan el género en el contexto internacional y nacional para dar paso a actuar en lo local, con referencia en sus recursos económicos, redes de apoyo y motivación se conforman los grupos que se posicionaran en los espacios para transmitir el sentido de su propuesta. Por lo que respecta al nivel musical en la escena rockera de esta región, nos indican:

Hablar de un nivel implica necesariamente cuantificar y objetivar algo que es subjetivo; desde la perspectiva de los músicos de conservatorio, pues el nivel general de las bandas, sería muy pobre, [...] estos géneros musicales se identifican con la pobreza y fuera de las normas establecidas. Una gran parte de estas bandas no tienen músicos de escuela, sino que son líricos y que han ido aprendiendo sobre la marcha, y se nota en ocasiones hasta en los instrumentos porque no son de calidad, ahora bien, recientemente han aparecido bandas con músicos de escuela que han incrementado los “niveles de calidad”, pero los cuales comienzan a identificarse con otras zonas del valle, zonas más céntricas (Reyes, comunicación personal, 7 de octubre de 2016).

El acercamiento a los problemas sociales, va unido a lo que Soja (2000) denomina lo vivencial y la cuestión que me guío es ¿qué conocimiento tienen de los problemas sociales? La mayor parte de bandas tiene una relación con esos problemas, de una manera u otra están inmersas, o les afecta el acontecer y más cuando se está en la periferia, que se piensa en la exclusión respecto a la modernización de las ciudades globales que concentran la infraestructura cultural. No obstante, desde lo local se plasman los problemas estructurales, las contradicciones del sistema, las necesidades sociales y económicas, pero también las expectativas cotidianas del amor, la fraternidad, los lazos de amistad, conflicto y antagonismo. Así lo refiere la canción de amor Niña Bonita de *Trebel Yoboll*:

Tal vez sean mis besos besos de miel,
que endulzan el alma cada amanecer
o tus bellos ojos que hay en tu interior
que cuando me miran más me enamoro yo
niña bonita déjame decir que siempre te amare
niña bonita déjame decir que siempre te amare

....

Es una locura nuestra historia de amor
Andar en carretera y el amor por el rock and roll
Niña bonita dejame decir que siempre te amare. (2010, 1)

Como señala Reyes (comunicación personal, 7 de octubre de 2016), las canciones tiene un conocimiento de tipo vivencial, son las experiencias que sufren o que sufre alguien cercano, estas experiencias dejan ciertas marcas que hacen ver la vida de otra forma, problemas con la policía, con las drogas, económicos, de amor, política, etc.

No hay una univocidad de letras, por el contrario son diversas las temáticas que van desde los problemas e inquietudes cotidianas hasta aquellas que reflejan las demandas sociales y culturales del contexto. Es necesario referenciar que los géneros analizados surgen en un ambiente donde se exigua las libertad de expresión frente a las estrategias de control ideológico y represivo del estado y de las instituciones que rigen las relaciones sociales. Si se puede referir a una convergencia en las temáticas del contenido de las canciones se tendría que mirar el género musical, entonces a qué le canta el rock en esta región.

Trebel Yoboll. Lo que se denomina como rock urbano, son una especie de historias cantadas, son sucesos de la vida común, amor, desamor, robos, alcohol, mujeres, etc. el punk canta discurso anarquistas y temas políticos, el metal los temas que ofrece tiene que ver con Dios, el diablo y lo que rodea a estos temas (Reyes, Comunicación personal, 7 de octubre de 2016)

Para el caso del ska también tiene su apoyo a las injusticias o solo el gusto musical, así lo expresa para el primer caso Domingo González, del grupo *Skaáltalil Almaya Band* al referirse en unas de sus canciones a los pederastas. Para el grupo la *Damajuana* solo es cantar y no tirarse al panfleto.

Skaáltalil Almaya Band. Traemos de todo, desde canciones de amor, canciones para pasarla bien, canciones de protesta, tenemos una canción que se llama rumores de libertad que habla sobre todo del dos de octubre, de la matanza del 2 de octubre y traemos otra en contra de algunos que se ponen detrás del hábito y se llama malditos pederastas (González Domingo, 17 de noviembre de 2015)

Ladamajuan (DMJNA). No no casamos con la idea de ser sociales, no nos gusta aventarnos al panfleto, nosotros simplemente cantamos y escribimos de lo que está en nuestro entorno prácticamente. (Luis, comunicación personal, 17 noviembre de 2015)

Para el punk

Frakazados. Cantamos hacia la libertad, la opresión, las guerras, el alcohol, le cantamos a lo que nos rodea y sobre lo que vivimos. Nos gusta transmitir la idea, el pensamiento de todo joven, yo creo que todos hemos sido fracasados en alguna ocasión, hemos caído, nos hemos

levantado, tenemos esas vivencias, esas experiencias. (Jaidel, comunicación personal, 15 de octubre de 2015).

Orines de Puerco. Nuestras temáticas, casi todas eran en contra de las guerras, a favor de la ecología en contra de la manipulación por ejemplo el fútbol, la religión y todo era rechazo hacia eso y glorificando la cuestión anarquista, la negación al gobierno a la religión. (Raúl Rock, Comunicación personal, 19 de septiembre de 2016)

Asimismo, es relevante el papel que juega el compositor en la escena rockera, porque es quien proporciona la materia prima para generar la composición y arreglos para realizar la presentación de piezas que forman parte del capital musical de cada banda. Cada compositor tiene su fuente de inspiración en la cotidianidad, pero tiene la habilidad de encontrar las palabras adecuadas para desencadenar la emoción y entrega de los seguidores. Como en todo movimiento es un papel primordial y en el rock se presenta la posibilidad de que exista un solo compositor, varios compositores, o bien, compositores anónimos.

El compositor se inspira dependiendo de los estados emocionales y de sus vivencias, donde la música ha funcionado en el rock como un vehículo de expresión sociocultural, como estandarte de discursos sociales que tiene la capacidad de movilizar, criticar y concientizar sobre los problemas y necesidades que se presentan en diversos contextos regionales, nacionales y locales. La música representa el punto de fuga para expresar y representar la percepción sobre un mundo en constante transformación y dilemas.

No es diferente el caso del grupo de *Skaáltalil Almaya Band*, Domingo González (2015) dice que todos participan, desde la corista, el vocalista tiene tres canciones, en fin, todos aportan y en los ensayos se va definiendo o puliendo la canción.

No obstante, los grupos requieren de espacios para realizar sus presentaciones para difundir la propuesta musical en el género seleccionada, pero es una situación real que no se tienen los espacios adecuados y suficientes que apoyen a las propuestas de las bandas, porque en Infraestructura espacio para las tocadas. ¿Son suficientes los foros/espacios para poder dar a conocer su música? Al respecto refieren los siguientes:

En el medio del rock, los espacios musicales siempre han sido escasos, y continúan hasta la fecha de esa manera, se puede observar hoy más que antes, pero a la par la bandas también han incrementado (González, El boti, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016).

Los espacios son limitados, las bandas aprovechan cualquier espacio al que puedan acceder sin reparar en las condiciones que le son impuestas, y en ocasiones se cae en el abuso de las bandas, producto de esta necesidad (Reyes, comunicación personal, 7 de octubre de 2016).

Los actores de la escena rockera refieren que para todas las bandas los escenarios en estas zonas son escasos y de mala calidad auditiva, sobre todo, y donde no se puede dejar de reconocer que muchos de los casos el alcohol termina por perjudicar el evento. Ante la escasez de lugares para llevar a cabo las tocadas es menester que la colectividad se organice para acondicionar los espacios improvisados para que se lleven a cabo las tocadas, por lo que tienen que enfrentarse a aceptar las condiciones que les son impuestas con el objetivo de permanecer en la escena rockera de Ocoyoacac. Sin duda, son las particularidades que se requieren narrar en las investigaciones porque no son las mismas condiciones de las bandas que llevan a foros con una gran inversión en infraestructura, equipo y marketing para efectuar sus eventos, que aquellas que con recursos propios tienen que solventar su permanencia con la colaboración de los gestores culturales.

Prosiguiendo con Soja (2000) nos cuestionamos ¿cómo representar las prácticas sociales de la escena rockera?. La vida cotidiana constituye el espacio de la experiencia vivida, el vivir diario tiene características diversas de acuerdo a un individuo o a un grupo, entonces para acercarnos a ese acontecer cotidiano es clave para comprender las tocadas donde las canciones nos acercan a esas vivencias que se comparten colectivamente para dar sentido de adscripción con una identidad.

Las canciones es un punto esencial para comprender el tercer espacio que nos muestra, esa experiencia vivida de la que habla Soja (2000) y que en buena medida habla de los sentimientos y de la vida cotidiana de la región. De esa biografías que permiten comprender la dimensión micro y macro que viven. Los sujetos que se mantienen activos en los conciertos se desempeñan en la normalización de las actividades y acciones realizan diversos roles, bajo

el principio de que tienen la posibilidad de dedicarle un espacio para revitalizarse mediante el canto, el slam, los gritos y las burlas y todo lo que cabe en una tocada.

La creación musical implica múltiples agenciamientos colectivos, donde los músicos –en tanto bandas rockeras locales– han retratado saberes y forma de vida en las cuales hay indudables referentes de la vida social, en ese espacio de resistencia que conjuga lo real e imaginado. Donde la periferia es un mundo de umbrales, de discursos menos válidos por quien impone las pautas culturales del discurso dominante. Entonces la periferia, es un espacio de vivencia y apropiación que permite reafirmar el sentido de pertenencia de los asistentes, que se fusionan con las vibración de la música encontrando en la letra de las canciones el medio para transgredir el orden establecido y construido en su aquí y ahora y su sentido de adscripción.

El público, los seguidores de la escena rockera participan o viven la toca con el slam, es parte del *performance* que realizan, donde vas bailando, vas girando y mueves los hombres; “tu protección son los codos que van arriba, se sigue la música, no hay golpes [...] hay gente que se mete a golpear no a bailar, va buscando bronca. El que golpea, es el que sale golpeado a fin de cuentas” (Cruz, comunicación personal, 6 de diciembre de 2014). Existe un respeto entre los participantes del slam, reconocen que si puede haber peleas, pero se debe a que van a provocar y serán sacados y corridos porque si están disfrutando de la música: “voy bailando bien, llega el otro guey y me suelta un trancazo sin más ni más, cuando vas en bola si alguien de tus amigo ve que te pegaron, se mete y ahí se arma la trifulca o le dices ese cabrón me dio un trancazo, hay que romperle su jefa y ahí es donde se hace, pues que no se pase de lanza. Por eso suele haber trifulcas en algunas ocasiones” (Cruz, comunicación personal, 6 de diciembre de 2014).

También se encuentra la participación de las mujeres en el *performance* del slam, ahí se presenta una dinámica diferente, lo señala Benja (Cruz, comunicación personal, 6 de diciembre de 2014) se cuida cuando se hace el slam de las mujeres, de los bizcochos amantes del rock. Tiene un estilo propio para bailar el slam, en realidad no meten los puños, sino que

giras con los hombros y tu protección son los codos, hay respecto porque se trata de disfrutar del ambiente de la tocada.

Soja (2000) señala que la construcción y *performance* del ser, es la de un sujeto humano como entidad particularmente espacial, donde las acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, y al mismo tiempo esos espacios y lugares producidos socialmente moldean nuestras acciones y pensamientos. El ser humano es un ente simbólico que se apropia de los lugares y espacios para dotarlos de significado que son el contenedor de las acciones sociales, las expectativas, la celebración, la memoria y el *performance* de aquello que acontece y requiere ser narrado porque la memoria de manera recurrente rememoran los lugares físicos que los albergaron. Y es lo que se aprecia y describe de la escena rockera de Ocoyoacac.

Claro, sin dejar de reconocer que el *performance* presenta una pluralidad de perspectivas, se puede entender como el proceso de ejecutar algo, “es un hacer que describe ciertas acciones que están transcurriendo, ejecutadas en sitios específicos, atestiguadas por otros o por los mismos celebrantes: es un hacer que focaliza esa presencia en acto de creación” (Díaz, 2002, p. 12). Al respecto en el mapa de la escena rockera se puede apreciar a las bandas en el escenario, lo cual tiene sustento en el trabajo de campo. Siguiendo con Díaz, se toma en cuenta que “cada *performance* tiene un período limitado de tiempo, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un conjunto de actores (performers), una audiencia, un lugar y una ocasión para la *performance* (Díaz, 2002, p. 6), cada tocada se vive de manera particular aun cuando encontramos elementos semejantes entre los sujetos, los objetos y el espacio.

La tocada fue anunciada semanas atrás, la hora está señalada, poco a poco irán llegando los asistentes, la hora de inicio es un referente que normalmente no se cumple, debido a que las bandas que van a participar llegan en diferente momento y eso va retrasando o modificando el programa dos horas aproximadamente porque cada banda tiene que colocar sus instrumentos o realizar una prueba de sonido para poder dar inicio a su exhibición musical.

Podemos ver un escenario con luz natural. El evento comienza a las 5:30 p.m. para que aparezca en el escenario de la primera banda, el escenario está iluminado por la luz día, eso le imprime un toque menos vistoso y donde los músicos deben hacer una puesta en escena más llamativa para atraer la atención e interés del público. La voz es un elemento excelente, el timbre del cantante puede enganchar a los seguidores, el saludo puede atrapar las miradas: “ese grito de la banda” (Cruz, comunicación personal, 6 de diciembre de 2014) y será el inicio de las formas de acción para conectar con esa experiencia sensorial que implica la música.

Las luces hacen brillar a la banda. Toca la participación de *Santa Maldad*, suben al escenario, colocan sus instrumentos y se preparan para cantar. Un arcoíris de luces cubre a los músicos, esa parte brinda una iluminación colorida a su vestuario y a los instrumentos, adquieren una magia que los hace brillar cuando están en escena, suena la guitarra, que acompaña la flauta y se van conjuntando los sonidos metaleros. Sus canciones son espacios de comunicación que funde a músicos y seguidores al vivir en un espacio real e imaginado; es esto, se oscila entre lo visible e invisible, en una tensión que se plasma en los relatos de las canciones.

Como se ha descrito, en la escena rockera, existe una comunicación vinculante que permite un diálogo para lograr que se lleve con éxito la tocada y como lo dicen sus participantes (músicos, organizadores y seguidores) es por amor al rock, por seguir apoyando al movimiento que seguimos organizando y asistiendo. Esto conlleva una capacidad de intervención comunitaria, una capacidad de acción y de participación de diversos actores (individuales y/o colectivos) para llevar a cabo la organización y desarrollo de un evento musical, rockero, lo que posibilita la acción compartida que se ha ido aprendiendo y desarrollando a lo largo del tiempo.

De ahí que la investigación nos ayuda a comprender como las bandas rockeras hacen de su experiencia de la tocada su espacio de representación que se ve materializado en el escenario, en la interpretación de las canciones y en participación de los seguidores con sus cantos, con el slam y todo lo que implica pasar una horas rockanroleras.

De igual manera, la propuesta de Soja (2008) nos permite retomar tres herramientas analíticas: el tiempo (el siglo XXI), el espacio de Ocoyoacac y las sociedades que se manifiesta en la red de relaciones que se establecen entre los actores de la escena rockera. Donde ese grupo si se toma como una minoría que a través del movimiento rockero ejerce su derecho de apropiación del espacio como una forma de insurrección sonora, de revolución urbana, donde la música aparece con fuerza e intensidad que otras manifestaciones.

Espacios de representación que tienen como fuente las historias de las situaciones vividas en las prácticas cotidianas de los actores de Ocoyoacac y que son una simultaneidad espacial, donde uno de los puntos de espacio (tocada) contiene todos los puntos que le dan vida a la región y que tiene que ver con lo social, cultural y económico.

El espacio social de la tocada, siguiendo con Soja (2008), es un producto social consustanciado y reconocible que se incorpora al socializar, usar y apropiarse de los espacios físicos donde se realizan los eventos musicales (rockeros). El movimiento de la escena rockera simultáneamente es el medio y el resultado de la acción y las relaciones sociales que se establecen en la localidad y forma parte de sus usos y costumbres, de sus tradiciones.

La capacidad de acción de los actores de la escena se manifiesta en diferentes dimensiones situadas en las prácticas musicales locales, aspectos que se logró a partir de rastrear algunas trayectorias y experiencias en las tocadas a las que se asistió, eso permitió en buena medida, que los relatos se fueran construyendo oralmente por los protagonistas.

Participar en un evento es ser parte de una interpretación en vivo por las bandas, lo que representa un lugar de estímulo musical, que está en una revitalización como punto de conexión entre el músico y su público, como una integración o donde se forma una integración a partir de esas prácticas que consienten o impiden el uso y apropiación del espacio, no en su dimensión física, sino en la parte activa de la experiencia rockera. Y las canciones precisan una respuesta a ese proceso de apropiación de la letra en ese espacio.

La escena rockera consiste de prácticas ligadas al tiempo, a la permanencia del movimiento como lo apuntan los mismos participantes y en donde el espacio en tanto pertenencia a las comunidades que integran Ocoyoacac, que resulta ser un tiempo y un espacio vivido. De ahí que las prácticas comunitarias se fusionan con las del rock, se puede ver cuando las bandas hacen referencia al ámbito religioso al dar gracias a Dios.

Que nos invita el mero mero en el atrio de la iglesia..
Y a darle al rock!!! Yeeaaa!!! Gracias Dios por hacernos
Rockanroleros!!! Feliz domingo banda, ahora si déjense caer
(Trebel Yoboll Rock,2016)

El rock se le suele ubicar con elementos de resistencia permanente, de esas maneras de hacer a las que refiere De Certeau (1996) de ese espacio efímero, esporádico de la tocada que contrasta con el poder y que siempre encontrara un espacio para soñar. También siguen apareciendo nuevas manifestaciones musicales, es el caso de Sar Morgue: “el láser punk es un tipo de punk que incluye sonidos escandalosos con la batería, el bajo y echa mano de sintetizadores para lograr diferentes sonidos. Las canciones normalmente son cortas, duran entre un minuto y minuto y medio, pero son sumamente estridentes” (Cortés, 2015, p. 87).

Otro elemento, es la unión de géneros musicales, en los ochentas no podía estar juntos los punk, metaleros y los de rock urbano, era inconcebible esa convivencia musical. Actualmente en Ocoyoacac, se realizan tocadas compartiendo escenario varios géneros, logran cohabitar sin mayor problema, y lo hacen por lo que ellos llamarían la unificación de la escena rockera, seguir realizando eventos (tocadas) porque nos gusta el rock, porque nos une y eso hace reunimos para continuar con el movimiento. “Si a ti gusta el rock y a mí también, entonces tenemos algo en común, la música es un lenguaje universal, la música es la llave que abre tantas cosas” (Hernández, comunicación personal, 5 de agosto de 2016).

Los participantes de la escena rockera mencionan que la evolución de una escena se da por los grupos que tocan su música, con creaciones propias más allá de los covers, ello le da vitalidad y un crecimiento al movimiento en cada tocada en que se participa. Aun cuando una temática recurrente sea el amor, las historias que se relatan en la lírica de las canciones es de situaciones de nuestra localidad, de las vivencias que se tienen aquí y esos las hace

únicas para nosotros. De igual manera, de Villa Rock se rescata su perseverancia (28 años), se ha vuelto un lugar donde priva lo económico, pero al mismo tiempo el espacio donde se puede ir a escuchar el rock de Tex Tex, el Haragán y compañía, LiraN'Roll, Garrobos, escuchar lo que está sonando a nivel nacional y que es parte de esa interacción con otros rockeros.

Es parte de lo que también refieren los Frakazados, es un grupo de punk que mira el movimiento como un tema de participación y constancia. Buscan dar un ejemplo más que transmitir, del rock no se vive, se vive de la idea del movimiento; lo que quieren como agrupación, “es que no importan los fracasos, sino que importa el levantamiento que tienes en cada uno, la decisión que tenga cada uno, autogestión, hacer lo tuyo por sí mismo, sin esperar nada de nadie, porque la lucha esta en nosotros” (Frakazados, comunicación personal, 15 de octubre de 2015).

Los espacios para tocar son complicados y de acuerdo a los ideales, no todos piensan o comparten la misma postura sobre los foros. Esta el caso de quienes dicen que Villa Rock es elitista y casi no da oportunidad a las bandas de Ocoyoacac, y que la justificación es que un cartel está asegurado con bandas con reconocimiento nacional o internacional. También encontramos la postura más radical “no, no en Villa Rock, nos hemos mantenido más, somos underground, bastante urderground” lo dice González de *Orines de Puerco*, es un espacio ajeno y comercial para el punk, para lo ideales de esta género (González, El boti, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016).

Se puede apreciar, a partir de lo que se describe arriba, que la escena rockera es difícil y que la mayoría de las bandas no viven de la música, es más bien un complemento y siguen en el movimiento como lo señala el Boti “es por nuestro interés, es una necesidad de uno mismo, como persona de un desfogue también, de sacar cosas, decir cosas, que quiere expresar las cosas, decir lo que une quiere, de otra manera lo expresamos en la artesanía, en la pintura pero también es padre gritarlo también” (González, El boti, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016).

De igual manera, el tiempo va cambiando, modificando los papeles de los rockeros, lo cual se aprecia en la canción que refiere a esos cambios, a ese cambio de rol por los actividades que se suelen realizar: De hueso colorado de *Trebel Yoboll*.

Y ahora tienes que cambiar un pañal
 Y con la banda ya no puedes rolar
 Es triste verlo pero la realidad te ha cambiado
 Hay momentos en la vida, en la vida de un hombre
 Y el hombre piensa en cambios y siempre es bueno cambiar
 Para bien o para mal
 Y el momento ha llegado y ahora ya eres papá
 Y ahora ya eres papá
 [...]
 Ahora la mamila vas a preparar y una buena educación debes de dar
 Y ahora a la casa tú debes llegar temprano
 Rockero retirado, rockero pensionado, rockero hasta la muerte de hueso colorado
 De hueso colorado de hueso colorado
 Y ahora a la casa tú debes llegar temprano
 Debe llegar temprano si no tu vieja te puede madrear (2010, 4)

En Ocoyoacac se posee una historia compartida y común que los actores sociales ajustan a las circunstancias actuales, conjuntando la tradición con lo actual. La actual configuración social y espacial en Ocoyoacac implica una vinculación entre lo global y lo local, una combinación que marca su propio significado rockero. Un pasado de tradiciones que legitima las acciones del presente y que orienta el tipo de organización que prevalece en esta región.

Después del desarrollo de esta tesis, se puede resumir que el rock se vuelve parte de una configuración de modelos alternativos a su realidad, de una rebeldía que se encuentra en el gusto de escuchar y bailar al compás del rock, de estar con los cuates durante un tiempo, lo que les da sentido a sus vidas, a ese tiempo compartido en algún lugar de Ocoyoacac. De una tocada como una narración explícitamente espacializada donde se encuentran punketos, metaleros, rockeros y skatos. Ahora paso a las conclusiones a las que se llegaron después de realizar esta investigación.

Conclusiones

Del espacio a la práctica del rock

La tocada significa *estar ahí* donde la espacialidad no es única, sino se trata de una red que ensambla múltiples espacios. Es ese aleph como un espacio ilimitado de simultaneidad, por lo que la tocada es un espacio de ejecución por parte de las bandas rockeras en el escenario, un espacio de socialización por parte de los seguidores y un espacio de producción por parte de los organizadores. Donde la escena rockera de Ocoyoacac representa espacios móviles que nunca se desplazarán de este territorio fijo, por el contrario, es la geografía de esta microrregión la que va generando o abriendo los espacios de acuerdo a la experiencia para llevar a cabo las tocadas.

A lo largo de la presente tesis busqué la respuesta al cuestionamiento sobre la espacialidad de la escena rockera, en el cual una explicación radica es ese espacio que emerge relacionamente y con la práctica de sus actores. Las preguntas guía fueron ¿cómo es la intervención de los sujetos en el tercer espacio para entender sus prácticas en la escena rockera de Ocoyoacac? y ¿qué relación guardan las prácticas musicales rockeras con las tocadas de Ocoyoacac? Las respuestas señalaron que la tocada es un convocatoria social que se produce con un lenguaje propio. Se puede comprender a la escena rockera como “un acto de comunicación destinado a retumbar en mil rumores y a permitir así otras expresiones del mismo tiempo, distantes en el tiempo, sobre la base de otros contratos momentáneos” (De Certeau, 1999, p. 198).

La escena rockera es un movimiento de producción musical que responde concretamente a satisfacer una necesidad de pertenencia, de una colectividad en el que se desfogan ciertas aspiraciones de un grupo social determinado, caracterizado por la marginalidad, vivir en la periferia y que cuyo estrato social corresponde a un conglomerado de trabajadores de clase socialmente baja. Es una colectividad que busca, a través de la escena rockera, la conformación de un sentido de pertenencia que marca una diferenciación social y una rebeldía hacia el status quo.

Las tocadas que integran la escena rockera de Ocoyoacac son vistos como un *performance* que ofrece la posibilidad de desfogar las presiones sociales. Es un punto de encuentro donde se asumen y juegan roles con un doble discurso: por un lado, todo lo institucionalizado, que es el rol social que asumen diariamente. Por el otro lado, el rol ya dentro de la escena, que les permite transformarse y disfrutar por un periodo de tiempo. Es un espacio compuesto por unos cuantos metros, que es lo que conforma la tocada, y que lo convierte en un espacio de expresión, un espacio de encuentro, pertenencia y asociación. Es el lugar donde se permiten dejar (cambiar) sus roles cotidianos de padre, empleado, trabajador o jornalero y entonces se concretan a un momento musical rockero, que es el pretexto que los une. Se convierte en el pretexto perfecto para encontrar un punto de relajación, un punto de desfogue de ese rol institucionalizado. Como lo señalado por De Certeau (1999) donde la creación brota y lo cotidiano están salpicados de maravillas, tan bullicioso como deslumbrante y sin nombres propios, con toda suerte de lenguajes que dan lugar a estas fiestas efímeras que surgen, desaparecen y recomienzan.

En la escena rockera interactúan varios actores, los músicos, organizadores y seguidores en su calidad de público. Las bandas rockeras son esos productores de música que intervienen en la hechura de sus creaciones, su música y que no niegan las influencias musicales, esos referentes que son la guía para su identificación y creación musical. Donde su estilo propio se va marcando por los referentes de su región, de su vida cotidiana, que refiere intereses del grupo y que cabe la posibilidad de que esos intereses o referentes no sean siempre compatibles con el público.

En cuanto a los organizadores, tienen su propia dinámica dentro de la escena rockera. Van creando su liderazgo y pueden compararse entre pares y tienen una serie de rutas, un camino que les permite tener una conquista a partir de las diferentes tocadas que logran armar (organizar), esto representa escenarios que van escalando y les ayudan a ganar autoridad dentro de la misma escena. Los organizadores cobran un liderazgo y ganan un prestigio al tener contacto con los líderes de las bandas rockeras, con los representantes de los grupos de rock, eso les brinda la posibilidad de bajar las bandas, lo que significa conseguir que los grupos de rock quieran participar en el evento, traerlos a la tocada, bajarlas es como si

vinieran de un mundo superior y llevarlas hacia el colectivo, la comunidad y el grupo de amigos. Esta tarea de organizar eventos implica prestigiarse frente a otros organizadores, frente a las bandas de rock y frente al público, son quienes reconocen y avalan ese trabajo, “felicidades armaron una buena tocada, estuvo perrona” (Reyes, comunicación personal, 7 de diciembre de 2019).

Los organizadores deben seguir la estrategia que conlleva la responsabilidad de todo el montaje para el evento: desde el traslado del sonido, instrumentos, lona, escenario, los viáticos. Esto es, desarrollar y guiar toda la logística que para llevar a cabo la tocada, las condiciones mismas de conseguir y colocar el enlonado, conseguir el predio y lograr los permisos, negociar con las autoridades, delegados municipales, con los encargados de la fiesta patronal. Aspecto que se vuelve relevante en el sentido de que la fiesta del pueblo autoriza un espacio para las tocadas, las cuales deben ser periféricas, pues no son la parte central de la fiesta, lo que representa una manera alternativa de festejar por medio del rock. Se tiene un espacio, un escenario que no es el oficial, sino alterno al escenario católico, pero que conviven con el mismo festejo.

Entonces, el organizador tiene toda la responsabilidad logística del evento y mide su éxito a partir de las bandas rockeras que invita, que todas asistan y estén en el escenario, en la difusión del evento a través de Facebook y WhatsApp. Así logran posicionar una tocada como atractiva, para que después que se comente a partir de los cuestionamientos ¿cómo tocaron las bandas?, ¿cómo estuvo el escenario, el sonido y el ambiente en general?. A partir de ello, el organizador o el colectivo organizador juega un papel determinante dentro de la creación de estos espacios para la escena rockera de Ocoyoacac. En donde no necesariamente se persigue una ganancia económica, más bien es una ganancia simbólica de reconocimiento y un prestigio para el colectivo organizador que realiza estas tocadas a la par de su oficio como albañil, carpintero o tener alguna profesión. Esto lo realizan como parte de un compromiso con la escena rockera, para ellos es una necesidad dar a conocer la producción musical rockera y, por otro lado, acercar esa música para que subsista el movimiento rockero en Ocoyoacac. Entonces es una responsabilidad, como parte de un apostolado, de ese mensajero que divulga y apoya el rock para mantenerlo vivo, para que la escena rockera

persista, ellos (los organizadores) creen que deben contribuir y en esta misión se ganan el prestigio y reconocimiento de los demás.

El público se vuelve fundamental para la escena rockera, los seguidores le dan vida al movimiento. En cualquier tocada los personajes se repiten, se pueden observar en ese espacio durante varias horas. Encontramos a quienes conocen la producción musical de las bandas rockeras de la región, aunque no suenan masivamente, eso es un elemento diferenciador al no caer o volverse una masa que consume lo comercial en su afán de distinguirse consume esa música que es alternativa a la comercial. Entonces conocen y se identifican a partir del dominio de ese conocimiento musical de las rolas (canciones) o la producción de discos a pequeña escala. Cuando el vocalista está en el escenario interpretando una canción, ese público la tararea o canta, ese público conoce a las bandas rockeras locales, sabe cómo se van moviendo en los escenarios de la región, conoce su producción, son los parroquianos musicales del rock. Están quienes disfrutan el bailar y seguir el ritmo del rock, hacen una candencia disfrutable, lo viven y gozan cada ocasión que participan en ese baile. Están los seguidores que van a desfogarse de la presión de la semana laboral, se vuelve una especie de catarsis muy intensa que a través del slam o la rueda que forman y desahogan toda la tensión. Incluso buscan el cansancio, el riesgo y la adrenalina que genera estar en medio de una masa que se mueve y lo vuelve anónimos, es una forma de liberarse y encontrar su realización al compás del rock.

También son punto de encuentro para personas que buscan ser alternativos, como esos modos de ser diferentes a lo establecido, entonces, se encuentran en la tocada, sólo van a contemplar, a escuchar la música y pasar un rato agradable. Están los que viven sus noviazgos de la escena musical rockera, parejas que disfrutan pasar el fin de semana asistiendo a una tocada, disfrutando un concierto de música en vivo, en un espacio donde se encuentran y se arropan entre ellos. Es un encuentro de amigos, de convivir, de pasar el tiempo y disfrutarlo a través del rock.

La tocada es un espacio de representación, como una escena que tolera la rebeldía, lo diferente y también se tolera drogarse y perder los sentidos con alguna sustancia, son

personas que están ahí en ese espacio que encuentran como un espacio de libertad. Es un espacio que los protege, esa lona que los cubre, resguarda, es un cuadrante cubierto, saben que no hay autoridad represora, no está la presencia policíaca, no hay nadie que los juzgue, saben que pueden monearse, drogarse, dormirse y despertar sin ser molestados y también es un espacio de libertad para ellos. Están lo que rondan el espacio de la tocada y van a tomar cerveza en la esquina de la tienda, los que venden o ponen sus puestos y encuentran un modo de subsistencia, entonces, convive la señora que vende los pambazos con el rockero que pareciera malo por su apariencia, pero que sólo vive la escena y comparte el rock con los amigos.

La escena rockera es un espacio que tiene la particularidad de ser intermitente, que hoy puede ser en un baldío, dura solamente la noche, unas horas, siete, diez horas y después desaparece. La tocada es una escena que se monta, donde se enteran que se va a crear la atmósfera para disfrutar por unas horas la magia rockera y que de pronto desaparece y volverá a seguir conquistando lugares para una nueva tocada. Estos espacios de representación de las tocadas son móviles, eso le da la característica de fugacidad y la ventaja para quienes se encuentran ahí, estar ahí es un espacio de libertad para los rockeros de Ocoyoacac. Las respuestas a las preguntas de investigación indican que la expresión cultural de la escena rockera es, ante todo, una operación donde se busca hacer algo con algo, hacer algo con alguien y de cambiar (o presentar) la realidad cotidiana (De Certeau, 1999). Donde esa operación cultural de la tocada se modula sobre registros diferentes del repertorio social, en este caso de Ocoyoacac.

“No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente” (Attali, 1995 p. 11). El objetivo de la presente tesis fue describir la intervención de los sujetos en el espacio y el sistema objetual que los compone para entender las prácticas rockeras que se desarrollan en Ocoyoacac, donde, como apunta Attali:

La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce. Si resulta ilusorio pensar en una sucesión temporal de códigos musicales, correspondiente a una sucesión de relaciones económicas y políticas, es porque el tiempo atraviesa la música y la música da un sentido al tiempo. (Attali, 1995, p. 33).

Donde el sentido del ser es como esa interpretación del tiempo que posibilita ese horizonte de comprensión de la escena rockera en Ocoyoacac. Ese actor que asiste y participa de las tocaditas es un ser de significación pasadas, presentes y futuras que incorpora e interioriza el rock como parte de día a día, de su vida cotidiana.

Como apunto en la introducción la expresión “el silencio no es una opción por eso nos gusta el rock”, (que es parte del título de la presente tesis) es una locución que me concedió describir la intervención de los sujetos en la escena rockera. En ese espacio social de la región de Ocoyoacac, que se perciben esa red de las relaciones sociales que otorga enlaces y conexiones para llevar a cabo una tocada. La heterotopía en una tocada se encuentra al vincular el espacio y yuxtaponerlo a otros lugares que forman parte de la escena rockera. Un lugar heterotópico que presenta condiciones que excluye de acuerdo a los requisitos de uso, para acceder a este espacio te debe gustar el rock, debes seguir a las bandas locales y tener ese espíritu de apoyo al movimiento rockero.

De acuerdo con Soja (2008), el tercer espacio conlleva los otros dos espacios, cierra el círculo de la experiencia, donde la tocada se significa como esa experiencia espacial y donde la escena rockera está llena de productos de imaginación, como pueden ser las canciones, la música que cada género proyecta el sentir de los rockeros. Esto aunado a los proyectos que van presentando y justo por ser en lo que ellos creen, participan y se involucran. Eso es mantener viva la escena, con esas prácticas políticas que buscan una libertad de expresión, un espacio para disfrutar su música, sueños utópicos por el deseo de que el rock sea reconocido y valorado porque une a los hermanos. Todo ello con realidades perceptuales y simbólicas en la región que implican un reconocimiento entre colegas, entre los compás que los une al rock and roll. Esto hace que el espacio de las tocaditas sea un significado donde aparecen o se expresan diferentes géneros de rock y que eso hace que las comunidades adquieran un nombre fusionado con el rock: Metepunk, Ocoyrock, Ocoyoorleans, San Cri Cri o Zinayork, por citar algunos ejemplos, es la manera de apropiación y significación que le otorgan los que integran esta escena musical. Son espacios heterogéneos que van cobrando una pertenencia de acuerdo a los sujetos, a esos actores que comparten el gusto por la música

y que hacen ser parte de ese movimiento para organizar, difundir y consumir ese rock local y nacional.

Uno de esos proyectos se encuentra en la Biblioteca Autónoma El Kantón Libertario, Arte, Resistencia y Cultura. “Es un espacio autónomo y autogestivo, pensamos que en el arte y la cultura como una de las mejores alternativas para crear una conciencia política que permita la participación de la sociedad en la transformación de un mundo más justo y más humano” (Elkantónlibertario, 2017). Como parte de sus actividades, en mayo de 2017 realizaron el taller “Tú puedes elegir”, dirigido a mujeres y con el propósito de abordar el tema de la violación. Mediante ese taller se buscó dar a conocer a las niñas, adolescentes y mujeres el tema de ser víctimas de violación y que están protegidas por la ley. Si eres víctima de violencia sexual, los prestadores de salud tienen la obligación de brindarte apoyo y asesoría. Asimismo, realizan diferentes actividades: maratón de lectura, maratón de cine, exposición de artesanías, actividades de dibujo infantil y tocadas de ska, punk y metal, bajo el lema “Difunde la revolución cultural. Organízate, piensa y actúa, lee y lucha”.

En cuanto a los objetivos específicos, se buscó entender la red de relaciones en las tocadas para describir cómo se conforma la experiencia musical rockera en Ocoyoacac y comprender cómo las bandas rockeras locales hacen de la experiencia en el escenario su espacio de representación, materializado este medio para entrar en contacto con el mundo a través de sus canciones. La investigación de esta tesis me permitió comprender que la tocada es una experiencia espacial que implica una visión sensorial al escuchar la música rockera, bailar el slam y cantar al compás del vocalista. En donde ese sonido musical, con sus tonos y timbres, hace que el público sienta y disfrute la intensidad de esos estímulos, lo que conforma esas relaciones que se van generando en cada evento.

Entonces, la vida cotidiana de los pobladores de esta región implica llevar a cabo actividades que se realizan en el trabajo que sirve como sustento y es parte de la vida social, pero donde también cabe la diversión, fiesta y música. Hablar de lo propio, de esa escena rockera de Ocoyoacac, es pertenecer a ese pueblo urbanizado por la relación que establecen con la ciudad, y que es urbanizado porque le otorga un significado específico al entablar una comunicación y un reconocimiento entre ellos, con ese orgullo de sentirse parte de una

comunidad con historias tuyas. El rock ha significado y sigue significando un sentimiento de pertenencia. Los rockeros descubrieron nuevas maneras de estar juntos, habitar y apropiarse del espacio, eso muestra una mirada local, narrada o contada por sus actores, con diferentes versiones de esa vida local, de esa individual que luego se torna colectiva al convivir con los cuates donde las relaciones y la socialización conlleva un trabajo colaborativo que implica que los sujetos aporten sus ideas bajo el propósito de armar una evento, una tocada.

En el mismo sentido de ese trabajo colaborativo, se percibió el papel que las organizaciones religiosas tienen en este lugar. Esto significa una forma de enseñanza que transmite formas de hacer (un aprendizaje) para que los habitantes de Ocoyoacac entiendan como se debe hacer frente a la vida. Esa vida cotidiana en la sociedad en la que conviven y donde esa red de relaciones sociales simboliza la forma de organización para realizar diferentes actividades en beneficio de la comunidad. Transpolar esas enseñanzas a la escena rockera ha permitido que las tocadas lleven más de treinta años, pues es una práctica que para ellos tiene un sentido de libertad y catarsis, en el sentido que lo refiere Aristóteles al decir que la música proporciona en el hombre cierto alivio que se relaciona con el placer, escuchar música como ese efecto que alivia por sus cánticos catárticos a través de estímulos energéticos como los rockeros, que despierta en los participantes toda clase de emociones. El sujeto participante de la escena rockera es el eje contenedor entre el espacio y los objetos que lo componen por las dinámicas de usos que se establecen entre cantantes (músicos), asistentes (público) y organizadores, lo cual hacen en un lugar y realizan que le dan movimiento al rock por las acciones (prácticas).

Las relaciones sociales se pueden visualizar en lo musical, en este caso en lo musical de la escena rockera, en esa cartografía (artística) que me ayudó a ordenar y procesar la información de esa red de relaciones, como un observatorio de las transformaciones al estar centrado en el registro y descripción de las tocadas, donde uno de esos ambientes sonoros de Ocoyoacac es el rock, que se ha ido adaptando y transformando con el paso del tiempo (30 años). El rock (como ese sonido) que va acompañado de la migración y los cambios sociales que son parte de las transformaciones de su entorno agrícola al urbano. Las cartografías como esa codificación y decodificación a través del mapa (sonoro) de las tocadas, como esa parte de esas marcas, esos trazos y esa memoria sonora rockera. Esa cartografía como una manera

de apropiación de un territorio, una apropiación física, metal y sensorial. Entendida como una cartografía que es no exacta ni unívoca, que no es fija, sino móvil. Una cartografía que transmite información que lleva signos, leyenda de mapas y nos brinda información de las reglas del juego de la escena rockera. En la cartografía de una tocada, donde el espacio tiene límites difusos, porque va cambiando y se va moldeando en cada evento, entonces presenta un proceso dinámico a partir de la interacción de sus participantes al representar trayectorias y ese movimiento que se refleja en el movimiento del flujo de las tocaditas.

Esto es, el significado que surge de la relación con la práctica (rockera) y lo emotivo del medio (objeto), donde con la cartografía se tuvo la posibilidad de registrar experiencias, expresiones y autorepresentaciones colectivas. Una cartografía como práctica que traza trayectorias que tienen que ver con las redes y estrategias por las que se mueven. Trayectorias que los participantes refieren como un resistencia comunicativa porque están creando sus propias manifestaciones, que mirados cartográficamente representa una zona (espacialidad) con esa intensa conexión de vectores, flujos y puntos de fuga constante.

Por lo cual, esa red de relaciones implica enseñanza para los rockeros lo que conlleva una ruptura del tiempo ordinario, al representar un tiempo y un espacio que adquiere una fisonomía propia por unas horas y que están consentidas acciones que no son válidas en otros espacios. Es el caso de las palabras altisonantes, que suelen estar presentes para insultar a las autoridades políticas, religiosas y remitir a lo *chingón* que se es por esos insultos, aunque sean momentáneos, se justifica y se acepta lo prohibido, es un tiempo de catarsis para liberarse de las presiones de la semana.

Asimismo, resulta ser un *performance* sonoro, unas prácticas como metáforas geográficas y como prácticas artísticas que implican una cartografía, donde el epicentro impone las pautas y en la periferia es el mundo de los umbrales, de otras posibilidades y maneras diferentes de manifestarse. La música es el sonido, es el acontecimiento de estar ahí, en la tocada. Un espacio y un tiempo que lleva un universo de significaciones que los hace creer y se parte de esa escena. Un tercer espacio de Ocoyoacac combina esas escalas locales y globales que conllevan lo socio espacial de la región, de esa relación entre el individuo y la sociedad, es decir, como ese tercer espacio se desplaza en diferentes grados desde un grupo social o un

colectivo que implica la individualidad del sujeto, que existe en un mundo socialmente compartido.

También es de reconocerse que el tema de la música en estos municipios ha ampliado su oferta, ahora se puede apreciar proyectos de talleres de música, donde se hace énfasis en una formación con maestros profesionales, en la relevancia del estudio de la música y en el propósito de fomentar la cultura en su comunidad. Recordemos que algunos integrantes de los grupos rockeros han pasado por el conservatorio o por una formación musical que no sólo es un aprendizaje lírico, lo cual da como resultado esas fusiones musicales donde se incorpora música tradicional con el rock, por ejemplo.

Entonces, ¿cómo se designa el espacio rockero en la actualidad en Ocoyoacac? Después de llevar a cabo el trabajo de campo alcanzo a decir que el rock llegó como un movimiento que acompañó la movilidad de sus pobladores y encontró cobijo entre los actores que sufrían cierta marginación y que poco a poco fue tomando un toque propio de la región. Lo cual conlleva comprender al rock como una práctica que tiene una organización fuerte a partir de la relación entre organizadores y los músicos, donde el espacio de la tocada significa celebrar y disfrutar el fruto de esa organización comunitaria.

De ahí que la dinámica social de Ocoyoacac se vea como un modelo articulador que tiene su vínculo religioso y se ha fusionado con el trabajo colaborativo de sus habitantes. Es el caso de las tocadás rockeras, como ese espacio significativo por su uso y su apropiación que se convierte en una memoria vivida, que hace convivir lo individual, lo generacional y el amor al rock en sus diferentes géneros y sus derivados. Esa apropiación de un espacio que adquiere una nueva significación por parte de los rockeros al abandonar su condición social y alejarse de esa vida rutinaria que cambian y disfrutar durante el tiempo de una tocada que viven como un modelo alternativo a su realidad.

Los artistas (las bandas rockeras) y sus seguidores son los representantes del mismo objeto musical, son los actores de un *performance* que se desborda en las tocadás. Es una representación (*performance*) donde los músicos y su público se fusionan en una relación

musical que están representando y se hace presente en cada ocasión que cantan y que el público baila, canta y grita.

Las representaciones del espacio brindan la posibilidad de ubicar los papeles o roles que suelen asumirse en una tocada, donde el individuo va desarrollando su papel, que se va complementado al darle la mano a otro, se van conjuntando para volverse una colectividad. Encontrando en el rock esa necesidad de manifestarse durante las horas que perdure la tocada en un tiempo y espacio determinados. El tema de la escena rockera es algo que se está moviendo, los sujetos le van otorgando movimiento, los grupos se van formando por la coincidencias y hay aspectos que los unen y otros los separan. Las posibilidades para seguir indagando me parecen motivantes y amplias de un movimiento que sigue presente y vigente en una región del Estado de México.

Referencias

- Abric, J-C. (2001) Prácticas sociales y representaciones. En Jean-Claude Abric (Coords.) Jean-Claude Abric. *Prácticas sociales, representaciones sociales* (pp. 195-226). México Ediciones Coyoacan.
- Attali, J. (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de ediciones y publicaciones.
- Aguilar, M. A., De Garay, A. y Hernández Prado, J. (Comps.). (1993). *Simpatía por el rock: industria, cultura y sociedad*. México: UAM-A.
- Agustín, J. (1996) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México. Grijalbo.
- Analco, A. y Zetina, H. (Coords.). (2001). *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Aranda, J. M. (2000). *Conformación de la zona metropolitana de Toluca, 1960 – 1990*. CICsyH/ UAEM: Estado de México.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Estudios Extremeños*, LX(III), 925-955
- Arévalo, J. (2012). El patrimonio como representación colectiva: la intangibilidad de los bienes culturales. *Andes*, 23 (2)
- Arizpe, L. (2009). *El patrimonio cultural inmaterial de México: ritos y festividades*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Arreola Soria, H. (2007). *Sistema Nacional de Institutos Tecnológicos ante la sociedad del conocimiento*. México: SEP. Recuperado de http://www.cudi.edu.mx/otono_2007/presentaciones/hector_arreola.pdf
- Atributos Urbanos. Un Proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (s.f.) *Heterotopía*. Recuperado de <https://goo.gl/4ymafX>
- Azpúrua Gruber, F. (2005). La Escuela de Chicago. Sus aportes para la investigación en ciencias sociales. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 6 (2), 25-35.
- Blanc, E. (2005) Rock y faltad. Las divas mexicanas. Siete mujeres que hicieron nuestro rock. *Revista Día Siete*, año 5, Número 246, México

- Baringo Ezquerro, D. (2013). La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración. *Quid*, 16(3), pp. 119-135.
- Baudrillard, J. (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Becker, G. (2011). Negación de la reivindicación en las rockeras chilenas. *Regiones, suplemento de antropología*, 44, pp. 17-22.
- Bedoya Hidalgo, M. E. (2005). *Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género del rock y mercados globales* (tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Benach, N. y A. Albet (2010), *Edward W. Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Barcelona. Icaria.
- Borges, J. L. (1998). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borja, Jordi y Muxí, Zaida (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona, editorial Alianza.
- Borja, J. (1998) Ciudadanía y espacio público. *Revista del CLAD, Reforma y Democracia* 12.
- Brijido, H. (2015) Hip Hop, la llegada del rap a San Felipe del Progreso. Seminario Internacional sobre Estudios de Juventud en América Latina, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UAEM, 10 y 11 de septiembre, Toluca.
- Buendía Arriaga, G. (2000). Los grandes hitos del plantel “Nezahualcóyotl” 1972-1977. En UAEM (Comp.), *Sucesivas Aproximaciones de Nuestra Historia. Crónicas de la Universidad Autónoma del Estado de México* (pp. 87-108). México: UAEM.
- Buzai, G. (2003). *Mapas Sociales Urbanos*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Buzai, G. (2015). Análisis espacial de la Salud. En Fuenzalida M., Buzai G.; Moreno Giménez, A.; García de León, A. *Geografía, geotecnología y análisis espacial: tendencias, métodos y aplicaciones*. (pp. 189-207) Chile. Editorial Triángulo
- Campos García, J. L. (2004a). Procesos interculturales en la comunicación digital y las transformaciones de la industria musical. *Sphera Publica. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 4, pp. 101-118.

- Campos García, J. L. (2004b). El papel comunicativo de la música ante las narrativas de la percepción digital del sonido. *Razón y Palabra*, 41. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n41/jlcampos.html>
- Campos García, J. L. (2008) Cuando la música cruzo la frontera digital: aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación digital. España. Biblioteca Nueva.
- _____ (2008). *Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carrillo Torea, G. (2006). La ciudad latinoamericana: constitución cultural. *Espacios Públicos*, febrero, 367-375.
- Castaño López, J. F. (2014). *Estudio de caso del festival Invazion 2008-2013. La gestión de la música underground local desde el espacio público de Medellín* (tesis de maestría), Universidad de Antioquia, Colombia.
- Castells, M. (1975) La cuestión urbana. México, Siglo XXI.
- _____ (1983) The city and the grassroots, a cross-cultural theory of urban social movements. California. University of California
- _____ (22 de agosto de 1998). La sociología urbana en la sociedad de redes: de regreso al futuro. *Community and Urban Sociology Section*. American Sociological Association. San Francisco. Recuperado de <http://goo.gl/p0QTYj>
- Castillo, A. S. (2015). *Música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la ciudad de México*. México: INAH.
- Cerrillo G., O. (2017) Contracultura música en México: Mirando más allá del rock. En *Estudios de Música sin Música*. Año 2, No. 1. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <https://www.uacm.edu.mx/estudiosdemusicasinmusica/numerosanteriores>
- Colín Romero., M. G. (2015) Construcción del discurso radiofónico en los medios públicos, caso: PERIFERIA, la cultura urbana en Uni Radio 99.7 FM (2009-2013). (tesis de licenciatura). Toluca, UAEM.
- Contreras, I. y S. Hernández (2013). Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 17. Recuperado de goo.gl/MVKGsE.

- Cocks, J. (2000). El ska arriba, el beat abajo. En A. Analco y H. Zetina (Coords.). *Del blanco al negro. Breve historia del ska en México* (pp. 18-20). México: SEP/Instituto Mexicano de la Juventud.
- Contreras Zubillaga, I., y Hernández Barbosa, S. (2013). Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (17), 1-35.
- Cornelio Chaparro, J. (1997). *Televisión y poder en México*. (Tesis de Maestría). Universidad Iberoamericana. México.
- Cortés Romero, E. (2015). Trazos urbanos: miradas glocales en la ciudad de Toluca. *Contratexto*, 0(23), 69-91. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/412>
- Cruces, F. (2009). Performances Urbanos. En M. A. Aguilar *et al.* (Coords.) *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica* (pp. 166-179). México, Barcelona: Anthropos.
- Cruz Barcenas, A. (8 de agosto de 2016) Los roqueros urbanos no se amedrentan; han abierto los espacios más deprimentes. En *La Jornada, Espectáculos*. P. 11.
- Cruz López Moya, Martín de la C., Cedillo E. A. y Zebadúa Carbonell, J. P. (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México. Cesmeca-Juan Pablos.
- Dammert Guardia, M. C. (2014). *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa* (tesis de maestría), Flacso, Ecuador.
- Dar espacio al rock (25 de enero de 2013). *El Sol de Toluca*
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. I El arte de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- _____ (1992). “Preguntas a Michel Foucault sobre la Geografía”, M. Foucault, *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, pp. 82-93.
- _____ (1997). “Los espacios otros”, *Astrágalo*, 7: 83-91.
- _____ (1999). *La cultura en plural*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Dear, M. (2000). *The postmodern urban condition*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Delgado-Hernández, D. J. y Romero-Ancira, L; (2013). Satisfacción de las necesidades del cliente en el sector vivienda: el caso del Valle de Toluca. *Ingeniería. Investigación*

- y *Tecnología*, XIV(), 499-509. Recuperado de <http://inif.redalyc.org/articulo.oa?id=40428833004>
- De la Peza, M. C. (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Tintable /UAM-X.
- Del Val Ripollés, F. (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Delgado, H. (2016). Notes on Mexican Rock. Through the Lens of El Chopo. *Revista Harvard Review of Latin America*, XV(2), pp. 54-57.
- Duana Ávila, D.; García Hernández, B. y Mendoza Perea C. (s/f) Los parques industriales y su impacto económico en el estado de México. https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/icea/LI_EcoReg/Blanca_Garcia/parques_extenso.pdf
- Dueñas Coronado, K. (2015). *La tribalidad posmoderna dentro del festival 'Rock por la Vida' en Guadalajara: emoción colectiva de los asistentes del año 2007 al 2014* (tesis de maestría), ITESO, México.
- Eco, U. (1984), *La estrategia de la desilusión*. España. Ed. Luhmen
- ElHablaCulta (2018) Martha Hildebrandt: el significado de “tocada”. Perú. El Comercio. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/autor/el-habla-culta/10>.
- México punk. 33 años de rebelión juvenil*. México: s.e.
- Estrada, T. (2000). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras 1956 – 2000*. Instituto Mexicano de la Juventud. SEP.
- Estrada, T. (2006). Roqueras migrantes en México. En G. López Castro *et al.*, *Música sin frontera. Ensayos sobre migración, música e identidad* (pp. 291-322). México: Conaculta.
- Estudios de Música sin Música*. (2015-2016). Recuperado de <https://www.uacm.edu.mx/estudiosdemusicasinmusica/numerosanteriores>.
- Escalante, K. (2017) Protegiendo a los jóvenes. Visiones institucionales sobre el consumo del rock and roll en México. En *Estudios de Música sin Música*. Año 2, No. 1. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <https://www.uacm.edu.mx/estudiosdemusicasinmusica/numerosanteriores>

- Exposición rock en Toluca 60 y 70's una historia que contar (13 de agosto de 2015) *MexiNoticias*.
- Festival de las Almas (2 de noviembre de 2014). *El Sol de Toluca*
- Festival Música en Grande (1 de mayo de 2014). *El Sol de Toluca*
- Fernández Monte, G. J. (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y transnacional* (tesis de maestría) Madrid, Universidad Complutense.
- Frith, S. (1987). *Hacia una estética de la música popular*. Recuperado de http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/archivos_subidos/Frith%20-%20Hacia%20una%20estetica%20de%20la%20musica%20popular.pdf
- Foucault, M. (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopias*. Buenos Aires. Nueva visión.
- Fouce Rodríguez, F. (2002). 'El futuro ya está aquí'. *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Galindo Cáceres, J. (2015). Ingeniería en comunicación social de la experiencia estética del rock y el jazz. Explorando la configuración de la vida contemporánea a través de la música, *Revista Luciérnaga/Comunicación*, 7(13).
- Gallichio, E y Camejo, A. (2004). *Descentralización local y descentralización en América Latina: Nuevas alternativas de desarrollo*, Centro Latinoamericano de Economía Humana, Programa de Desarrollo Local, Montevideo, Uruguay.
- García Carrillo, F. J. y Pérez Serrato, E. (2015). Música y juventud en Toluca. El Sótano: un bar y una generación. En E. Cortés Romero, M. Urteaga Castro Pozo y C. M. Salazar (Coords.), *Juventudes Contemporáneas. Visibilidad en el Espacio Urbano*. (pp. 253-287) Indecus: México.
- García von Hoegen, M.A (2006). "El canto de las libélulas: un estudio de identidad femenina en el discurso de las roqueras mexicanas", tesis de maestría. México: Ibero.
- Garduño Ramírez, G. (2012) *Toluca. 200 historias de familia*. México: H Ayuntamiento de Toluca.
- Garduño Villavicencio, J. (2014). *La gestión de 1969 – 1971 de Carlos Hank González*. En El poder público en el Estado de México, experiencias 1969 – 2104. Gobierno del Estado de México/IAPEM. Toluca

- Ghasarian, C. et. al. (2008). *De la etnografía a la antropología reflexiva: nuevas campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Garrido-Trejo, C. (2011). Funcionalidad técnica de la educación y demanda de profesionales: Zona metropolitana de Toluca, 1995-2005. *Convergencia*, 18(55), 69-85. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352011000100003&lng=es&tlng=es.
- Granados Sevilla, A. L. (2017) Cuerpos y sonidos insurrectos entre el rock mexicano y el poder en la década de los sesenta y setenta. En *Estudios de Música sin Música*. Año 2, No. 1. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <https://www.uacm.edu.mx/estudiosdemusicasinmusica/numerosanteriores>.
- González Focke, M. (2011). Música: rock e identidades. *Regiones, suplemento de antropología*, 44, p. 3-4.
- González, Y. y C. Feixa. (2013). La juventud en el siglo XX: metáforas generacionales. En Y. González y C. Feixa. (Coords.), *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, rockanroleros y revolucionarios* (pp.75-119). Chile: Cuarto Propio.
- González Guzmán, D. (2012). Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: la identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito (tesis de maestría), Flacso Ecuador, Ecuador.
- González, C. (2015). ¡Al rock and roll nada lo detendrá! *Nuestro Mundo Online*. Recuperado de <http://diarionuestromundo.com/noticias-locales-toluca/al-rock-and-roll-nada-lo-detendra/>
- Gobierno del Estado de México. Consejo Estatal de Población (2012). Zona Metropolitana del Valle de Toluca. Aspectos sociodemográficos. México. Consejo Nacional de Población.
- Gómez Vargas, Héctor (coordinador) (2016) *Estéticas der rock*. Promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A. C. , Universidad Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, Universidad Iberoamericana Pueblo, León.
- Gómez Vargas, Héctor (coordinador) (2017) *Estéticas der rock II. Los siglos del rock*. promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A. C. , Universidad

- Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, Universidad Iberoamericana Pueblo, León.
- Gómez Vargas, Héctor (coordinador) (2018) *Estéticas der rock III. Después de las culturas del rock*. promoción de la Cultura y de la Educación Superior del Bajío A. C. , Universidad Iberoamericana León, Instituto Cultural de León, Universidad del Centro de México, Universidad Iberoamericana Pueblo, León.
- Gutiérrez Morfin, E. (2004). *Diagnóstico de las necesidades de capacitación de los barman de los hoteles de cinco estrellas de Toluca y Metepec* (tesis de licenciatura) UAEM, México.
- Guillo Velasco, I. (2013). *Rock urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual* (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Güell, P., Raimundo F. y Palestini S. (2009) El enfoque de las prácticas: un aporte a la teoría del desarrollo. En *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 8, No 23, 2009, p. 63-94*
- Guerra, V. (2017) Después de Avándaro nada fue igual. Los espacios del rock en la ciudad de México 1960 – 2000. En *Estudios de Música sin Música*. Año 2, No. 1. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <https://estudiosdemusicasinmusicasephismume.org/>.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Hiernaux, D. y Lindón, A. (2004). La periferia: voz y sentido en los estudios urbanos. *Papeles de Población*, 10(42), 0.
- Hoyos Castillo, G. y Camacho Ramírez, M. D. (2010). Vialidad paseo Tollocan en la ciudad de Toluca. *Quivera*, 12(), 221-246. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40115676011>.
- IIFAEM (2005) Acerca del IIFAEM. Toluca, Gobierno del Estado de México. Recuperado de: http://iifaem.edomex.gob.mx/acerca_iifaem
- INEGI (2010) Población Rural y Urbana. México. Recuperado de: http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur_urb.aspx?tema=P
- INEGI (2010) ; Censo de Población y Vivienda del Estado de México, Aguascalientes. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/>

- José Antonio H. Martínez (2013) Basura – Orines de Puerco (Independiente). Metepec. Letras Explícitas. Recuperado de <http://letraseexplicitas.mx/musica-gourmet-18/>
- Jiménez, H. (2002). *Punks en el gueto hña. La construcción de prácticas discursivas de resistencia en las comunidades otomíes de la periferia* (Tesis de licenciatura maestría). Universidad Iberoamericana, México.
- Jiménez Guzmán, H. (2004). La ciudad como enemigo: el punk otomí-toluqueño. *Ciudades, Juventud, cultura y territorio*, (63), 22-28.
- Jouve Reyes, G. H. (2013). *Las mujeres roqueras en Quito. Estudio de caso con la banda Cérnix* (tesis de maestría). Flacso, Ecuador.
- Jovi (2016) *Rockdrigo González*. México. Gugi diseño. Recuperado de: <http://www.rockdrigo.com.mx/textos.html>
- La ciudad de los batracios(2017) Dos hasta la media noche. Metepec [Audio en poscast]. Recuperado de: <https://soundcloud.com/user-41495203/05-rockdrigo-y-la-experiencia?in=user-41495203/sets/rockdrigo-en-radio-mexiquense-otono-de-1984>
- La mejor música (17 de septiembre de 1960). En *El Sol de Toluca*.
- Las expropiaciones eran con fines de utilidad pública (13 de noviembre de 1969) *El Sol de Toluca*
- Lefebvre, H. (1968) *El derecho a la ciudad*. Barcelona. Península
- _____ (1971) *La ciudad y lo urbano*. Barcelona. Península
- _____ (1973) *De lo rural a lo urbano*. Barcelona. Península.
- _____ (1973) *El pensamiento marxista y la ciudad*. México. Extemporáneo.
- _____ (1974). *La producción del espacio. Papers. Revista de Sociología*, 3, pp. 219-229.
- _____ (1976) *El espacio y la política*. Barcelona. Península.
- _____ (1998). *The production of the space*. Oxford: Blackwell P.Lda.
- Lindón, Alicia; Hiernaux D. y Aguilar M. A. (2006) *De la espacialidad, el lugar y los imaginarios urbanos; a modo de introducción*. En *Lugares e imaginarios en la metropolí*. Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (Coords). Barcelona, Anthropos Editorial; México, UAM
- León Gómez, N. (2004) *Apropiación del espacio público: el imaginario urbano en el Centro Histórico de la Ciudad de México*. (tesis maestría). IPN. México

- Lezama, J. L. (2010). *Teoría social, espacio y ciudad*. México: El Colegio de México.
- Lojkine, J. (1979). *El marxismo, el estado y la cuestión urbana*. México: Siglo XXI.
- López Santoyo, A. y Aldabe J. (2012) Introducción a la cartografía. México. Centro de Investigación en Geografía y Geometría Ing. Jorge,. L. Tamayo.
- López Castilla, T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española* (tesis de doctorado), Universidad de la Rioja, España.
- Madrid, A. L. (2003) “Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo”. *Resonancias* 12: 61-86.
- Madrid, A. L. (2009) “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* #13.
- Malacara Palacios, A. (2001). *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano*. México: Angelito Editor.
- Marcial, R. (1998). “Dios bendiga a la banda y al rocanrol”: grupos juveniles de esquina en la cultura del rock en México. *Joven-es. Revista de Estudios sobre Juventud*, 2(6), pp. 54-71.
- _____ (2006a). *Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- _____ (2006b). Aquí puras rolas chidas: música y expresiones juveniles en México. En M. Vizcarra Dávila y A. Fernández Reyes (Comps.), *Disertaciones. Aproximaciones al conocimiento de la juventud*. (pp. 199-238) México: Instituto Jalisciense de la Juventud/Centro de Investigaciones y Estudios de la Juventud.
- Marco Jurídico (2014) Ley Federal de las entidades paraestatales Recuperado de: http://www.hacienda.gob.mx/LASHCP/MarcoJuridico/MarcoJuridicoGlobal/Leyes/202_lfep.pdf
- Márquez, I. (2014). *La música popular en el siglo XXI. Otras voces, otros ámbitos*. España: Milenio.
- Martínez, V. (2008). *La periferia y la transición de lo rural a urbano en la Zona Metropolitana de Toluca, Estado de México (1990-2005)* (tesis de maestría). FLACSO, México.

- Martínez, J. A. (2013). *Basura Orines de Puerco* (independiente) . Recuperado de <http://letrasexplicitas.com/musica-gourmet-18/>
- Martínez Hernández, L. (2013). *Música y cultura alternativa: hacia el perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: Lupus Inquistor.
- MetepecMX (2012) Frente A... Uniradio 99.7 y Gastón Pedraza. Metepec. MTPK. Recuperado de <http://www.metepecmx.com/category/frente/>
- MetepecMX (2011) Frente A... Luis Flores. MTPK. Recuperado de <http://www.metepecmx.com/category/frente/>
- Morín, E. (2000). Músicas mestizas. En A. Analco y H. Zetina. *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México* (pp. 114-149). México: IMJ.
- Muñoz, R. J. (2010). *En el más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana* (tesis de maestría) El Colef/UABC, México.
- Naime Libián A. y Ríos Villegas M, (1985) “Los grupos empresariales en el Estado de México” México: Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto de Administración Pública del Estado de México.
- Nateras, A. (10 y 11 de septiembre de 2015). Las juventudes situadas y sitiadas. Seminario Internacional sobre Estudios de Juventud en América Latina, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UAEM, 10 y 11 de septiembre, Toluca. Recuperado de <https://goo.gl/W65pFe> [consultado en octubre 2015].
- Navarro González, H. (2008). Una parte del pensamiento de Hank González. En H. Benítez Treviño. (Coord.), *Carlos Hank González. Prototipo de culto a la amistad*. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. 187- 214.
- Nava-Guadalupe Reynoso, J. (2015). De la Rúbrica a la Práctica; Crecimiento del Valle de Toluca y su efecto en la desaparición de lenguas indígenas de 1990 a 2010: una aproximación histórico-lingüística. *Revista de Sistemas y Gestión Educativa*, 2-3, 626-639.
- Nieto Rueda, J. (2016) Una poética de la crisis. Aproximación sociocultural a la canción de Rodrigo González. (tesis de doctorado) UAB. Barcelona.
- Novo, G. (2015). “Prólogo”. En A. Ortiz y A. Zenteno (Coords.) *Los auténticos intocables. Historia del rock & roll en Toluca*. Toluca. Casa Editora

- Olivos Castro, H. E. (2009). *Las formas simbólicas en el Heavy Metal. Descripción de la identidad y comunicación por medio de la música* (tesis de licenciatura). UAEM, Toluca
- Olvera Cabrera, M. F. (Coord.) (2007). *Sonidos urbanos, 150 bandas 2000-2005 MX/DF*. China: Océano/Sonidos Urbanos.
- _____ (Coord.) (2008). *Sonidos urbanos, 80 bandas 2000-2005 Guadalajara-México*. China: Océano/Sonidos Urbanos.
- Olivera, G. (2005) La reforma al artículo 27 constitucional y la incorporación de las tierras ejidales al mercado legal de suelo urbano en México. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. IX, núm. 194 (33). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-33.htm>>
- Orozco, G. y González, R. (2010). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México: Editorial Tintable.
- Orozco Hernández, M. E. (2006) Escenarios interpretativos. Tendencias en la transformación de espacios rurales y periféricos de las Zona Metropolitana de la Ciudad de México. *Investigaciones Geográficas, Boletín de Geografía, UNAM*.
- Orozco Hernández, E. y Sánchez Salazar, M. T. (2004). Organización socioeconómica y territorial en la región del Alto Lerma, Estado de México. *Investigaciones geográficas*, (53), 163-184. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112004000100010&lng=es&tlng=es
- Orozco-Hernández, M E; García-Luna-Villagrán, G A; (2015). Walmart en áreas periurbanas de la ciudad de Toluca, México: efectos sociales, económicos y territoriales. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 21() 93-116. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10529071004>
- Ortiz, A. y Zenteno, A. (2015). *Los Auténticos intocables. Historia del rock & roll en Toluca*. Toluca. Casa Editora.
- Osorio Corres, F. J. (1992). *El papel de la administración pública mexicana en los procesos de integración*. En *Jornadas Hispanoamericanas del Derecho de la Integración*, Universidad de Laceres, Cáceres, Extremadura, España.

- Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Toluca. (2003-2006) . Toluca. Gaceta de Gobierno del Estado de México. Toluca Gobierno del Estado de México. Recuperado de <https://legislacion.edomex.gob.mx/sites/legislacion.edomex.gob.mx/files/files/pdf/gct/2003/oct284.pdf> .
- Plan Municipal de Desarrollo Urbano de Toluca. (2006-2009). Toluca. Gaceta de Gobierno del Estado de México. Toluca Gobierno del Estado de México. Recuperado de <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Eliminados/wo31409.pdf>
- Pacini Hernández, D., Fernández-L'hoestre, H. y Zolov, E. (Eds.). (2004). *Rockin' Las Américas: the global politics of rock in Latin/o America*. Estados Unidos: University of Pittsburg Press.
- Palacios, J. (2004). Yo no soy un rebelde sin causa... o de cómo el rock and roll llegó a México. M. Urteaga Castro-Pozo y J. A. Pérez Islas (Coords.), *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX* (pp. 341-348). México: IMJ/SEP/AGN,.
- Palacios, J. y Estrada, T. (2004). A contracorriente. A history of women rockers in Mexico. En D. Pacini Hernández, H. Fernández-L'hoestre y E. Zolov (Eds.), *Rockin' Las Américas: the global politics of rock in Latin/o America* (pp. 142-159). Estados Unidos: University of Pittsburg Press.
- Presentan documental “Entre las puertas” en la UAEM (26 de abril de 20014) En *Milenio Digital*. Recuperado de <https://www.milenio.com/estados/presentan-documental-entre-las-puertas-en-la-uaem>
- Pillet, F. (2004). La geografía y las distintas acepciones del espacio geográfico. *Investigaciones Geográficas*, 34, pp. 6-42. Recuperado de <http://goo.gl/lpsKNG>
- Pol, E. (1994). Seis reflexiones sobre los procesos psicológicos en el uso, organización y evaluación del espacio construido. En Américo, M., Aragonés, J., Corraliza, A. *El comportamiento en el medio natural y construido*. España. Agencia del medio ambiente.
- Plan Regional Metropolitano del Valle de Toluca (2000) Gobierno del Estado de México.
- Pujadas, J. J. (2010). La etnografía como proceso de investigación. La experiencia del trabajo de campo. En Joan J. Pujadas. (Comp.). *Etnografía*. Barcelona: EDIUOC.

- Ramírez Velásquez, B. R. (2004). Lefebvre y la producción del espacio. Sus aportaciones a los debates contemporáneos. *Veredas*, 5(8), pp. 61-73.
- Ramírez (2012) DRAKONIA “Resiste” – Independiente- 2012. Chile. Mundo Rock & Heavy Webzine. Referido en
- Red, M. (2012). Re-Interpreting Mexican Rock Music: Contemporary Youth, Politics, and the Mexican State. *Journalism & Mass Communication Graduate Theses & Dissertations*, 23. Recuperado de <https://www.mobt3ath.com/uplode/book/book-38456.pdf>
- Rendón Rojas, L. y Godínez Enciso, J. A. (2016). Evolución y cambio industrial en las Zonas Metropolitanas del Valle de México y de Toluca, 1993-2008. *Análisis Económico*, XXXI(), 115-146. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41345703006>
- RevistaSlinders (2013) Ruth Milca Rojas Joyner. Metepec. Reseña RevistaSlinders. Recuperado de: <http://www.youtube.com/user/milca162>
- Reyes Reyes, Y. J. y Osorio García, M. (2016). Fe, recreación y turismo: el peregrino de Santa María de la Asunción Tepexoyuca, Ocoyoacac, Estado de México. *Teoría y Praxis*, () 69-94. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=456149892004>
- Ríos, Antonio (25 de agosto de 1960) En Exclusiva “El gran magistrado habla del Rock’n Roll”. En *El Sol de Toluca*.
- Rock en Toluca 60, 70 y 70 una historia que contar. (14 de agosto de 2014) *El Sol de Toluca*
- Rock, R. (2005). *Escoriaciones en la pared de los arrabales*. Metepec. Editorial Anaya.
- Rodríguez Morales, Z. (2005). Afectividad y consumo cultural en jóvenes urbanos. *Música y canciones de amor*. Version, 16, 127-147
- Ruth Milca (31 de julio de 2010) Ruth Milca – Transmetal (entrevista en Adicción visual) #1.mov. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=l-175zlSTBk&feature=youtu.be>
- Segundo Festival de Arte, Música (24 de abril de 2014) *El Sol de Toluca*
- Serra Rojas, A. (1979). *Derecho Administrativo*, T. I, 9.^a México. Porrúa.
- Simpson, P. (2011) Street Performance and Video Methodology. Recuperado de

- <http://blog.geographydirections.com/2011/07/26/street-performance-and-video-methodology/>
- _____ (2011). Street performance and the city: Public space, sociality, and intervening in the everyday. En: *Space and Culture*, 14, (4), pp. 415-430.
- Sinestesia, Ads, Media & Films (6 de junio de 2016) Tailer oficial – en la periferia (documental) [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pHvU0xUNeRc>
- Sobrino, J. (2003). Zonas metropolitanas de México en 2000: conformación territorial y movilidad de la población ocupada. *Estudios Demográficos y Urbano* 64, 18(3),461-507. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.24201/edu.v18i3.1156>
- Scott, Allen J.; Storper, Michael; (2013). La naturaleza de las ciudades: el alcance y los límites de la teoría urbana. *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, Julio-Diciembre, 6-33.
- Soja, E. (1989) *Postmodern geographies: The Reassertion of space critical social theory*. USA. Ed. Published, Verso.
- _____ (1996). *Thirdspace. Journey to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Reino Unido: Blackwell Publishers.
- _____ (1997) El tercer espacio ampliando el horizonte de la imaginación geográfica (conferencia). En 6º Encuentro de geógrafos de América Latina, del 17 al 21 de marzo, Buenos Aires, Argentina
- _____ (2000). *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*. Los Ángeles: Blackwell Publishing.
- _____ (2005) Algunas consideraciones sobre el concepto de ciudades región globales, *Ekonomiaz. Revista Vasca de Economía*, 58; pp. 44-75.
- _____ (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sollova, V. (2008). Industrialización, cambio demográfico y participación económica femenina en el Estado de México y la ZMT, 1970-2000. *Papeles de población*, 14(55), 201- 235. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S14057425200800100009&lng=es&tlng=es.

- Schulze, C. (2014). *Identity performance in british rock and indie music: authenticity, stylization, and glocalization* (tesis de maestría), Lund University, Suecia.
- Saul Punk AnarKista, (2016) [Actualización Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/groups/2068009493454675/>
- Taylor, S. J. y R. Bogdan. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos*. España: Paidós.
- TolucaCultural (2014) *Underground Allaround (Toluca, Edo. de México)*. Toluca. Referido en <https://www.tolucacultural.com/lugares/underground-allaround/>
- TolucaCultural (2014) *Underground Music Feste 2 (Toluca, Edo. de México)*. Toluca. Referido en <https://www.tolucacultural.com/eventos/underground-music-fest-2-toluca-edo-de-mexico/>
- Trejo Sánchez, J. A. (2009). Subalternos y neotribales: tres historias de la contracultura juvenil en el Valle de Toluca. En *Memorias del Seminario sobre estudios de juventud en México* (Coords.). pp. (76-90). México: UAEM.
- Trebel Yoboll Rock (2016, diciembre 4) Que nos invita el mero mero en el atrio de la iglesia..
Y a darle al rock!!! Yeeaaa!!! Gracias Dios por hacernos. Rockanroleros!!!
Feliz domingo banda, ahora si déjense caer. [Actualización de Facebook].
Recuperado de <https://www.facebook.com/trebelyoboll.rock>
- Torres Medina, V. (2002). *Rock-eros en concreto*. México: INAH.
- Torres Scot, A. (2014). La otra casa de Kiss, de Letras explícitas Recuperado de: <http://letrasexplicitas.mx/la-otra-casa-de-kiss/>
- UNESCO. (s.f.). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- Urteaga Castro-Pozo, M. (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México: Conaculta.
- _____ (2000a). Identidad, cultura y afectividad en los jóvenes punks mexicanos. En G. Medina (Comp.), *Aproximaciones a la diversidad juvenil* (pp. 203-261). México: El Colegio de México.
- _____ (2000b). Formas de agregación juvenil. En J. A. Pérez Islas (Coord.), *Jóvenes: una evaluación del conocimiento. La investigación sobre la juventud en México de 1986-1999, tomo II*. (pp. 405-516). México: IMJ.

- _____ (2010). *Inspiración y compromiso: los jóvenes en el Estado de México*. México: Secretaría de Desarrollo Social/Instituto Mexiquense de la Juventud/Gobierno del Estado de México.
- Val Ripollés, F. (2014): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*”, (tesis de doctorado) Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2015): “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *metahodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33-48. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>
- Valenzuela, J. M. y González, G. (1999). *Oye cómo va: recuento del rock tijuanaense*. México: Conaculta/SEP.
- Varguillas, C. S. y Ribot, S. (2007). Implicaciones conceptuales y metodológicas en la aplicación de la entrevista en profundidad. *Laurus*, 13(23), pp. 249-262.
- Vera Lugo, J. P. y Jaramillo Marín, J. (2007). *Teoría social, métodos cualitativos y etnografía: el problema de la representación y reflexividad en las ciencias sociales*. Colombia. Universitas Humanística.
- Versión*. (2005). Música, cultura y política, (16). México: UAM.
- Viera Alcázar, P. M. (2011). Mujeres en el rock: identidades y experiencias en Tijuana. *Regiones, suplemento de antropología*, 44, pp. 9-16.
- _____ (2013). *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanaense* (tesis de doctorado), UAM-X, México.
- _____ (2014). Mujeres en el rock tijuanaense: ¡No soy una muchacha normal! *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 33, pp. 15-30. Recuperado de goo.gl/Q5H7y1.
- Villaseñor A. I. y Zoila Márquez, E. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y representaciones sociales*, México, 6(12), 75-101. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102012000100003&lng=es&nrm=iso
- Una proyección del Festival de Avándaro(17 de agosto de 2014). *El Sol de Toluca*

- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201221.pdf>
- Yúnez Naude, A y Barceinas, F. (2000). Efectos de la desaparición de la Conasupo en el comercio y en los precios de los cultivos básicos. *Estudios Económicos*, 15(), 189-227. Recuperado de <http://uaemex.redalyc.org/articulo.oa?id=59715202>

APÉNDICE METODOLÓGICO

En un primer momento era tener claro que buscaba, eso se fue esclareciendo con el trabajo de campo, con ir recorriendo y conociendo Ocoyoacac para acercarme a la escena del rock.

Por qué hablar del rock como una escena, debido a que este concepto, como lo señala Straw es un espacio cultural donde coexisten una serie de prácticas musicales, donde interactúan unas con otras a través de procesos de diferenciación (Straw, 1991, citado por Val en 2014). Donde hay un sentimiento de comunidad, de herencia y identidad local.

Si me pregunto cuál es la tesis que busco, qué es lo que este trabajo pretende. Es que a partir de la escena del rock se puede mirar el trabajo comunitario colectivo que se fusiona con las tendencias globales y se entreteje con las prácticas locales comunitarias. Esto es, en esta región sigue vigente una forma de organización social que ha sido transmitida de generación en generación, donde el trabajo comunitario y de solidaridad esta presente, lo que propone un toque particular y que tratare de explicar a través de la práctica del rock. Lo cual me brindó la posibilidad de comprender como son en esta región las dinámicas sociales, donde el pasado con sus tradiciones legitima las acciones presentes y guían el tipo de organización; esto es, siguen presentes las enseñanzas del pasado con modificaciones que se funden con las nuevas circunstancias.

En ese sentido, el trabajo fue exploratorio y etnográfico. Exploratorio porque no existe registro sobre el rock en esta región, lo cual implicó considerar el contexto macro en tanto la dimensión sociocultural que me ayuda a entender los cambios que se han presentado en Ocoyoacac a lo largo de treinta años. La mirada etnográfica me sirvió para adentrarme en la dimensión micro de los sujetos sociales, de esos sujetos que son parte de la escena rockera en esta región y que les confiere un sentido de pertenencia.

De tal manera que la guía del trabajo de campo está compuesta de la siguiente manera:

1. Entrevistas

Se realizaron entrevistas en tanto relatos de época para conocer la historia del rock en el Valle de Toluca, teniendo como guía los períodos de 60-70, 80-90, 2000-2016.

Período 60 – 70. Para este período se lograron llevar a cabo cuatro entrevistas con personas que tenían alrededor de 70 años y que vivieron el rock and roll en Toluca. Fue una entrevista abierta que se iba ajustando de acuerdo a los recuerdos de las personas.

Guía de Entrevista, tópicos:

- ¿Cómo era el rock and roll en los 60 en Toluca?
- ¿Qué hacían en esa época en Toluca?
- ¿A dónde iban a bailar rock and roll?
- ¿Cómo aprendieron a bailar rock and roll?
- ¿Cómo conseguían discos de rock and roll?
- ¿Qué grupos venían a tocar rock and roll en Toluca?

Para el período 80 – 90. Para este período entrevistaste a personas de 42 años aproximadamente.

La guía de entrevista

- ¿Qué es para ti el rock?
- ¿Qué géneros incluirías en este rock?
- ¿Consideras que la televisión cambió el mundo del rock?
- ¿Cómo pensamos el rock en México?
- ¿Cuál es la relevancia de los conciertos de rock en México?
- ¿Qué pasaba en Toluca con el rock en esos años?
- ¿Y si hacemos un poco de historia, cuál es la influencia de Avándaro para el rock en Toluca?
- ¿Cómo ha sido la escena de rock en Toluca?
- ¿Dónde había tocadas, cuánto duraron, que paso con esos lugares?
- ¿Qué pasa con los medios de comunicación, apoyan al rock?
- ¿Y consideras que si se puede apoyar al rock en Toluca?

Para el período 00 – 2016, las personas entrevistadas oscilaban en edades de 30 años. La guía de entrevista:

- ¿Qué es para ti el rock?
- ¿Qué géneros incluirías en este rock?
- ¿Cómo pensamos el rock en México?
- ¿Cuál es la relevancia de los conciertos de rock en México?
- ¿Qué pasaba en Toluca en esos años?
- ¿Cómo ha sido la escena de rock en Toluca?
- ¿Y consideras que si se puede apoyar al rock en Toluca?
- ¿En qué lugares se realizan las tocadas en el Valle de Toluca?

Entrevista a informante clave Para poder acceder a la escena rockera de Ocoyoacac se contó con el apoyo de un informante, con quien se tuvo la posibilidad de recorrer los lugares de esta región donde suelen realizarse las tocadas y al mismo tiempo conocer y poder entrevistar a grupos de rock.

Entrevistas a Grupos de Rock. Después del seguimiento a diferentes tocadas, se logró identificar a las bandas que podía entrevistar, teniendo como guía, el género, el año de

creación (que fuera mayor a tres años), producciones propias, que fuera del Valle de Toluca.

Guía de entrevista para los grupos

- ¿Cómo se llama la banda?
- ¿Cuántos integrantes la conforman?
- ¿Cuándo se creó la banda?
- ¿ De dónde son ustedes?
- ¿Cómo se define su género?
- ¿ A quién le cantan o a qué cantan?
- ¿ Cuáles son sus influencias musicales?
- ¿ Qué instrumentos determinan el género?
- ¿Han formado parte de otros grupos, han cambiado de género?
- ¿ Cuáles son sus producciones?
- ¿ Ustedes generan sus propios arreglos musicales?
- ¿ Quién compone las letras?
- ¿ Con qué canción les ha ido mejor?
- ¿Tocan covers?
- ¿ Y cuáles son los planes para la banda?
- ¿ Qué escenario han visitado, dónde han tocado?
- ¿ A qué se dedican ustedes?.
- ¿Dónde los podemos encontrar en internet?

Al mismo tiempo realice algunas entrevistas para profundizar en su opinión sobre la escena rockera en la actualidad:

GUIÓN ENTREVISTA

Rock en el circuito de Ocoyoacac

1.Escena actual

- ¿Qué tan estable es el rock en esta zona (Ocoyoacac)
- ¿Qué constancias tiene el rock ?
- ¿Qué desalientos tiene el rock en esta zona?

Ideales del rock

El rock tiene interés en los temas sociales /discursos sociales

- ¿Las bandas de rock se muestran interesadas por generar discursos sociales?

¿Cuál es la percepción de la fama en el rock de esta zona?

2. Tendencias

Nivel musical

¿Cuál es el nivel musical de las bandas de rock de Ocoyoacac?

¿Qué conocimiento tienen de los problemas sociales?

¿Cómo banda se relacionan con los problemas sociales?

Temas musicales

¿A qué le canta el rock en Ocoyoacac?

¿De qué hablan en sus canciones/ sus letras?

El compositor

¿Qué papel juega el compositor en la banda?

¿El compositor, en un nivel de creador artístico, a que o a quien le compone?

¿Existe la posibilidad de crear discursos sociales sólo con música?

3. Espacios públicos

Infraestructura

¿Son suficientes los foros para poder dar a conocer su música?

¿Las condiciones y requisitos para utilizar estos foros estimulan la participación de las bandas?

4. Público

Relación entre el público y el rock

¿Cuál es la relación actual entre el público y el rock?

¿Qué tipo de discursos son mejor recibidos por el público?

5. Dinámicas de difusión

¿Qué tipos de canales de difusión se utilizan por las bandas para promocionar las tocadás?

Entrevistas a seguidores y organizadores. Estas entrevistas me dieron la oportunidad de conocer cómo se lleva a cabo una tocada, quienes participan y el trabajo que implica. Guía de entrevista:

¿Ustedes quiénes son?

¿Con qué frecuencia organizan tocadás?

¿Cuántos grupos invitaron?

¿Cómo contactan a los grupos y cómo se organizan para llevar a cabo la tocada?

¿Y cómo realizan la difusión de la tocada?

¿Cuánto cobraron los grupos?

¿Quién financió la tocada?

¿Y a que género se enfocan para hacer sus tocadass o ir a conciertos?

¿Qué grupos representativos hay en esta región?

¿En dónde los encontramos en las redes sociales?

2. Etnografía de las tocadass

Trabajo de 2014 – 2017

Diario de campo

Selección de casos a partir de la cartografía. La espacialidad como apunta Soja (2000) es un espacio socialmente producido por el conjunto de relaciones sociales entre individuos y grupos; en tal sentido el trabajo se dividió en dos fases; la primera fue para hacer las cartografías para registrar los lugares donde se llevan a cabo las tocadass en de Ocoyoacac y registrar los flujos de movimiento. Y la segunda fase fue la selección de las bandas locales de acuerdo al género que interpretan: ska, punk, rock urbano y metal.

La cartografía se retoma de acuerdo a la propuesta de Soja, en tanto que el primer espacio como el espacio de las prácticas espaciales se pueden cartografía al ser parte de la vida cotidiana donde los actores tienen una visión pragmática de la realidad. Las cartografías son sistemas de referencias que admiten registrar las practicas del sujeto. Gustavo Buzai (2015) indica que la cartografía temática, que tiene por “objetivo la realización de mapas de cualquier tipo de tema [...] es decir, tiene que mostrar información diferente a la que se percibe visualmente en el área de estudio analizada” (p 191). Estos mapas se confeccionan de acuerdo a propósitos específicos, a aspectos temáticos, que en el caso de estudio respondieron a la escena rockera, a las localidades, los lugares de las tocadass y a los grupos musicales. Buzai (2015) Todo mapa es un modelo del mundo real que cuenta con una serie de especificaciones propias: proyección, sistema de coordenadas y escala. Ante las nuevas tecnologías, la diferenciación, como se ha visto, sucede por el cambio de ambiente, ya que estas representaciones pasan a ser un modelo digital de la realidad.

Para el caso de las bandas musicales rockeras en las tocadas de Ocoyoacac, las podemos comprender como esas maneras de hacer que simbolizan una creatividad disgregada de los sujetos, de esos sujetos activos que erigen tácticas para resistirse a los mecanismos de control. Centrando la atención de una acción activa de los sujetos hacia las formas de uso y apropiación del escenario como un espacio vivido. A través del siguiente esquema se realizó el registro de los lugares y las bandas rockeras:

Figura: Tercer espacio, la experiencia de la tocada

Banda rockera Organizadores Seguidores	Escenario de la tocada Espacio	Registro etnográfico. Fecha – tiempo de observación

3. Grupos de Rock

Ficha técnica de los grupos

Fotografía de los grupos

La cartografía permitió ubicar las tipologías musicales, para después registrar que los géneros que se tocan mayoritariamente en Ocoyoacac son el ska, punk, metal, y rock urbano, con todas sus variantes y combinaciones. Al contar con esta información se aplicó un cuestionario con los siguientes tópicos: año de creación, lugar de origen, qué define a su género, las temáticas, sus producciones y a qué se dedican además de la música. De ahí que se eligió a cuatro bandas, una de cada género para comprender el espacio de representación en una tocada que a partir del subir al escenario e interpretar sus canciones muestran su práctica musical llena de motivaciones y sentimientos.

Las bandas locales seleccionadas para el estudio fueron:

- *Skataálil Almaya Band*, Ska
- *Trebel Yoboll*, Rock Urbano
- *Orines de Puerco*, Punk
- *Santa Maldad*, Metal

Después se generó la ficha técnica del grupo para poder tener el registro de su práctica musical.

- Nombre de la Banda
- Año de Creación
- Nombre de las Producciones
- Definición del Género Musical
- Motivo de inspiración del Nombre
- Nombre del Representante
- Redes Sociales
- Integrantes

Posteriormente se realizó una sesión de fotografías de los cuatro grupos de rock para poder incluirla junto con la ficha técnica, lo cual sirve de evidencia visual del grupo.

4. Registro de carteles

Se realizó un seguimiento de la escena rockera a partir de los carteles generando un base de datos en Excel que me permitió un registro de este tipo de eventos de manera constante durante 2015 y 2016. Los datos que contiene son: año, nombre del evento, género, fecha, lugar, municipio, grupos, costo y observaciones.

37 tocadas: 8 en el municipio de Toluca, 6 en Ocoyoacac, 6 en Lerma, 3 en Almoloya del Río, 2 en Tianguistenco, 1 Metepec, 1 en Zinacantepec, Almoloya de Juárez, 1 Jocotitlán, 1 Capulhuac, 1 Temoaya.

Ver anexo en Excel (Carteles)

Se anexa un par de ejemplos de carteles



El evento pionero de los eventos de Rock y Motociclismo en México
XXII ANIVERSARIO
ALMOLOYA BIKER FEST
 18, 19, 20 DE MARZO, 2016



CHARLIE MONTANA - LIRAN ROLL
NANA PANCHA - SR. BIKINI - GARROBOS
LAS LEOPARDAS - LA REPUBLICA - KM85
ROD LEVARIO - SAM SAM - JAMAICA 69
EXPRESO URBANO - DEMYGOD - KLUSTER
FRAXAZADOS - ANDY URBAN - NOX MORTAR - ESFERIKOS
HALCON NEGRO - GUANTE BLANCO - GUAPAI - DOJA

PARQUE ECOTURÍSTICO
 ALMOLOYA DEL RÍO, MÉXICO

PREVENTA: 200 * RECIBO DE LOS CONCIERTOS * CLIMA EXTREMO FRÍO
 TABUILLA: 230 * CONCURSO DE TATUAJES * SEA CALCO
 X LOS 3 DÍAS * CONCURSO LA FOTO MÁS BODOSA * EVENTO 100% BIKER

VILLA ROCK TOLUCA
 100% CONTINUADO Y GARANTIZADO
 CARRETERA TOLUCA-HAUCALPAN (FRENTE A LA CENTRAL DE ABASTOS)
 INICIA: 13:00 HRS



9 DOMINGO OCTUBRE 2016

Bestik **MERPUESSA** **ACIÉZ**
VENTRO **GRAFFITI'S (EXCLUIDO)**
TATUAJE VIVO **VALLEJO** **VALLEN LA CALLE**
SMASH **SPACED THE FIZBOS**

PREVENTA \$200 TABUILLAS \$250

ORGANIZADO POR ROCKERO VILLA ROCKS TOLUCA
 95-6437-8893 722-5981-117

SABADO 3 DE DICIEMBRE DESDE URUGUAY



ANTIBANDA

Toluka Drunks Antifa
GAMENESS
ORINES DE PUERCO
THE RAZA MALA
LOS HOOLIGANS
 EN LAS TORNAS **THE TREVOLS**

EL CAPRICHIO DE LA DIABLA
 PLUTARCO GONZALEZ 206
 COL. LA MERCED
 cover \$50
 ACCESO 7pm
 ID +18




5. Fotografía de las tocadás.

Se tuvo la posibilidad de llevar un registro fotográfico de las tocadás, lo cual permitió visualizar los elementos que están presentes durante una tocada de rock. Y de ahí que se piense en la narrativa fotográfica como una técnica de investigación que busca describir cómo se desarrolla una tocada en un primer momento, para después realizar un descripción.

Registro fotográfico:

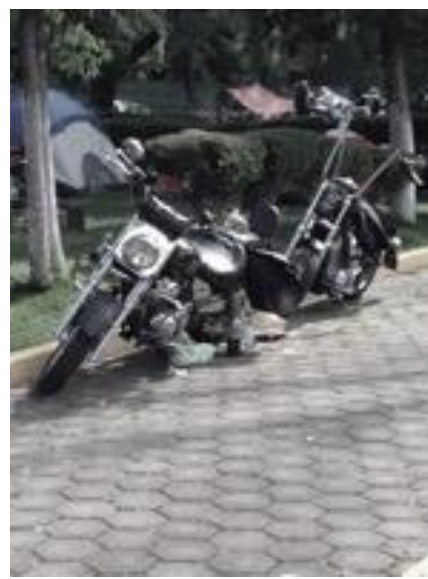
Este apartado lo realice con el propósito de llevar un registro de las tocadás, considerando los siguientes datos: Lugar, Fecha, Horario, Fotografías, Comentarios.

Lugar: Explanada Biblioteca Central UAEM
Fecha: 3 de marzo de 2015
Horario: 16:00 – 19:00



Comentario: Fue un evento de música ska.

Lugar: Almoloya del Río
Fecha: marzo 2015
Horario: todo el día (tres días)



Lugar: San Miguel Amaya
Fecha: 4 de abril de 2015
Horario: 15:00 a 18:00



Lugar: El barrio de la Tonga
Fecha: 18 de abril de 2015
Horario: 17:00 a 2:00



Lugar: Ocoyoacac
Fecha: 23 de mayo de 2015
Horario: 18:00 a 23:50



Lugar: Santiago Tilapa
Fecha: 4 de julio de 2015
Horario: 16:00 a 21:00



Comentario: Festival del pulque y de la Cerveza. Tocado de ska, reggae y electrónica

Lugar: Almoloya del Río, Biker Fest
Fecha: 19, 20 de marzo de 2016
Horario: 17:00 a 00:00



Lugar: Villa Rock
Fecha: 17 de abril de 2016
Horario: 16:00 a 22:00



Lugar: San Pablo Autopán
Fecha: 22 de octubre de 2016
Horario: 19:00 a 00:30



Lugar: El Pedregal, Ocoyoacac
 Fecha: 5 de noviembre de 2016
 Horario: 15:00 a 01:00



Comentario: en esta ocasión se tuvo la oportunidad de acudir al lugar donde se preparó la comida para los grupos que participaron en la tocada. Eran cinco mujeres, era la mamá, dos hermanas y dos sobrinas de uno de los personajes que fue parte de la comisión de la comida (organizador). El menú estaba integrado de arroz, pollo en salsa, frijoles y agua de Jamaica.



Comentario: preparación de la comida para la tocada, se realiza en cazuelas denominadas moleras que son de gran tamaño. En el patio de la casa se adaptaron una serie de anafres donde se cocinó la comida. En el registro visual se ve el pollo, el arroz y los tomates. Las mujeres platican mientras cocinan, mostrando rostros enrojecidos por el calor del día y del fuego.

1. videos de las tocadás.

<https://youtu.be/WLzhvD-gBes>

https://youtu.be/XJyHL_SdIdM

<https://youtu.be/EbsN43Ko5Ho>