

# **UNIVERSIDAD DE SONORA**

**División de Ciencias Sociales**

**Departamento de Psicología y Ciencias de la Comunicación**

**“HERMOSILLO SONORO: DIEZ AÑOS DE ROCK  
ALTERNATIVO Y SU ESCENA (2006-2016)”**

**TESIS**

Que para obtener el título de  
**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

Presenta

**SAMANTHA ISABEL LEYVA OVIEDO**

Asesor-Director

**M. C. S. SILVESTRE ALBERTO ACEVEDO HERNÁNDEZ**

HERMOSILLO, SONORA

JULIO DE 2018

# Repositorio Institucional UNISON



"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

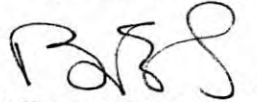
Hermosillo, Sonora a 18 de junio de 2018

**DR. SERGIO ALBERTO BELTRÁN MORENO**  
**JEFE DEL DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA Y CIENCIAS DE LA**  
**COMUNICACIÓN**  
**PRESENTE.-**

Por este medio, en calidad de integrantes del Comité revisor de Tesis de la egresada **Samantha Isabel Leyva Oviedo**, nos permitimos informarle que su trabajo titulado "**Hermosillo Sonoro: Diez años de rock alternativo y su escena (2006-2016)**", cumple con los requisitos teórico-metodológicos para ser sustentado en examen de defensa del trabajo recepcional por la opción de **Tesis Profesional**.

Por lo anterior, este Comité autoriza se proceda a hacer las gestiones administrativas conducentes para la programación de la fecha de examen profesional.

**ATENTAMENTE:**



**M.C. S. Alberto Acevedo Hernández**

**Asesor-Director**

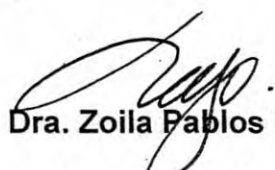
**Dr. Fernando Tapia Grijalva**

**Asesor propietario**



**Dra. Edith Sarracino Ramirez**

**Asesora propietaria**



**Dra. Zoila Pablos Lugo**

**Asesora suplente**

A las y los músicos de la escena alternativa de Hermosillo y de Sonora:  
Ustedes quedan escritos aquí.

*You've got to make a choice  
if the music drowns you out  
and raise your voice  
every single time they try and shut your mouth*

*[...]*

*"Generation nothing  
nothing but a dead scene"  
product of a white dream  
I am not the singer that you wanted,  
but a dancer  
I refuse to answer  
talk about the past, sir  
wrote it for the ones who want to get away...  
KEEP RUNNING.*

MY CHEMICAL ROMANCE  
*Sing*

## AGRADECIMIENTOS

Siempre he disfrutado escribir. Desde que estaba en la preparatoria, supe que quería redactar una tesis para obtener mi título universitario. Hoy, se materializa una de mis metas más anheladas, que no hubiera podido lograr sin el apoyo y la compañía de algunas personas; es por ello que quiero dedicar este apartado para agradecer a quienes estuvieron presentes y formaron parte, de una u otra forma, de este proceso que viví durante estos últimos dos años. Es con ustedes con quienes comparto este éxito.

Comenzaré por agradecer a mi Alma Máter; la Universidad de Sonora, que a través de esta licenciatura me brindó experiencias, conocimientos y la formación necesaria para iniciar mi trayectoria profesional. Un inmenso agradecimiento a los profesores y profesoras que me apoyaron durante mis estudios universitarios, particularmente a la Dra. Zoila Pablos, Dra. Edith Sarracino y al Dr. Fernando Tapia, por siempre atender las impaciencias de una alumna inquieta, que nunca aprendió a quedarse callada. Sus aportes en mi desarrollo académico son invaluable.

Deseo también agradecer al Mtro. Alberto Acevedo por aceptar dirigir esta tesis, por su cuidadosa lectura, por sacarme de mi zona de confort y por ayudarme a tomar un nuevo rumbo cuando el proyecto parecía estancarse. Su contagioso entusiasmo, su paciencia y la fe que depositó en mí, me llevaron a concluir este documento. Toda mi admiración para usted.

Mi estancia en la universidad también me dejó amistades incondicionales, con quienes me fui formando y tuve la oportunidad de crecer como profesionista y como persona. A mis compañeros de aula del eje especializante de cultura: Hángel Zamora, Carmen Mendivil y Zaida Quijada, porque el diálogo constante y sus comentarios ayudaron a enriquecer mi proyecto, y espero, de alguna forma, haber colaborado de la misma manera con los suyos.

A los *bichos*, a Alba Sofía López y Valeria Gallego, compañeras de noches de desvelos, de estrés, de largas tareas y proyectos, pero también de incontables alegrías; y especialmente a Fernando Arzac y Carolina Limón: la vida decidió unirnos en el examen de inglés, semanas antes del inicio de clases, y sin saberlo, tendría la oportunidad de compartir junto con ellos, mi trayecto en la universidad desde el primer día hasta el último. Gracias por su amor y por todos los momentos y aventuras compartidos en estos cinco años.

En otro plano, quisiera externar mi gratitud al Instituto Sonorense de Cultura por permitirme desempeñar mis actividades profesionales en el departamento de Información Cultural, área integrada por un gran equipo de valiosísimas personas. Gracias por su flexibilidad y apoyo durante mi etapa como estudiante y tesista, en especial a Violeta Sánchez y Thalía Grijalva, con quienes he tenido el gusto de compartir espacio, risas y consejos, y desde luego, a Marreyna Arias, quien me ha enseñado muchísimo desde el primer día en que pisé el ISC como practicante. Gracias por confiar en mí y en mi trabajo.

Mi inmensa gratitud a cada uno de los participantes que compartieron conmigo su historia, su opinión y sus palabras. Su colaboración para la realización de esta investigación significa mucho para mí. Arzac, Bruno, Vicente, Oscar, Soto, Parra, Paulo y Carlo, como músicos, como público y como promotores, porque representan a todas las personas que integran la escena hermosillense de rock: merecen ser escuchados, merecen hacer historia. Este documento es *por* y *para* ustedes.

Mi trabajo no estaría completo sin el optimismo de Luz Ponce, que me acercó a la experiencia de la redacción de una tesis; la alegría cotidiana de Jenny Cornejo y la existencia de David Garavito, mi mejor amigo del mundo, con quien he compartido casi una década de amistad ininterrumpida. Gracias, amigo, por tu lealtad. No sé en dónde estaría sin ti. Mil gracias, amigos, por su cariño a través de los años y las distancias, por guiar mi camino y extenderme sus manos cuando más me cuesta levantarme.

Esta tesis jamás hubiera sido escrita si el *Benado* no se hubiera atravesado en mi vida. No creo que haya sido una coincidencia. Por ello, quiero agradecerle, de una forma

muy especial a Alan Sillero, por ser mi incondicional acompañante durante este viaje. Tu dedicación y pasión por la música me motivan, alimentan mis ganas de continuar creciendo, y qué mejor que eso sea junto a ti. Gracias a ti y a tu familia, quienes también me han mostrado su apoyo, su admiración, todo su cariño y me han hecho parte de ella. Sigamos escribiendo nuestra historia juntos.

Estaré eternamente agradecida con mi familia, especialmente mis padres, Mary y Elías, y a mis tías y tíos - Oly, Oso, Tita, Mely, Cande, Memo - por su incondicional apoyo, por creer siempre en mí y enseñarme a que todo se puede lograr con esfuerzo. Gracias por motivarme para nunca desistir, por formarme como el ser humano que soy y por compartir todos mis logros con alegría.

Así también agradezco al resto de mis tías y tíos, primos y primas que me han alentado a culminar con este proyecto con sus palabras. A mis sobrinas y ahijadas, Andrea y Miranda, de quienes espero ser un digno ejemplo como persona y como profesionalista.

Y finalmente, porque para mí siempre estarán primero, a mis hermanos: Tomas Elías y Sergio Tadeo, a quienes les debo todo su amor. Ustedes son el motor que me empuja a seguir creciendo, a seguir superándome y a dar lo mejor de mí en todos los aspectos. Espero enorgullecerlos. Esta tesis es para ustedes.

## **RESUMEN**

El presente estudio se gesta sobre el interés por documentar la escena musical de rock alternativo en Hermosillo, Sonora. Abordado desde la metodología cualitativa a partir del trabajo etnográfico y la historia oral, esta investigación plasma la retrospectiva de una década musical (2006-2016) mediante la reconstrucción histórica y cronológica de este fenómeno cultural inserto en la realidad social urbana de la capital sonorense, además de interpretar, describir y comprender las experiencias, prácticas y procesos simbólicos de los actores sociales inmersos en este núcleo, para explicar el desarrollo de esta escena musical como una manifestación artística, social y cultural.

### **Palabras clave:**

Rock alternativo, escena musical, prácticas culturales, música popular urbana, Hermosillo.

## **ABSTRACT**

The present study emerges from the interest to document the alternative rock music scene in Hermosillo, Sonora. With a qualitative methodology approach, based on ethnographic work and oral history, this research reflects the retrospective of a musical decade (2006-2016) through the historical and chronological reconstruction of this cultural phenomenon inserted in the urban social reality of the capital city from the state of Sonora, besides interpreting, describing and understanding the experiences, practices and symbolic processes of the social actors involved in this community, in order to explain this music scene's development as an artistic, social and cultural manifestation.

### **Keywords:**

Alternative rock, music scene, cultural practices, urban popular music, Hermosillo.



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	iii
RESUMEN.....	vi
ÍNDICE .....	vii
ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	10
<b>CAPÍTULO I. UN ACERCAMIENTO A LA ESCENA DE ROCK Y SU PROYECCIÓN COMO COMUNIDAD MUSICAL EN HERMOSILLO .....</b>	<b>15</b>
Objetivo.....	17
Objetivos específicos .....	17
Preguntas de investigación .....	17
 <b>CAPÍTULO II. EL ROCK COMO HECHO CULTURAL: ESTUDIOS PRECEDENTES Y CONOCIMIENTO ACUMULADO .....</b>	 <b>28</b>
 <b>CAPÍTULO III. ANDAMIAJE TEÓRICO: EL ABORDAJE DE LA MÚSICA Y SU UNIVERSO SIMBÓLICO .....</b>	 <b>46</b>
3.1. Representaciones sociales.....	47
3.2. Prácticas culturales .....	51
3.2.1. El <i>habitus</i> como generador de prácticas .....	52
3.2.2. El <i>habitus</i> en lo musical .....	53
3.3. Escena musical .....	55
3.4. El rock y lo alternativo .....	58
 <b>CAPÍTULO IV. VÍAS PARA LA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO CULTURAL: DISEÑO Y ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS .....</b>	 <b>60</b>
4.1. La etnografía .....	61
4.2. Historia oral .....	63
4.3. Técnicas y herramientas de recolección de información .....	65
4.3.1. Observación participante .....	66
4.3.2. La entrevista .....	67
4.3.3. Entrevista exploratoria .....	69
4.4. Elección de sujetos participantes en el estudio .....	70
4.5. Construcción de instrumentos .....	74

## CAPÍTULO V. HERMOSILLO SONORO:

EL ROCK ALTERNATIVO COMO FENÓMENO MUSICAL.....	77
5.1. Una cronología del rock alternativo hermosillense .....	78
5.1.1. <i>Rock around the globe</i> : la acepción del género en el mundo.....	78
5.1.2. La hibridación sonora en el rock del nuevo milenio.....	79
5.1.3. Desierto rock: una breve historia del rock sonoreño.....	80
5.1.4. La nueva generación sonora + Alternativo Mexicano.....	83
5.1.5. Dos mil dieciséis: Hermosillo, ciudad del “tributo a” .....	102
5.1.6. La escena emergente: <i>psicodelia</i> , <i>surf punk</i> y foros alternos.....	105
5.2. Entendiendo la escena y sus integrantes .....	109
5.2.1. La formación sociocultural del gusto musical.....	112
5.2.2. La escena según la escena .....	126
5.2.3 Ensayos, tocadás y el proceso de grabación .....	141
CONCLUSIONES .....	149
REFERENCIAS .....	154
APÉNDICES.....	167
Apéndice 1. Glosario de términos .....	167
Apéndice 2. Guion de entrevista .....	170
Apéndice 3. Imágenes y figuras complementarias .....	171
Apéndice 4. La evolución del rock a través de los años: una genealogía.....	173

## ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

<b>Tabla 1.</b> Áreas de conocimiento involucradas en el presente estudio .....	23
<b>Tabla 2.</b> Informantes seleccionados para el estudio.....	73
<b>Tabla 3.</b> Puntos de referencia para una cronología del rock local .....	106
<b>Figura 1.</b> Nota de prensa: HKBO es campeón nacional.....	82
<b>Figura 2.</b> Pósteres de tributos organizados por la estación de radio Stereo 100. ....	88
<b>Figura 3.</b> Anuncio del concierto de Allison en Hermosillo.....	92
<b>Figura 4.</b> Periodo de actividad de bandas hermosillenses de rock alternativo .....	96
<b>Figura 5.</b> Músicos participantes en la dinámica de Wavestack. ....	97
<b>Figura 6.</b> Captura de pantalla sobre opiniones de hermosillenses acerca de las tocadás tributo en Twitter.....	104
<b>Figura 7.</b> Listado del top 10 de videos musicales en el programa Los 10 + pedidos en mayo del 2006.....	171
<b>Figura 8.</b> Muestra de grabaciones por Ozono Studios.....	171
<b>Figura 9.</b> Flyers de algunas tocadás tributo durante el año 2016.....	172

## INTRODUCCIÓN

Durante ya más de seis décadas, el género que se conoce como rock, ha formado parte del amplio espectro sonoro de la música popular. Varias generaciones han atestiguado el surgimiento, el auge, la popularidad y la evolución de esta forma musical, y así también lo ha hecho el campo intelectual, abordando el estudio de este género desde diversas disciplinas, en distintas épocas y localizaciones geográficas.

De la ciudad de Hermosillo, Sonora, poco se sabe y casi nada se ha dicho acerca del rock local, expresión que ha sido marginada y hasta invisibilizada. Como un primer esfuerzo por promover el estudio académico de la música popular en sociedades urbanas dentro del estado de Sonora, la presente exploración de la escena de rock hermosillense busca comprender las experiencias y significados que los músicos le brindan a sus prácticas cotidianas, proyecto que se ha gestado sobre una curiosidad por conocer más allá de lo que se ve y se escucha.

La presente investigación abraza diez años de historia del rock hermosillense narrada por quienes se encargaron de construirla: entusiastas, promotores y músicos, que describieron el panorama y plasmaron la esencia del rock local, alternativo, independiente y de auténticas propuestas, de la década que inicia en el año 2006.

Para iniciar, es necesario mencionar que las funciones de la música en la vida cotidiana de los seres humanos van más allá de un simple estímulo cerebral. La música es un medio de comunicación, un lenguaje de expresión y un elemento dinámico importante en la vida social. Ha sido un vehículo de valores culturales y un adhesivo que ha agrupado a personas con ideales, pensamientos y estilos de vida similares. La música crea una visión del mundo y construye realidades tanto para quienes la hacen como para quienes la escuchan, la interpretan y la viven; es una práctica comunicativa, una vía de expresión y una sonoridad que musicaliza los sentimientos y emociones de los seres humanos (Alvarado, 2013).

El rock se ha reinventado desde su nacimiento a principios de los años cincuenta, tanto, que continúa vigente en la actualidad. Es un género musical conformado por procesos, rituales, significaciones y transformaciones. Además de ser una categoría musical, el rock también es arte en todas sus expresiones, es vanguardia, estética, política, y enmarca un estilo de vida.

La capital del estado de Sonora no ha sido la excepción en cuanto a esta manifestación cultural y creativa. En Hermosillo, el rock y sus prácticas tienden a gestarse en los bares, en la amistad y en las experiencias. En Hermosillo, el rock es una realidad.

El tema de investigación surgió ante la inquietud por comprender el estilo de vida de los músicos que crean y tocan rock alternativo, para conocer, describir, comprender e interpretar el ambiente de la escena de rock que nace en la ciudad de Hermosillo, misma que envuelve a músicos, bandas, al público y promotores involucrados que conforman un nicho de producción y circulación musical circunscrito en cierta área geográfica; las historias de las bandas emergentes, las relaciones e interacciones de los actores sociales, así como los motivos y propósitos narrados por los músicos mismos en un determinado contexto social, histórico y cultural.

Hay personas que se cuestionaron la temática y abordaje de esta investigación. ¿Por qué estudiar el rock? ¿Qué tiene que ver con ciencias de la comunicación? Una de las respuestas más prontas, es que la música es arte, entendiéndose este como el producto -o actividad- elaborado por los humanos con un fin comunicativo, mediante el cual el artista expresa "ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, a través de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros, corporales y mixtos" (Tatarkiewicz, 2002, pp. 66-67). Por ende, la música se convierte en un medio de expresión y comunicación.

Además, el arte es un componente esencial de la cultura, mediante el cual se transmiten valores e ideas a través del tiempo, donde los procesos comunicativos son el vehículo. Entonces, la comunicación es indispensable para la conservación de cualquier cultura. Como dice Eco (1974): "No quiere decir que la cultura sea solamente

comunicación, sino que esta puede comprenderse mejor si se examina desde el punto de vista de la comunicación” (p. 26).

Este estudio se sustenta en la concepción simbólica de la cultura propuesta por Clifford Geertz, teoría que lo enmarca, en la cual se define a la cultura como un patrón de significados en acciones, objetos, actividades significativas de diversos tipos, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus concepciones, creencias, experiencias dentro de los contextos sociales donde se producen los fenómenos culturales (Geertz, 1973, p. 20).

Inicialmente, este trabajo se formuló como una pequeña introducción a la etnografía musical. Por ello y sin dejarlo de lado, se da crédito a esta metodología, resultado de varias sesiones de trabajo de campo en espacios como los ensayos, reuniones de composición, eventos y conciertos organizados por ellos mismos en sitios como bares, parques o restaurantes de la ciudad, comúnmente denominados *tocadas* – o *toquines* -, haciendo alusión al acto de tocar los instrumentos e interpretar sus canciones para el público. Así, durante esta labor, fue posible observar, conocer, analizar algunos aspectos de la escena, mismos que abrirían el panorama y ayudarían a definir un mejor rumbo para desentrañar las interacciones entre los sujetos involucrados, mediadas por procesos comunicativos.

Posteriormente, se presenta una reconstrucción histórica mediante la historia oral, trenzando los datos obtenidos por medio de entrevistas en profundidad así como entrevistas temáticas a actores sociales involucrados en la escena, tema que se explica con mayor profundidad en el apartado de la metodología.

Se retoman ciertas pautas del enfoque teórico-metodológico de la etnomusicología, subdisciplina académica derivada de la musicología, desde un enfoque antropológico, que estudia el fenómeno musical como herramienta y tradición inserto en determinado grupo humano (Blacking, 1973); es “el estudio de la música en la cultura” (Alan Merriam, 1964, p. 6) desde un punto de vista antropológico, que revisa el contexto para comprender los sistemas musicales como un parte inherente del ser humano.

Para poder lograr una comprensión de tan complejo fenómeno desde las ciencias de la comunicación, esta tesis se vale de múltiples disciplinas de las ciencias sociales, tales como la antropología, sociología, psicología social, incluso la etnomusicología, que ayudarán a entretelar el resultado del trabajo de campo con el análisis e interpretación de “lo simbólico” para los sujetos de estudio.

El capítulo de apertura del presente integra la presentación del diseño de proyecto, que consiste en el planteamiento, algunas referencias, los propósitos de la investigación y los motivos que encausaron la elección del estudio de los significados y la música, además de las preguntas de investigación que facilitarían la vía metodológica.

En la segunda sección, se muestra el estado de la cuestión del tema de investigación mediante la revisión de algunos estudios e investigaciones que hicieron aportes significativos en diferentes materias, enriqueciendo así el sustento científico. Se repasarán conceptos que ayudarán a explicar determinados elementos del rock como fenómeno cultural, además de la presentación de antecedentes históricos y conceptuales acerca del género, delimitándolos hasta llegar al área geográfica donde se lleva a cabo la presente investigación: la ciudad de Hermosillo, Sonora.

Seguido, la construcción del marco teórico en el apartado número tres, donde se exponen fundamentos y pilares teórico-conceptuales que congregan posturas de una diversidad de autoras y autores de múltiples campos de estudio, recuperando saberes de antropólogos como Clifford Geertz, de sociólogos como Pierre Bourdieu y Simon Frith, entre otros.

La descripción de la metodología de investigación utilizada se aborda en el capítulo cuatro, así como las técnicas de recolección de información y su propia administración para el posterior registro y análisis.

Tal como lo pide el oficio etnográfico, este trabajo es una inmersión a las vidas y vivencias de quienes formaron parte de este fenómeno. El quinto capítulo es la muestra del recorrido de este proyecto, tomando como objeto de análisis a la cultura rock y a sus exponentes locales que han encontrado cabida en el género denominado como “rock

alternativo”, caracterizado por la búsqueda de autenticidad, innovación interpretativa, mensajes duros y formas de percepción fuera de lo común. Durante este apartado, se trazan las descripciones e interpretaciones de las voces de los músicos que conforman o conformaron la escena alternativa, así como sus inicios, influencias, prácticas y estilos de vida, al mismo tiempo que se construye el contexto histórico-social en el que se ha focalizado este trabajo.

Para cerrar, el sexto apartado conduce al final de los argumentos: presenta las conclusiones de las premisas propuestas a lo largo del cuerpo del trabajo, y posteriormente, se consigna la bibliografía consultada desde el inicio y durante todo el trayecto de esta investigación, además de poner a disposición del lector algunos anexos que fueron de valiosa utilidad para la redacción y formulación de este documento.



## CAPÍTULO I. UN ACERCAMIENTO A LA ESCENA DE ROCK Y SU PROYECCIÓN COMO COMUNIDAD MUSICAL EN HERMOSILLO

Los orígenes sociales y culturales del rock como género musical se han encargado de reconstruir los contextos donde se ha creado desde hace décadas y ha traído consigo una ola de nuevos subgéneros, de movimientos y expresiones culturales.

A través de la historia, el rock ha llevado consigo una fuerte carga ideológica y política. La constante evolución del género y sus diversos matices han sido representativos de grandes acontecimientos históricos a lo largo del siglo XX en diferentes partes del mundo, donde jóvenes se han apropiado de la música y han tomado al rock como su bandera, otorgándole diversos significados y encontrando en este, un lenguaje y forma de expresión única para sus ideales.

A partir de los años sesenta, con el movimiento hippie y la liberación sexual, las culturas juveniles comenzaron a adoptar el género musical como una vía para la expresión de ideales comunes. En décadas sucesivas, la ola *punk* convertiría las convicciones pacifistas del discurso musical en gritos de protesta en oposición a la autoridad, cuestionando el sistema, las instituciones y los valores de la sociedad.

En México, las inconformidades que manifestaban los movimientos estudiantiles se vieron materializadas en la formación de bandas y discos que musicalizaban el descontento de la juventud, al mismo tiempo que detonaban la creación, producción y consumo del rock nacional.

A partir del brote de la ideología punk, el rock se ha caracterizado por su propuesta de rebeldía, por surgir como un manifiesto de oposición, con propiedades irreverentes; un ataque al orden establecido, frecuentemente asociado con la agresividad y el consumo desmesurado de estupefacientes, siempre ligado a movimientos contraculturales encasillados en la cultura ilegítima (José Agustín, 1999).

Los estados del norte del país no fueron ajenos a este fenómeno socio-musical. En Sonora, la escena hermosillense de rock y todas sus variantes harían frente al autoritarismo, donde las tocadas servirían como una plataforma de exteriorización juvenil en apoyo ante los movimientos universitarios de 1967, 1973 y el suscitado de 1991 a 1993 en la Universidad de Sonora. (Peñúñuri, 1997; Valle, 2004).

El estado de Sonora, aunque fronterizo, no consiguió profundo arraigo del género en la gran mayoría de sonorenses y en sus modelos culturales comunes (Garza, 2015); sin embargo, con la mercantilización de la industria musical y la facilidad de obtención y transporte de los discos desde el país vecino, varios grupos juveniles respondieron de forma positiva a la influencia británica y norteamericana musical, adoptando el gusto y el estilo de la corriente sonora.

En las últimas décadas, se mostró menor entusiasmo por parte de los músicos, pues para inicios de los noventa, el conformismo de las bandas y el poco esfuerzo de autogestión rockandrolera sonorenses se veía “casi exterminado de la escena local”, menciona Peñúñuri (1997, p. 101).

Pero esto no quiere decir que no existan brotes – juveniles y otros no tanto - que continúen de pie en aras de conservar o renovar el discurso, la expresión, estilo y manifestaciones culturales del fenómeno musical rockero, al mismo tiempo que intentan erradicar el estigma de aquella propuesta agresiva y contestataria que ha cargado el género musical.

Los jóvenes que han recibido influencias del antiguo y clásico rock durante su vida, suelen desarrollar inquietudes por aprender a tocar instrumentos musicales, con el fin de replicar sus gustos y en ocasiones, con el propósito de crear su propio material. Durante los últimos diez años, el estado de Sonora ha visto surgir a múltiples bandas de rock que congregan a músicos con influencias acordes, ideologías similares y estilos de vida en común, asegurando que el gusto por el rock sigue de pie, reflejado en la producción y difusión autónoma de estos proyectos musicales gestados en la localidad.

Por ello, esta investigación, con un abordaje desde la metodología cualitativa, tiene como propósito plasmar lo que no ha sido escrito: la retrospectiva de una década musical como fenómeno cultural inserto en la realidad social urbana de la capital sonoreense, donde el objetivo principal es interpretar y describir las experiencias, prácticas y procesos simbólicos de los actores sociales involucrados en la escena de rock alternativo hermosillense, que ellos mismos dotan de significados situados en determinado contexto histórico, social y cultural.

En una demarcación más específica de los objetivos, se pretende:

- Explorar, describir y analizar el microcosmos social implicado en la práctica del rock alternativo hermosillense.
- Comprender las prácticas culturales de los agentes sociales ligados al género, con el fin de interpretar la función y los significados de la música en sus vidas cotidianas.
- Reconstruir la memoria histórica de un segmento temporal (2006-2016) de la escena alternativa.
- Explicar el desarrollo de la escena de rock alternativo como fenómeno cultural en la ciudad de Hermosillo.

Para lograr lo descrito en párrafos anteriores, se formularon cuatro preguntas:

1. ¿Cuáles son las características asociadas a la escena de rock alternativo como fenómeno histórico, comunicativo y sociocultural en Hermosillo, Sonora durante la década 2006-2016?
2. ¿Qué prácticas culturales y simbólicas se le atribuyen a la escena hermosillense de rock alternativo?
3. ¿Qué papel juega la presencia del rock en las vidas de los músicos que se desenvuelven en la escena de rock alternativo en Hermosillo y qué significados les otorgan?
4. ¿Qué experiencias encuentran los propios intérpretes en la música?

Solo el estudio de Peñúñuri (1997) ha explorado y documentado, tal vez de manera indirecta, la escena de rock en la ciudad de Hermosillo, en donde hace visibles las diversas bandas y sus variantes del género.

Es necesario hacer uso del concepto de escena musical en una primera aproximación por comprender el fenómeno a desarrollar en párrafos consecuentes. Este término, relativamente reciente en el campo académico, se retoma en este estudio bajo la formulación de quien lo introduciría por primera vez.

Fue el canadiense Will Straw (1991), quien describió las escenas musicales como "el espacio cultural en el cual una gama de prácticas musicales coexisten e interactúan entre sí al interior de una variedad de procesos de diferenciación, y acorde con la diversificación ampliada de trayectorias de cambio y fecundación entrecruzadas" (Straw, 1991, p. 374). Explicó también la amplitud de estos fenómenos, desde locales hasta translocales, siendo espacios que pueden orientarse y configurarse en torno a la asociación específica de estilos musicales, a las coaliciones estilísticas y al contacto cara a cara en *venues*<sup>1</sup> o entornos urbanos.

Esta "conexión compartida" también es explorada por Bennett (2004), que asegura que esos vínculos dentro de determinado estilo musical creado localmente se transforman en una "metáfora de comunidad", pues es un medio a través del cual las personas articulan su sentido de unidad a través de una yuxtaposición particular de música, identidad y lugar. (Bennett, 2004).

Estos breves apuntes académicos, resultado del conocimiento empírico de investigadores, sugieren diversos – aunque también similares - frentes ante la noción de escena musical, modelo teórico esencial que aporta una delimitación más estrecha del área de estudio de este proyecto, además de que brindan referencias necesarias al lector. Así, el controvertido término y su diversidad de propuestas teóricas es nuevamente abordado en el

---

<sup>1</sup> La traducción literal de *venue* al español es "lugar de encuentro". En el contexto musical, se refiere a cualquier lugar utilizado para un concierto o actuación musical, que varía en tamaño y ubicación: puede ser desde una concha acústica al aire libre, hasta una sala de conciertos o un estadio deportivo.

marco teórico-conceptual, con la finalidad de llegar a un consenso con respecto a la percepción y conceptualización de lo que se entiende por escena en la capital sonoreense.

En Hermosillo, la “escena local” todavía guarda una connotación minoritaria y alusiva a discursos poco convencionales o fuera de lo común. Siendo el rock un género amplísimo que dentro de su definición agrupa a muchas otras variantes y vertientes, es necesario mencionar que referirse a la escena hermosillense es hablar de todas y cada una de las expresiones de gran diversidad de géneros musicales, a sus intérpretes y a los eventos y tocadas que se organizan en los foros recurrentes, sin importar si el género es derivado o no del propio rock.

Entonces, la escena engloba a agrupaciones y artistas que hacen desde *ska*, *reggae*, *rock and roll*, *hard rock*, *metal*, *trash*, *hardcore*, *punk*, *indie pop*, la reciente emergencia del *surf rock*<sup>2</sup>, hasta colectivos de *rap*, bandas de *jazz*, *folk*, música experimental y otros cuantos géneros más. Todos los elementos de esta larga lista quedan circunscritos dentro de manifestaciones de múltiples culturas suburbanas que coexisten en un mismo espacio, siendo difícil el esclarecer las diferencias internas dentro de este mismo núcleo urbano (García Canclini, 1999 en Cerrillo, 2012).

En ese sentido, el concepto de escena local, refiriendo únicamente a las prácticas musicales, tiene límites muy difusos. Por ello, es indispensable continuar estrechando el campo – u objeto - de estudio de esta investigación, que demarca específicamente al rock alternativo y a las bandas que se han categorizado bajo esa corriente musical. Pero ¿cómo saber cuál es el rock alternativo? ¿Cuáles son las propiedades que lo caracterizan y distinguen de sus géneros pares?

Teóricos y críticos del rock han propuesto múltiples especificaciones para precisar una definición de este subgénero, que tomó atención a principios de los años noventa con el auge del *grunge*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Listado de subgéneros derivados del rock que presentan ciertas variaciones y particularidades entre ellos. Ver *Apéndice 1*.

<sup>3</sup> Subgénero del rock caracterizado por sonido pesado y distorsionado. Ver *Apéndice 1*.

Musical y técnicamente, el rock alternativo puede sonar como cualquier género en el espectro. La batería, el bajo y dos guitarras – la rítmica y la principal - son los elementos usuales. En ocasiones puede sonar un teclado, se agregan pistas con sintetizadores o se toca sobre secuencias musicales pre-elaboradas. Sin embargo, especialistas consideran que lo valioso del concepto es su asociación con la cultura *underground* o con escenas *indie*<sup>4</sup>, guiadas por los valores de autenticidad y honestidad (Del Val Ripollés, 2014).

El crítico Ignacio Juliá (1996) supone la música alternativa como el emprendimiento de las bandas por crear un discurso lo más alejado de la “manipulación externa”, fuera del margen de lo aceptable y lo comercial para lograr articular un mundo propio, ideológicamente autónomo y expresado sin presiones. Así mismo, se le considera alternativo a la música, expresiones musicales y a los músicos que son percibidos como auténticos, honestos, sin corromperse por modas o influencias perniciosas. Es un término que acoge a la música que “ofrece expresiones sinceras de sentimientos genuinos, una creatividad original o una noción orgánica de la comunidad” (Keighley, 2006, p. 33).

De esta forma, y para uso práctico en esta investigación, se conjuntan las definiciones de escena y rock alternativo, determinando este último como un sonido que se vincula con la autenticidad, honestidad, nuevas propuestas e independencia de la industria musical masiva y comercial.

Una vez aclarado el término musical que encarrila este proyecto, es pertinente mencionar que los resultados extraídos de él se bifurcan en dos ejes complementarios: el primero como aproximación a una reconstrucción histórico-cultural del rock alternativo en Hermosillo, y por otro lado, sobre las interpretaciones individuales y colectivas bajo la subjetividad de los músicos que forman parte de esta comunidad musical.

Los aportes de la historia oral como metodología se convirtieron en una pieza fundamental. Las narraciones de los relatos de vida dan pie a la generación de extensos archivos de información, que coadyuvan en la búsqueda por comprender las múltiples

---

<sup>4</sup> *Underground* e *indie*: terminología musical. Ver Apéndice 1.

realidades, a la vez que esclarecen cómo las prácticas y experiencias de los agentes sociales involucrados hacen posible la construcción de significados.

Por medio del método de historias de vida, se registra y analiza la subjetividad de los intérpretes, músicos y actores implicados, tras haber explorado en sus vivencias, visiones, prácticas, así como las diversas trayectorias musicales, sus formas de interacción y las representaciones que los mismos narradores le otorgan al ambiente que ha caracterizado a la escena.

El presente estudio y su labor empírico toman lugar en la ciudad de Hermosillo, capital del estado de Sonora, en México. Con sitio en provincia, el movimiento rockero hermosillense no despuntó con la misma magnitud que en las urbes del país - Monterrey, Guadalajara, Ciudad de México -, y como se detalló con anterioridad, ha transitado por el territorio sonorenses con algunas irregularidades. A pesar de eso, la manifestación musical ha logrado trascender y mantenerse, aunque en pequeña escala, hasta la actualidad.

La temporalidad del trabajo de investigación se delimita a la década que comprende los años 2006 y 2016; época productiva y significativa, que facilita por su precisión, la realización de este estudio.

El rango temporal seleccionado coincide con el primer Rockcampeonato Telcel, concurso musical organizado por la compañía telefónica mexicana, que convocaba a bandas y agrupaciones independientes de varias ciudades del país, mismo que en su primera edición, en el 2006, proyectaría a nivel internacional a la banda hermosillense de *hardcore/punk*, Hong Kong Blood Opera, que resultaron ganadores del certamen a nivel nacional. El evento dejaría de organizarse en el 2013, sin embargo, su paso por la ciudad sacudiría a la escena y su actividad, con un notorio aumento en la formación de agrupaciones y su producción musical, antecedentes que se profundizarán en el apartado de resultados.

El espacio temporal aprovecha también la evolución de un grupo de bandas emergentes a finales de la primera década del dos mil e inicios de la década de 2010, cuyos integrantes se encontraban en transición de la adolescencia a la mayoría de edad, lo

que les permitiría llevar la música desde el patio de sus casas a los bares, foros con mayor disposición a este tipo de expresión musical.

Para lograr los objetivos descritos con anterioridad, se trazó una estrategia metodológica que, por su constitución, es importante destacar dada la convergencia de las diversas metodologías que consolidaron los resultados de esta exploración.

Antes, es preciso reiterar que este estudio, llevado a cabo desde las ciencias de la comunicación, ha resultado una composición sinfónica de diversos campos del saber situados entre las ciencias sociales y las humanidades, siempre sujeto y respaldado por las bases del campo de investigación de los estudios culturales, de carácter versátil, que convocan la multidisciplinariedad para comprender las formas de creación de significados y prácticas significantes de los seres humanos.

La presente exploración científica se ha valido de la historia, de la sociología, la etnomusicología y sus particulares metodologías – en ocasiones compartidas - para llevar a cabo un ejercicio interdisciplinario, y así, poder conocer y entender la escena de rock alternativo hermosillense desde un horizonte con mayor amplitud.

Sin embargo, este trabajo fue construido con fuertes influencias que provienen de la antropología social y cultural, campos que destacan notoriamente sobre los demás, donde uno de sus principales paradigmas supone a la cultura como una condición de los procesos comunicativos y viceversa.

El requerimiento de la antropología por conocer la historia y hacer frente a situaciones y grupos en diferente contexto, mantiene un diálogo con la comunicación, la cual permite la convergencia entre sujetos y técnicas, así como el conocimiento de “dispositivos” y procesos que reconfiguran las realidades; así lo sugiere Reguillo (2002), refiriendo también la relación entre antropología y comunicación como “[...] dos campos de saberes, entre dos tradiciones de pensamiento que hoy trazan y trenzan horizontes para repensar una contemporaneidad sobresaltada [...]” (p. 3).



La exposición de estas ideas y su convergencia en el presente estudio fueron plasmadas en un gráfico que ordena los elementos en referencia, mismos que se explicarán en líneas posteriores.

**Tabla 1.** Áreas de conocimiento involucradas en el presente estudio

	Área de conocimiento	Metodología	Técnicas
<b>Estudios culturales</b>	Etnomusicología	Etnografía	Observación participante Entrevista <ul style="list-style-type: none"> <li>• Exploratoria</li> <li>• En profundidad               <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Relato de vida</li> </ul> </li> </ul>
	Antropología sociocultural		
	Historia del presente	Historia oral	

Elaboración propia.

Encabezado inicialmente por la etnografía y las herramientas que esta propone, este proyecto académico convocó múltiples técnicas de investigación como la observación participante en sitios donde se frecuentan eventos y tocadas, así como los lugares de ensayo y composición de los músicos. Los resultados del trabajo de campo durante la exploración etnográfica destacaron ciertas características que condujeron al replanteamiento del camino metodológico, ahora apoyado por la historia oral.

En una primera etapa, se aplicaron entrevistas exploratorias a miembros de la comunidad musical, que no son propiamente músicos, sino promotores del rock alternativo hermosillense, con el fin de conocer más sobre el contexto de la escena en la ciudad. De manera complementaria, se utilizaron las redes sociales a modo de archivo histórico urbano, donde se llevó a cabo una búsqueda para la obtención de información más específica como fechas, eventos y algunos *flyers*<sup>5</sup> de tocadas a fin de rescatar lo hecho en la escena de manera complementaria.

<sup>5</sup> Pósteres o carteles digitales que anuncian el evento.

Sin embargo, la fuente principal para la obtención de información es sin duda la entrevista temática a profundidad, dirigida a músicos que forman y/o formaron parte de la escena durante el periodo de tiempo descrito. Además de conocer su punto de vista, de comprender las prácticas e interpretar los significados que a ellas les otorgan, ésta también contribuyó a explorar y complementar la construcción histórica desde la trinchera de cada informante, datos que se detallarán en el apartado metodológico.

Acotando el área de estudio, se designa al rock como género específico, que además de ser una categorización sonora, ha conllevado una diversidad de movimientos y transformaciones culturales alrededor de éste; entonces, para la consolidación epistemológica del tema, fue necesario hojear en los sucesos del pasado, con el fin de dibujar un mapa que pudiera describir las experiencias producidas por la práctica musical del rock alternativo.

Así, la música constituye el punto central, el núcleo de este proyecto de investigación que surge gracias a la inquietud por conocer y poder describir las funciones de la música como hecho cultural, social e histórico dentro de un pequeño segmento de la realidad hermosillense.

Aunque poco sustancial para efectos académicos, la insistencia ante el estudio de una delimitada fracción de la escena musical resulta de la propia incursión de la autora como espectadora en ese particular segmento de la escena - a partir del 2010 -, en donde se ha visto inmersa hasta la actualidad.

La superficial permanencia como participante generó conocimiento mínimo pero significativo acerca de la escena de rock alternativo y las prácticas que en esta se conciben, mismo que generó curiosidad por un conocimiento más profundo acerca de ciertos detalles sobre el contexto, las vidas y vivencias de los músicos, entendiendo que las interacciones y hasta los productos de estas comunidades forman también parte de la historia musical de Hermosillo y del estado de Sonora.

En el campo académico sonoreño, la antropología musical o los estudios de la música popular no han sido explorados. Tras una revisión por las investigaciones de este

corte realizadas dentro de México, y específicamente en el estado de Sonora, se vislumbró que gran parte de los trabajos académicos en torno a la música sonoreña están dirigidos a la música étnica: cantos, danzas, rituales y todo lo que envuelve a los pueblos originarios en cuestión músico-cultural. Así lo menciona Miguel Olmos (2003) en *La etnomusicología del noroeste de México*, donde enlista algunos trabajos académicos sobre música en territorio sonoreño en relación con ciertas etnias.

En 1902, Karl Lumholtz se dedicó al estudio de la música indígena en los estados de Chihuahua y Sonora. Casi setenta años después, en 1970, Arturo Warman realizó grabaciones de música yaqui y mayo. Leticia Varela innovó los estudios etnomusicológicos sonoreños en 1987 con la publicación de *La música en la vida de los yaquis*, y posteriormente, Otilia Caballero llevaría a cabo un análisis lingüístico y musical de la comunidad comcaac en Punta Chueca, investigación publicada en 2009 (Olmos, 2003).

No obstante, la música popular en Hermosillo también ha dejado registros - aunque escasos - con el estudio de Rodrigo Cruz (2006), donde analiza el género grupero, las prácticas e identidades de quienes lo consumen.

Al hablar de música popular, el rock y sus procesos de hibridación como género han despertado inquietudes académicas especialmente en América Latina, donde se ha materializado una gran cantidad de literatura periodística y biográfica sobre el género, que no ha sido producida por musicólogos, sino desde las diversas ópticas y áreas de las ciencias sociales (González, 2008).

Por ello, desde las ciencias de la comunicación, se trazó a manera de propósito el introducir la música local urbana y el contexto que la rodea como potencial objeto de estudio, que parece ha pasado desapercibido en los estudios académicos sonoreños. Por este motivo, se espera que este documento sirva como un punto de inflexión en los estudios etnomusicológicos en Sonora, promoviendo una mayor apertura e invitando a la exploración del campo de estudios de la música popular y urbana, donde los protagonistas sean subculturas, comunidades y grupos menores insertos dentro de la sociedad, y como menciona Del Val Ripollés, reivindicar “[...] la importancia de la historia acerca del desarrollo

del rock como género, adoptado por cierto grupo social que le otorga significados a sus prácticas en un determinado contexto” (Del Val Ripollés, 2014).

Y es que el estudio o análisis del rock ha significado un acercamiento a la generación de identidades en estrecha relación con el gusto y las prácticas musicales, donde las subculturas han tenido un rol primordial y bastante significativo en la construcción simbólica de lo urbano. (Moreno, 2017).

En ese sentido, esta investigación puede ser un importante aporte frente a los escasos estudios académicos (Laguna, 1986; Peñúñuri, 1997) que abordan el rock en esta zona geográfica – Hermosillo, Sonora - proponiendo otro tipo de acercamiento, al inicio mediante el método etnográfico, a diferencia de las previas investigaciones que han estudiado el género del rock desde enfoques históricos, políticos o mediáticos, pero que han pasado sin explorar la música como un proceso simbólico, creador de representaciones tanto individuales como colectivas; trabajos académicos que serán descritos a mayor profundidad en el apartado del estado del arte.

De igual manera, poco ha sido lo que se ha investigado en cuanto a la historia, recepción y comunidades del rock en la ciudad de Hermosillo. Solo dos documentos describen este contexto, limitándose hasta el año 1992<sup>6</sup>. Entonces, la situación más reciente del rock en la capital sonorense no ha sido escrita ni documentada, salvo por algunas notas en los medios de comunicación locales, en páginas o blogs independientes, así como en proyectos alternativos que realizan entrevistas a bandas locales, reseñan álbumes, tocadas y conciertos; información que tiende a circular únicamente en medios electrónicos.

Es por ello que este trabajo de investigación tiene el propósito de dejar una huella, enlistando los exponentes de rock alternativo desde el 2006 y lo transcurrido hasta el 2016, explorando la cultura, las interacciones y significados construidos de quienes han hecho al

---

<sup>6</sup> De Claudio Laguna (1989) y posteriormente, Amílcar Peñúñuri (1997). Ambas investigaciones son tesis para obtención de licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Sonora, mismas que más adelante retomaré dentro del marco contextual de este proyecto.

rock una parte de su vida, mostrando el panorama de la escena hermosillense de rock alternativo: autosuficiencia, significados y nuevas propuestas, otorgando la importancia que estas manifestaciones artísticas merecen.

## CAPÍTULO II. EL ROCK COMO HECHO CULTURAL: ESTUDIOS PRECEDENTES Y CONOCIMIENTO ACUMULADO

Desde su surgimiento, el rock ha sido un género que además de música, trajo consigo la liberación juvenil, movimientos sociales, políticos e ideológicos. Influyó en la constitución de nuevos estilos de vida, sobre todo en la juventud que vio nacer esta categorización musical como acontecimiento histórico.

El fenómeno del rock ha sido abordado desde diversas disciplinas, entre las que se enlistan la antropología, la musicología y etnomusicología, sociología, historia, semiótica, lingüística y más. Muchos teóricos se han esforzado por debatir dentro de este campo de estudio y han hecho valiosas aportaciones académicas alrededor de este.

A raíz de los estudios etnomusicológicos y gracias al notable interés académico por explorar la música popular, se ha abierto un espectro más amplio para investigar fenómenos como el rock. El sociomusicólogo británico Simon Frith ha sido uno de los pioneros en este campo gracias a su libro *The Sociology of Rock* (1978), donde hace una revisión al género desde una perspectiva sociológica, analizándolo como manifestación de ocio, de la cultura juvenil o como factor de liberación u opresión, así como el papel de la sociedad capitalista, de la industria musical, la cultura de masas y las formas de consumo, producción e ideologías que el género carga.

Posteriormente, Frith escribiría *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll* (1981), entre otras publicaciones que se especializan en la cultura de la música popular como el rock y el pop. A él se han sumado músicos, críticos musicales y académicos de las ciencias sociales, que han formulado y reconstruido planteamientos a través de los años.

El rock se ha teorizado y abordado desde diferentes enfoques: algunos autores lo han celebrado como contracultura o una forma de arte como medio para la expresión. Otros autores sugieren que el rock es una creación de la industria musical, una herramienta de la cultura de masas. Gran parte de la bibliografía sobre música rock se ha concentrado en el

discurso, las letras, la cultura juvenil o la industria discográfica, centrándose en las cuestiones ideológicas y teóricas relacionadas con el rock como cultura de masas. También se ha intentado historiar los orígenes y desarrollos del género.

En la revisión de literatura en torno a este tema, han surgido algunos estudios encaminados por diferentes metodologías, con sede en diversas áreas geográficas y en diversos contextos históricos y culturales, pero orillados al mismo fin de conocer la situación que rodea al rock, al ambiente social y a los grupos alrededor de este.

Uno de estos estudios es *Rock culture in Liverpool* (1999) de Sara Cohen, investigadora y catedrática de Música en la Universidad de Liverpool, que se ha dedicado al estudio de la música popular. A mediados de la década de los ochentas, Cohen exploró la realidad de las bandas locales de Liverpool: agrupaciones con música original, que tocaban para pequeños públicos por poco dinero. El estudio, abordado desde la etnografía, llevó a la antropóloga a vivir un año en la ciudad, donde convivió con músicos de algunas bandas, limitándose solo a dos agrupaciones para un análisis más específico, observando sus relaciones sociales y participando en sus actividades con el objetivo de interpretar el modo de vida ligado a ese género musical específico en su contexto histórico e inscrito dentro de una cultura particular.

Apoyada con entrevistas en profundidad, la investigación se enfocó en el proceso de hacer música y la misma música como un proceso y práctica social, así como en la producción cultural dentro de un contexto local, con bandas en el margen de la industria.

A modo de introducción, la autora hace una revisión por la literatura que ha surgido de los estudios de este popular género y menciona el continuo interés de investigadores hacia las letras, el discurso, el género como cultura juvenil o bien, la ideología y teorías sobre el rock como cultura de masas. Extiende esta premisa a la historia del rock, siempre en constante búsqueda por documentar su relativamente corta vida y desarrollo.

Los estudios del rock han desatado cierta complejidad, varias discusiones y diversas posturas gracias a la diversidad de abordajes que han surgido. Algunos autores lo han estudiado como contracultura y como forma de arte, esto en oposición a las teorías críticas

hacia la cultura de masas por parte de Adorno y Horkheimer (1977) donde tratan a este género musical masivo como un “reflejo sin significado” producido por la industria musical comercial dentro de un sistema económico. (Cohen, 1999).

Otros autores, como el ya mencionado Simon Frith (1983), toman el rock y lo colocan en medio de estas extremas posiciones para su evaluación, sugiriendo que esta música “no confronta al sistema, sino que lo refleja y lo ilumina”, dando pie a que la juventud lo use para crear sus propios significados, siendo así de donde surge la noción de autenticidad.

Pero dejando de lado estas previas concepciones, Cohen explora a autores como White, Finnegan y Bennett, que también se valen de la etnografía para la adquisición del conocimiento, mismos que le otorgaron ciertas pautas para una mejor definición de su propio estudio. Es así que, por su parte, la antropóloga reafirma su postura y los motivos que la llevan a investigar el rock de una pequeña localidad desde una óptica distinta:

Lo que falta particularmente en la literatura (del rock) son los datos etnográficos y los detalles microsociológicos. Se han omitido otras dos características importantes: las bases de la industria - las innumerables bandas hasta ahora desconocidas que luchan por el éxito a nivel local - y el proceso real de creación musical de las bandas de rock. Son esas bandas y ese proceso que forman el tema de este libro. (Cohen, 1999, p. 7).

Por ello, se considera este estudio como uno de los más significativos al hablar de etnomusicología, partiendo de que es una investigación desempeñada en un contexto urbano y que resalta no solo por la semejanza con la primera fase del presente estudio - que sirvió como apoyo para un mejor abordaje en el método etnográfico -, pero también por algunas particularidades que se distinguen en los resultados, y que como la misma investigadora menciona, eran escasas en el resto de la documentación del rock.

La antropóloga lleva a cabo un minucioso registro de acciones y sucesos que sería fácil pasarlos por alto desde otra metodología o área de estudio. Pone sobre la mesa cosas que podrían parecer simples, pero resultan muy significativas para los músicos, como por ejemplo, el constante desprecio a ser la primera banda en tocar durante los conciertos



porque el público suele ser muy escaso, o bien, el *slang*<sup>7</sup> entre los propios músicos, que usan para describir estilos o técnicas musicales, o incluso para categorizar a sus pares, a las demás bandas y a la escena en general.

A grandes rasgos, la antropóloga señala que la música, además de ser funcional, pues se usa, se crea y se interpreta por diferentes grupos e individuos, es una actividad humana que envuelve relaciones sociales, identidades y prácticas colectivas; las personas usan la música como “el camino que provee contexto para realizar actividades y establecer relaciones, otorgando significado a las expresiones de la identidad individual y colectiva” (Finnegan, 1989 en Cohen, 1993, p.127).

Además de los aportes antropológicos y a partir de los postulados de Frith, muchos sociólogos se han apropiado de la perspectiva bourdiana para tratar los estudios del rock. La influencia de Pierre Bourdieu y “[...] sus conceptos de capital cultural, campo y *habitus* han sido centrales para la formación de un paradigma crítico en la sociología de la música que demuestre cómo lo social produce, contextualiza o penetra en la música [...]” (Prior, 2011 en Del Val y Colman, s.f.).

Así, el trabajo de Fernán Del Val (2014), titulado *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*, pretende hacer espacio a la investigación académica en la sociología de la cultura y las artes, específicamente en la musical, donde indaga el rock como campo cultural durante el periodo de la transición española tomando como centro a los jóvenes – principales actores de las escenas musicales - y su situación social.

Esta labor de exploración que le valió el título de Doctor en Sociología a Del Val Ripollés, profundiza en un segmento de la historia contemporánea española; el acontecimiento político de la Transición durante la década de los ochenta, periodo durante el cual, de manera paralela, se dio un notorio florecimiento de escenas musicales como rock andaluz, rock catalán, pop, rumba, heavy metal, rock urbano, techno y punk, surgidas

---

<sup>7</sup> Término que se traduce a argot o jerga; lenguaje especial y coloquial que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios, o por determinados grupos sociales.

dentro del movimiento contracultural conocido como “la movida madrileña” durante los primeros años de la Transición.

Desde la sociología pero con un enfoque musical, la investigación propone un análisis de las principales escenas musicales presentes en la Transición, partiendo del concepto de campo; así también, explora la situación social de la juventud en ese período conectándola con el campo musical, así como ligar los fenómenos culturales y musicales del período con el campo de lo político.

Con un enfoque cualitativo, los objetivos se lograron mediante técnicas de lectura y documentación que no habían sido trabajadas en investigaciones académicas, llevando a cabo un análisis de material documental de la prensa musical especializada durante la década de los ochenta, enfocado en explorar información con relación a la música popular en la Transición. Artículos, entrevistas, reportajes y críticas de discos sobre grupos pop y rock español fueron algunas de las fuentes documentales trabajadas por el sociólogo, sin delimitar únicamente a revistas y hemerografía, sino que se sumaron textos – entendiendo estos como una unidad de comunicación (Callejo, 2009 en Del Val, 2014) - y documentos sonoros, donde se recurrió a algunas canciones de grupos de la época, a su discurso y a determinados aspectos estéticos-sonoros.

Para uso de este estudio, el análisis del conjunto de información descrito anteriormente, permitió conocer y ahondar en las escenas musicales dentro de su contexto histórico, así como ir más allá de la etnografía y la historia oral como únicos recursos de obtención de información, llevando a realizar una exploración por las redes sociales a modo de archivo documental, donde los pósteres, fotografías, videos y eventos registrados específicamente en Facebook, permitieron armar una cronología más precisa dentro de una década de historia de la escena de rock alternativo hermosillense y rellenar algunas lagunas existentes con respecto a la misma.

Así también, Del Val consideró desde el inicio a la entrevista como técnica indispensable, a pesar de que el estudio aborda un tema histórico que no se encuentra tan distante en la línea del tiempo, le fue posible conversar con personas que vivieron en la época, escuchar de primera mano, testimonios de periodistas, músicos y actores sociales

involucrados en el campo musical, gracias a la entrevista semiestructurada, en aras de una reconstrucción contextual, histórica y social del periodo, asemejándose a una aproximación al relato de vida de la historia oral que este proyecto propone.

Entre las conclusiones, el sociólogo expone que los movimientos que engloban a “La Movida” española y los diversos géneros musicales desarrollados durante ese periodo temporal no son propiamente efectos directos de la transición política española, sino que, más bien, estos dos sucesos, sus textos y contextos, contribuyeron a crear y fortalecer el concepto de lo que hoy se le conoce como “La Transición”.

Para el análisis y el contraste de información del trabajo empírico, los conceptos y referencias de Bourdieu fueron de gran relevancia, especialmente el de campo, donde Del Val asegura que algunos factores, como el proceso demográfico, transformaron la forma de consumo cultural, pero también las formas culturales consumidas; esto debido a que este proceso se vincula con un cambio en la estructura de clase: la emergencia de la “nueva” clase media, que comenzó a legitimar la cultura popular.

La investigación demostró que la noción de campo como “espacio de lucha” de Bourdieu seguía válida:

El campo de la música popular española era un espacio de confrontación entre periodistas, escenas musicales, músicos, sellos discográficos... Como señalaba Bourdieu, estos enfrentamientos tenían orígenes y causas diferentes: simbólicos y materiales. Algunas confrontaciones fueron causadas por cuestiones artísticas, como las diferentes conceptualizaciones del arte defendidas por diferentes críticos musicales, las diversas formas de construir la autenticidad por parte de los músicos, o las diversas formas de concebir el habitus de los músicos. Pero también por hechos materiales y económicos como contratos de registro, derechos de autor, regalías, ventas de discos y cobertura de los medios, lo que generó conflictos entre las escenas musicales [...] (Del Val, 2014, p. 384).

A través de este análisis, se profundiza en la historia de la musicalidad del periodo, conectando también con los cambios políticos y económicos de La Transición con el objetivo de escudriñar la realidad cultural desde una perspectiva sociológica.

Un ejercicio similar lleva a cabo Paula Guerra (2015) en Portugal, dentro de su estudio *Keep it rocking: The social space of Portuguese alternative rock (1980-2010)*, a partir de esta disciplina de las ciencias sociales, misma que abriría paso a la línea académica de la sociología de la música, y con mayor esmero y profundidad, a la sociología del rock. Ahí, la investigadora analiza las representaciones sociales del rock alternativo en Portugal desde 1980 hasta el 2010: tres décadas en donde este género se ha considerado como una práctica social significativa para la estructura del país mismo, siendo un tema que - como también lo aborda Del Val – se trató desde la teoría de los campos de Bourdieu, sin dejar de lado la evidente conexión con los *art worlds* de Howard Becker, las escenas musicales y la estética de la modernidad.

El estudio de Guerra muestra un mayor enfoque con respecto a la red de relaciones entre los agentes involucrados, más que hacer una revisión documental e histórica como en la tesis doctoral de Del Val. No obstante, retoma los mismos paradigmas de la sociología del rock para analizar las representaciones sociales del rock alternativo como práctica sociocultural, temática que, en parte, guarda estrecha relación con el propósito de esta investigación.

Dentro de las referencias consultadas, el estudio de Guerra demuestra una mayor solidez y estructura con respecto al muestreo y estrategias de selección de informantes, donde logra realizar entrevistas biográficas y semi-estructuradas a 202 individuos involucrados en la escena del rock alternativo; única investigación dentro del escrutinio bibliográfico que hace uso del muestreo bola de nieve, mismo que se utiliza en este proyecto.

Para ilustrar el documento, la investigadora creó una topología de red donde incluye las posiciones de los actores sociales que definen el “sub-campo” del rock alternativo portugués con el propósito de entender el funcionamiento de la escena y para comprender las representaciones musicales de los individuos. El mencionado universo simbólico es presentado mediante el uso de los lenguajes algebraicos para describir, en términos precisos, la estructura de los objetos y cómo se combinan y relacionan entre sí: “Este procedimiento está diseñado para definir, describir, mapear y representar la complejidad de

las relaciones que corroboran las estructuras subyacentes de los actores, lugares, bandas y promotores que componen el rock alternativo portugués” (Guerra, 2015, p. 623).

Sin tocar el lado simbólico de la música, este estudio explica, en función de la teoría de los campos de Bourdieu, las estructuras y relaciones dentro del rock alternativo portugués, género que la autora asocia estrechamente con el *indie rock*, tendencia musical híbrida que mezcla diversos géneros y subgéneros, y con los que comparte también patrones de composición, referencias musicales, disqueras, hasta la misma escena y sus seguidores, grupos sociales que también mantienen referencias comunes en cuanto a sus percepciones estéticas, formas de expresión y prácticas culturales. (Guerra, 2015, pp. 627-628).

Cruzando el océano atlántico, uno de los estudios que sirve como referencia académica sobre el ambiente de música urbana en América Latina, es conducido por la socióloga colombiana Andrea de la Torre, quien analiza la escena de rock transgresivo en Bogotá desde una perspectiva de género en su monografía etnográfica *¡Ush estas nenas hablan como manes!* (2012).

Ahí, De la Torre valora los roles y las relaciones de género dentro del contexto transgresivo, donde los hombres han tomado los papeles principales y han sido predominantes. Se refiere esta investigación, que si bien no se encuentra en total apego a la temática del presente documento por tener una mayor inclinación con respecto a los estudios de género, sí aporta una guía metodológica esencial que se sumerge en los espacios, las prácticas y las relaciones que caracterizan a determinada comunidad musical.

La inquietud de la investigadora surge por querer comprender la relación entre el discurso de este tipo de rock, que “propone” equidad de género, en contraste con sus prácticas, que refuerzan los estereotipos de hombre y mujer: “La investigación fue el deseo de comprender cómo existen y se naturalizan relaciones de poder y estereotipos tradicionales de género al interior de un espacio que declara la libertad individual y la equidad de género” (De la Torre, 2012, p. 5).

Logrando identificar las prácticas de los géneros, así como la narrativa a través de las letras de canciones, entrevistas a profundidad y observaciones etnográficas, la escena de rock transgresivo se muestra por sus actores como el lugar “para dejarse ser y para dejar ser al otro”, donde la libertad de pensamiento y de acción se ven expresadas en la música que los inspira, donde el principio básico es la tolerancia, respeto, honestidad y el actuar según lo que se piensa, sin ser condicionado por la sociedad dominante; sin embargo, aunque sus denuncias son fuertes en materia de prejuicios y estereotipos, la inmersión etnográfica de la investigadora durante las prácticas, ensayos, reuniones y conciertos, reproducen sutilmente una violencia de género.

Redondeando las conclusiones de esta monografía que explora determinada musicalidad de la juventud en Colombia, Andrea De la Torre afirma que la escena se podría definir como “la suma de ensayos, conciertos y espacios de reunión y de los individuos que tocan y escuchan rock transgresivo y declaran la crítica de este tipo de rock a los estereotipos y convenciones sociales, afirmando proponer relaciones de libertad [...]” (De la Torre, 2012, p.19), que tratan de romper con estereotipos sociales y de género a través de la honestidad, pero mostrando una inconsistencia latente en la práctica.

Abordando también la importancia de los espacios, así como de la interacción como componentes fundamentales para la formación de una escena musical, Emilia Bermúdez, Eliana Crespo, María Prieto y Ana Vilchez (2005) presentaron su estudio *Rock, consumo cultural e identidades juveniles. Un estudio sobre las bandas de Rock en Maracaibo*, localizada en Venezuela, donde las investigadoras aseguran que es necesario el estudio de los procesos de construcción de identidades en las subculturas juveniles para poder comprender sus prácticas culturales.

Haciendo un lado la perspectiva cronológica desde la que se ha abordado el rock a lo largo de los años, el diseño de esta investigación, de carácter cualitativo, toma como objeto de estudio el rock, sus espacios y manifestaciones, además de que hace un análisis sobre la formación de identidades con base en el consumo de los jóvenes desde una perspectiva empírica, apoyada del método etnográfico, - mediante paulatinas inserciones en los lugares donde se conjuntaban los jóvenes rockeros - la observación participante y las entrevistas a profundidad.

Haciéndose camino gracias a la etnografía y ganándose la confianza de varios actores sociales inmersos en el rock de Maracaibo, las investigadoras pudieron concretar algunas entrevistas donde se trataron temáticas como política, a los vínculos y relaciones dentro del contexto, así como al estilo, la jerga y sus aproximaciones comunicativas.

Los estudios que se han hecho acerca del rock se han detenido en el análisis de este género como un importante fenómeno sociocultural, que a lo largo de su historia ha ido descubriendo y reinventando diferentes formas de expresión y comunicación, aproximándose a determinada realidad social de cada momento: así, cada generación crea dentro de este género, diversas manifestaciones que van desde el punk hasta el *hardcore*, cuestiones fundamentales para la construcción de identidades.

Quizá uno de los aportes más significativos de este estudio venezolano recae en que, además de destacar el rock como un producto evidentemente comercial y masivo, es también un género con una gran carga simbólica:

Observamos que el rock constituye no sólo un elemento de consumo, sino que al mismo tiempo, se convierte en un territorio simbólico de intercambio de prácticas culturales, de signos, símbolos y objetos significativos en los procesos de construcción de sus identidades y diferencias. En el caso de las bandas, además de la música, existen otros elementos que también juegan un papel importante, tales como el look, los toques (y prácticas simbólicas generadas en él), la jerga y la experiencia compartida, elemento este último a partir del cual los jóvenes generan valores afectivos, de gran significación para la construcción de su sentido de pertenencia a la banda [...] (Bermúdez et al., 2003, p. 150).

Esta propiedad identitaria polifacética y flexible surge de las narraciones de los propios jóvenes, donde asumirse como rockero es sinónimo de inquietud, movilidad y dinamismo: identidades híbridas que permiten la integración de elementos de las diversas realidades culturales que convergen y se reflejan en la escena de la localidad.

Es por ello que este estudio de rock marabino se posiciona como un antecedente muy sólido para la presente investigación, donde ambos manifiestan una constante búsqueda de significados en los intercambios, en las relaciones, en objetos, en usos, valores, así como la carga simbólica que estas actividades conllevan para dicha comunidad

musical. Así, las investigadoras proponen un aporte a los estudios sobre procesos de construcción social, de identidades, así como la interpretación, comprensión de prácticas y procesos simbólicos, a partir de las cuales los jóvenes construyen dichas representaciones en determinado contexto.

Registros valiosos también han quedado dentro del *rock and roll* mexicano. Moreno (2017) refiere la labor periodística de Carlos Monsiváis en algunas crónicas (*La naturaleza de La Onda* en 1972 y *Dancing: El Hoyo Fonqui* en 1975) que relatan movimientos musicales y acontecimientos como Avándaro y la aparición de los “hoyos fonquis” desde la visión de la juventud en un plano más etnográfico que periodístico.

Así mismo, Federico Arana (1985) plasma el rock nacional en cuatro tomos de su obra *Guaraches de ante azul: Historia del rock mexicano*: “Puede situarse como la primera obra de carácter histórico-cronológico, donde el autor documenta la historia del rock mexicano a partir del testimonio autobiográfico, testimonios de otros rocanroleros, sinfín de citas hemerográficas, fotografías y referencias discográficas precisas”, dice Moreno (2017, p. 15).

Sin ser propiamente una investigación académica, aquí se enlista también el trabajo periodístico de José Agustín, quien analizó las realidades de la juventud mexicana, desde los beatniks, jipis, punks, hasta el fenómeno rocanrolero; movimientos contraculturales mexicanos que dejó plasmados en las diversas crónicas que compila en su obra *La contracultura en México* (1996), páginas donde documenta la llegada y los inicios del rocanrol a México, la apropiación por parte de la juventud “rebelde”, así como la satanización del género por parte de las autoridades y las peripecias a las que el rock se ha tenido que enfrentar con el pasar de los años.

Años después de dicha recapitulación, se publica *Cultura Contracultura* (2000), anecdotario compilado por Carlos Martínez Rentería, que reúne relatos publicados en la revista *Generación* acerca de movimientos contraculturales de los últimos años del siglo XX que quedaron pendientes en la obra de José Agustín.



Si bien estas dos últimas obras no son propiamente investigaciones científicas, se incluyen en esta búsqueda de literatura pues fueron una gran contribución en materia de historia del rock tanto nacional como internacional, considerando fundamental que quien investiga, debe buscar ampliar su visión y conocer sus tópicos a profundidad.

Continuando en el plano nacional, en el año 2013, la doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos, Laura Martínez Hernández, presenta una “radiografía del rock mexicano” con el objetivo de visualizar el rock nacional no solo como un fenómeno musical, sino como un hecho cultural; resultados que fueron descritos en su libro *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Ahí, explora también las prácticas que conforman el perfil del rock mexicano de finales del siglo XX y principios del XXI, cuestionando el rock como parte de la cultura popular y la forma en que la ideología del género se articulaba con las prácticas culturales para hacer surgir una cultura alternativa.

Desde otra disciplina, el trabajo del historiador David Moreno Gaona – ya citado en párrafos anteriores - aborda la apropiación de los espacios territoriales del rock en su investigación *Rockeros en tierra de mariachis: Subculturas juveniles, espacios rocanroleros y vida musical en Guadalajara, 1957-1971* (2017). Apoyado de planteamientos teórico-metodológicos de la antropología simbólica, Moreno rescata la óptica de la historia cultural para analizar la forma en la que las subculturas rocanroleras organizan sus espacios de entretenimiento, donde se manifiestan las prácticas y se comunican significados.

La médula espinal de este estudio es la construcción de los espacios del rock en Guadalajara inmersos en contextos territoriales y temporales específicos, su construcción y apropiación. Aunado a esto, fue necesario hacer revisión de las culturas juveniles y la vida musical para una mayor comprensión del fenómeno.

Mediante la metodología interpretativa, apoyada por el paradigma de la historia cultural - que comparte con la antropología esta noción de cultura como una serie de hechos simbólicos y que pensó adecuado para el abordaje del rock tapatío como una manifestación de la cultura urbana - y la hermenéutica profunda, el historiador analizó los espacios musicales sin separarlos de su horizonte y de su contexto, examinando así la

cultura desde una perspectiva histórica y realizando una lectura del discurso social desde la concepción de cultura entendida como la interpretación de conductas o acciones sociales como textos, más allá de ser escritos u orales, para ilustrar la problemática de semántica sociocultural:

Desentrañar el significado de 'algo que ocurre', de una 'acción social', de una 'práctica social', implica realizar una interpretación del discurso social desarrollado tanto en actos como en palabras. Es decir, la idea de la textualidad no se agota en el análisis del discurso hablado o escrito, pues existen 'muchas otras formas simbólicas donde el historiador puede leer sistemas de representaciones de grupos sociales determinados' (Prost, 1999, pp. 149-150 en Moreno, 2017, p. 39).

Un vistazo a la prensa local, archivos gubernamentales y boletines de carácter oficial fueron las fuentes documentales revisadas, mismas que se vieron contrastadas con el peso de los testimonios de los sujetos participantes. Así, se rescata otra investigación que se inclina a la historia oral, metodología fundamental para la reconstrucción histórica, como también lo busca el presente estudio.

Por medio de varias entrevistas, fue posible adentrarse al microcosmos de los rocanroleros, identificando sus prácticas musicales, la construcción de su identidad, su relación con otras subculturas y con la cultura dominante, sus roles cotidianos y ocupacionales dentro de la estructura social y la vida musical, la construcción de espacios a partir de formas propias de organizar el esparcimiento musical, la significación de ser rocanrolero desde dentro (Moreno, 2017, p. 43).

La tesis de David Moreno desemboca en la emergencia de las subculturas juveniles y la construcción simbólica de espacios rocanroleros gracias a la apertura comercial con el país vecino; la comercialización del rock, que se masificó y fue adquiriendo diversos significados a través del tiempo; la propiedad del género musical como un elemento cohesionador que llegó a configurar identidades y sentido de pertenencia por parte de la juventud que se apropió de él y sus prácticas de esparcimiento musical.

En cuanto al panorama local, en Hermosillo, Sonora, Fabián Garza (2017) llevó a cabo un reciente estudio acerca de juventud, la música popular y la masculinidad.

Egresado del Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo, A.C., Garza exploró las preferencias y gustos musicales en jóvenes hermosillenses con un enfoque a la masculinidad, donde, valiéndose de la metodología mixta, llevó a cabo una aplicación de encuestas a más de 300 jóvenes para conocer los gustos, los géneros musicales más frecuentes, así como los usos y funciones de la música en la vida cotidiana; y en un segundo apartado, propuso un análisis del discurso de tres canciones, donde expone los estereotipos masculinos impuestos por la industria cultural musical.

De aquí, se destaca un sólido marco teórico que acompaña al estudio, donde se aborda desde la concepción simbólica de la cultura, la sociología de la cultura aplicada a la música, hasta conceptos de identidad, subculturas y postsubculturas; un nuevo enfoque de las comunidades juveniles a partir de las redes sociales.

Así mismo, de una forma superficial se toca el tema de la “música alternativa” enlistada dentro de los géneros propuestos, y en el apartado de resultados, arroja algunos datos de interés sobre la percepción de jóvenes de 15 a 20 años sobre el género musical en cuestión, mismos que se ahondarán en el cuerpo de la investigación como un importante sustento a la información obtenida en este propio estudio.

Así también, existen dos documentos que se encargaron de abrirle espacio al rock de la capital del estado de Sonora en el campo académico, cada uno llevado a cabo en distintos segmentos temporales. Claudio Laguna Hinojos inicia la documentación del rock hermosillense y su forma de difusión, resultados expuestos en su proyecto de tesis titulado *Rock, cultura y comunicación* en 1986 para la Universidad de Sonora, partiendo desde la premisa de que el rock es una práctica social asociada con la juventud “rebelde”: propone este movimiento desde una perspectiva hegemónica, como un movimiento subalterno que llegó a la masificación como protesta a determinados acontecimientos socio-históricos.

El rock se tiene que considerar no solo por los jóvenes que prefieran el rock sino por toda la sociedad. Así como también por sus detractores como una práctica social y sobre todo como un hecho cultural que se convierte en un canal de comunicación al momento de que este se empieza a difundir (Laguna, 1986, p. 158).

El autor inicia la investigación con una genealogía de la llegada del rock a la capital sonorense desde los años cincuenta gracias a la influencia norteamericana y el impacto que este tuvo en la juventud sonorense. Desde los tocadiscos en las refresquerías, el surgimiento de las bandas locales como Los Apson, que hacían ‘fusiles’ en español – covers - de las canciones rocanroleras en boga, modalidad que resultó todo un éxito. Evidencia también el auge del movimiento rockero gracias a la organización de las tocaditas más “ruidosas” con exponentes locales como el grupo Ataxia, gracias al advenimiento del hard rock y el heavy metal. Posteriormente, se extiende en la notoria influencia del rock de protesta gracias a los movimientos estudiantiles de 1968 y el festival musical de Avándaro, así como la decadencia de espacios, los “hoyos fonquis” y más.

Laguna Hinojos evalúa el rock desde una postura inseparable de las clases sociales: ubica al género y sus variaciones en diferentes estratos de clase. La metodología del estudio es de carácter cuantitativo, utilizando una breve encuesta como herramienta. La técnica se aplicó a 198 personas - sin especificar el rango de edad del universo informante - en diferentes colonias de la ciudad de Hermosillo segmentadas en tres categorías: clase alta, media y baja, pues Laguna sugiere que la posición de clase se da en relación al lugar de residencia.

El objetivo de la encuesta aplicada era conocer las preferencias, la forma de consumo y la percepción del movimiento con relación a la zona geográfica correspondiente a Hermosillo, Sonora. El rock pop encabezó la variante del género con mayor consumo, mientras que la radio funcionaba como el principal proveedor musical gracias a programas como “Rock pop music” y “El discómetro mundial”, pues la televisión, por ser imagen, aumentaba más los riesgos de censura.

Más de la mitad de encuestados aseguraron que al rock hermosillense se encontraba marginado y el apoyo era escaso. A modo de cierre, Laguna afirma que el rock es un hecho cultural inmerso en cierto sector de la sociedad: la juventud. Movidio por las inquietudes juveniles, el rock es la vía de expresión por excelencia, donde se exponen las inconformidades y opiniones:

[...] [el rock] seguirá funcionando porque precisamente las críticas en contra son el motor que mueve al movimiento rocanrolero, es decir, cuando el rock sea aceptado por la sociedad en su totalidad perderá su esencia contestataria y posiblemente si no desaparece si dará un cambio radical de su concepto original (Laguna, 1986, p. 159).

Posteriormente, en 1997, Amílcar Peñúñuri reconstruiría casi diez años de la escena rockera hermosillense en su investigación titulada *Historia del rock and roll en Hermosillo, 1983-1992*. Aunque producto de un investigador desde la disciplina de las ciencias de la comunicación, tal como su título lo anuncia, este estudio parece ser abordado desde el método de la historiología, pues presenta una narración casi literaria del ambiente rockero, de las prácticas y representaciones.

Una descripción a la cultura de “los greñalargas”, los estoperoles y los “toquines” en el Gimnasio del Estado, en el auditorio Emiliana de Zubeldía, en el estadio Héctor Espino y en el Music House: una generación de rockeros cuyas preferencias fueron influenciadas por la llegada del canal musical MTV con propuestas globales y con este, la aparición de “videorock”, así como ver nacer la corriente de “rock en tu idioma”.

Amílcar Peñúñuri presenta una mirada panorámica de la comunidad musical con preferencia al rock y sus géneros derivados, las bandas con años de trayectoria como Interrogación, La Marina, Los Crossrock y Ataxia.

En acuerdo con lo expuesto por Claudio Laguna (1986), *Historia del rock and roll en Hermosillo* también pone en evidencia la poca aceptación del rock en la sociedad, la falta de espacios de expresión musical, la deficiente organización de conciertos masivos y la constante lucha del género por encontrar cabida en las estaciones de radio pelando contra “la fauna comercial” (Peñúñuri, 1997).

Aunque la metodología de la investigación no es tan sólida y su objetivo es el llevar a cabo un relato histórico, el estudio también pone en evidencia – aunque de forma indirecta - las características, las interacciones y relaciones sociales, los estilos, el lenguaje, la moda, además de los espacios apropiados y las prácticas de quienes formaron parte de la cultura rock hermosillense.

El documento finaliza en que, después de 1992, la escena siguió creciendo y muchas bandas fundaron o renovaron su alineación. Las agrupaciones experimentaron con diversos géneros, surgiendo propuestas como el experimental, sonidos más heavy, punk, incluso pop y *hardcore*: todo bajo el yugo del rocanrol. Sin embargo, el problema persistente – y mencionando por Laguna (1986) años antes - era la escasez de los foros donde presentarse.

Los estudios de Laguna (1986) y Peñúñuri (1997), llevados a cabo en la misma localidad, han servido como cimientos durante la construcción del propio proyecto de exploración, pues han cooperado como precedentes en cuanto al desarrollo del fenómeno del rock sonorense y la contextualización del movimiento derivado del género desde sus inicios, así como el consumo y la evolución de los subgéneros a través de una línea del tiempo. Es por eso que estas producciones científicas fueron revisadas con mayor detenimiento, pues durante su lectura, rescataron y plasmaron lugares y espacios de reunión del rock, así como sus principales exponentes en la ciudad de Hermosillo. El contar con esta valiosa documentación extiende aún más el panorama de la escena musical a través del tiempo, y mediante comparaciones, permitirá evaluar sobre lo que sigue vigente y lo que ha cambiado dentro del rock y la escena hermosillense en la actualidad.

Aunque provenientes de diversas áreas académicas, cada uno de los trabajos que aquí se enlistan, han servido para dilucidar el rumbo de la presente investigación, de donde destacan los diversos métodos de abordaje, las líneas y ejes teóricos que manejan, las herramientas de recolección de información e incluso la multiplicidad de resultados que pueden surgir en torno a un tema.

Este camino previamente trazado enriquece la experiencia de la autora, a su vez que otorga herramientas conceptuales y ofrece pautas para encarrilar las vías teórico-metodológicas que llevaron a esclarecer y plasmar la escena de rock alternativo hermosillense en los resultados de este proyecto de investigación.

Es por ello que en este apartado se reúnen los trabajos de Cohen (1999), Bermúdez et al. (2003) y De la Torre (2012), que funcionaron como guías para realizar la exploración etnográfica, ofreciendo modos de observación, estilos de narrativa, así como diversas

propuestas de aproximación y acercamiento a los sucesos, mismos que brindaron algunos lineamientos teóricos de esta metodología, que posteriormente se trenzarían con la práctica durante el trabajo de campo, facilitando la adquisición del conocimiento empírico para poder llevar a cabo una descripción más profunda de las prácticas culturales, sus actores sociales y las particularidades de la escena de rock alternativo local.

Destaca también el marco teórico del trabajo de Del Val Ripollés (2014), apartado que sirvió como un sólido sustento teórico para esta investigación, sobre todo con la premisa de la sociología del rock, influenciada por el pensamiento bourdiano, misma que explica al género como un campo cultural - de producción -, además de que atiende el concepto del *habitus* a partir consumo cultural del rock. Esta inmersión a la sociología bourdiana facilitó un ejercicio epistemológico relativo a las prácticas socioculturales; esta vez, desde otro punto de vista, que proporcionó un mayor entendimiento de los sucesos estudiados.

Pero además de teoría, el mismo trabajo generó una reconstrucción histórica de los años ochenta dentro del contexto sociocultural de la Transición española, con técnicas metodológicas similares, que al explicitarlas, fueron de gran ayuda para la confección de la cronología del rock hermosillense.

Aportes similares al anterior surgieron con la lectura de la tesis de David Moreno (2015), de donde se retoma el postulado metodológico de la historia oral, así como el referente teórico que aporta con respecto a los espacios territoriales, que guarda estrecha relación con la conceptualización de escena musical utilizada en este documento.

Finalmente, las aportaciones de los trabajos de Laguna (1986) y Peñúñuri (1997) sirvieron como cimientos en la formación del segmento de la historia musical hermosillense, brindando una contextualización más amplia del mismo campo de estudio; elementos que sirvieron para hacer una comparación y contraste con la situación en la actualidad. De esta forma, fue posible desarrollar una reconstrucción histórica que explicara de la manera más clara, al rock alternativo hermosillense como un fenómeno cultural urbano.

### CAPÍTULO III. ANDAMIAJE TEÓRICO: EL ABORDAJE DE LA MÚSICA Y SU UNIVERSO SIMBÓLICO

El término cultura tiene múltiples acepciones y abordajes conceptuales en medida que es un tópico transversal y multidisciplinario en diversas áreas de conocimiento, mismas que revisan el significado de cultura desde distintas vías teóricas. Para este estudio, se abordará desde la concepción simbólica de la cultura, teoría interpretativa derivada de la antropología, fundamentos trazados por el antropólogo estadounidense Clifford Geertz en su obra *La interpretación de las culturas* en 1973, donde propone que la cultura es un texto y los grupos sociales contienen sus propias interpretaciones. Desde este punto, se entiende por cultura “las prácticas materiales y de significación, al mismo tiempo, de continua producción, reproducción y transformación de las estructuras materiales y de significación que organizan la acción humana” según Vera, Rodríguez y Grubits (2009, p. 100).

La propuesta que traza Geertz (1973) precisa que la cultura, desde su concepción simbólica, “consiste en estructuras de significación socialmente establecidas” conforme a la cuales los humanos se adhieren y construyen los significados de sus realidades bajo un sistema de signos. Esta también coincide con el pensamiento weberiano en su premisa de que el hombre “es un animal inserto en telarañas de significación que él mismo ha tejido”; por lo tanto, la cultura es la “telaraña de significados” que los seres humanos construyen y en la que ellos mismos se ven inmersos.

El análisis de la cultura dejaría de preocuparse por buscar leyes y teorías, entendiendo este enfoque simbólico a través de la contextualización comparativa, donde la cultura y sus “objetos” se abordan desde la etnografía – a profundizar en el apartado metodológico de este documento - misma que construye los “artefectos” culturales en términos de las actividades que los sostienen. Es así que la interpretación de dichos datos no se reduce a leyes históricas o conductuales generales, sino que navegan en un constante análisis con el objetivo de tomar la cultura como un objeto de descripción y reflexión interpretativa (Geertz, 2000), lo que da paso a una ciencia en busca de significaciones.



Thompson (1998) redefiniría la cultura – apoyado en Clifford Geertz (1973) - como el conjunto de hechos simbólicos existentes dentro de contextos espaciales e históricos específicos establecidos mediante pautas de significados “históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (p. 197).

Dichas acepciones serían impulsadas en conjunto con diversas corrientes semióticas, entendiendo la cultura como modelos de significados. Con base en estas ideas, Gilberto Giménez formula su definición de cultura como

[...] un repertorio de esquemas simbólicos –no importa que estos sean formales o informales, institucionalizados o contingente, sistematizados o dispersos, prestigiosos u ordinarios-, que organiza, para una sociedad o un grupo determinado, el universo de significaciones de donde derivan su sentido y su fuerza de reproducción los comportamientos de sus individuos (Giménez, 1998, pp. 3-4).

La música como forma de expresión cultural ha llegado a tener gran peso en la construcción social de las realidades: es uno de los rituales que ha acompañado a la humanidad durante su desarrollo, además de que construye un sentido de identidad mediante las experiencias (Hormigos, 2009). Desde esta perspectiva, y de acuerdo con el planteamiento de Geertz (1987), los productos derivados de la música y la actividad misma, pasan a ser un soporte simbólico de significados culturales, es decir, “formas simbólicas”.

La cultura, entonces, es imprescindible para la configuración de las realidades. Giménez (2005) señala que la cultura tiende a ser una dicotomía; es decir, existe dos veces: de manera objetivada y manera subjetivada, siendo precisamente esta última categoría la que trata y circunscribe el concepto y teoría de las representaciones.

### **3.1. Representaciones sociales**

Para hablar de este concepto, es necesario un acercamiento a la propuesta de Serge Moscovici dentro de la psicología social, disciplina que logró consolidar el término de

representaciones sociales al replantear una de las teorías durkheimianas, donde propuso las representaciones como:

[...] un sistema de valores, ideas y prácticas con una doble función; primero, establecer un orden que le permita a los individuos orientarse en un mundo material y social y dominarlo; y segundo permitir la comunicación entre los miembros de una comunidad al proveerlos con un código para el intercambio social y para nombrar y clasificar sin ambigüedades aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal (Moscovici, 1961 citado en León, 2002, p. 368).

Las representaciones sociales tienen una doble función: 1) convertir lo “extraño” en algo familiar, y 2) transformar lo invisible a un concepto perceptible. (Farr, 1983). Estas representaciones, entonces, son las interpretaciones de la realidad que se transforman y se construyen: “son construcciones simbólicas que se crean y recrean en el curso de las interacciones sociales” (Moscovici, 1961 en Materán, 2008, p. 244).

Por su parte, León (2002) agrega que las representaciones son pensamientos referentes por medio de los cuales es posible establecer una relación con un objeto, mismo que se sustituye por un símbolo creado por el pensamiento gracias al cual es posible “materializar” un concepto para que represente la realidad. Entonces, el objeto queda representado simbólicamente en la mente del sujeto. Este proceso de “designación” de los objetos consta de “construcciones socio-cognitivas” (Giménez, 1998), ya que interviene en los procesos psicológicos al mismo tiempo que se ocupa de la construcción social de la realidad. De este modo, las representaciones sociales no se reducen únicamente a interpretar la realidad, sino que también implican el proceso de producción de la misma.

Las representaciones son formas simbólicas construidas por una colectividad con el fin de otorgar un significado a cualquier objeto, suceso, conducta, práctica colectiva, entre otras cosas. Son formas de adquirir y reproducir el conocimiento para otorgar sentido a la realidad, facilitando el proceso comunicativo. Esta teoría hace posible la construcción de un conocimiento común que proyecte representaciones colectivas de la realidad.

Tales concepciones se hacen ver en la delimitación de las subculturas contemporáneas que se ven ligadas a ciertas ideologías, modas y, como en la presente investigación, también con géneros musicales. Un ejemplo de ello es la categorización de las tribus urbanas y las tipologías que se crean al margen de éstas. Entendiéndose las subculturas como grupos dentro de la cultura “hegemónica”, que se expresan y se diferencian de los demás estableciendo sus propios significados y significaciones, Guerrero (2002) las define como “un sistema de representaciones, de percepciones, de valores, de creencias, de ritualidades y símbolos, así como de formas de vivir la vida que le otorga a sus miembros un sentido diferente a los de la cultura dominante”.

Ligado a los planteamientos destacados en el párrafo anterior, Piñeiro (2008) cita a Ibáñez (1994), quien hace una aportación similar a la de Guerrero, al afirmar que las realidades – desde cada “matiz socioestructural” en que los humanos se ven inmersos - asignan e imponen una serie de condicionantes de interpretación y construcción de significados que reflejan la inserción en la trama socioeconómica.

En ese sentido, en el estudio *Rock, cultura y comunicación* de Claudio Laguna (1989), el autor sugiere que el rock hermosillense surge de las clases bajas y lo enmarca como una expresión popular “del pueblo y para el pueblo” - respondiendo al factor socioeconómico postulada por Ibáñez detallada en el párrafo anterior -. Posteriormente expone que el movimiento rockero local surge como oposición, crítica y protesta de la juventud, mencionando la propiedad “reaccionaria” del género, encabezado por jóvenes con actitudes contestatarias, a menudo asociadas con el satanismo, el narcotráfico y el cabello largo. Estas representaciones solían caracterizar a los rockeros hermosillenses de entre los años 1965 y 1980, estableciendo una notoria distinción de los seguidores y entusiastas del género para la sociedad en general, e incluso para categorizarse a ellos mismos, concluyendo que las prácticas y las representaciones también contribuyen a la formación de la identidad colectiva.

Así, las representaciones están asociadas a las prácticas sociales de determinado grupo cultural, demostrando que no solo existen en la subjetividad, sino que se ven permeadas por la cultura, la sociedad y el mundo en general, sugiere Materán (2008) extendiendo la premisa de Jodelet, en tal que las representaciones implican una

construcción, pues en el proceso de interpretación, los sujetos desentrañan la realidad mediados por una serie de factores contextuales y aspectos socioculturales, como valores, religión, necesidades y roles sociales.

Aportando a la perspectiva constructivista de la realidad social, el lingüista Teun Van Dijk concierne que las representaciones son compartidas por miembros de grupos y culturas; imposible explicarlas sin antes conocer las condiciones, funciones y los modos de reproducción de grupos e instituciones. Estas formas simbólicas no son solo “estructuras mentales” – sean opiniones, conocimientos o ideologías sobre algún objeto o fenómeno - sino que también existen otras estructuras por sus funciones en la reproducción o roles sociales donde se ven inscritos (Van Dijk, 2002).

El ámbito musical no es ajeno a estas formas simbólicas. Este fenómeno sonoro está expuesto a diversas significaciones y resignificaciones. La conceptualización de la música misma como elemento y parte de la cultura, las escenas musicales que consolidan comunidades, las modas derivadas de estas, incluso los géneros musicales mismos son representaciones; formas que colaboran también en la formación y adquisición de los gustos y preferencias, así como lo que se rechaza.

Estas formas interiorizadas de cultura tienen también una función identitaria ya que permiten categorizar, clasificar, agrupar e identificar por asociación y semejanza. Como García (2008) menciona: “nuestras representaciones van a permitir el primer paso para aproximarnos a tal o cual grupo [...] si nos reconoce a través de sus [...] transcripciones subjetividades de sus valores y normas”. Así, el grupo de personas que decoran sus prendas con estoperoles, portan tatuajes, peinados extravagantes y escuchan música ruidosa, congregados en ciertos espacios, serán identificadas como punks. En ese sentido, las representaciones permitirán que un grupo se distinga y se defina con relación a otros.

Estos modelos simbólicos e interpretativos de la realidad componen ciertas estructuras subjetivas de percepción y comprenden una amplia gama de fenómenos. Son sistemas de referencia que nos permiten otorgar significados a los hechos y dotan de sentido a la realidad social. Se construyen y se configuran a partir de un fondo cultural, de un determinado contexto –sea histórico, social, político, económico- mismo que surge

gracias a la interacción social y se integran a la cultura por medio de las prácticas socioculturales colectivas.

### **3.2. Prácticas culturales**

La relación entre la cultura y las identidades es innegable. Hasta este punto, ya se hizo revisión de algunos autores que proponen las prácticas culturales como un componente esencial en la formación, consolidación y construcción de identidad.

Con un trasfondo antropológico interpretativo, Thompson (1993) operacionaliza el concepto de "prácticas culturales de apropiación simbólica" como el cúmulo de comportamientos, de acciones, gestos, códigos y demás actividades portadoras de un sentido, "en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten espacios, experiencias, representaciones y creencias" (p. 197).

García (2008) se remite a la propuesta de Jodelet y Moscovici (1990) donde las prácticas son "sistemas de acciones socialmente estructuradas e instituidas en relaciones con roles" (p. 18). Posteriormente, el autor agrega que estas actividades se definen como "la interfaz entre circunstancias externas y prescriptores internos de la representación social" (p. 18).

Sugerir que las prácticas sociales son acciones que representan la cultura de un grupo social o un conjunto de comportamientos y normas que indican cómo interactuar en determinado contexto sería limitarlas a una perspectiva conductual muy superficial. Por ello, y bajo las necesidades de este estudio, se designarán las prácticas culturales como acciones que median las interacciones sociales.

Mattaini (1996) retoma a Glenn y concierta con su postulado, refiriendo que las prácticas culturales "implican la repetición de una conducta operante análoga entre individuos de una sola generación y entre generaciones de individuos". (Glenn, 1991, p. 66). Las acciones y actividades que se realizan como colectividad implican prácticas culturales, apoyadas por marcos e instituciones sociales como las que se forman desde la

familia, hasta las prácticas generadas por etnias, por la religión, política y más. Otra de las características de las prácticas culturales es que incluyen patrones de intercambio social – interacciones -, lenguaje, acción política, entre muchas otras condiciones y acontecimientos sociales.

Respalda en las premisas de Bourdieu, Marta Rizo (2004) afirma que las prácticas culturales son generadoras de identidad, en tanto que producen sujetos concretos, y al mismo tiempo, las prácticas son generadas por esa misma identidad, por el *habitus* incorporado. Es decir, son dos términos interdependientes, pero con una estrecha relación.

### **3.2.1. El *habitus* como generador de prácticas**

Según Pierre Bourdieu, el *habitus* aporta una explicación a la sociología de la práctica, en tanto denomina “cultura en movimiento” a las prácticas culturales y contrasta a la “cultura objetivada” – el campo y capitales - con la “cultura incorporada” – el mismo *habitus* -. Valores y representaciones serán necesarios para que los individuos puedan incorporar e interiorizar el *habitus* en forma de capital cultural. “Las formas sociales del pasado son reproducidas, apropiadas, desplazadas y transformadas en las prácticas y las interacciones de la vida cotidiana de los actores” (Bourdieu, 1972 en Rizo, 2004). De aquí que, sin representaciones, entonces, no hay acción social ni prácticas colectivas.

Las subculturas se han caracterizado por incluir, dentro de sus propios bagajes, prácticas culturales más específicas que diferencian y distinguen a la colectividad de otras configuraciones similares, para los miembros que las componen.

Para ilustrar, se retoma a Straw (1991) cuando sugiere que una escena musical es el espacio cultural donde una gama de prácticas musicales convergen, coexisten e interactúan entre sí al interior de una variedad de procesos de diferenciación. Es el caso de la cultura del rock, que desde sus inicios ha traído una gran manifestación de representaciones a través de las décadas, mismas que han sido acuñadas por ciertos grupos sociales, subculturas o comunidades musicales – en el plano sonoro - que se convierten en prácticas sociales y que pasan a verse reflejadas en la moda, en su consumo

cultural, en sus formas de sociabilidad, sus discursos y estilos de vida en general. (Piñeiro, 2009).

Finalmente, Rizo (2004) equipara las acciones y representación a las prácticas culturales e identidad; ejes teóricos que proponen una conceptualización de los términos que son base de este trabajo de investigación.

### **3.2.2. El *habitus* en lo musical**

En los estudios sobre consumo cultural, Pierre Bourdieu es sin duda, un autor de referencia obligatoria. En el campo académico latinoamericano, la música popular y específicamente el rock hicieron sus pininos gracias a los conceptos de campo y *habitus*. Así también, Bourdieu realizó un análisis de la configuración de los gustos como creaciones sociales, que para uso de este documento, se traduce al gusto particularmente musical (Carriço y Rivera, 2015).

Las acciones humanas no son respuestas instantáneas a un estímulo, sino por el contrario, el fruto de toda la génesis histórica de sus aspiraciones y preferencias. Es un sistema de disposiciones que se enfrenta y constantemente se modifica por la acumulación de diversas experiencias.

Con mayor extensión, Bourdieu y Wacquant (1995) presentan el *habitus* como un “saber socialmente adquirido; un conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción” (p. 87).

Estas estructuras cognitivas o del pensamiento, se desarrollan a partir de la experiencia social; el *habitus* es, por ende, un productor de prácticas y representaciones, que permite cierta espontaneidad en las acciones humanas bajo razonamiento (Cristiano, 2010).

Mark Rimmer (2011) designó toda una investigación adaptando el concepto bourdiano de *habitus* en la exploración de relaciones de las personas con la música, así como el papel que esta juega en la cotidianidad de la vida social.

Reiterando que los hábitos de los individuos producen, y a su vez, son producidos por el mundo social, el concepto de *habitus* musical de Rimmer propone que las estructuras experimentadas del *habitus* amplio juegan siempre un papel en la adopción de prácticas específicamente musicales, así como en el despliegue de preferencias musicales:

Las dimensiones musicales del proceso de la socialización primaria desempeñan un papel clave en el desarrollo del *habitus* musical de los actores. La socialización musical primaria nos obliga a considerar factores como la presencia (relativa) o ausencia de sonidos musicales en el hogar, la regularidad de su uso y la forma en que se usan, su naturaleza material (volumen, timbre, tempo) y fuentes (por ejemplo, hi-fi, radio, televisión, instrumento musical o voz humana), así como los tipos de interacciones relacionales incorporadas en ellos (Rimmer, 2011, p. 30).

El investigador considera también diversos factores que influyen en esta construcción cognitiva y socio-musical, como por ejemplo la naturaleza social y física de los espacios en los que se despliegan las experiencias musicales, los momentos del día en que ocurren, el movimiento físico involucrado, además de las prácticas asociadas al encuentro musical, así como sus significados socialmente otorgados. Si bien esa socialización no impide estrictamente nada en términos de gustos musicales, establece precedentes para los individuos sobre cuestiones tales como el significado fundamental del sonido organizado, la naturaleza de la atención a él y las formas de respuesta y compromiso que le son apropiados.

A lo anterior se suma otra línea de consideraciones, como el papel de la familia, es decir, si ellos validan o no la sonoridad, si normalizan y se involucran con la música, si le brindan cierta importancia a lo expuesto por los medios de comunicación, además de la regulación ante la exposición a diferentes materiales y experiencias musicales (Rimmer, 2011).



A partir de dichos planteamientos, se entiende que la formación socio-cultural musical en la individualidad se crea y se va constituyendo a partir de variables diversas y experiencias de vida, mismas que van generando una “biblioteca” de sonidos y emociones, que después pasan a reforzarse en la colectividad, mediante prácticas culturales y simbólicas mismas que dotan sentido de pertenencia a cierto grupo.

El “formar parte” de un grupo que comparte un gusto musical similar propicia el desarrollo de interacciones en ciertos espacios, que dan pie a determinadas prácticas por una consolidada red social, esto es la escena musical.

### **3.3. Escena musical**

La conceptualización de “escena musical” ha tenido una reciente inmersión en las investigaciones académicas de diversas disciplinas: varios términos han intentado dar cobertura a este fenómeno socio-musical con una variedad de abordajes y propuestas en la trayectoria evolutiva de los estudios de música popular.

Para ejemplificar, las primeras investigaciones sobre estas temáticas habían utilizado las nociones de “comunidad musical” – término precursor -, “subculturas” o “tribus urbanas”, con el fin de explicar el significado de la música en contextos cotidianos.

Fue el comunicólogo canadiense Will Straw (1991) quien nombró a las escenas musicales por primera vez y las incorporó en la producción académica con la finalidad de estudiar determinado ambiente musical que no necesariamente formaba parte de una tribu urbana, subcultura o movimiento contracultural, con las que constantemente se le asociaba o se emparejaba como sinónimo.

Casi nueve años antes de la inclusión de escena en el discurso académico, Adelaida Reyes formuló algunos cuestionamientos sobre el abordaje metodológico y conceptual en los estudios etnomusicológicos que se preocupaban por los fenómenos urbanos de aquella época, así como las latentes necesidades dada a la evolución y al rápido crecimiento de estas investigaciones relacionadas con la música y la vida urbana: ¿cómo delinear el objeto

de estudio en un medio urbano, con una multiplicidad de reglas que rigen a otra gran diversidad de comportamiento musical dentro de una amplia gama de eventos que involucran actores de una población multicultural? Esto solo pone en evidencia los fluidos límites entre repertorios musicales, áreas geográficas, identidades e instituciones que se superponen en la misma estructura social. Entonces, ¿cómo - y con qué motivos - se puede extraer lo que se estudiará? (Reyes, 1983).

Respondiendo las interrogantes previamente planteadas por Reyes, y para una delimitación más precisa para los estudios de cultura urbana y juventud, se empezó a utilizar el concepto de escena para designar a grupos particulares de actividad social y cultural; espacios que pueden distinguirse según su ubicación, el género de producción cultural que les da coherencia – ya sea el cine, la literatura o un estilo musical, por ejemplo - o la actividad social definida en torno a la que el grupo toma forma (Straw, 2005, p. 412).

Fackler, Kotarba y Nowotny (2009) reformulan esta noción bajo el enfoque de identidad que brinda; es decir, acentuando la forma en que los participantes usan las escenas musicales locales para diferenciarse de los demás, resaltando también el “concepto inclusivo” que caracteriza a la propuesta previamente designada por Irwin:

La escena [...] involucra a todos los que están relacionados con un fenómeno cultural (por ejemplo, artistas, audiencias, administración, proveedores y críticos); la ubicación ecológica del fenómeno (por ejemplo, distritos, clubes, estudios de grabación y salas de ensayo); y los productos de esta interacción (por ejemplo, publicidades, conciertos, grabaciones y críticas)” (Irwin, 1977 en Fackler et al., 2009, pp. 311-312).

El libre acceso, la afiliación y participación voluntaria, así como la gratificación del “formar parte”, las relaciones sociales y el gusto compartido hacen el disfrute colectivo; todos estos aspectos llevan a la formación de escenas, aseguran Peterson y Bennett (2004), cuya conceptualización “designa los contextos en los que los grupos de productores, músicos y admiradores comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de los demás” (p. 1). Así, ambos autores remiten también a la ubicación geosocial, que proporciona un escenario en el que se desarrollan todas las características estéticas, políticas, sociales y culturales de la música local.

La territorialidad es, sin duda, una constante en las diversas definiciones de escena musical a través del tiempo. La ubicación, el área geográfica, las ciudades; las prácticas musicales articulan y resguardan cierto sentido de espacio. Dice Straw:

He visto la noción de escena desarrollada en dos direcciones. En una de ellas, "escena" es un elemento dentro de una serie léxica que incluye "subcultura", "tribu" y otras unidades socio-culturales en las que se presume que existe la música. [...] En otra dirección, se despliega "escena" en un intento de teorizar la relación de la música con la geografía, con el espacio" (Straw, 2012 en Janotti, 2012, p. 3).

Para Howard S. Becker (2004) es imprescindible explicar el "lugar" a partir del cual se forma una escena. Así lo hace en su trabajo etnográfico dedicado al jazz, donde define el lugar como un sitio físico: un edificio, un lugar cerrado o al aire libre, pero también, un sitio que recibe cierto significado y que ha sido definido socialmente:

[...] por sus usos esperados, por expectativas compartidas sobre qué tipo de personas estarán allí para tomar parte en esas actividades [...] Y definido aún más por un contexto social más amplio que brinda oportunidades y establece límites a lo que puede suceder. Un lugar, así definido, puede ser tan grande como una ciudad [...] o tan pequeño como un club nocturno o una sala de conciertos (Becker, 2004 en Peterson y Bennett, 2004, p. 20).

Sin embargo, una escena no es del todo fija: su escala, localización y el carácter de los fenómenos que esta abraza suelen fluctuar dependiendo la época, la recurrencia, los agentes sociales involucrados. Estas generalmente evolucionan en torno a prácticas orientadas al entretenimiento, como la música, el teatro, la danza.

No obstante la diversidad de formas culturales donde se pueden manifestar, las escenas asociadas con la música son las más fáciles de identificar. Esto ocurre gracias a que las prácticas musicales, su producción y consumo, se prestan más a la sociabilidad. La música es el pretexto del cual se aprovecha la interacción social colectiva, funcionando así como productora de nuevos lugares y rituales (Straw, 2005).

Además de ser un fenómeno sonoro, la escena comparte propiedades estéticas; además de ser recibida por el oído, la vista también es sensible al espectáculo musical, por lo que es “performativa” y simbólica, puesto que “está expuesta a (re)significaciones, lo que la convierte en un poderoso instrumento identitario”. (Díaz, 2017, p. 3). Díaz agrega que la espacialidad es fundamental:

Concebir la ciudad como un gran escenario donde se irá formando una red de socialidad, comunicación e identidad que irá implicando cada vez más actores desarrollando sus diversas actividades en pos de un determinado estilo o género musical y que además necesariamente para que se considere una escena local, deberá tener una capacidad (por lo menos como posibilidad) de alterar ese espacio urbano: su forma de usarlo y de vivirlo (p. 5).

Así, las escenas son mucho más que las formas en que se organiza el ocio; estas narran también los excesos de sociabilidad que resultan de la búsqueda de intereses e innovación dentro de la vida cultural urbana y reconocen su papel productivo hasta funcional dentro de la vida de la ciudad (Straw, 2005).

### **3.4. El rock y lo alternativo**

Muchas discusiones teóricas se han generado en torno al concepto del rock. Este género de música popular ha ido más allá de ser solo una categorización sonora más, pues ha tomado parte de una diversidad de sucesos sociales, históricos y culturales a lo largo de los años, en los que su influencia en la sociedad ha sido notoria.

Dicho así y siguiendo la línea propuesta en este estudio, es indispensable explorar al rock como un tipo de “arte de las masas” y como una subcategoría de la cultura popular. La música rock, entonces, se ve como una forma de arte que proclama su autenticidad emocional y la resistencia a la convención, que para Gracyk (2001), pasa a constituir una parte del aparato cultural a partir de la cual los individuos moldean sus “propias configuraciones”, desde las identidades personales hasta posturas políticas. Así, miles de personas que escuchan este género son capaces de formar comunidades que responden al sonido de forma física, pero también de manera intelectual (Gracyk, 2001).

Ochoa (2002) vincula al rock algunas propiedades: la primera, que es un género ligado a una experiencia “verdadera”, caracterizada por la expresión honesta de los sentimientos de los autores, contrario a la música pop de la industria, además de que ve al género musical como factor común dentro de la sociabilidad, especialmente de las generaciones jóvenes, puesto que colabora en la formación y creación de comunidades que comparten una serie de gustos y sensibilidades similares.

A modo de referencia, es indispensable señalar que, con la popularidad de bandas como The Beatles, se sentaron las bases del rock como género musical, pero también como cultura y como premisa para ciertos estilos de vida, mismas que serían guiados por valores de autenticidad y honestidad (Del Val Ripollés, 2014).

Estas cualidades que distinguen al rock pasan a ser elementos indispensables para la construcción y definición teórica de este proyecto, especialmente al estrecharse al concepto de rock alternativo, que surge como una variante del género convencional, no tanto en lo que respecta al sonido sino en ideología, y que tal como se evidencia en su nomenclatura, se diferencia por ser un tipo de manifestación alterna a lo estipulado como “común”.

De este modo, las expresiones musicales alternativas se gestan como una opción alejada de la mercantilización, así como de un ideología autónoma (Juliá, 1996); en este mismo sentido, Keighley (2006) considera “alternativo” a la música, expresiones musicales y a los músicos que son percibidos como auténticos, honestos, no corrompidos por el comercio, las modas, las influencias perniciosas, la falta de inspiración. Es un término que acoge a la música que “ofrece expresiones sinceras de sentimientos genuinos, una creatividad original o una noción orgánica de la comunidad” (p. 33).

## **CAPÍTULO IV. VÍAS PARA LA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO CULTURAL: DISEÑO Y ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS**

Con el planteamiento, la justificación y los objetivos del estudio previamente mencionados, es necesaria la construcción de un plan para poner en marcha la recolección y obtención de la información, para después sistematizar, ordenar y analizar los datos de manera que sea posible ligarlos con un orden lógico para la posterior exposición de resultados.

Para ello, fue necesaria la intervención de ciertos lineamientos y estrategias donde se hizo uso de diversos métodos y técnicas en función de un objetivo teórico de manera reflexiva. “Los métodos nos aportan senderos y formas de tratamiento, análisis y síntesis de esas formalizaciones que nos permiten volver sobre lo andado, repreguntar sobre lo ya preguntado una y otra vez” (González, 1993, p. 211).

La presente investigación guarda gran influencia de los estudios culturales y parte desde las ciencias de la comunicación, área interdisciplinaria que, a través del tiempo, ha contribuido en la construcción de conocimientos de otros espacios del saber, mostrando así, ser terreno de gran versatilidad en los estudios académicos.

Por ello, este documento no se limitó a una sola disciplina, y pasó a congregar el esfuerzo de múltiples áreas académicas, entre las cuales destacan la influencia de la historia del presente y la antropología cultural, específicamente el ejercicio antropológico musical.

La metodología de investigación en el campo etnomusicológico es tratada por Grebe (1976), quien propone cuatro niveles de análisis sistemático de la información, de los cuales se retomaron dos de ellos en particular por su función y propósito para este estudio. El primero es el nivel descriptivo: las expresiones musicales y culturales estudiadas son detalladas minuciosamente (Merriam, 1963 en Grebe, 1976) y el análisis explicativo o interpretativo, del cual se pueden inferir principios generales en calidad de conclusiones causales, funcionales, estadísticas o predictivas.

A partir de esto, se planteó un enfoque intrínseco del análisis musical aplicado a la cultura, esto a partir de la “internalización de los conocimientos, normas, valores, significados y elementos simbólicos de la cultura musical, analizando su música tal como sus miembros la suelen percibir o dicen percibirla” (Grebe, 1976), misma que encausó un segmento del estudio a la interpretación de actos e interacciones significativas de los participantes como agentes sociales inmersos en cierta comunidad musical, además de la detección de patrones comunes entre ellos y sus experiencias simbólicas con respecto a la música.

Así, se recurrió a la subjetividad de los actores sociales involucrados para lograr la comprensión del complejo fenómeno en determinado entorno social, eligiendo y adecuando sobre la marcha, el enfoque metodológico cualitativo que atendió a las características y objetivos a perseguir.

A partir de este giro, se optó en primera instancia por la etnografía – o más bien, una aproximación a esta - como el principal método para esta investigación social.

#### **4.1. La etnografía**

El punto central de la investigación etnográfica es el describir las múltiples formas de vida de los seres humanos. Hammersley y Atkinson (1994) plantean que la etnografía posee una estrecha relación con los modos y formas que las personas le otorgan sentido a las actividades de la vida cotidiana: esto permite interpretar las diversas significaciones de las acciones de los actores en su espacio y contexto social.

Para este enfoque metodológico, es difícil plantear una serie de propuestas teóricas, pues no se sabe con certeza el rumbo que pueda tomar la investigación después del trabajo de campo y los descubrimientos empíricos que surgen en el trayecto del estudio, por lo que es necesario apuntar que la flexibilidad es una característica fundamental.

“La etnografía es descripción densa”, asegura Geertz (1973), que la define como un análisis que desentraña códigos establecidos y estructuras de significación en determinado espacio y campo social, o sea, explicar e interpretar ciertas expresiones significativas en determinado espacio o cultura. “Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de ‘interpretar un texto’) un manuscrito extranjero, borroso, plagado de incoherencias [...]” (Geertz, 1973, p. 20).

Para la etnografía, el registro del conocimiento cultural y la investigación detallada de patrones de interacción social es esencial: “la preocupación fundamental del etnógrafo es el estudio de la cultura en sí misma, es decir, delimitar en una unidad social particular cuáles son los componentes culturales y sus interrelaciones de modo que sea posible hacer afirmaciones explícitas a cerca de ellos” (García-Jiménez, 1994, p. 45). El autor sugiere que el “conocimiento cultural” albergado por cada participante, ayuda a construir su propia conducta y comunicación social, y en ese sentido, la tarea etnográfica funciona como una puerta para explicitar el conocimiento de los participantes.

En una mirada más precisa y similar a esta investigación, Cohen (1991) marca ciertas pautas en cuanto a la etnografía en los estudios de música popular, donde sugiere que esta metodología, en un sentido antropológico, es la descripción e interpretación de una cultura o forma de vida enfocada en las creencias, valores, rituales y patrones generales de comportamiento entre las relaciones y redes sociales, enfatizando la música como una práctica y proceso social, sus usos, además del rol tan importante que juega en la vida cotidiana.

Un enfoque etnográfico sobre los individuos y las relaciones sociales podría revelar los procesos a través de los cuales los conceptos se construyen social e históricamente y, por tanto, la especificidad cultural de las creencias, los valores, los sistemas de clasificación y los conceptos de personalidad y socialidad (Cohen, 1991, p.132).

La etnografía, es, entonces, un paso directo. Un encuentro inequívoco. El método etnográfico induce al investigador al campo con la finalidad de enfrentar y descubrir la realidad social de los actores, conocimiento que de ninguna manera podría ser explicado



por la teoría, aportando una perspectiva importante al análisis de la experiencia y los conocimientos culturales.

Por estos motivos, se consideró pertinente la etnografía como método para el estudio de la música (o comunidades musicales), incluyendo la observación de las personas, sus relaciones sociales, interacciones y discursos, participando en actividades de su vida cotidiana, rituales, ensayos y presentaciones, que alentaron a observar y estudiar los diversos escenarios desde una perspectiva alternativa.

No obstante, durante el desarrollo del proyecto, varias situaciones poco favorables relacionadas con el objeto de estudio condujeron al diseño metodológico a dar por terminada la labor etnográfica, misma que llevó a la investigación a dar un giro que posicionó a la etnografía como metodología secundaria, suplantándola por la historia oral, que encabezó el proceso de exploración hasta la culminación del proyecto.

#### **4.2. Historia oral**

Una vez referida la inclinación hacia la subjetividad y en busca de mejores resultados, se encontró esta metodología perteneciente a la historia contemporánea – o historia del presente -. La historia oral es el estudio de información histórica mediante la narración de testimonios de personas que participaron, observaron y vivieron eventos pasados, aportando sus recuerdos y percepciones, mismos que no se encuentran en fuentes documentales escritas.

El objetivo de la historia oral es la búsqueda de informantes que con su narración de vida – respecto a un acontecimiento social en específico - complementen la construcción de una historia y contexto social determinado desde su propia óptica.

Mariezkurrena (2008, p. 227) define la historia oral como “[...] la especialidad dentro de la ciencia histórica que utiliza como fuente principal para la reconstrucción del pasado los testimonios orales”. Entonces, el conocimiento que este método brinda es

una invitación a compartir las perspectivas, pensamientos, opiniones y comprensión del informante en su forma primaria.

Esta metodología interdisciplinar ha sido usada por investigadores para explorar las narrativas personales, memorias y testimonios con el fin de ganar cierto acceso a experiencias del pasado que no se han documentado en otras fuentes, otorgando así una mejor comprensión de la relación entre las situaciones del pasado y de la contemporaneidad. "Todo comienza, no de los archivos, sino de los testimonios [...] Para el análisis final, no hay nada mejor que el testimonio para asegurarnos de que algo sucedió en el pasado" (Ricoeur, 2004 en McLeod y Thomson, 2009, p. 33).

Por su parte, García y Sepúlveda (1985) destacan la conceptualización de Meyer (1980), donde consigna a los informantes como "la historia viva" y afirma que la historia oral "[...] es un método auxiliar de la investigación histórica cuyo propósito esencial es la creación y el enriquecimiento de fondos testimoniales [...] con la información de primera mano que puedan proporcionar los testigos presenciales de los diferentes procesos históricos" (p. 162).

La discusión teórica alrededor de este método ha sido controversial en cuanto a la veracidad implicada en el estudio objetivo de la historia. La teoría interpretativa le ha generado cierto desprecio y subestimación a las fuentes históricas orales por el hecho de ser fuentes narrativas.

Aún con estas diferencias, la historia oral se vale de posturas y herramientas que la hacen diferente, pero también de mucha utilidad, pues se olvida de la explicación de "la realidad" y propone un cambio en el estudio histórico, enfatizando el interés en la interpretación y en los significados de testigos y sus propias vivencias:

Escuchar a partir de las propias palabras, voz y gestos de la gente la "historia experimentada" parecía algo inaudito. La historia oral devolvía a los individuos su papel en la historia y recuperaba la subjetividad que la historia tradicional negaba por ser incompatible con la construcción del conocimiento científico y por pertenecer al ámbito de la literatura (De Garay, 1999, p. 82).

Así, la historia oral explica su surgimiento como la necesidad de dar voz a los grupos o individuos que han sido invisibilizados en archivos documentales, fuentes e historia oficial: permite comprender a grupos o personas cuya historia se encuentra desfigurada, poco fundamentada o documentada, e incluso hasta inexistente (Portelli, 1991).

De este modo, fue posible revivir la escena hermosillense de rock alternativo mediante testimonios de integrantes activos en dicho contexto, que junto con la escena musical local, se ha visto desplazado o dejado a lado, tomando la propiedad de minoría poco documentada que propone esta metodología.

Los planteamientos que plantea la historia oral se ven estrechamente ligados con el método biográfico, que dentro de este estudio no se manejó con la propiedad de la historia de vida completa, sino como relatos de vida; narraciones dentro de las experiencias de vida de los informantes a propósito de la temática, que se explicará con mayor precisión en el apartado de la entrevista.

#### **4.3. Técnicas y herramientas de recolección de información**

“Las relaciones no se ven, hay que ‘balconearlas’ y la historia no ‘habla’ si no le hacemos hablar”, dice González (1993, p. 221) en su artículo *Metodología y sociología reflexivas*. Para visibilizar tales relaciones y poder traer la información “a flote”, es necesario el uso de ciertas herramientas que ayudarán a formalizar los recortes informativos de la realidad: “‘datos’, sí, pero fatalmente ‘embarazados’ de interpretación” (González, 1993).

Partiendo de aquí, las técnicas de recolección de datos implementadas durante el desarrollo de la investigación, consistieron en observación participante documentada por medio del diario de campo, mismo que se construyó con las visitas a ensayos de las bandas y las tocadas; entrevistas exploratorias a las bandas y a sujetos específicos que aportaron a la construcción del contexto histórico de la escena, así como entrevistas a profundidad a sujetos clave miembros de las bandas.

### 4.3.1. Observación participante

Técnica cualitativa considerada la principal herramienta de las investigaciones dentro del área de estudio antropológica y de las ciencias sociales en general. Siempre acompaña al trabajo de campo. Es una herramienta de recolección, análisis e interpretación de datos, donde el papel del investigador dentro del grupo social que forma su objeto - o sujetos - de estudio es crucial (Pineiro, 2015).

Kawulich (2005) retoma a Marshall y Rossman (1989, p. 79) al definir este método como "la descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos en el escenario social elegido para ser estudiado".

En general, la observación siempre es el primer paso. Es el primer método empleado en toda investigación científica, incluso de manera inmediata, y específicamente en la antropología, desde el primer momento donde el investigador entra en contacto con los sujetos de estudio. Es el procedimiento empírico por excelencia que continua empleándose sin perder vigencia.

En cuanto al ejercicio de la observación participante, es el proceso para establecer relación: es el pase a la comunidad, de la cual, el informador aprovecha para absorber las características del grupo al punto donde pueda entremezclarse, de forma que los miembros actúen de forma natural. En este punto, se obtienen los datos, para después salir de la esfera y poder interpretar la información obtenida de una diferente realidad o contexto social. Es necesario diferenciar que la observación participante no es etnografía *per se*, pero sí es un componente fundamental dentro de este abordaje metodológico.

La observación participante consiste en la participación directa o inmediata del observador en cuanto que asume uno o más roles en la vida de la comunidad, el grupo o dentro de una situación determinada. Permite captar tanto los fenómenos objetivos y manifiestos como el carácter subjetivo de muchos comportamientos sociales. La observación participante es el tipo más utilizado desde la antropología [...] (Palmar et al; 2015, p. 49).

Para estudios de corte antropológico, la observación participante se constituye como un método en busca de comprender – explicar e interpretar - la alteridad, donde el investigador se involucra en las diversas actividades durante un período temporal, que le permita observar a los miembros de una comunidad en la vida cotidiana (Palmar et al; 2015); esto se logra a través del proceso metodológico que comprende el trabajo de campo, durante el cual se utiliza el diario de campo como herramienta de evidencia, mismo donde el investigador recopilará a manera descriptiva las diversas situaciones, acontecimientos y acciones de la labor metodológica.

El diario de campo se llena con base en las observaciones realizadas. Describe a detalle las experiencias de los músicos en los escenarios, tocadas o conciertos y sus lugares de ensayo, abarcando también la descripción de los sitios donde se llevan a cabo, las bandas que se presentan, su desempeño en el escenario, la receptividad y ambiente de los asistentes, así como el comportamiento, las relaciones y otras expresiones que se realizan dentro de los recintos.

#### **4.3.2. La entrevista**

El arte de la conversación. En el trabajo de campo, todos los intercambios de información entre el investigador y los sujetos de estudio, aun siendo conversaciones causales, son valiosas fuentes de datos sin importar la formalidad de estas.

La entrevista es una de las diversas herramientas dentro de la investigación de campo: un diálogo cara a cara entre el investigador y el informante, del cual es posible extraer información de hechos y acontecimientos de la vida del entrevistado, así como el significado que ellos le otorgan. Galindo (1987) aporta que la entrevista es:

Una forma de comunicación interpersonal con la finalidad de obtener información en relación a un objetivo. [...] Se organiza en función de un objetivo de información, que en términos generales, versa sobre la composición micro y macro de la vida cotidiana y la historia de los actores sociales (Galindo, 1987, p. 45).

Al inicio, se planteaba la realización de entrevista a profundidad con algunos actores sociales; conversación que va más allá de girar sobre una temática en específico, convirtiéndose en una inmersión a las vivencias y experiencias del actor social quien las narra.

Con el replanteamiento metodológico, se estableció la técnica de la entrevista de historia oral, que consigna a la narración de testimonio como la principal fuente de información.

La principal intención de ese tipo de narración es adentrarse en la vida del otro, afirma Robles (2011): “comprender los gustos, los miedos, las satisfacciones, las angustias, zozobras y alegrías, significativas y relevantes del entrevistado; consiste en construir paso a paso y minuciosamente la experiencia del otro” (p. 40), orientado a las perspectivas que los entrevistados tienen de sus experiencias, situaciones y vidas en general, expresadas con sus propias palabras, entrañándonos en su propio mundo con el fin de la obtención de información de su vida cotidiana.

El previo planteamiento de un guión permitió la conducción del diálogo orientado a ciertos aspectos y direcciones, determinando la información más relevante a conseguir, sin dejar de otorgar a los sujetos investigados la libertad de narración con el propósito de que ellos mismos destaquen los acontecimientos relevantes y trascendentes dentro de su propia experiencia. La semi estructura de la charla da pie a un mayor matiz de respuestas por parte del entrevistado gracias al carácter abierto de las preguntas, propiedad que requerirá toda la atención del investigador para poder entrelazar los temas de la entrevista durante el transcurso de ella para evitar desviaciones en las temáticas tratadas.

Al estar orientada al sujeto, la entrevista suele aplicarse cuando se interesa conocer los actos más expresivos del mismo. Facilita y permite esclarecer las experiencias humanas subjetivas desde el punto de vista de los propios actores sociales, con el objetivo de intentar comprender y reinterpretar la acción social en la que el actor construye sus sentidos. “La experiencia encuentra en la entrevista, narración e

interpretación un excelente soporte para la descripción densa de la realidad fenomenológica" (Sierra, 199, p. 309).

Así mismo, esta técnica cualitativa orientada será aplicada con sentido temático y un mayor enfoque a la música dentro de las vidas, experiencias y cultura de los sujetos de estudio mediante la historia de vida a través de los relatos biográficos.

"En cuanto a formato, nos decantamos por un modelo de conversación en profundidad, si bien focalizando esta construcción discursiva sobre la trama de un relato de experiencia y con una finalidad y temática concretas", proponen Domingo et al. (2007, p. 6), describiendo a las entrevistas biográficas en profundidad como la técnica genuina dentro de la historia oral.

Entonces, las propias vivencias y la interpretación de estos acontecimientos e historias de vida a voz de los propios narradores, funcionan como una rica fuente de información que proyecta la experiencia y el saber acumulado de un agente social activo en el tema explorado.

Es así que la entrevista se convierte en un relato de historias que platican un orden de la vida, de posiciones sociales, de pensamiento... Se convierte en una narrativa, un diálogo y una interacción, concentrada en los detalles, anécdotas y la memoria del protagonista, es un acercamiento a la vida de los demás, de sus creencias, sus miedos, sentimientos, su filosofía y su cultura.

#### **4.3.3. Entrevista exploratoria**

Siguiendo los lineamientos de la entrevista a profundidad, la entrevista exploratoria tiene por objetivo la identificación de aspectos relevantes y característicos de una situación para la visualización de la misma (Torrecilla, s.f.), en este caso, el contexto histórico que del que se ha desprendido el objeto de estudio de esta investigación, así como el ambiente cultural actual de la comunidad musical de rock alternativo hermosillense.

Por su carácter “exploratorio”, el guion presenta menor profundidad y la duración es más corta que una narración oral, que puede llevar varias sesiones.

#### **4.4. Elección de sujetos participantes en el estudio**

Con los percances a los que esta investigación se enfrentó durante su realización, el planteamiento para definir la metodología a seguir con respecto a la elección de sujetos de estudio cambió en varias ocasiones.

En primera instancia, se había diseñado una estrategia que consistía en la elección de bandas bajo determinados criterios. Siguiendo este procedimiento, se llevó a cabo un proceso de exploración que tomó en cuenta la actividad de las bandas en sus redes sociales (*fanpage* de Facebook y cuentas de Twitter), seleccionando las de mayor actividad con respecto a cuatro puntos: bandas hermosillenses, con constante actividad, de mínimo dos años de fundación y con material o producciones propias.

Estas características funcionaron como filtro, que ayudó a delimitar la cantidad de agrupaciones a un número más reducido, y posterior a ello, a los sujetos de estudio para las entrevistas en profundidad, que serían elegidos al azar.

Sin embargo, una vez establecida la nueva dirección para el desarrollo del estudio, que pasaría de la etnografía a la historia oral como principal método de recolección de información, se decidió hacer uso del muestreo bola de nieve, que proporciona una red de contactos. Así, las características de los participantes en el estudio quedarían reducidas a a) cualquiera que pudiera aportar datos históricos sobre la escena del rock y b) intérpretes, músicos y actores implicados en la escena de rock alternativo.

Después de la primera aproximación y el reconocimiento del terreno, se procedió con la fase de selección – intencional - para construir la muestra. La apertura del diseño cualitativo permitió realizar la elección de informantes, donde no se privilegia la cantidad sino la calidad de información que los sujetos puedan otorgar; por ello, los seleccionados



fueron informantes claves, con conocimiento de la temática y facilidad comunicativa. Rodríguez y Vallderoriola (2009) describen las características de los seleccionados dentro de este muestro de tipo no probabilístico:

Estos agentes pueden [...] facilitarnos contactos y darnos orientación. Una técnica que suele utilizarse en los estudios etnográficos es la que se conoce como la técnica de la bola de nieve o muestreo en cadena: un informante nos lleva a otro y este a la vez nos proporciona otro (Rodríguez y Vallderoriola, 2009, p. 54).

La clave en este muestreo es el proceso de búsqueda de informantes, donde se parte de sujetos iniciales que van remitiendo a otros, extendiendo el número de posibles informadores según se vayan ofreciendo – u orientando - los datos. Es en esta fase de la investigación donde es posible identificar ciertos casos de interés o bien, discriminarlos a partir de la calidad e importancia en la información obtenida. Este proceso respondió a los objetivos y a la dinámica de la investigación.

Quintana (2006) manifiesta que las vías de elección de informantes se pueden dar en función de conveniencia, de manejo de información o disponibilidad actitudinal y de tiempo. A partir de estas, pueden emerger diversas taxonomías para orientar el muestreo: ahí mismo presenta algunas ideas que retoma de Patton (1988), donde afirma que la principal característica del muestreo cualitativo es su “conducción intencional” en búsqueda de casos ricos en información, determinando diversos tipos de muestreo y entre ellos, el muestreo en cadena o bola de nieve. En una definición más puntual, Quintana explica:

El muestreo en cadena o bola de nieve tiene como objetivo la comprensión de realidades culturales o personales que por su condición de marginalidad del orden social imperante, o por otras razones, se mantienen en la clandestinidad o en la oscuridad del anonimato. La clave está [...] en encontrar un caso perteneciente al grupo objeto de investigación y éste lleva al siguiente y al próximo y así sucesivamente hasta alcanzar el nivel de información suficiente para dar por terminada la investigación (pp. 58-59).

Establecido ya el método conductor para la elección de informantes principales y en aras de responder y complementar algunos de los objetivos específicos del presente documento, surgió la inquietud de buscar más allá de los músicos que la componen. Bennett (2004), retomando a Stahl, afirma que la escena está compuesta por una compleja red de relaciones entre los músicos, empresarios y entusiastas, ya sean promotores, diseñadores, productores, ingenieros de sonido, críticos, hasta el público mismo, que juegan un papel elemental en mantener la escena viva.

Por ello, y posterior a la inmersión a la escena de rock gracias a la apertura otorgada por el trabajo de campo, se remitió a específicos entusiastas y promotores de la escena rockera – locutores de radio, dueños de bares - para la realización de una entrevista exploratoria que pudiera situar a la investigación en un contexto más preciso, explicado por una persona que tiene varios años inmerso como agente activo.

Tras el proceso de planeación y redacción del bosquejo de entrevista (Ver 4.5. Construcción de instrumentos), se inició con la selección de informantes, respaldada por el conocimiento empírico previo adquirido en el campo. Así, se establecieron ciertas pautas para el acercamiento a las bandas y a sus integrantes con el apoyo de la conexión en redes sociales, específicamente en Facebook, y en otros casos, mediante la aplicación de mensajería instantánea Whatsapp. Estas vías de comunicación inmediata facilitaron la interacción, y por estos mismos medios, se lograron concertar la mayoría de las citas con los informantes.

Para este estudio, se llevaron a cabo un total de nueve entrevistas en casi un año, dentro del periodo del 7 de marzo del 2017 al 23 de febrero de 2018.

Desde la primera interacción con cada uno de los informantes, se les brindó información sobre la realización del trabajo académico, presentando la temática, los propósitos y objetivos del estudio a grandes rasgos, para posteriormente, extenderles la invitación a colaborar en ella, donde todos mostraron la mejor disposición. Incluso, la última entrevista realizada surgió del propio interés de un músico, quien se acercó y se apuntó para participar en el proyecto.

Las sesiones se realizaron en diversas locaciones: tres de ellas en los domicilios particulares de los entrevistados, cuatro en cafés situados en diversos puntos de la ciudad y las dos restantes tomaron lugar en los sitios de trabajo de los informantes: en el bar Malacopa y en las instalaciones de Radio Sonora.

De las nueve entrevistas, solo una fue realizada sin aviso previo, aprovechando el tiempo de descanso de los integrantes de la banda durante una sesión de trabajo de campo en un ensayo, siendo este el diálogo más corto, con una duración total de 14 minutos.

Considerando que el tiempo de duración de cada entrevista está ligado a la habilidad comunicativa del sujeto en cuestión, y siendo diversos los perfiles seleccionados, se recolectaron conversaciones de 33 minutos, de una hora con 40 minutos, dos horas, incluso hubo algunas reuniones que se extendieron a casi tres horas de conversación.

A continuación se enlistan a los participantes que contribuyeron y formaron parte de este proyecto de investigación, sumando algunas propiedades que llevaron a tomarlos como informantes clave en el desarrollo de esta investigación:

**Tabla 2.** Informantes seleccionados para el estudio.

Informante	Breve descripción
Ricardo C.	24 años, guitarrista de la banda Red Light (antes Phox)
Bruno Soto	21 años, baterista de Red Light, exbaterista de D Life 25
Ismael Solo	22 años, exbajista de Full On Stone
Alan Arzac	22 años, exbaterista de Phox (hoy Red Light). Su formación musical en Hermosillo lo llevó a conocer a intérpretes, músicos y bandas de la ciudad, por lo que se consideró como informante clave que podría aportar sugerencias (bola de nieve).

Vicente Arenas	Miembro fundador de guitarrista y voz de Junkie Monkeys. Actual guitarrista de Revólver. Su permanencia en la escena musical lo ha posicionado como un informante que pudiera remitir a otros, de diversas generaciones
Oscar Contreras	Miembro fundador, vocalista y guitarrista de Red Light.
Manuel Parra	Miembro fundador y exguitarrista de Cénit (Zenith). Actual guitarrista del proyecto Sunite.
Paulo Sánchez	Locutor del programa Alternativo Mexicano –con ya más de diez años al aire- dentro de la barra de rock de Radio Sonora. Organizador de tocadas y activo promotor del rock sonoreense
Carlo Romero	Exbaterista de la banda de rock en tu idioma Rostros Ocultos. Fue dueño del bar Malacopa, y anteriormente de los extintos Boston Bar y La Negra, bares que se desempeñaron como notorios espacios dentro de la escena.

Elaboración propia.

#### 4.5. Construcción de instrumentos

Ajustado a los propósitos del estudio previamente descritos en los objetivos específicos, así como a las necesidades que surgieron durante el proceso exploratorio, el diseño metodológico contó con dos tipos de entrevistas, ambas con un formato similar a la entrevista semi estructurada.

La primera entrevista, temática y de carácter exploratorio, responde al contexto social y cultural de la escena del rock alternativo en Hermosillo a través del tiempo, persiguiendo algunas propiedades históricas con el apoyo de hechos relatados por sujetos clave que han desarrollado un papel importante dentro del campo. Este tipo de conversación tuvo una mayor dirección a temas específicos, como eventos importantes,

espacios y sucesos de mayor relevancia, que aportaron datos más “duros”, y aunque fueron mínimas, también se llegaron a formular preguntas de índole personal que respondían a percepción y opiniones sobre el ambiente de la escena local.

Por otro lado, la entrevista de historia oral es una conversación a profundidad con intérpretes, artistas y músicos, sujetos clave. La formulación de algunas interrogantes emergió del previo trabajo de campo a partir de la observación, con base en ciertos aspectos que, en primera instancia, se consideraron importantes o de mayor relevancia para los informantes.

Para la redacción de preguntas, se pensó una estructura de cuatro bloques, únicamente con el fin de llevar un orden de ideas, y cada uno de ellos estaba orientado a cubrir un campo semántico de información que encaminaba al informante a responder y platicar sobre determinados temas, sin arrebatar la flexibilidad de su réplica.

La entrevista iniciaba con preguntas sobre el individuo mismo a modo de *rapport*, con el fin de establecer un ambiente de confianza y hacer sentir cómodo al entrevistado, para después abordar los primeros acercamientos a la música durante la infancia y la adolescencia, etapas cruciales en la formación personal.

En la segunda etapa, se trataron temas con mayor relación a su participación como músico e integrante de una banda, y vinculado a esta, un tercer bloque hacía alusión a su percepción sobre el rock alternativo hermosillense, pero también les orillaba a responder cuestiones más concretas, pidiendo que nombraran a otras bandas, foros, eventos y otros personajes, siendo aquí donde se aprovechaban los resultados para el método de bola de nieve.

Ya en el último apartado respondía a preguntas más personales, su sentir acerca de la escena, del rock, además de interrogar concretamente sobre qué significados le otorgaban ellos a la música en su cotidianidad; respuestas que impactarían directamente en los resultados de una de las preguntas de investigación de este proyecto.

El guion de la entrevista, con formato de cuestionario, sirvió como guía durante la realización de las preguntas, brindando dirección a las conversaciones con los informantes. El guion se puede consultar en el apartado de Apéndices al final de este documento (Ver Apéndice 2).

## **CAPÍTULO V. HERMOSILLO SONORO: EL ROCK ALTERNATIVO COMO FENÓMENO MUSICAL**

Después de décadas, el rock ha prevalecido en la ciudad de Hermosillo: sus manifestaciones han demostrado una evolución constante en todos sus aspectos, batuta que se ha ido heredando a las generaciones más jóvenes, mismas que se han apropiado de este fenómeno a su manera, preocupándose por no dejar de hacer ruido.

Una vez expuestos los cómo y porqués del abordaje del presente tópico, es hora de conducir al lector al desglose de la información recolectada y provista por los informantes durante el trabajo de campo, en aras de comprender y retratar el fenómeno socio-músico-cultural de la década que parte desde el año 2006.

Las afirmaciones que se proponen a partir de aquí son un paseo por los testimonios de músicos y promotores de la escena, cuya participación desde diversas perspectivas responde a procesos, construcciones, representaciones y actividades musicales, pero además, continúa generando más inquietudes para la exploración de este campo cultural en el futuro.

Por demás esta mencionar que en las siguientes páginas se enlistarán, sin ningún orden particular y de manera esporádica conforme transcurre el texto, algunas prácticas culturales identificadas en los músicos, sus interacciones, vidas cotidianas y como miembros de la escena musical. Algunas resultarán evidentes, recargadas de valor simbólico, y otras, desapercibidas en la realidad, tendrán que ser leídas entre líneas.

Este apartado abre el telón a lo que podría considerarse una aproximación cronológica por el rock alternativo hermosillense, e invita a indagar en los significados, vivencias y experiencias musicales compartidas por los propios actores sociales de este importante movimiento que marcó un segmento en la historia musical de la ciudad de Hermosillo. Esta es tercera llamada.

## 5.1. Una cronología del rock alternativo hermosillense

### 5.1.1. *Rock around the globe*: la acepción del género en el mundo

Para conocer un fenómeno con mayor profundidad, comprender su existencia y el desarrollo del mismo en un terreno reducido, es necesario prestarle atención desde una mayor escala. Si bien la concepción de escena ya ha logrado consolidarse, la definición de rock alternativo sigue alborotando opiniones lejos de la homogeneidad. Sin embargo, esta propiedad también caracterizó los inicios del género base, donde convergía una diversidad de ritmos como el *blues*, el *rockabilly* y el pop de los *white americans*, en una mezcla con el *jazz*, el *rhythm and blues* y el *gospel* de los estadounidenses negros, que llegaron a canalizar el gusto musical y la forma de ser de la juventud, etiquetándolo como *rock and roll* (José Agustín, 1999).

El éxito del género logró una pronta masificación, popularidad y gran réplica, posicionándose, según Kotarba (1994), como la forma más común de la música popular alrededor del mundo. Ha sido transportado de generación a generación, trayecto durante el cual no ha dejado de evolucionar, incluyendo nuevos elementos, desechando otros, fusionando y reinterpretando: probando nuevas sonoridades que a la par de las nuevas juventudes.

La diversidad de ritmos con los que el rock se ha visto involucrado ha creado una amplia gama de estéticas sonoras distintas. El rock sicodélico de los setenta, el *glam* de los ochenta, el *grunge* en los noventa. A partir de este último se comenzaría a gestar la concepción de rock alternativo: la música que comenzaba a generarse fluctuaba entre el punk rock, ruidos del *grunge*, ondas de *britpop*<sup>8</sup>.

Y fue precisamente durante esta última década, los noventa, cuando el proceso de institucionalización del rock se ve totalmente consolidado: se crean cursos académicos sobre la historia del género, se abren museos e instituciones vinculadas al

---

<sup>8</sup> Para consultar terminología, ver Apéndice 1.



rock, se publican textos y se da la transición a la era digital con la introducción del formato CD.

El rock continuaría trascendiendo décadas, manteniendo un mercado caracterizado por determinado estilo y rango de edades, que tiempo después llegaría a diversificarse, haciendo más complejo el campo simbólico, y de haber surgido como una expresión contracultural, pasó a formar parte de la cultura *pop*.

### **5.1.2. La hibridación sonora en el rock del nuevo milenio**

La llegada del nuevo milenio no detuvo el progreso del género, y con la tecnología, dio paso a la hibridación sonora. La música pop tomó mayor visibilidad, al mismo tiempo que el rock se dividió en vertientes con particularidades diversas: por un lado, el *indie rock*, y por otro, el *emo/punk pop*, ambos circunscritos dentro de la etiqueta de rock alternativo.

El *indie rock* se bifurcó en el *post-punk revival* y en el *garage rock revival*, es decir, de influencias provenientes del punk de los setentas y el garage de principios de la década de los noventa. Este género gozó de mayor popularidad en el Reino Unido en la década de los dos mil, con representantes como Franz Ferdinand, Bloc Party y Kaiser Chiefs dentro de la onda "britpopera", mientras que The Libertines y Arctic Monkeys producían un sonido más pesado. The Strokes fue una banda que combinó ambos sonidos para consolidarse como los exponentes del *indie rock* en Norteamérica, junto con The Killers y los Yeah Yeah Yeahs.

A mediados de los años dos mil, en Estados Unidos de América, se comercializó un sonido un poco más agresivo que el *indie* propuesto por los británicos: el punk pop. Las bandas exponentes acompañaban el sonido con una imagen más rockera, más cargada y con letras profundas, con la muerte y el amor como temas recurrentes. La propuesta de la moda con colores oscuros y el delineador negro llevaron a la fama internacional a bandas como Paramore, Fall Out Boy, Panic! At the Disco, My Chemical Romance y Good Charlotte, entre otras.

La influencia de estas vertientes del nuevo rock no se hicieron esperar en las bandas de la escena mexicana emergente: desde mediados de los noventa, surgen agrupaciones como Pxndx, Zoé, Jumbo, Zurdok, Austin TV y División Minúscula; algunas de ellas pertenecientes al movimiento de la Avanzada Regia, que haría despuntar el talento de Nuevo León a nivel internacional.

### **5.1.3. Desierto rock: una breve historia del rock sonorese**

En Sonora, el entusiasmo musical a través de los años no ha sido escaso. Múltiples agrupaciones lograron consolidarse; tal vez una de las más importantes fue Los Apson, conjunto musical originario de Agua Prieta, Sonora, que versionaba los clásicos del rock and roll gringo para cantarlos en español, mismos que lograron el éxito comercial a nivel nacional a mediados de los sesenta.

La historia del rock sonorese continuó escribiéndose en las investigaciones de Laguna (1986) y Peñúñuri (1997), por donde atravesaron bandas como Ataxia y Suciedad Discriminada. El rock era ya un fenómeno, más disperso, pero había tocadas que se autogestionaban en parques, plazas y domicilios hermosillenses.

Durante los noventas, la onda rockera tomó notorias influencias del movimiento punk derivado de las décadas pasadas alrededor del globo; no solo en estilo musical, sino en acción social. Peñúñuri (1997) menciona que "si bien es cierto que las bandas rockanroleras, y para ser más precisos, las orientadas hacia el movimiento punk hacían política en cada rola, en cada verbo, en cada tocada, no existía una participación directa en otro tipo de acciones [políticas]" (p. 82).

Para mediados de los ochenta y al iniciar los noventa, algunas bandas habían tocado para los pescadores de Guaymas, participado en un movimiento para erradicar la cacería del venado bura y en el festival para conformar La Sociedad Protectora de Animales (donde Peñúñuri agrega que fue la primera ocasión donde no se censuró a las bandas punk en la radio): el rock que se hacía iba cargado de protesta. Y no se detuvo. Muestra de eso fue el apoyo al movimiento del Comité Estudiantil de la Universidad de Sonora (CEUS) de 1991 a 1993, que reunió a cientos de estudiantes que se

manifestaron ante la Ley Orgánica que imponía cuotas y congelaba las decisiones estudiantiles, impuesta en la Universidad de Sonora.

“[...] Algunos rocanroleros al interior del CEUS deciden utilizar las técnicas probadas de hacer actos de apoyo que garantizaran cierta presencia juvenil” (Peñúñuri, 1997, p. 93): así, fueron organizadas algunas tocadas en la explanada del Museo de la Universidad de Sonora y en las escalinatas del edificio de Rectoría, siempre en apoyo a la causa, a los huelguistas, en solidaridad con el movimiento estudiantil.

Y curiosamente, paralelo a estos sucesos, surge el que sería quizás el primer encuentro entre la música alternativa y los rockeros sonorenses. En el verano de 1991, iniciarían las transmisiones del programa de radio “Rock en las rocas” por Radio Universidad de Sonora, a cargo de Carlos Fuentes y Juan Cáñez. “Rock en las rocas” fue la primera emisión que incluyó música de bandas como Soundgarden, Sonic Youth y Red Hot Chili Peppers, que empezaban a posicionarse dentro del rock alternativo. Los sonorenses estaban respondiendo bien ante esta nueva corriente sonora. El programa fue cancelado durante algunos meses - por algunos comentarios emitidos sobre la Ley 4- pero fue reinstalado meses después, uniéndose “El Piña”, “El Choco” y “El Buchacas”, quienes expandieron la biblioteca musical a géneros musicales más *underground*, poco conocidos – lo que hoy se podría calificar como *indie* -, programando a bandas como Ministry, Dinosaur Jr. y los Pixies.

La década continúa y el auge del punk – que se combina con el *hard rock* - es notorio. La construcción de una escena se solidifica y el conjunto de agrupaciones musicales hermosillenses y del estado comienzan a denominarse como tal. Pero la música y las expresiones que se generan de esta pasan a encerrarse en los bares y se restringe únicamente a los mayores de edad. (Paulo Sánchez, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

Los 2000 transcurrirían tranquilos. A partir del 2005, la juventud inquieta comienza a manifestarse nuevamente. Surgen bandas de punk rock como Renkor en Nogales, Los Hijos del Lechero, En La Mira.

No es hasta el 2006, cuando la compañía de telefonía nacional Telcel voltea a Sonora y convoca al que tal vez sería uno de los primeros concursos musicales para bandas de rock a nivel nacional: el Rockampeonato Telcel.

El 7 de octubre de 2006 se llevó a cabo la selección de bandas hermosillenses, donde participaron Atlanta, Hong Kong Blood Opera, Lunática Presencia, Sociedad Secreta y Lórica, además del concierto de Zoé. En la primera emisión, resultó ganadora la banda de electro punk Hong Kong Blood Opera (HKBO), que viajó a la capital del país para disputar el premio nacional, en donde terminó por coronarse como la agrupación ganadora del primer Rockampeonato Telcel.

El concurso de bandas Rockampeonato 2006 llegó a su fin en el Palacio de los Deportes, donde diez grupos finalistas se enfrentaron para arrojar un ganador el grupo The Hong Kong Blood Opera (HKBO) de Hermosillo que se hizo acreedor a firmar un contrato por un año con una disquera independiente, además de realizar una gira por todo el país. [...] el grupo HKBO obtuvo un puntaje de 78, a pesar de que otros llevaban la de ganar, finalmente fue la vencedora de esa dura batalla, pues no fue nada fácil competir con más de siete mil bandas que demostraron tener talento para el rock (Velasco, 2006).

## HKBO es 'rockampeón'

Natalia Cano | El Universal  
Lunes 04 de diciembre de 2006



EL UNIVERSAL

### Los sonorenses fusionan el punk con la música electrónica

El grupo The Hong Kong Blood Opera (HKBO), originario de Hermosillo (Sonora), obtuvo el primer lugar del Rockampeonato Telcel 2006 la noche del sábado, con lo que se hizo acreedor a un contrato para grabar su primer disco con el sello discográfico NoiseLab.

El segundo lugar fue para Zaratustra, del Distrito Federal, y el tercero para inyección Naranja, de León (Guanajuato), quienes se llevaron el reconocimiento de ser vencedores entre 7 mil agrupaciones que participaron en el certamen.

El resto de las bandas finalistas fueron Los Casa Wagner (Tijuana), Tesis (Mérida), Leche (Chihuahua), Ambiente (Tijuana), Somabil (León), Mono Block (Guadalajara) y 8 Tracks en Stereo (Tijuana).

Integrada por Luis, Sebastián, Luis y Miguel, The Hong Kong Opera logró convencer al jurado integrado entre otros por Josélo (Café Tacvba), El Negro Hipólito (Milton Barbosa (revista Sonika)) y Héctor Mijangos (NoiseLab) con su propuesta que fusiona el punk con la música electrónica.

HKBO también se llevó las palmas del público con un performance divertido, alocado e irreverente que puso a bailar a más de uno en el Palacio de los Deportes, recinto en el que se realizó la final.

Ataviados con pantalones rojos, camisetas negras sin mangas y una cinta blanca, HKBO adopta un estilo parecido al de The Rapture, mientras Zaratustra se caracterizó por tomar elementos de la agrupación escocesa Franz Ferdinand.

SIGUENOS EN:  
  

**Figura 1.** Nota de prensa: HKBO es campeón nacional. Por Periódico El Universal (2006).

El Rockcampeonato sacudió la escena. Las bandas se motivaron y surgieron más proyectos que continuaron su preparación para la siguiente convocatoria; pero además de un mayor movimiento por parte de los músicos. Así también lo hicieron los éxitos del rock comercial internacional, que empezaron a popularizarse hasta llegar a una balanza donde el pop ya no predominaba en las radios, sino que competía con el nuevo rock.

#### **5.1.4. La nueva generación sonora + Alternativo Mexicano**

Algunos informantes coinciden en la notoria influencia que jugaron los canales de música en el sonido que caracterizó la generación de mediados de los dos mil en adelante. Paulo Sánchez, por ejemplo, destacó la separación de sonidos de los noventa a las nuevas bandas que formaron parte del circuito alternativo de los dos mil diez.

Los mismos músicos reiteran el impacto de esta “nueva ola” del rock, entre lo *emo* y lo *indie*, que señalan como un aliciente para sus posteriores creaciones sonoras. Algunos entrevistados coinciden que las influencias del rock hermosillense de su generación – que marca del 2008 en adelante – se ven notoriamente marcadas por lo que estaba pasando cuando ellos comenzaban la etapa de la adolescencia.

Yo empecé a involucrarme en la música allá por el 2003, fue como que mi primer contacto [...] tendría como unos 13 años, y me acuerdo que en aquel tiempo – 2001 - toda la escena era alrededor del punk [...] Mis amigos y yo éramos “punkosos fresas”, por decirlo así: Blink 182, Sum 41, Simple Plan, todos esos grupitos; entonces, eso era lo que tocábamos. (Manuel Parra, comunicación personal, 23 de febrero de 2018).

En ese momento, el canal musical MTV jugó un papel fundamental en la formación de los “nuevo rockeros”: “Es en la etapa en donde estas empezando a hacer rockero... Rockero de verdad: te pones la camisa negra, las pulseritas...”. (Alan Arzac, comunicación personal, 11 de noviembre de 2017).

Así también lo propone Abeillé (2015), cuando menciona que “la televisión [...] ha ayudado al rock a potenciar su audiencia y homogeneizar gustos. [...] Canales dedicados exclusivamente a la música como MTV han sido una fuerte influencia para la

interpretación del rock construyendo estereotipos y relatos para diferentes generaciones de fans". (Abeillé, 2015, p. 122).

Abonando a la cultura *pop*, a la música *pop*, pero también a la música popular, propiciando al mismo tiempo la construcción de nuevas representaciones, la televisión llegó a posicionar tanto a algunas de las bandas que despuntaron con éxito internacional como a sus estilos musicales, que sirvieron también como inspiración para los propios jóvenes sonorenses.

Es necesario hacer mención de una de las transmisiones más relevantes de MTV durante la década pasada; "Los 10+ pedidos". Este programa, con formato de *top ten*, recopilaba los diez mejores videos de la semana según votación de los televidentes. En MTV Latinoamérica Norte, era conducido por Gabo Ramos y transmitía en horarios de mayor *rating*: de 13:00 a 15:00 horas.

En una búsqueda por ilustrar esto, durante la investigación realizada en la web, se encontró un foro que guarda información sobre las canciones y videos musicales del programa por día. Solo como ejemplo, el día lunes 1ro de mayo del 2006, el listado de los diez videos favoritos incluía éxitos de rock como *Dime ven* de Motel, *Jesus of Suburbia* de Green Day, *Crazy* de Simple Plan, *Disculpa los malos pensamientos* de Pxndx y *Sail away* de The Rasmus: donde el rock representaba la mitad de la lista de popularidad en competencia directa con artistas pop como los Black Eyed Peas, Hilary Duff y Kelly Clarkson.

De la lista de votación, que desplegaba un total de cuarenta opciones que podían ser elegidas para tomar lugar en el *top ten*, más de la mitad de canciones eran representantes de diferentes ramificaciones del rock, de las cuales, siete bandas son originarias de Latinoamérica, mexicanas en su mayoría (Ver Apéndice 3, Figura 9).

My Chemical Romance, Panic! At The Disco, Fall Out Boy, The Rasmus... A cualquier rockero pregúntale "¿cuál es tu disco preferido de MCR?" Se van a soltar hablando. Los odies o los ames, todos tenemos un disco favorito de MCR. Entonces, yo pienso que todo lo que nos estaba afectando cuando teníamos diez años, a toda esta

generación que empezó a hacer bandas en el 2010, nos orilló a traer el mismo sonido punk-alternativo-moderno [...] Era rara la banda que usaba teclados y todos teníamos esta música parecida... 'Movimiento' de Zenith, Casablanca también, con 'Fronteras', mismo beat. 'Vicios' o 'Cliché' de Phox. El sonido que la define, yo digo, que es MTV del 2005 al 2008. (Arzac, 2017).

Cuando yo estaba morrito, ellos [sus primos] estaban empezando su adolescencia y escuchaban Blink 182, Green Day, Sum 41, todas esas bandas súper típicas, The Offspring y así. Yo me acuerdo mucho que estaba viendo el video de 'The rock show' (canción de Blink 182) en la tele y me llamó mucho la atención y le dije a mis primos "¿quiénes son esos vatos?" "Blink 182" y me empezó a gustar. Empezaron a salir otros singles de Blink en MTV y empecé a escuchar [...] (Bruno Soto, comunicación personal, 17 de agosto de 2017).

Para 2007, surge algo que marcaría un hito en la labor de promoción y difusión de proyectos musicales sonorenses: arranca el programa Alternativo Mexicano, encabezado por el comunicólogo Paulo Sánchez en el micrófono.

Sánchez comenzó en el 2005 colaborando en "El Filo", programa que se transmitía todos los jueves por Radio Bemba. Al año y medio, ya con antecedentes en la locución y su propio concepto bajo el brazo, se mudó a Radio Sonora 94.7 FM para pasar a formar parte de la Barra de rock hasta la actualidad.

Antes de incursionar en las radiodifusoras, el creador de Alternativo Mexicano ya había tenido su programa de radio por Internet y había elaborado un fanzine con el mismo contenido musical por cuenta propia.

Una de las principales premisas del programa es incluir la música sonorenses "poco convencional" – alternativa – en la radio, al mismo tiempo que busca dejar de lado esta noción pesimista de "bandas locales", donde las hacen ver como aburridas, minoritarias, menos válidas o menos importantes, motivos que han encasillado a los proyectos musicales de Hermosillo y Sonora.

Se jugó con la idea de que el rock de Sonora fuera parte del rock mexicano, porque me tocó muchos programas donde decían 'vamos a la sección de las bandas locales'

[...] Siento yo que a veces, al decir eso, a lo mejor había gente que hasta le sacaba la vuelta o le cambiaban [...] (Sánchez, 2018).

Esta emisión nocturna se transmite todos los miércoles, a partir de las 22:00 horas, y es un espacio que se ha consolidado, por donde ha pasado múltiples bandas y agrupaciones representativas del rock hermosillense, sonorese, pero también exponentes de nivel nacional.

Sánchez (2018) compartió que las instituciones de gobierno también han aportado su granito de arena, proporcionando espacios para la expresión juvenil "local".

Aunque la mayoría de las tocadas y los proyectos musicales de rock asociados a la contracultura han sido autogestionados por las mismas bandas, sus músicos y los promotores, la llamada "cultura oficial" también se ha involucrado en brindar espacios, abrir foros y traer reconocidos representantes de estos géneros con gran nivel nacional e internacional.

En 2008, las Fiestas del Pitic integran por primera vez el foro "Escenario Joven" a través del Instituto Hermosillense de la Juventud (IHJ) del Ayuntamiento de Hermosillo, inicialmente en el Parque de la escuela primaria Leona Vicario, donde se logró un cartel con una gran cantidad de artistas de la ciudad y del estado, incluyendo bandas como Parkinson, Los López Perez, El Grito, The Sicarios of Rock and Roll, Buena Vibra Social Sound, Hong Kong Blood Opera, para cerrar con la banda mexicana Kinky.

El Instituto Sonorense de Cultura (ISC) y el IHJ, quieras o no, han abierto muchos espacios, y son lo que separan las 'bandas genéricas' a las bandas que están haciendo algo. Primero que nada, les pagaban [a las bandas], que es algo que nunca había pasado [...] La mayoría de las veces siempre había un escenario joven con las bandas que estaban más arriba 'del nivel', [...] Se tiene que agradecer al ISC y al IHJ por hacer esos eventos; siempre han dado espacio, por lo menos una vez al año, como en las Fiestas del Pitic (Arzac, 2017).

La iniciativa de incluir foros alternos sería replicada tiempo después en el Festival Internacional Alfonso Ortiz Tirado 2010, en su edición número 26, organizado por el



Instituto Sonorense de Cultura, impulsado específicamente por Juan Casanova con el apoyo de la directora Poly Gándara Coronel.

Mientras las instituciones y la cultura oficial apenas iban disponiendo de espacios para la inquietud juvenil, la iniciativa privada continuó realizando más ediciones del concurso de bandas de la compañía telefónica, contemplando aun a la ciudad de Hermosillo. A mediados del 2008 se lanzó la convocatoria para la segunda edición del Rockampeonato, que se llevó a cabo el 8 de noviembre en una contienda entre Los Insane, Datsun 76, Terra, Chivo Berrinche y Zommer, siendo estos últimos los seleccionados.

Fue hasta la tercera selección del Rockampeonato Telcel en Hermosillo, en 2010, donde algunas bandas que se eligieron para participar pasarían a integrar este "circuito" de agrupaciones representativas de rock alternativo local: nuevamente Zommer, Niños Corriendo, Junkie Monkeys, Full On Stone y Buena Vibra Social Sound, indiscutibles ganadores. Esta banda de ska y reggae se coronó como la representante sonorense, pero no solo eso: se llegaron a posicionar como una de las agrupaciones más importantes dentro y fuera del estado de Sonora.

Tocaron en diversos festivales culturales del estado, presentándose varias veces en el foro del Escenario Joven de las Fiestas del Pitic, en el Festival Alfonso Ortiz Tirado y fiestas de talla nacional como Cumbre Tajín en Veracruz.

Así mismo, llevaron su gira a diferentes estados de la República Mexicana y radicaron por un tiempo en el antiguo Distrito Federal, y sin pertenecer propiamente al género de rock alternativo, Buena Vibra es, sin duda, un referente obligado dentro de la historia de la música sonorense de las últimas dos décadas.

El mes de octubre de ese mismo año -2010-, Alternativo Mexicano brinca de las ondas hetzianas a la realidad. Con la referencia del evento nacional 'Unidos por la paz', donde las dos cadenas televisivas más importantes de México emitieron el concierto de Maná y Jaguares, el Alternativo Mexicano de Paulo Sánchez logra una mancuerna con otro programa de vintage rock que transmitía por Radio Bemba, y juntos realizan la

primera edición de 'Unidos por el rock' en el parque de la primaria Leona Vicario; evento para todas las edades, donde se reunían bandas de todos los géneros y de todas partes del estado para tocar y convivir, que aún persiste.

Uno de los acontecimientos más importantes para la comunidad rocanrolera sonoreNSE eran sin duda los conciertos de Stereo 100 (100.3 FM), emisora que destacaba por la calidad del audio y por ser la única estación comercial que programaba clásicos del rock.

A partir del 2002, Stereo 100 marcó a jóvenes y adultos con la organización de los esperados conciertos tributo en el escenario al aire libre de La Saucedá, que pronto ganaron un mayor reconocimiento, escalando poco a poco y convirtiéndose en fenómenos masivos, de gran concurrencia, con homenajes a bandas como Los Beatles (2010); Journey, Styx y Red Speedwagon (2012) y agrupaciones como Guns N Roses, Poison y Mötley Crue (2014), que en un mismo lugar reunían a nostálgicos, pero también a las nuevas generaciones de rockeros y rockeras, por ser un evento para todas las edades.



**Figura 2.** Pósteres de tributos organizados por la estación de radio Stereo 100. Por Stereo 100 (2009, 2013).

Era notorio que, después de tanto punk hermosillense, con el brote de los nuevos ritmos y estilos musicales programados en MTV, y las múltiples opciones que desplegaba YouTube, una nueva escena iba tomando forma a los inicios de los 2010.

Las bandas emergentes dejaron de sonar al punk que caracterizó a los noventa para tomar un sonido diferente, con influencias de la televisión y el Internet. La alineación de agrupaciones aumentó significativamente y el común denominador de estos nuevos proyectos era el rango de edad entre el que rondaban los jóvenes músicos, de 16 a poco menos de 25 años.

Este *boom* de la escena alternativa resultó notorio gracias al concurso organizado a mediados de 2011 por Oceano Records, denominado Avanzada Sonora, en alusión al movimiento artístico de la Avanzada Regia, donde despuntaron bandas y talentos particularmente de Monterrey, Nuevo León, que dieron un salto a la fama a nivel internacional.

La guerra de bandas logró convocar a más de 14 agrupaciones en tres tocaditas de eliminatoria y dos conciertos previos a la final a cargo de bandas como Cosmopolitan y Bulbo (Hoy, El Rey Ha Muerto) que se realizaron en las instalaciones de Horus Antro. La final llegaría a extenderse hasta enero del siguiente año -2012- en Estación Uno Beer House, con la participación de siete bandas, además que reunió a otras agrupaciones invitadas y ya destacadas en el estado de Sonora: Matavenados, Cosmopolitan y Hong Kong Blood Opera. En el evento, resultaron ganadores Melancholic Times, que tiempo después, mudaron su nombre a Huésped, acreedores a la grabación de material discográfico.

La oferta artística independiente era evidente y los jóvenes que estaban creando su propia música deseaban llevarla más allá, empezando a plasmar sus temas en grabaciones caseras o en busca de estudios de grabación profesionales. Hasta el momento, se sabía de Ozono Studios, (Ver Apéndice 3, Figura 10) - algunos informantes mencionaron recordarlo como 'la licha', apodo de uno de los dueños -, estudio de grabación frente al parque de la Parroquia de Fátima, atrás del Cinépolis del Bulevar Encinas. Por este estudio pasaron bandas como Full On Stone, Matavenados, Misadventures, los Sicarios y Casino Die.

Compartiendo el mismo espacio temporal, uno de los medios de comunicación dedicados a impulsar la cultura y música alternativa en Sonora se encontraba en una

etapa evolutiva. Después de una década de transmisiones, habiéndose posicionado como una de las estaciones de radio comunitaria más importante del noroeste de la República Mexicana, la reconocida Radio Bemba 95.5 FM sale del aire en septiembre del 2011. Posteriormente, en ese mismo año, la radiodifusora regresaría con una imagen renovada, mudando su nombre a Zoom 95, 95.5 FM bajo el eslogan “la radio alternativa del desierto”, abordando temáticas similares a la extinta Bemba, pero con una mayor inclinación musical y con formato más comercial. Se adoptó una lista de reproducción musical alternativa internacional, programando lo más sonado del rock – es decir, la parte más comercial de este -.

Con el cierre del destacado bar Gatopollo Live House, “La casa del rock en Hermosillo”, que llegó a concentrar la escena del rock por mucho tiempo en un establecimiento por la calle Guerrero, entre el bulevar Rodríguez y Zacatecas, además de bares como La Bohemia o El Bicho – propiedad de los integrantes de El Grito HC -, ya no había más alternativas o espacios para el rock.

Para Carlo Romero (comunicación personal, 30 de mayo de 2017), oriundo de tierras tapatías, fue indudable el talento musical sonoreense, pero así también, la falta de dirección de las bandas y la necesidad de espacios de expresión. Aprovechando ambas carencias, abre La Negra Bar en la esquina de la calle Revolución y Tamaulipas, lugar donde al mismo tiempo, montaría estudio de grabación.

Viendo la aceptación e iniciativa de la escena hacia los concursos, Romero da pie a la guerra de bandas de La Negra Records. Esta iniciativa surgió en el 2011 con el fin de otorgar un espacio donde las bandas pudieran presentar su material, al mismo tiempo que las motivaba ofreciendo como premio una grabación de estudio profesional y una sesión de fotos.

Se realizaron cuatro ediciones de este concurso, evaluados por un jurado compuesto por Paulo Sánchez de Alternativo Mexicano; Flavio Valencia, conductor de espectáculos de TV Azteca Sonora y Tadeo Leyva de Radio Bemba, además de personalidades como Armando Molina, quien fue fundador y parte de los organizadores

del festival de Avándaro, concierto muy popular a nivel nacional, que llegó a impactar al país. (Romero, 2017).

Se dio pie a otros eventos, en donde comenzó a intervenir la política y la búsqueda de méritos para la obtención del voto de los jóvenes. Esto llevó a candidatos, diputados y funcionarios a “apoyar” las expresiones juveniles mediante la organización de algunos eventos.

Es así que se favoreció la realización de la “Guerra de géneros musicales” en 2011, evento realizado en el Parque Infantil, auspiciado por Alejandro López Caballero a través del área juvenil de la asociación civil Progreso por Sonora, además del reconocido “EMEMDLHF: El mejor evento musical de la historia fin”. Este festival fue organizado durante la (primer) campaña de Manuel Ignacio ‘Maloro’ Acosta por la presidencia municipal de Hermosillo en junio de 2012, con gran recepción por parte de jóvenes, con sede en el Casino de los Ingenieros. Diez bandas conformaron el cartel de esta tocada, que llegó a adquirir popularidad gracias a los grupos en las redes sociales.

A finales de septiembre del 2012, Casino Die resaltó sobre The Mud Howlers, The Star Project, Haus y Juliet May Die en el cuarto Rockcampeonato Telcel Hermosillo, concierto protagonizado por Hello Seahorse! Y Café Tacvba.

La Negra deja de serlo y cambia su nombre a Boston Bar, donde a inicios del 2013 sorprendió con la noticia que Allison, la banda mexicana de rock alternativo responsable de éxitos como ‘Frágil’, ‘Me cambio’ y ‘Memorama’, vendría a Hermosillo: por ello, se extendía una invitación a las bandas de la ciudad para abrir escenario a la consolidada agrupación, siendo Unbox, Phox, Junkie Monkeys y Neutral los teloneros.



**Figura 3.** Anuncio del concierto de Allison en Hermosillo. Por Negra Rec (2013).

Durante el 2014, Boston Bar sigue siendo la cueva por excelencia de las bandas alternativas hermosillenses. En el lugar se llegaron a realizar tocaditas con *line ups* como Running Late, Phox y Unbox; *Friday knight* con Kae, Los Mejores Amigos, Full On Stone y Los Nelzon; *Indie-O-Night, alternative music night*, con una muestra del mejor *indie*, rock pop y alternativo de la ciudad con propuestas como Running Late, She Likes Daylight, Symbols y Los Casablanca, por mencionar algunas tocaditas en el lugar.

La edición del 2014 de las Fiestas del Pitic montó escenario en el estacionamiento del gimnasio de la Universidad de Sonora, abriendo convocatoria para la participación de las bandas sonorenses. El día 31 de mayo, pasadas poco más de las 16:00 horas, inician las presentaciones de bandas como EVA, Parkingson, Rebel Revol (de Guaymas), Dakota (de Cd. Obregón), Casino Die, The Sicarios of Rock & Roll, Dos metros bajo tierra, Junkie Monkeys, Matavenados y el proyecto de metal sinfónico Cámara rock, de Jorge Threwarta; mientras que el sábado, 1ro de junio, continúa la jornada con Los Mejores Amigos, Cosmopolitan, Elis Paprika, Descartes a Kant, para culminar con Kinky como estelar –otra vez-.

El mismo año, el concurso de La Negra Records llegó a su fin después de cuatro ediciones. El motivo: la desintegración y poca consistencia de las bandas.

Nos desmotivamos porque en realidad le echamos muchas ganas, pero veíamos que las bandas a las que le apostábamos agarraban por otros caminos, además de otros concursos que empezaron a hacer [...] que a la hora de la hora fallaban con los premios o quedaban mal [...] Por eso tomé la decisión de hasta ahí pararlo [...] (Romero, 2017).

Pero eso no significó un freno para los creadores. Al contrario, el circuito de la escena no paró su actividad y durante ese año, se vivió un dinamismo inigualable por parte de las bandas alternativas hermosillenses.

Al preocuparse más por el manejo de una nueva y diferente estética sonora, este circuito de bandas de la escena alternativa no se involucró mucho en el activismo ni en la política, a diferencia de los punks de una década atrás, que con la lírica denunciaban sus inconformidades. Sin embargo, los jóvenes del alt-rock hermosillense no se deslindaron del todo de la causa social, y manifestaron su apoyo en nobles causas participando en eventos como Un Kilo de Rock, el 30 de junio de 2013 en Expo Forum Hermosillo, donde se recibieron donativos en especie que serían donados a casas hogares y comedores públicos de la ciudad. La Vieja Escuela, Baby Dollz, Amner Hunter, Claroscuro, Full On Stone, Junkie Monkeys y más apoyaron el evento con su música.

La sensibilización hacia los animales, especialmente hacia los canes y en apoyo a las asociaciones que trabajan en pro de estas causas, el junio se realizó la tocada *Rockoat* con Full On Stone, She Likes Daylight y Casino Die: “A rockear mentes para salvar animales”, organizado por COAT Comunidad Animalera Trabajando en Olympics Sport Bar, y posteriormente, la primera semana de julio, *Rock & Dogs*, a cargo de Pata de Perro y en beneficio de la brigada canina de los bomberos K-Sar con un cover de \$50 pesos y bandas como KAE, Dimensión, Phox y DJ’s en Seven O Eleven cantina.

El sábado 13 de julio del 2013 se presenta en Boston Bar, por primera vez, el Tributo a Pxndx: una noche de covers dedicado a la banda originaria de Monterrey, Nuevo León, misma que lograría gran reconocimiento a nivel Latinoamérica a partir del 2005, con el lanzamiento de su tercer álbum titulado *Para ti con desprecio*, de donde se

desprendieron éxitos como 'Cita en el quirófano', 'Disculpa los malos pensamientos' y 'Cuando no es como debiera ser'.

Iniciativa de los integrantes de Phox – hoy Red Light -, el Tributo a Pxdx tuvo gran recepción por parte de la comunidad hermosillense, que los llevaría a replicarlo en cuatro ocasiones más; una o hasta dos veces por año, llegando a presentar hasta una versión acústica del mismo.

El esfuerzo y las autogestiones por parte de los miembros de las bandas continuaron a la alza: en agosto de 2013, Huésped, Seacat, Los Mejores Amigos, Dimensión y Móvil realizaron el *Festival Alternativo Sound* con apoyo de Oceano Records –organizadores de la Avanzada Sonora- en el bar La Bohemia; foro que ha perdurado hasta la actualidad y ha abierto puertas a todas y cada una de las expresiones e inquietudes musicales de jóvenes y no tan jóvenes hermosillenses.

Las instancias gubernamentales continuaron tratando de impulsar el mencionado "talento local"; en esta ocasión, DIF Hermosillo, en conjunto con otras asociaciones civiles organizaron el Festival de Rock Naranjero en el estacionamiento del Estadio Héctor Espino, con un escenario bajo el nombre "Fuerza juvenil" donde se presentaron dieciseis bandas entre los días 4, 5 y 19 de octubre del 2013; entre ellas, Blenda, La Vieja Escuela, Neim, Los Mejores Amigos, Junkie Monkeys, Phox, Claroscuro representando al *circuito alternativo*.

Las tocaditas continuaron con gran actividad: Alternativo Mexicano siguió impulsando su evento Unidos Por el Rock, aun con sede en el Parque de la Leona Vicario, con un cartel que reunió a bandas muy activas en ese año.

Para diciembre, otro tipo de foro abriría paso al rock hermosillense. Paulo Sánchez es invitado a organizar la primera tocada en un casino: Casino Life, ubicado por el Bulevar Morelos, un lado de Soriana Bachoco, fue el sitio.

[...] sería el primer evento de rock en casino, no puedo meter bandas punkosas porque a lo mejor les da miedo que entren los punkosos... No puedo meter bandas

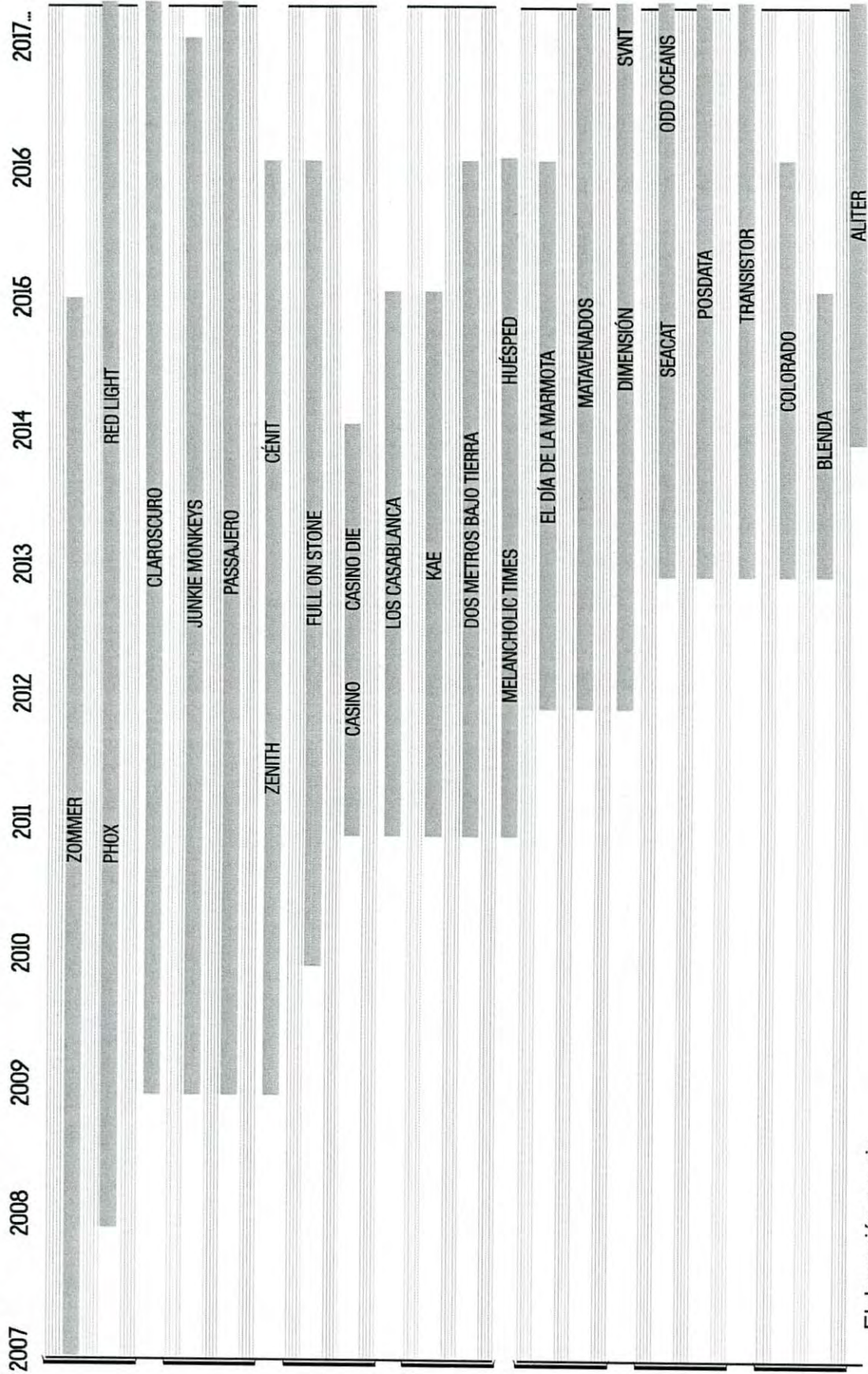


metaleras, entonces hice una selección de bandas de rock alternativo: metí a Neiim, Full On Stone, Casino... Entonces le pusimos al flyer "Arriesga por el rocanrol"... Digo, por algo temático y las bandas que tocaron ahí eran del mismo género... (Sánchez, 2018).

Dicho año fue tal vez la cúspide de la escena alternativa: un periodo de bonanza, con gran oferta, tocadas todos los fines de semana en una multiplicidad de foros y para todo tipo de público. La gran cantidad de agrupaciones que se encontraban activas en ese momento fueron fundamentales para el desarrollo de este incremento de producción y actividad musical, especialmente porque la mayoría de estas bandas proponían un sonido apegado al rock alternativo, algunos apostando al *indie* y otros más inclinados al *punk pop*, pero siempre con tendencia a un rock más neutral.

Durante la investigación en redes sociales, se realizó también una exploración por los perfiles públicos de varias de las bandas consideradas dentro del subgénero del rock alternativo con movimiento en ese segmento temporal; búsqueda que además de arrojar un listado de agrupaciones también proyectó los periodos de actividad de cada una, que se acomodaron en una línea de tiempo, donde es evidente que, a excepción de una agrupación, todas las bandas estuvieron activas, por lo menos, en lo que corresponde del año 2013 al 2014:

**Figura 4.** Periodo de actividad de bandas hermosillenses de rock alternativo: *timeline*



Elaboración propia.

La jornada musical continuaría en 2014, iniciando el año con el tributo a la agrupación británica Arctic Monkeys el 11 de enero, que siguiendo la línea del tributo a Pxndx, logró una gran convocatoria por parte de la juventud y creó también su propia audiencia. Posteriormente, este evento, como el de la banda regia, llegaría a replicarse en dos ocasiones más; en mayo del mismo año, además de una tercera edición en el 2015.

Simultáneo a este evento, se realizó el Wavestack Jamming Weekend. Este proyecto reunió a un total de veinte músicos de diversas agrupaciones durante los días 11 y 12 de enero. El objetivo: componer una canción dentro de un determinado tiempo, con un equipo aleatorio de músicos: bandas express. La grabación de las producciones musicales se realizó en La División del Norte, estudio que tenían los hermanos Cárdenas de El Rey Ha Muerto.

Todo esto lo hicimos para promocionar el proyecto de un vato que era programador e hizo una página [web] que conectaba a los músicos. Por ejemplo, si no tenías con quien tocar aquí, decías 'bueno, voy a buscar músicos de otros lugares que quieran colaborar'. Entonces tú subías una pista de... batería, otro subía el bajo, y luego otro la guitarra, otro la voz y así hacías una banda con músicos de muchos lugares: de eso trataba Wavestack. (Ismael Soto, comunicación personal, 23 de septiembre de 2017).



**Figura 5.** Músicos participantes en la dinámica de Wavestack. Por Wavestack Jamming Weekend (2014).

La propia fanpage de Wavestack Jamming Weekend (13 de enero de 2014) en Facebook manejó el evento como un rally musical y describió su propósito en una corta publicación:

Wavestack Jamming weekend es un evento organizado por Wavestack en colaboración con La División Del Norte y BigClickRadio.com en donde 20 músicos se reúnen para componer y grabar 4 canciones en 48 horas.

Ese mismo mes se lleva a cabo uno de los primeros eventos con formato de premiación, que reconocía a las bandas sonorenses por su dedicación, comandado por Paulo Sánchez. Fue en el previo Unidos por el rock, donde los propios músicos invitados le hicieron un reconocimiento al locutor de Alternativo Mexicano por el impulso hacia la escena. “Pensé yo: ¿por qué no tener un lugar donde poder reconocer a aquellas bandas que están haciendo cosas interesantes?” De ahí es que surge Tribus del Rock, proyecto que sigue un estilo de premiación, pero en su lugar, se entregan reconocimientos a las bandas que han destacado; “es un premio al esfuerzo”. (Sánchez, 2018).

El proyecto comenzó en Enero 2014 haciendo entrega de reconocimientos a las bandas por su esfuerzo y lucha por crear y mantener la escena independiente en la ciudad de Hermosillo y el estado de Sonora.

Se trata de reconocer a aquellas bandas que no han dejado de tocar, que luchan con la salida de un integrante, contra las dificultades de mantener su proyecto con sus propios medios y su trayectoria los han mantenido en pie de lucha.

Reconocemos el esfuerzo por crear un disco, un vídeo, armar presentaciones, toquines, con la única intención de expresar su música. Estas bandas son merecedoras de ser parte de estas Tribus del Rock que cada noche realizan su danza sobre un escenario. Tribus del Rock nace de la unión de algunos proyectos comprometidos con el movimiento y que vemos día con día el esfuerzo de las bandas de Rock Sonorense (Tribus del Rock, s.f.).

Tribus del Rock pasaría a convertirse en una celebración para el rock del estado, que aún vigente y con cinco ediciones, sigue destacando el esfuerzo y el movimiento de las agrupaciones que conforman los diferentes segmentos de la escena sonorenses para marcar la trascendencia de las producciones artísticas y musicales.

Esta afanosa producción por parte de los músicos sonorenses fue también celebrada en un espacio abierto en la estación Zoom 95, titulado Mercado Sonora, a cargo de Misael “El Insano” Flores. El segmento radiofónico transmitía una amplia gama de sonidos; desde rock, *indie*, alternativo, *hardcore*, metal y más, todos los sábados a partir de las 17:00 horas dentro del Desertzion Rock, con el slogan “porque la H en Sonora sí tiene sonido”.

Es así que a partir del 16 de febrero del 2014, inicia el programa musical que recibía a una agrupación por emisión, donde eran entrevistados o bien, aprovechaban para presentar y promocionar sus materiales, reuniendo invitados como Pasajero, Junkie Monkeys, Casino Die, Full On Stone, Phox, Lost Nebula, Seacat, Dimensión y muchos más.

Para su segunda temporada, Mercado Sonora, en colaboración con Stage Ticket del productor Fernando Díaz, pasó a adoptar un formato de sesiones en vivo donde las bandas tocaban tres o cuatro de sus canciones propias, hasta que, a finales del mismo año, en diciembre del 2014, el programa concluyó sus emisiones por falta de interés por parte de las bandas, como mencionó el mismo locutor en una plática informal.

En febrero del 2014, Boston Bar cierra sus puertas con una tocada de despedida: Despedida de la casa: último show en Boston Bar, a cargo de Phox, Marimba Malta – proyecto del baterista de Transistor -, Los Casablanca y Blenda, una banda emergente.

Las tocaditas de rock se mudarían a El Foro ST –de Stage Ticket-, “espacio de expresiones artísticas”, dedicadas al rock o a propuestas alternativas en su mayoría, conocido anteriormente como El Bicho Live (2013) con sitio en la calle Tamaulipas entre Juárez y Matamoros: “Anteriormente era el Bicho Live, a partir del 26 de Julio deja de serlo para convertirse en “Foro ST”, ofreciendo un lugar más donde pasar un rato agradable” (KulTube.net, s.f.).

Uno de los primeros eventos celebrados en dicha locación fue el *Sonora Up: Alternative rock show* en abril del 2014, donde participaron siete bandas: Dimensión, Full

On Stone, Seacat, Los Mejores Amigos, Junkie Monkeys, Los Casablanca y Blenda, algunas de ellas aliadas con el sello Stage Ticket de Fernando Díaz.

Fernando Díaz compra El Foro. No me acuerdo como se llamaba, lo compra alguien y se llamaba El Foro, lo compra Fernando y se llama El Foro ST –Stage Ticket- y hace un chingo de eventos, mete un montón de equipo. El Foro sonaba bien culero, y luego cuando Fernando entra, suena menos culero. Fernando Díaz le mete un chingo de dinero de equipo a El Foro, que fue en su momento, antes de morirse, fue donde todos tocamos: todo el mundo. Si no hacías el evento en El Foro, no hacías el evento en otra parte porque ¡no había otra parte! El Boston había cerrado [...] (Arzac, 2017).

El resto del 2014 transcurrió con actividad intermitente. La mayoría de los eventos tomaron lugar en el mencionado Foro ST: desde tributos a Metallica, Mago de Oz, The Beatles, Arctic Monkeys hasta Bob Marley; tocaditas de metal, batallas de rap, música alternativa, hardcore, más metal y más tributos.

En octubre, Unidos por el Rock de Alternativo Mexicano cambió de locación, esta vez a la explanada de la Plaza Bicentenario, contigua a la Plaza Zaragoza y al Palacio del Gobierno. Durante esta quinta edición participaron diez bandas, entre ellas México Cabrón, La Perra Vida, Los López Pérez, La Merma, High Performance y más, propuestas muy inclinadas al concepto de punk ska, siendo en su mayoría bandas con mucha más trayectoria que las agrupaciones de un rock más “novedoso”.

Después de frenar la dinámica de La Negra Records y Boston Bar, en 2015, Romero retoma un concepto similar pero en diferente ubicación: por la calle Everardo Monroy, casi esquina con Garmendia, en el centro de Hermosillo:

Es un foro que yo creo que, ahorita en la actualidad, es el más importante, pienso yo, para expresar el rock and roll, donde tienes un buen escenario, audio, equipo técnico y todas las necesidades y características técnicas para los grupos (Romero, 2017).

Para el 2015, el circuito alternativo que se había consolidado con fuerza dos o tres años atrás, empieza a verse difuso. Algunas bandas se despiden; entre ellas, Los Casablanca.

En marzo, Kafka TV organiza la *AlterNight*, "Házlo alternativo" en London Pub, y al mes siguiente, ProRock realiza la *Noche Ecléctica* en La Bohemia.

En abril, como una nueva dinámica de Alternativo Mexicano, Sánchez inicia en redes sociales el hashtag #PónteTuLima, donde invitaba a sonorenses a subir una foto vistiendo camisetas de sus bandas favoritas de la entidad. Este fenómeno tuvo buena recepción, lo que llevó al locutor a sacarlo de Facebook para organizar una tocada temática: "[...] la gente que entraba tenía que ir con una lima de su banda favorita [...] Rompimos un récord; fueron como 300 personas con camisetas de bandas sonorenses". (Sánchez, 2018).

Poco a poco, Hermosillo comienza a recibir giras de bandas de otros estados; la escena nacional se hace presente y mueve a las agrupaciones que persisten en la ciudad, recibiendo en agosto del 2015 el show *¡Un loco tour de verano 2!* de Diez Veces Yo, banda originaria de Culiacán, Sinaloa, junto con Original Me y Libertones como invitados especiales, cartel al que se sumaron los hermosillenses Capitán Mutante (*punk*), Burn, Sin City (*hardcore*), D Life 25 y Phox, ya con su cambio de nombre a Red Light, ambas con propuesta de rock alternativo.

Passajero, Dimensión, Posdata, Red Light, y para finales de año, Aliter, fueron algunas de las bandas más activas durante este periodo de tiempo, que llegaron a coincidir en múltiples eventos realizados en foros que ya fluctuaban más; entre ellos el London Pub, Malacopa, El Ático de Backroom, la cantina Seven O Eleven, hasta en cafés o restaurantes donde se presentaba la oportunidad.

El 17 de octubre del 2015, con la popularidad de los festivales musicales comerciales, los pocos promotores encargados de la difusión de la música "alternativa" de la ciudad y el estado, como Alternativo Mexicano, Kamikaze Show, entre otros colectivos, y en colaboración con Cada Evento y El Imparcial, organizaron el Festival del Desierto 2015, en el teatro al aire libre del Parque La Sauceda, reactivado para ese particular evento bajo la frase "Llegó el momento de escuchar nuestro talento". Se presentaron un total de dieciocho bandas, de las cuales cuatro o cinco podían categorizarse dentro de una propuesta alternativa. Vía Facebook, se llegó a anunciar la

convocatoria para una segunda edición de este festival a realizarse el 5 de noviembre de 2016 con quince bandas en escena, misma que jamás se concretó.

Las bandas que habían formado un ese *circuito* dentro de la escena de rock alternativo se van desintegrando; la actividad decae. Hacen falta foros, pero también entusiasmo, y así, poco a poco, este segmento musical de Hermosillo se disuelve.

En 2016, Cénit, Full On Stone, Seacat y Colorado se suman a las agrupaciones que dejan de tocar. Algunas otras como Huésped optan por pausar sus proyectos, *break* del que nunca regresarían (o por lo menos no hasta inicios del 2018). Las pocas tocadas del género que se realizan ese año pasan a concentrarse en el Malacopa, de Carlo Romero, alternando en ocasiones con otros foros que se habilitaron por un tiempo, como el Mastodonte Gastropub, restaurant bar que se estableció un lado de La Cobacha, sobre el Bulevar Solidaridad.

#### **5.1.5. Dos mil dieciséis: Hermosillo, ciudad del “tributo a”**

A partir de esta baja, surge el fenómeno de las tocadas “tributo”, tema que ha generado debate entre los propios músicos y la comunidad hermosillense. En estos eventos, el público puede ir a escuchar una lista de los éxitos y temas más representativos de la banda a la que se le hace el tributo, que suelen ser agrupaciones populares y sobresalientes a nivel nacional o internacional, pero interpretadas por músicos hermosillenses.

Las “bandas de covers” no son cosa nueva. En Sonora, una de las agrupaciones de la entidad con gran popularidad en la década de los sesenta despuntó su carrera musical tocando covers: Los Apson versionaban los éxitos del rock en inglés de la época, aunque con letras propias en español. Con el paso del tiempo, la inquietud juvenil de querer tocar la música de sus bandas favoritas consolidó algunas agrupaciones que después pasarían a crear sus temas inéditos, como los Junkie Monkeys, proyecto cuya idea inicial era ser un grupo tributo a Nirvana y que tiempo después, se estableció como una banda con su propio sonido, componiendo música original. (Vicente Arenas, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017).



La centralización de la industria musical internacional, específicamente en países anglosajones, y concentrado en las grandes ciudades como Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey en el plano nacional, rezagaron al “interior de la república” en cuanto a la oportunidad de traer espectáculos musicales de gran éxito comercial a provincia.

Viendo que en Hermosillo existían nichos de público que se conformaban poco con las propuestas musicales ofertadas por el Palenque de la Expo Ganadera de Sonora o artistas pop que las escasas empresas promotoras traían para presentarse en el Auditorio Cívico del Estado, los músicos del *underground* sonorense vieron la oportunidad de generar ingresos económicos reinterpretando el rock masivo en estas tocaditas temáticas, donde solicitaban una cuota por persona para ingresar al evento – también conocido como *cover* -; espectáculos a los que era difícil acceder en la capital sonorense. Entonces, los nombres de bandas como Pink Floyd, Arctic Monkeys, The Killers, Pxn dx, entre otras, eran por sí solos garantía de éxito, que los jóvenes músicos supieron aprovechar.

Aunque siempre existente, este fenómeno se amplificó a partir del 2013 e inicios del 2014, con el notorio éxito de las tocaditas dedicadas a Pxn dx y Arctic Monkeys; tendencia que llegaría a su máxima reproducción en el 2016, “el año tributo”, donde la mayoría de las tocaditas de rock alternativo eran noches de “homenajes a”. De enero a agosto, se realizaron más de seis tocaditas a diferentes agrupaciones. A partir de eso, bandas que ya estaban establecidas, optaron por este modelo como una alternativa para generar ganancias dentro del mundo de la música.

La primera mitad del año 2016 no ofreció propuestas musicales originales, salvo una gran diversidad de “tributos a” (Ver Apéndice 2, Figura 11). Las críticas por parte de las audiencias no se hicieron esperar en redes sociales:



**Figura 6.** Captura de pantalla sobre opiniones de hermosillenses acerca de las tocadas tributo en Twitter.

Fuente: Búsqueda en Twitter (2017).

Entre la diversidad de público, hay opiniones que favorecen la tendencia. La gran afluencia de los tributos reditúa: es una vía por donde los músicos pueden hacer dinero, pero sobre todo, es donde tienen un acercamiento a la respuesta y proyección que desearían tener por parte del público con su propia música.

Primero, hacen los tributos porque los grupos que lo interpretan son fans de las bandas a las que están homenajeando. Es una manera de desahogar esa frustración al ver cómo responden con un tributo y cómo responden con sus canciones originales. Me ha tocado casos que tienen a 400 gentes en el tributo, luego tocan sus roles originales y hay 20 personas [...] (Romero, 2017).

No es algo que digas 'se está acabando la escena por eso', y la gente que asiste es parte de la escena, porque a final de cuentas, van a escuchar rock. El tributo va a existir aquí y en China, así como el *cover*. Es respetable, porque vas a escuchar interpretaciones y música en vivo: no es un cáncer, se vive en todos lados [...] pero la neta no está mal. Eso también es escena (Sánchez, 2018).

"Yo les aplaudo: no estoy negado porque sin duda, todos aprendimos a tocar rock por un *cover*", mencionó Carlo Romero (2017).

### 5.1.6. La escena emergente: *psicodelia, surf punk* y foros alternos

En los últimos meses del 2016, empezaría a gestarse una nueva oleada musical en Hermosillo; una escena emergente protagonizada por la inquietud de las nuevas generaciones de músicos, y sobre todo, de la consolidación de nuevos públicos.

El rock alternativo paró de sonar con la fuerza que tuvo años atrás. El fenómeno del *circuito alternativo* hermosillense y el empuje que este tuvo a principios de los dos mil diez comenzó a replicarse. La música experimental, los tonos en color pastel, lo *trippy*<sup>9</sup>, la estética setentera y el happy y surf punk son el sello. Los menores de edad toman la escena y se la apropian. Nuevas agrupaciones se forman y con el paso del tiempo, se consolidan agrupaciones como Rotten Daisies, Buzz Kill, Señor Kino, Niño Piraña, Lapis Láser, Sgt. Papers, entre otras.

Quizá una de las propuestas más importantes de esta escena emergente, que terminaría desplazando al rock alternativo de los foros hermosillenses, es la inclusión de los menores en el fenómeno musical, sacando la escena de los bares y creando eventos en lugares alternos, con el fin de generar opciones para que audiencias de todas las edades pudieran disfrutar.

Es así como las tocadas regresan a los patios y a las casas: en noviembre, se lleva a cabo el *Morrostristes Fest*, y al siguiente mes, *La choza de los superpequeñines*, con bandas como Señor Kino, Fixion, Buzzkill y Jueves de Peñasco, aludiendo a este concepto de minoría de edad, con un público que empezaba a disfrutar de la música que se producía en la entidad pero que los espacios de expresión se restringían a mayores de edad.

En diciembre se realizó también la primera edición del Sahuaro Fest en ExpoForum, esfuerzo local que fue pensado como un festival de música alternativa. El jazz progresivo de Troker, banda originaria de Guadalajara, fue el plato fuerte,

---

<sup>9</sup> Derivado de la palabra *trip* (viaje), es un adjetivo que hace alusión a la percepción de las personas y a los efectos producidos después de ingerir drogas psicodélicas.

acompañados también por Orlando Suárez Band con su tributo a Jimi Hendrix y Matavenados. La segunda edición tomó lugar en Parque La Ruina, con un cartel más nutrido, mezclando bandas sonorenses con lo mejor de la escena nacional.

Siguiendo esta línea de la escena emergente, bajo un formato de festival musical, se organizó también el *Posadelic*, con sitio en un terreno del Ejido La Victoria, a las afueras de la ciudad de Hermosillo, que aceptaba a público de todas las edades. Gos, Sgt. Papers, Trance, Meth Math, Milo Manzana, Señor Kino, Bonsai Babies y Lapis Laser integraron el festival, encabezado por Los Sicarios del Rock & Roll y The Mud Howlers.

Así, es evidente que el desarrollo del rock y su escena musical han generado hitos culturales que son puntos de referencia en la historia de este género musical y sus expresiones, no solo a nivel regional, sino a una mayor escala. A modo de recapitulación, se incluye aquí una breve y más puntual cronología:

**Tabla 3.** Puntos de referencia para una cronología del rock local

1965	Los Apson, agrupación originaria de Agua Prieta, Sonora, lograron éxito comercial a escala nacional.
Mediados de 1980	Bandas sonorenses comenzaron a producir música cargada de protesta, expresando su descontento social y sumándose a diversos movimientos en símbolo de apoyo.
1991	Surge el primer encuentro entre la música alternativa y los rockeros sonorenses gracias al programa de radio "Rock en las Rocas".
1993	Agrupaciones rocanroleras sonorenses organizan tocaditas en espacios de la Universidad de Sonora como muestra de apoyo al Comité Estudiantil (CEUS) ante la manifestación en contra de la Ley Orgánica.
Década de 1990	Se solidifica la escena musical y se empieza a denominar como tal.
Década de los 2000	El rock se posicionó como un género <i>mainstream</i> gracias al canal MTV ( <i>music televisión</i> ), que contribuyó a la formación de las nuevas generaciones de rockeros.
2005	Comienzan a surgir bandas de punk rock como Renkor, Los hijos del lechero y En la mira, movimiento emergente con gran auge.

2006	La compañía de telefonía nacional Telcel organiza el primer Rockcampeonato Telcel en Sonora. Hong Kong Blood Opera (HKBO) resulta la ganadora.
	La banda representante de sonora, HKBO, gana el Rockcampeonato a nivel nacional.
2007	Comienzan las emisiones de Alternativo Mexicano, programa radiofónico encabezado por Paulo Sánchez, con el objetivo de incluir la música alternativa sonorensa en la radio convencional.
2008	Las Fiestas del Pitic, organizadas por el Ayuntamiento de Hermosillo, integran por primera vez el "Escenario Joven": espacio dirigido a artistas y público juvenil.
2010	A partir de la edición número 26, se comenzaron a incluir foros alternos dentro del Festival Internacional Alfonso Ortiz Tirado.
	Se lleva a cabo la tercera edición del Rockcampeonato Telcel. La banda de ska y reggae Buena Vibra Social Sound resulta seleccionada.
	Primera edición de la tocada 'Unidos por el rock', inicialmente en el parque de la escuela primaria Leona Vicario, que cada año congrega múltiples bandas de la localidad.
2011	Oceano Records organiza el concurso 'Avanzada Sonora', que reunió a más de 14 bandas participantes.
	En septiembre, Radio Bemba 95.5 FM sale del aire. La estación regresaría en el mes de septiembre con nueva imagen, bajo el nombre Zoom 95, 95.5 FM, "la radio alternativa del desierto".
	Cierra sus puertas el bar Gatopollo Live House, "La casa del rock en Hermosillo".
	Surge la iniciativa de la guerra de bandas de La Negra Records. Se realizarían cuatro ediciones.
2012	Se organiza "EMEMDLHF: El mejor evento musical de la historia fin" en el Casino de los Ingenieros, con la participación de diez bandas y una gran recepción por parte del público joven.
2013	El bar La Negra cambia de nombre a Boston Bar, donde en febrero, se lleva a cabo el concierto de la banda Allison.
	En julio, se presenta por primera vez el tributo a Pxndx, la banda regia, iniciativa de algunos integrantes de Phox. Logró una sólida asistencia y se ha replicado en múltiples ocasiones con el mismo éxito.
2014	Surge el tributo a la agrupación británica Arctic Monkeys, que logra una gran convocatoria. Se realizaría dos veces más.

2014	Veinte músicos de diversas bandas fueron reunidos durante dos días en el Wavestack Jamming Weekend, proyecto para promocionar un sitio web, con el reto de componer una canción en equipos de trabajo aleatorios.
	Surge Tribus del Rock: un evento anual con estilo de premiación, que entrega reconocimientos a las bandas destacadas de la región, iniciativa de Paulo Sánchez.
	En febrero, entra al aire el programa radiofónico Mercado Sonora a cargo de Misael Flores por la estación Zoom 95, que transmitía música inédita de bandas sonorenses, mismas que eran invitadas al programa a conversar.
	El escenario joven de las Fiestas del Pitic convoca y congrega a intérpretes solistas y agrupaciones locales, destacando más de 10 bandas de rock, entre ellas), Casino Die, The Sicarios of Rock & Roll, Junkie Monkeys y Matavenados.
	Las tocadás se mudan a El Foro ST, "espacio de expresiones artísticas", antes conocido como El Bicho Live.
2015	Tras el cierre de La Negra y Boston Bar, el concepto se replica en el centro de la ciudad: abre el bar Malacopa.
	Algunos colectivos se reúnen y organizan el Festival del Desierto 2015: "Llegó el momento de escuchar nuestro talento", en el teatro al aire libre del parque La Saucedá con 18 bandas con diferentes propuestas dentro del espectro del rock.
2016	El auge de la escena alternativa va a la baja. Se registran pocas tocadás de música inédita pero se disparan los tributos.
	Comienza a surgir una escena emergente liderada por menores de edad. Se forman nuevas bandas jóvenes bajo otra concepción de lo "alternativo" y con una inclinación al género del surf punk.
	En diciembre, se lleva a cabo la primera edición del Sahuaro Fest en Expo Forum.

Elaboración propia.

## 5.2. Entendiendo la escena y sus integrantes

Por muchos años, el rock ha sido el estandarte de la juventud, el himno a la rebeldía, la cuna de la contracultura. En la capital del estado de Sonora, las manifestaciones musicales en torno a este particular estilo musical no fueron escasas. Poco a poco se dio una convergencia entre músicos, activistas, promotores, gente de los medios de comunicación y entusiastas, que se congregaban por las tardes a sacudir la cabeza al ritmo de la batería en armonía con las progresiones de acordes emergentes de amplificadores acomodados en la Plaza del Estudiante de la Universidad de Sonora, en las escalinatas del Museo frente a la Plaza de Zubeldía, o en patios y cocheras.

Esa masa, compuesta por personas, lugares, ideas, temporalidad, motivos y representaciones, pasaría a ser denominada “la escena” después de que Will Straw acuñara el término para propósitos académicos a principios de los noventa.

Antes de dar inicio al análisis de resultados, es necesario aclarar este estatus que juega el concepto de escena en la ciudad de Hermosillo, sus vicios y virtudes, así como desplegar brevemente el panorama de la situación actual en cuanto a la producción musical de sonidos alternativos y la percepción de la juventud hermosillense.

En la capital sonoreense, la escena es un rompecabezas; un mosaico cultural. Es el núcleo de la cultura alternativa que abraza a una diversidad de manifestaciones subculturales diferentes entre sí pero de configuraciones similares. Es así que de ella se desprenden un sinnúmero de estilos musicales, pero todos ellos de expresiones minoritarias. Y además de ser ese uno de los factores comunes que cohesionan a la escena musical, quizá también lo sea el rezago por parte de la cultura estándar hermosillense.

Entonces, la escena pasa a ser el clúster de las bandas “locales”. Cohen (1993) define lo “local” como la afinidad y el sentido de comunidad o pertenencia ligado con el concepto de lugar –territorialidad-, así como la construcción social de sus propios límites. Sin embargo, esta noción de “lo local” no ha sido muy favorecedora para la producción de la escena hermosillense, pues pasa a guardar los sonidos limitándolos a determinados lugares, horarios, eventos, situaciones y circunstancias.

Me tocó muchos programas donde decían 'vamos a la sección de las bandas locales', como diciendo 'vamos con lo local y lo vamos a separar'... [...] Siento yo que a veces, al decir 'vamos a escuchar el segmento de las bandas locales', a lo mejor había gente que hasta le sacaba la vuelta, conociendo Sonora... (Sánchez, 2018).

Sucede que en Hermosillo, múltiples escenas convergen y comparten los mismos foros, rangos de edad, estilos de vestir, hasta la misma audiencia. Una variedad de géneros musicales se circunscriben en la escena musical que corresponde a la misma espacialidad territorial, donde también coexisten a través del tiempo. Además del rap, el punk, metal, ska y reggae, ahí también toma lugar el rock alternativo.

Representando tan solo una limitada fracción de toda la variedad de creaciones musicales sonorenses, el rock alternativo se desprende como una "subescena", es decir, como un pequeño grupo dentro del esquema musical local, pero que simbolizó un movimiento importante, de gran actividad y mucha producción a mitades de la década de los dos mil.

Para ilustrar el panorama, basta hojear entre la información que Garza (2017) pone sobre la mesa en su estudio sobre los gustos y preferencias musicales de la juventud hermosillense en la actualidad. Ahí, el investigador circunscribe el alternativo dentro de los subgéneros agrupados en la tipología de "lo rockero", donde utiliza particularmente el concepto de "escenas rockeras" -solamente para este conjunto de estéticas sonoras- describiéndolas como círculos sociales territoriales y temporales que enfatizan ciertos temas en el rock. (Garza, 2017).

También adscribe al rock alternativo una serie de puntos como características, tales como la condición de urbanidad que se le da al género, su propiedad de provenir de la clase media y donde se ha dejado de lado la crítica hacia las problemáticas sociales como temática recurrente en las letras de canciones.

Pero lo más sustancial recae en las estadísticas que respaldan la producción intelectual de Garza, que sirven como un reflejo de la juventud actual y sus preferencias musicales en el mismo segmento territorial que explora el presente documento.



Considerando que la investigación –el trabajo de campo- se realizó en el 2015 con una muestra de trescientos cincuenta jóvenes en un rango de edad entre 15 y 20 años, la información sirve como un acercamiento cuantitativo mucho más específico que permite echar un vistazo al estatus del género en la actualidad. La investigación menciona lo siguiente:

El 22% del total de las mujeres y el 21% del total de los hombres señalaron gustar mucho del alternativo. En la lista de canciones y artistas preferidos, tanto hombres como mujeres señalaron gustar de artistas como Oasis, Pearl Jam, The Cranberries, Arctic Monkeys, Weezer, Muse, Three Days Grace, Café Tacvba, y Zoé (Garza, 2017, p. 214).

Los números arrojan que tan solo un poco más del veinte por ciento del total, en hombres y mujeres, persiguen y se identifican con este género, estilo y estética musical, pero para los estudiantes de la capital sonorenses, el rock alternativo no tiene predominio en sus gustos musicales. Así, se esclarece que este género dentro de la categoría del rock, sigue siendo minoría, pues la tendencia es que la juventud consume (en su mayoría) la música que les es facilitada por la industria internacional, predominando los géneros de banda, norteño, reggaetón y el pop.

Sin embargo, ha surgido cierto desacuerdo en cuanto a que el autor destaca que el rock alternativo insiste en temáticas como la espiritualidad: “[...] un tipo de espiritualidad desencantada, emotiva, con raíces en el punk y en el gótico. Es un sentirse desencajado de la sociedad, alejado de socializar, hasta el extremo de la depresión y los pensamientos suicidas.” (Garza, 2017, p. 201), refiriendo también la violencia, de mano del amor trágico como temas recurrentes en las letras de música alternativa, cuando la variedad de tópicos que se tratan es diversa dependiendo de la época y los autores responsables.

Garza (2017), con mayor proximidad temporal en cuanto a la visión juvenil de la actualidad, logra un diferente acercamiento a comparación de lo propuesto por los trabajos de Laguna (1986) y Peñúñuri (1997). Los datos cuantitativos han servido como un indicador más cercano al panorama musical en la capital de Sonora, aunque sea menos específico y poco profundo.

Pero para conocer más acerca del movimiento y la década de la música alternativa hermosillense, será necesario verla desde dentro; conocer desde los inicios, desde la subjetividad de cada participante, su formación y perspectiva, en conjunto con la visión eterna de la observación del trabajo de campo. Entonces, ¿qué dirá la escena de sí misma?

### **5.2.1. La formación sociocultural del gusto musical**

Además de armonías, melodías y tiempos, la música posee discursos y significados que ayudan a los humanos a tejer sus realidades. Estas características hacen que la música transite de ser únicamente una forma artística, a tomar lugar como función social, y consecuentemente, a derivar en una diversidad de fenómenos socioculturales.

Con base en las vivencias y experiencias de cada individuo, es posible armar una propia fonoteca personal gracias a los sonidos que se han ido recogiendo y guardando en el camino, los significados que a estos se les dotan y el por qué; los rituales simbólicos donde son utilizados, entre muchas otras propiedades socioculturales de la música. Este apartado muestra precisamente eso; cómo los participantes del estudio han ido tejiendo, construyendo sus propios gustos musicales, y a partir de qué – o quiénes -.

La música es una práctica comunicativa, un mecanismo de socialización y de transmisión de valores (Tejero, 2002; citado en Marín, 2011); se construye con la historia, se mantiene con la sociedad, pero se crea y se experimenta de una forma individual (Prado Aragones et al., 2003; citado en Hormigos y Martín-Caballero, 2004). Incluso, algunos estudios culturales han yuxtapuesto factores como el ocio, la sociabilidad y la historia cultural, dando pie a investigaciones que abordan la historia social de la música y la influencia de esta en el desarrollo de las diferentes etapas de vida de los individuos (Marín, 2011).

Siendo entonces la música un fenómeno social, debe estar mediado y determinado por un contexto, y dentro de este, cada individuo entenderá, se apropiará y determinará la relación con la música desde sus propios condicionantes – a mayor consciencia conforme pasen los años -, donde cada oyente la percibirá de diferente

manera. Este proceso de construcción de significados empieza desde la infancia, con la primera aproximación musical.

Para Ricardo C. (comunicación personal, 7 de marzo de 2017), la aproximación a la música ocurrió en casa, con cassettes de artistas infantiles como Cepillín o Tatiana. “Mi mamá y mis tíos me decían que cantara: ‘a ver, cántame esto’, y pues por ahí empezó: cantando, repitiendo.” Asegura que fue durante su etapa escolar donde tuvo también otro acercamiento significativo. El descubrir, junto con su amigo de la infancia, que las grabadoras tenían la función de imprimir los sonidos en una cinta de cassette, detonó experiencias musicales relacionadas a la socialización. “Les decíamos a nuestras mamás que nos comprara cassettes en blanco, para poder así grabar nuestras canciones, compartirlas, escuchar y cantar” (Ricardo C., 2017).

La música infantil suele ser una de las primeras formas de exposición a este orden de sonidos estructurados, caracterizada por un contenido de lenguaje y ejecución sencillo que mantiene un determinado ambiente, casi siempre destinada para propósitos lúdicos (Mendivil, 2014), que es provista por las dos instituciones en el proceso socializador de la niñez: la familia y la escuela.

La música también es un detonante de nuevas experiencias, que aunque en primera instancia tienden a ser sensoriales y meramente físicas, posteriormente el individuo les otorga diversos significados, revistiendo los sonidos de formas simbólicas. Así, Alan Arzac (2017) descubrió su amor por la música a la corta edad de seis años, con los audífonos a un alto volumen, mientras escuchaba los discos que su padre le prestaba.

Mientras algunos rememoran cassettes de Cri-Cri y de música infantil, para otros, la inserción a la música popular, específicamente al mundo sonoro del rock, se dio a muy temprana edad:

Yo tenía un *background* de rock sesentero y setentero. Mi papá era medio hippiente de joven, entonces siempre escuchó The Doors, Queen, Creedence, Rolling Stones, Los Beatles no tanto, Fleetwood Mac, Eagles... Es lo que escuchaba yo desde muy chiquito, a los dos, tres años (Parra, 2018).

Mi papá era muy de escuchar música a alto volumen y por eso se compraba estéreo grandes, tenía varios cassettes y me acuerdo muy bien que una vez puso uno de los Scorpions y pues la típica canción de *Rock you like a hurricane*. Los primeros acordes con distorsión que escuché fueron de esa canción, de ese cassette, de esa banda, y ahí como que me movió algo (Ricardo C., 2017).

Mi jefe siempre fue de rock clásico, de que Guns N roses y la madre... Pero me acuerdo de cinco discos que yo puedo decir que son los discos que me iniciaron en la música... Cat Stevens, Boston, un disco de éxitos que tiene... Todos estos son bandas de 1970 a 1976, no sé porque, pero ahí están... Steve Miller Band. [...] Hay otros dos, uno de éxitos de Electric Light Orchestra y uno de éxitos de KISS (Arzac, 2017).

Mi papá es la persona que me introdujo al rock totalmente. Por mi papá escucho rock. Es muy fan de Kiss, Mötley Crüe, Iron Maiden, Metallica, Megadeath, The Police, Bryan Adams, Bruce Springsteen, Foreigner, Journey, que es su banda favorita, todas esas bandas desde su tiempo le gustan mucho y esas fueron las primeras que yo empecé escuchando. [...] Fueron mi primer acercamiento a la música. Tendría unos cinco o seis años (B. Soto, 2017).

El rock clásico, aunque de diferentes etapas, es un referente inmediato en cuanto a los primeros acercamientos a la música que los jóvenes recuerdan. Esto se da gracias a “la educación musical informal en el hogar familiar a través de la cual los gustos musicales se transmiten de una generación a otra” (Bennett, 2005, p. 136) y pasa a reafirmar lo que Kotarba (1994) menciona: el rock funciona como un “puente generacional”, algo que une y que habiendo transcurrido y persistido por ya más de tres generaciones, su reproducción cultural aún continúa.

Entonces, en lugar de acentuar la división o la brecha generacional, la música también desempeña un importante lazo entre padres e hijos (Bennett, 2005). Los mismo sugiere Kotarba (1994) al mencionar que el rock ha contribuido en la relaciones familiares, pero específicamente en la de padre-hijo varón, fortaleciendo y estrechando los vínculos. Lo ilustra con el ejemplo de que, si el padre sabe tocar guitarra, él mismo le enseñará a su hijo, o bien, lo estimulará (Kotarba, 1994).

Oscar Contreras (comunicación personal, 19 de agosto de 2017) compartió que aprender a tocar la guitarra y hacer música fue un proceso muy normal, pues era lo que veía en casa: "... siempre hubo mucha música; mi papá es músico, guitarrista y cantante [...] [de diversos grupos locales, desde rock, metal, hasta acústico, por trabajo y afición] Como mi papa era rockero, siempre escuché eso" (Contreras, 2017).

La tendencia en este estudio es clara: la música de la infancia suele relacionarse específicamente con las preferencias musicales de la figura paterna. En cifras, cinco de los nueve entrevistados mencionan que las bandas y artistas que su papá escuchaba cuando ellos eran pequeños han sido sus primeros referentes, así como una influencia directa en la construcción de sus propios gustos musicales en la niñez.

Ligado a lo anterior, algunos informantes platican que el hecho de contar con un padre o un familiar músico impactó directamente en ellos. Para Ismael Soto, el estar rodeado de instrumentos musicales desde la infancia fue un factor definitivo que influyó en su inquietud por convertirse en músico. Proveniente de una familia de músicos - su papá toca la guitarra y el acordeón, su abuela materna canta y toca el teclado, su abuelo paterno era acordeonista y sus tíos por parte de su mamá, guitarristas y bajistas -, siempre fue normal ver guitarras, acordeones, bajos, durante el desarrollo de su niñez, mismos que en ocasiones solía tomar para jugar, y posteriormente, a la edad de trece a catorce años, decidió aprender a tocar el bajo formalmente.

Las primeras experiencias musicales descritas no solo apelan a la sonoridad, sino también en la cualidad física e interpretativa de la música; en la simulación del *performance*<sup>10</sup>, la acción de tomar objetos que representen el instrumento musical y pretender tocarlo.

Hay un video que le gusta mucho a mi familia, que salgo yo con una guitarra de plástico, y estoy vestido así como si estuviera vestido de Kiss, me pintaron como Paul Stanley, con una armadura de caballero, unos pantalones negros y unas botas de mi mamá. Y está sonando una rola de fondo y yo estoy haciendo toda la faramalla de que

---

<sup>10</sup> Se traduce como actuación, ejecución, interpretación. Se refiere a una muestra escénica de la actuación de un artista en cualquier tipo de arte (en vivo, la mayoría de las ocasiones).

estoy tocando. [...] Me gustaba mucho la acción y hacer como que tocaba y sentirme en el escenario aunque en realidad nunca había estado en uno. (B. Soto, 2017).

Vicente Arenas (2017) recuerda que desde los cinco años comenzó a pedir aplausos: “dice mi mamá que me ponía a tocar frente a mis primitas con una guitarra de juguete, [...] a darles conciertos y la fregada; desde muy chiquito me gustó”.

Es notorio que el rango de edad mencionado por la mayoría de los informantes con respecto a sus primeras experiencias musicales fluctúa de los 3 a los 6 años, donde ya tienen un recuerdo musical vívido, y a partir de este, reconsideran el impacto de la música en ellos, asociado a una de sus primeras interacciones con el grupo social inmediato que es la familia. Esto coincide con la premisa de Marín (2011) al mencionar que durante el lapso que va de los dos a los siete años de edad, los niños aprenden a ejercitar y manejar sus órganos sensoriales, psicomotores, pero también comienzan a absorber el lenguaje “con toda la carga cultural que este implica”, demostrando así que “la capacidad de influencia de la música como agente de socialización y la inserción en la construcción social de la identidad personal y social es fundamental” (Marín, 2011, p. 149).

Es así que la música llega a funcionar como un “canal de socialización” para los niños, pues esta expresión es el espacio que ellos encuentran para interactuar con su familia (Marín, 2011) mediante acciones como cantar, bailar o el *performance*. Posteriormente, en la etapa infantil, “el niño aprende a comunicarse con otras personas teniendo en la música un primer espacio para reconocer compañeros de juegos, personas favoritas o simplemente gozar con el sonido de las voces [...]”, así como establecer otros procesos y actividades de interacción.

Conforme pasa el tiempo, las preferencias musicales se van puliendo y continúan ampliándose. Hay mayor entendimiento. La turbulencia del inicio de la adolescencia, la búsqueda de pertenecer y de aceptación social se vuelven latentes, y es ahí, cuando la inquietud por la música deja de ser solo una inquietud.

Durante esa etapa, las amistades, compañeros y medios de comunicación son primordiales en la definición y reconfiguración de preferencias musicales. La disponibilidad de opciones, las recomendaciones, búsqueda de nuevas propuestas y la oferta privilegiada por la radio, la televisión y el Internet van consolidando una biblioteca musical personal más sólida. El gusto por la música ya no es suficiente, por lo que se busca dar otro paso, en este caso, el aprender a tocar un instrumento.

Son canciones, personas, músicos o el mismo producto musical lo que despierta la inquietud de los jóvenes por reproducir estas actividades, aunque en primera instancia sea para recrear su música predilecta: los sonidos a los que ellos ya le han otorgado significados según su cultura interiorizada, compuesta por sus vivencias, experiencias y contexto.

La mayoría de informantes, salvo uno, tuvieron su primera experiencia con la guitarra, incluyendo ambos bateristas entrevistados, que aseguraron dejarla simplemente por el poco interés, porque no llamó su atención desde un inicio.

La música de Blink 182<sup>11</sup> es una de las grandes influencias de Bruno Soto (2017), una de sus bandas favoritas durante la pre adolescencia, especialmente con el álbum *Take off your pants and jacket* con el cual quedó prendido de la sencillez de la música, de la vibra joven que transmitía, pero sobre todo, del sonido de la batería: “[...] me llamó mucho la atención el baterista Travis Barker, porque se me hacía que tenía mucho estilo, muy pesado y hacía cosas muy sencillas. Entonces dije “yo quiero ser como ese vato, quiero aprender a tocar como él”.

---

<sup>11</sup> *Blink 182* – estilizado como *blink-182* – es una banda estadounidense de pop-punk que debutó en 1993, formada inicialmente por el guitarrista y vocalista Tom DeLonge, el bajista y vocalista Mark Hoppus, y Scott Raynor en la batería. La alineación llegaría a variar con el tiempo, integrando a Matt Skiba en la guitarra y a Travis Barker en la batería. El trío originario de California, ganó fama gracias a sus videos con tintes irónicos y humorísticos, populares durante la programación musical del canal MTV. Durante su carrera musical, han grabado un total de nueve albums. “*What’s my age again?*”, “*All the small things*”, “*I miss you*” y “*Rock show*” son algunas de sus canciones más reconocidas.

Por otro lado, fue el protagonista de la película “El chico nuevo” (*The new guy*) quien inspiró a Ismael Soto (2017) a decidirse por el bajo:

Era bien curado y tenía una banda de funk; él era el bajista. Y dije “órale, me gusta esa onda, yo quiero ser como él”, y además yo quería ser único y diferente. Sí, porque todos tocan la guitarra. Yo no quería eso, yo quería algo que me hiciera “especial”, y eso fue el bajo, porque la guitarra es lo más común. El piano es para putos... [se ríe] Perdón... La batería es para... pues también es muy común, pero es más cara. Y el bajo es muy misterioso. Eso me gusta.

“Yo quiero hacer eso” o “yo quiero ser como él” fueron las frases más comunes al preguntar a los músicos qué los motivó a aprender a tocar un instrumento musical. “A manera en que el adolescente construye una identidad propia y distintiva consiste en imitar a sus ídolos, ya que éstos suponen una representación de cómo le gustaría ser, y se ve reflejado en los valores que transmiten.” (Ruiz, 2015, p. 9).

En el momento [al escuchar los discos con los que descubrió su gusto por la música] no soñaba con ser el baterista ni grabar... Soñaba con ser Billie Joe de Green Day... Ser el vato enfrente, greñudo [...] que la gente hiciera “ahhh” y ese era el sueño. Y yo creo que eso es lo que muchos artistas hacen, por eso muchos, aunque tienen 40 años, siguen haciendo bandas; porque el sueño ahí se queda... (Arzac, 2017).

Esto ocurre porque, al ser jóvenes, requieren modelos para la configuración de su propia realidad. En la cultura del rock se ha privilegiado la imagen del *rockstar* como un modelo simbólico, proyectado y reforzado por los medios de comunicación, que ciertamente influye en los valores, actitudes, conductas, así como en aspecto físico, cuestiones morales, sociales y hasta espirituales.

Aunque son diversas las situaciones que llevaron a los jóvenes a querer ser ellos los propios intérpretes, los entrevistados respondieron que al momento de decidir tocar un instrumento compartían una edad similar; de los doce hasta los quince años, periodo en el que comúnmente los adolescentes se encuentran estudiando la educación básica secundaria, donde comienza la necesidad de adscripción a determinado grupo social y a la búsqueda de interacción con los demás. Los mismos informantes lo mencionan: “[...]”



en la secundaria pues conoces otros compañeros, amigos, que te van recomendando, ves que escuchan cierto tipo de música y vas buscando por tu cuenta” (Ricardo C., 2017).

Empecé a interesarme y conocer música realmente, sobre todo por la influencia de amigos míos, que casualmente o a lo mejor no es casualidad, pero se dio, con amigos que les gustaba el rock y nos empezábamos a recomendar grupos y canciones (Contreras, 2017).

Es así como la música crea lazos, ayuda al individuo a relacionarse funcionando como vínculo entre las personas; como “un motor asociativo y de convivencia, no sólo en lo cotidiano del compartir entre amigos o amigas, sino que también un elemento nexa para conocer o conversar con nuevas personas” (Domínguez et al., 2006, p. 47).

Durante esta etapa, los jóvenes viven el proceso de construcción de su personalidad y buscan incluirse en un círculo social con características que los diferencien de los demás. Las representaciones socioculturales de imágenes, valores y discursos presentados por los medios masivos de comunicación suelen influir con gran peso durante este periodo “en función de sus experiencias, de sus ideas, de sus sentimientos, de sus creencias y su competencia cultural” (Domínguez, Muñoz y Castro, 2006, p. 48), en el sentido en que no se tratan solo de un estímulo, sino que son interiorizados por el individuo, quien crea sus propios significados según los diversos factores de su sistema sociocultural (Domínguez et al., 2006).

Aunque sus primeros referentes musicales fueron Camilo Sesto y la música de su madre, Vicente Arenas (2017) platicó que fue su tía quien lo adentró en el mundo del rock cuando él tenía doce años, al regalarle varios discos que lo marcarían, entre ellos *Nevermind* de Nirvana. A esa misma edad aprendió a tocar la guitarra en el coro de la Iglesia a la que acudía, espacio que le ofrecería la experiencia de sus primeros “conciertos” en eventos de la parroquia, y para los quince años de edad, convocó a compañeros para la formación de una banda, y así, posteriormente, comenzar a escribir su propia música.

Ahora, ese es otro paso. El gran gusto musical en adición a la ejecución de un instrumento desata las próximas inquietudes: en la formación de agrupaciones musicales con quienes se comparte un mutuo interés.

En previos párrafos ya se mencionaba a la música como una poderosa herramienta en la articulación y construcción de identidades. Es quizás por este motivo que la mayoría de las investigaciones sobre música popular apuntan al estudio de la cultura de la juventud, puesto que el principal público de la industria musical es este sector adolescente y juvenil, propenso y con mayor vulnerabilidad ante el desarrollo de una etapa que se caracteriza por la búsqueda de una identidad propia.

En este sentido, la música figura como un elemento que cohesiona, haciendo que un grupo comparta códigos similares que aseguran la comprensión, el acuerdo y la comprensión entre los miembros, pero al mismo tiempo, diferencia, adoptando diferentes códigos que remarcan las particularidades de cada comunidad y de cada miembro (Ruiz, 2015). Manuel Parra (2018) lo ilustra con la escena que antecedió al circuito alternativo, donde menciona:

[...] había mucha actividad [en la escena] porque estaba muy marcado, muy radicalizado el rollo de los rockeros, de los hiphoperos, de los poperos; rockeros de negro, de cadenas, de picos, de remaches... Hip hoperos de ropa súper aguada, cholos, peleoneros; estaban los poperos; fresas, huele bien, bien peinados... Y como eso estaba muy marcado, la gente tendía a catalogarse.

“La música es un medio para exponer redes de significados compartidos que propician el sentido de pertenecer a un grupo” (Garza, 2017, p. 28): ahora, el constituir las bandas musicales les ofrece a los jóvenes ya no solo una marcada identidad – la del “músico” –, sino un sentido de pertenencia mucho más estrecho: el ser parte de una banda (y ser reconocido por ello).

El integrar una banda de rock, que posteriormente empieza a verse inmersa en la escena musical local, hace partícipes a sus integrantes de una identidad colectiva con memoria histórica, que se reconoce porque “genera un significado a las prácticas

realizadas, la percepción de un futuro compartido y el sentido de pertenencia” (Ramírez, 2006, p. 250), que dota de significados a ciertas prácticas de cada individuo que forma parte de esta colectividad.

Así, la constitución de la identidad individual “ocurre en la medida en que éste otorga un significado simbólico al conjunto de prácticas colectivas que se establecen” (Ramírez, 2006, p. 250), siempre mediadas por el código establecido por la comunidad.

Retomando las premisas debatidas con anterioridad, y aun habiendo ciertas confrontaciones hacia el concepto de comunidad en la escena de rock hermosillense, no se puede negar que ciertamente dota a sus participantes de una identidad; los hace diferentes de otros conjuntos y los distingue entre la juventud. Esto resulta influyente en las vidas de los jóvenes. Así lo platica Alan Arzac (2017):

[...] me hizo más interesante hacia las otras personas. Es raro decir 'ay, a la verga, me creo mucho porque soy rockero', pero te sientes parte de una comunidad. [...] Te hacía ser parte de algo; o sea, no solo voy al Cbtis, también tengo mi banda que tiene estas otras cosas [...].

Saber tocar un instrumento, las preferencias musicales, ser miembro de una banda y formar parte de la escena, favorece a la construcción y definición de sí mismos a través de la validación de su “yo” como músicos, como intérpretes sonorenses, como rockeros. Así mismo, se validan como agrupaciones: interactúan con las demás, comparten escenarios, se invitan a colaborar en las tocadas; esto contribuye a la socialización, además de que construye también cierto estatus o reconocimiento en el “gremio”, para ser validados por los demás integrantes de la comunidad.

Ahora que lo pienso, muchos de mis amigos, los conocí a través de la banda; [...] me abrió a muchas cosas que nunca había pensado [...] fue como que un chingo de conectes. Y luego no solo eso pues, ya estar en la música y tocando, me hizo pensar “ah, hay otras bandas, voy a conocer otras bandas” [...] Y más que nada es como tener otra escuela; o sea, vas a la escuela y tienes amigos, pero para mí era, vas con la banda, y tienes otros amigos (Arzac, 2017).

Haces contactos, conoces gente que conoce otra gente, conoces lugares, conoces otras propuestas del mismo rock, pero digamos, con otro toque. Como cada músico que toca en alguna banda de Hermosillo, influye en el hecho de ser parte: te identificas y cada quien se va creando una identidad musical propia, además de la personal. (Ricardo C., 2017).

Esta misma consolidación de las identidades tanto colectivas como personales, lo aprehendido y la cultura interiorizada, en conjunto con el contexto social, histórico y cultural en el que están inmersos, lleva a los individuos a dotar su realidad de significados y a crear su propia visión del mundo, donde se incluye a la música como un componente esencial para su propia construcción.

La música juega un papel en la manera y formas en la que los individuos experimentan su vida cotidiana.

El concepto de mundo que van construyendo [...] depende de distintas variables que constituyen sus propias historias personales y entre estos factores es necesario considerar la música, ya que ella puede provocar percepciones precisas en relación a la construcción de la realidad [...] (Dominguez et al., 2006, p. 55).

No solo es el ritmo o la letra lo que hace a las personas anclarse a la música, sino también la forma en que cada quien se aproxima a esta, en qué condiciones y bajo qué circunstancias, cómo se apropia y la manera en que la recibe.

Si bien la importancia del significado musical se ha estudiado en mayor medida con relación a cuestiones sociales, políticas, de poder y resistencia, también tiene peso en los entornos más comunes y mundanos donde nos desarrollamos como seres sociales.

El significado de la música va más allá de cuestiones como la producción, la creatividad o la ejecución por parte de los músicos: se entiende también como un recurso simbólico utilizado por los individuos en la vida cotidiana.

En el nivel de la vida cotidiana, la música tiene poder... La música puede influir en cómo las personas componen sus cuerpos, cómo se comportan, cómo experimentan el paso del tiempo, cómo se sienten - en términos de energía y emoción -, sobre sí mismos, sobre los demás y sobre situaciones (DeNora, 2000; citada en Bennett, 2005, p. 117).

Domínguez et al. (2005) realizaron algunas propuestas para categorizar las funciones que la música cumple en la vida de los adolescentes, que a continuación se enlistan:

- a) Como forma de distracción, recreación y forma de introspección
- b) Como forma de compañía o trasfondo de la actividad cotidiana
- c) Como forma de comprender el mundo próximo e interrelacionarse con los demás
- d) Como expresión estética

Con base en las anteriores, fue posible esclarecer algunos de los motivos con respecto a las diferentes posturas de los entrevistados desde sus diferentes posiciones; sin embargo, se dejan abiertos los resultados a las propias disquisiciones de los participantes, a manera de hacer fluir la diversidad de nociones compartidas.

Nostalgia, pasión y escalofríos que hacen sentir ese cosquilleo en la espalda fueron algunos adjetivos con los que los participantes asociaron el significado de la música para ellos. Alan Arzac (2017) compartió que no hay otra cosa en el mundo con lo que pueda reproducir las sensaciones que con la música ha experimentado; “es como la música me hace sentir”:

Puedo decir que es algo nostálgico, porque siempre que escucho música, me acuerdo de cuando tenía cuatro años, escuchándola con audífonos; cuando escuchas algo muy bueno que te hace sentir esa madre en la espalda, las cosquillas, así... [...] Es como algo que involuntariamente sucede y lo quieres buscar una y otra vez (Arzac, 2017).

La música también está ligada a lo emocional, a los sentimientos y al humor. Encuentran en la actividad musical una forma de expresión de su propio sentir y donde

pueden ver reflejados sus estados de ánimo. Bruno Soto (2017) destacó que la música representa muchas cosas para él, sobre todo en el aspecto emocional, encontrando un apoyo en esta expresión:

Me daba cuenta que no estaba solo, que en realidad había mucha gente que se sentía como yo y que también sufrir no está mal. [...] Yo siento que eso fue como que mucha ayuda para mí, psicológica, porque neta, las bandas eran mis terapias. [...] me ayudaron mucho en aclarar mi mente, en saber cómo ayudarme... y es por eso que [...] siempre he sido tan allegado a la música: porque ha representado mucho para mí y de alguna manera me gustaría devolver eso (B. Soto, 2017).

Así, la música permite que “logren un estado de intimidad al experimentar pensamientos y sensaciones que los hacen utilizar la música en muchos casos como una forma de terapia personal” (Domínguez et al. 2006, p. 49) y guardando relación con las emociones, funciona como un potencial mecanismo de introspección: “Para mí es un escape; es una forma de amoldar todo lo que no me gusta. [...] ahí es donde soy yo realmente”, compartió Arenas (2017), mientras que Contreras (2017) añade: “[...] es una forma de ver, de entenderme a mí mismo, escuchando otras canciones me hace que me dé cuenta de cosas de mí mismo”.

La expresión y comunicación de emociones, sentimientos, posturas, ideologías y más, caracterizan la cualidad y gran carga expresiva que guarda esta actividad artística, que sin duda, es una de las formas en las que la humanidad le da sentido a sus vidas.

[...] la música es tan importante para mí, aparte de que es a lo que me quiero dedicar toda mi vida, es un sentimiento muy fuerte y es un sentimiento que me gustaría compartir con la gente para que vean que más personas sienten lo mismo, y también poder pagar todo lo que la música me ayudó: yo con mi música poder ayudar a otras personas (B. Soto, 2017).

La música también funciona como un acompañante de las actividades cotidianas de los participantes, incorporándola en sus quehaceres diarios como un fondo. “Siempre que voy manejando, o caminando, leyendo algo, todo eso, trato de escuchar algo relajado. Que mi cerebro este haciendo la actividad principal, como caminar o leer, y que

aparte tenga música que lo estimule”, compartió Ricardo C. (2017). De igual forma, Arenas (2017) aseguró que para él, acompañarse de la música es primordial: “Desde que me levanto hasta que me duermo estoy escuchando música”.

Este acompañamiento musical en la vida cotidiana suele traer con ella algunos recuerdos, y esta es otra de las formas que algunos músicos enumeran: la biblioteca musical personal compuesta de temas que hacen recordar algún momento de sus vidas, como un “álbum fotográfico, un álbum audio-gráfico, que escuchas y te recuerda a la secundaria, a la prepa, a un momento feliz o uno triste”, dice Ricardo C. (2017).

Por su parte, Arzac (2017) recuerda su etapa de bachillerato, donde la mejor parte del día era salir de clases, tomar el autobús para dirigirse a casa con sus audífonos conectados al iPod, escuchando música de reciente descarga. Esta experiencia de escuchar una lista de reproducción seleccionada mientras se transita por los entornos urbanos cotidianos, introduce una nueva “dimensión estética” al oyente, donde el uso de dispositivos personales amplía las posibilidades de que los usuarios recreen estéticamente su experiencia diaria (Bull, 2000; citado en Bennett, 2005).

En apartados anteriores se hablaba de este grado de compromiso al que se adscriben los miembros de las bandas cuando se asumen en dicha identidad. Esto es notorio, pues quizá derivado de eso, la música ha dejado de ser solo un pasatiempo y una actividad de ocio para los músicos, pues cuatro de los seis participantes que expresaron el significado de la música y el rock en sus vidas, mencionaron también que buscan hacer de esta su profesión. Vicente Arenas compartió que es de ese modo que mantiene a su familia: tocando.

Además de un estilo de vida y una pasión, para Oscar Contreras (2017) la música es “también una profesión y un trabajo. Un modo de vida, porque [...] tener una banda, hacer música original, marca todos los aspectos de tu vida [...] entonces, esto es un estilo de vida: la música”. Así mismo, Ricardo C. (2017) asegura que una de sus metas de vida es convertir a la música en su trabajo, en su fuente de ingresos económicos:

Ser músico, vivir de la música, vivir de las tocaditas. ¿Qué mejor que hacer lo que te gusta y ganar dinero por ello? Ser económicamente independiente y que ese sea mi primer ingreso, lo que me haga pagar la casa, el teléfono, las cuentas, los placeres. Que de ahí pueda tener alguna base para ir creciendo (Ricardo C., 2017).

En un plano más espiritual y filosófico, Ismael Soto (2017) describe que para él, la música es el camino a la trascendencia; para no simplemente ser y para dejar algo en el mundo.

Al haber vertido todos los pensamientos de los entrevistados, es notoria la diversidad de usos y significados que se le atribuyen a esta expresión sonora, que con frecuencia, se suele asociar y reducir a una forma de diversión y esparcimiento.

Para cerrar este apartado, es imposible deslindarse de la gran carga y capacidad simbólica de la música, transmitida por ese canal que transporta contenidos estéticos, emocionales o intelectuales, mismos que se vinculan, se asocian y se adaptan a las vivencias de la vida cotidiana.

A este punto es necesario mencionar que el ejercicio de significación musical es una experiencia auditiva bastante compleja. No solo se trata de una experiencia sensorial inmediata, sino que es cambiante según diferentes estímulos y condiciones externas; responde a una síntesis personal de los recuerdos musicales tempranos, a la selección de gustos y rechazos a consciencia, administra las asociaciones inconscientes, provoca reacciones físicas, emula sensaciones y muchas otras singularidades individuales, que dotan a la música de un sinfín de significados y le confieren representaciones mediadas por la acumulación de experiencias previas y por los hechos que conforman a un individuo (Rowell, 1999).

### **5.2.2. La escena según la escena**

Como se ha discutido anteriormente, el concepto de escena ha cargado con varias acepciones y suele ser utilizado de maneras diversas. La escena, contrario a lo que se piensa, no es sinónimo de algo masivo. Para uso de esta investigación, se parte del



hecho de que existe una diversidad musical, con diferentes propuestas, y audiencia que las escuche: esa es la escena.

La escena es la diversidad de música; que existe gente que le gusta el rock. [...] Aquí tenemos un sinfín de bandas. De esta banda, de estos dos músicos y otros dos músicos de otra banda forman otro proyecto y ya se armó otra banda. Eso es la escena; que tenemos música. [...] Hay medios, hay bandas, hay foros... Están los eventos gratuitos... Esa es la escena, creada porque hay gente que le gusta la música, porque hay bandas, hay discos y videos [...] (Sánchez, 2018).

Abonando a las definiciones que teóricos e investigadores han ido imprimiendo en cada uno de sus proyectos, hago un paréntesis a modo de agregar la propia, coincidiendo con que la escena es el colectivo de agrupaciones y de individuos que fomentan y colaboran en la producción de determinadas prácticas musicales, que coexisten en determinado segmento temporal y espacial; territorialidad que brinda también una cualidad identitaria.

Las bandas y músicos no están solos en esta configuración, sino que se añaden las audiencias, los medios, los promotores, gestores culturales y colectivos independientes, así como los foros y bares que abren sus puertas a la diversidad de expresiones culturales que alimentan estas prácticas de gran simbolismo en Hermosillo y en Sonora; que guardan historia en un contexto específico.

Dentro del listado de géneros musicales que conforman a la escena sonoreña, destacan especialmente dos: el punk y el metal. Varios informantes coinciden con ello. El punk ha sido el estilo musical favorito de la contracultura sonoreña; el género dominante desde su llegada, con notoria longevidad y una gran definición en el fenómeno musical alternativo hermosillense. Su éxito quizá se deba a la constancia del estilo musical. A través de las décadas, el público y las agrupaciones se han mantenido con solidez alrededor de la entidad, existiendo bandas que sobrepasan ya los quince o veinte años de trayectoria musical.

Paulo Sánchez (2018) hace una división del rock en Sonora entre los dos subgéneros: "Sonora es una tierra donde hay mucho metal en todas sus vertientes y en

todo el estado. Y por otro lado, el punk rock, con bandas como Sociedad Discriminada, Renkor, Los Hijos del Lechero y un sinfín...”.

Por su parte, Manuel Parra (2018) menciona que al momento de su incursión a la comunidad musical de rock, a inicios de la década de los dos mil, toda la escena giraba alrededor del punk en todas sus diversas vertientes, como punk pop, *happy punk*, alternativo; sin embargo, la música que se conservaba más punk en su esencia, junto con el género de *hardcore*, eran un círculo más alejado dentro del clúster musical.

La producción de rock alternativo empezó con la influencia de la música pop internacional y lo ofertado por los medios masivos de comunicación, pero también, como su mismo nombre lo anuncia, surgió como una alternativa; como otra propuesta a los géneros que, aunque minoritarios, eran predominantes en el contexto musical hermosillense.

Con las bandas alternativas sucede que, como son pocas, tienen que tocar entre ellas mismas, o los invitan a eventos muy metaleros donde se ven “muy pop”, o los invitan a eventos punkosos donde no dejan de ser bandas que abren o están en intermedios; entonces son como los “patitos feos” caminando ahí en medio, considerados muy rockeros para la música pop y muy poperos para el rock; entonces, si ha sido una línea muy difícil (Sánchez, 2018).

Garza (2017) menciona que el rock alternativo es un movimiento musical con una visión de independencia a las disqueras y a la industria cultural, además de sumar la cualidad de libertad a las producciones musicales, performances, así como a sus modos de mercantilización. Aparte, y bajo la misma etiqueta de rock alternativo, lo menciona como un género fusión de otros sonidos preexistentes: “en general, es una combinación de rock británico y estadounidense” y que rayan también en la tangente de la música pop –música comercial-. (Garza, 2017).

El circuito alternativo empezó como una extracción de las listas de popularidad presentadas por MTV sin dejar de lado el eco y los instrumentos representativos del rock, creándose una senda entre las corrientes musicales con sonidos más pesados,

pero además, esta nueva necesidad de crear música a consciencia; de empezar a construirse un estilo musical propio.

Manuel Parra (2018) habla sobre esta transición, que considera un cambio musical “para bien”, más maduro, revivido por el movimiento *indie*, influenciado en un inicio por el *britpop* de los noventas.

A finales del 2007 hasta principios del 2010, que estuvo un poquito muerto todo ese asunto, las bandas que regresaron traían una onda más *brit* -lo británico estuvo de moda-. Entonces, esa época traía mucho el *indie*: alternativos, hacían lo que querían, hacían la música como querían, y fue otro cambio en lo musical, porque ya no estaban siendo pretenciosos intentando ser lo que veían en la tele, sino más bien diciendo “yo voy a hacer mi propio estilo”, y así funcionó (Parra, 2018).

La distinción del rock alternativo, además de su sonido, recae también en la importancia del *live performance*; el ver y escuchar a la banda en vivo, que se transforma en el medio para externar esa expresión corporal-musical que complementa la sonoridad, experiencia que tiene lugar durante las tocaditas y que es también una vía de comunicación e interacción entre artistas y audiencia, pero también entre audiencia y música, como Howard Becker (2004) mencionaba, que los álbumes y grabaciones crean una audiencia para el *live performance*, y este, a su vez, crea una audiencia para las grabaciones y los discos.

Las bandas hermosillenses comenzaron a proponer sus sellos característicos. Las propuestas musicales se acompañaron con cualidades extras, como estética visual, vestuarios o ciertas actitudes en el escenario.

Agrupaciones como Hong Kong Blood Opera y Cosmopolitan “fueron pioneros del *performance*; de las máscaras, de los vestuarios... Marcaron un estilo. Cuando tocaban, se subían a las mesas, hasta creías que se podían matar...” (Parra, 2018). En años posteriores, Full On Stone adoptaría el uso de uniformes para sus presentaciones – pantalón negro, camisa blanca y corbata negra-, sumando la energía que Manuel, el vocalista, desprendía en su *performance*.

La estética de los diseños además de los videos musicales de Los Casablanca, o la vestimenta en rojo y negro de Red Light, fueron también un respaldo para la propuesta sonora de las agrupaciones.

“De todas esas bandas, el sello es eso: algo que dar más en el escenario, siempre lo muestran, pues me tocó ver muchas de esas bandas con un plus, con algo extra”, señaló Paulo Sánchez (2018).

Pero la escena es mucho más que volátil para quienes suenan –o sonaron- a rock alternativo. Son muchas y diversas las opiniones que se sostienen sobre este clúster sonoro, y quienes crean en esta estética musical en la ciudad de Hermosillo, opinaron en diversas direcciones.

El circuito alternativo ha derivado en una multiplicidad de propuestas que los mismos músicos consideran como buenas, malas, algunas escasas en lo que respecta a recurso económico, pero la mayoría suelen ser creativas, integrando nuevos elementos de distinción. La originalidad también resalta: “muchas propuestas son originales, que podrán parecer ‘similares a’ pero conservan un sonido propio”, dice Vicente Arenas (2017).

El rock hermosillense es muy bueno, tiene buenas propuestas, hay muchas bandas que tocan y esta variado. Hay desde punk hasta metal y mucho rock alternativo con diferentes propuestas que tratan de mezclar cosas o innovar en el escenario con instrumentos o shows que ofrecen (Ricardo C., 2017).

Con esta diversidad de música, de oferta, se empezó a consolidar un pequeño público, foros y producciones musicales que se circunscribieron a la creciente escena de rock alternativo y poco a poco, se fue articulando una colectividad de gente creativa que alrededor del género musical logró crear una comunidad, entendiéndola como un anclaje simbólico a la localidad donde se lleva a cabo la producción musical, además de un recurso social cuya pertenencia genera identidad (Bennett, 2004).

Sin embargo, este tema se encuentra en discusión por parte de músicos quienes integraron el circuito, pues las acepciones ante la noción de comunidad no rozan áreas grises, sino que son totalmente blancas o negras. Al respecto, algunos informantes

mencionaron que el rock alternativo o la escena musical sí logró cimentar una comunidad, sin embargo, no la describen de una manera positiva:

Falta un poco más de acoplamiento entre nosotros; no hay amistades sólidas, pero la mayoría te invitan a tocar, asisten, tocan y luego se van. No considero que la escena sea una comunidad en absoluto, de hecho, muy lejos de eso. (Arenas, 2017).

Comunidad, sí, es una comunidad, pero no es muy fraternal a veces. Hay partes muy cerradas, por ejemplo la escena del metal es bien cerrada en sus círculos, pero a fin de cuentas todos nos conocemos y la mayoría nos echamos la mano en lo que podemos. (Contreras, 2017).

Los informantes están de acuerdo en que el circuito del rock alternativo es un espacio reducido; son conscientes que siguen siendo minoría dentro de la misma escena. Existe también cierta división que los segmenta en grupos más limitados o en pequeños núcleos que solo llegan a converger en los eventos. Tocadas como Unidos por el Rock, caracterizada por su amplio cartel de bandas sonorenses, procuraban no solo acercar las propuestas musicales al público, sino también acercar las agrupaciones entre ellas mismas (Arzac, 2017; Sánchez, 2018).

A comparación de lo que ha logrado el punk, el rock alternativo sigue siendo un núcleo muy pequeño (Sánchez, 2018) pero de igual manera sigue generando pertenencia para quienes lo ejercen, identificándose como un grupo de determinada configuración social que lleva prácticas culturales similares y que con el simple hecho de convivir tocando rock en un espacio territorial compartido influye en su identidad y en la consolidación de una comunidad.

Más no todos sugieren lo mismo. Sin delimitarse al circuito alternativo, los entrevistados hablaron también de una latente toxicidad en el ambiente del rock hermosillense, aspecto que se profundizará más adelante, pues se ve ligado a otras cuestiones que, sugieren, han llevado a la escena en picada.

Habiendo crecido el movimiento en manos de una generación que cimentó sus gustos en lo propuesto por los medios de comunicación, y sobre todo, en el Internet,

Alan Arzac (2017) hace mención de las redes sociales como un intermediario para mantener la interacción y relaciones sociales. Las páginas y grupos de Facebook fueron un soporte en la constante comunicación de las agrupaciones.

Es posible relacionar lo anterior con la propuesta de Andy Bennett con respecto a las escenas a diferente escala, es decir, la formación de comunidades musicales en otro plano: el virtual. Bennett (2004) comparte que los que interactúan en grupos de chat –en este caso, grupos de Facebook–, encuentran similitudes también en los fans, seguidores o por qué no, en los mismos músicos, con quienes podrían intercambiar información y opiniones en línea, creando así un lugar virtual de comunidad musical: para Bennett, una "escena musical virtual" (Bennett, 2004, p. 4).

Arzac (2017) y Parra (2018) hacen varias afirmaciones y una especial acotación, llevando la escena de rock alternativo al plano virtual, que jugó una parte importante aunque no sea mencionado por los demás informantes.

Para el año de 2010 o 2011, con el auge que empezó a tomar Facebook, las bandas aprovecharon esta herramienta para darse a conocer, pero también para la formación de una colectividad musical, aunque de manera indirecta.

La escena volvió a florecer mucho por el rollo *indie*, que todo mundo hacía música diferente pero ahora a consciencia, lo buscaban. Había mucha unión entre las bandas, nos comunicábamos, empezó esto del Facebook, todavía era rudimentario, pero hacíamos las cosas; rudimentario en el sentido que las redes sociales no existían las fanpages o la creación de eventos como tal... Todo era a través de grupos, que incluso unos eran secretos, donde se agregaba a la gente a lo pendejo (Parra, 2018).

Yo digo que Facebook afectó mucho; la era digital y el hecho de que todos lo estábamos usando. Necesitabas tener audio, necesitabas tener videos, porque todos querían *likes*; hasta la fecha todavía, pero en aquel entonces era más, porque era nuevo, y que los hermanos Cárdenas<sup>12</sup> hicieran grupos para todo, hacían participar a

---

<sup>12</sup> César y Pablo Cárdenas Domínguez son hermanos, fundadores de la agrupación de metal alternativo Bulbo, que después cambiaría de nombre a El Rey Ha Muerto. A pesar de que no forman parte del género de rock alternativo, son reconocidos como promotores de la escena de rock hermosillense, pues han gestionado

todo mundo. [...] Mientras más gente sabía de las bandas, más famosos eran aunque no fueras a los eventos, porque la gente en Facebook les estaba comentando. (Arzac, 2017).

Así, para cada evento musical que se llevaba a cabo, había también la necesidad de crear un grupo dentro de la red social para agregar a todos los integrantes de las bandas participantes, así como a los amigos y amigas de las bandas, para dar a conocer el evento. Entonces, el grupo pasaba de ser tan solo una invitación, a servir como un foro de discusión donde se compartían bromas y diferentes expresiones que los hacían convivir en el nuevo ecosistema digital, y que también reforzaba la interacción y las relaciones sociales fuera de él:

Todos nos teníamos en Facebook; yo puedo ir a mi lista de amigos e irme uno por uno y decirte '¿sabes qué? Este vato tocaba aquí y es amigo de este y se conocen...' y así. Facebook y el formato digital eran nuestra agenda. En vez de apuntar números y teléfonos, los agregabas a Facebook y cuando había un evento, les tirabas un mensaje: 'Oye, ¿tenemos un espacio? ¿Quieren tocar?' y así es como nos caían la mayoría, sino todos los eventos. (Arzac, 2017).

Con anterioridad, portales y páginas web como lo fueron RockSonora tuvieron también la misma función, pues era el medio para dar a conocer tocadas, realizar anuncios, entre otros (Parra, 2018).

El uso de Facebook ha perdurado hasta la actualidad, aunque en menor medida. La escena emergente también se ha apropiado de las redes sociales para dar a conocer su material, aunque de una forma más seria – “profesional” -.

Hace algunos párrafos se hacía mención de que la comunidad no matizaba en gris cuando de la escena se hablaba y que las opiniones entre los integrantes tienen cierta división. Algunas entrevistas que se llevaron a cabo destacan la toxicidad del ambiente como un desperfecto, y siendo un grupo tan reducido quienes representan la

---

eventos, tocadas, incluso una casa productora y un estudio de grabación bajo el nombre de La División del Norte.

contracultura musical, no debería pasar eso, sino lo contrario: “La escena de Hermosillo es horrible. Horrible. No hay una comunidad. Está llena de celos, llena de ego, llena de mierda [...] Había muchos celos de las bandas buenas y en verdad no se podía convivir. No había esa hermandad”, menciona Bruno Soto (2017).

Los músicos aseguran que en la escena general, es decir, la que engloba la multiplicidad de núcleos y que no se reduce solo al rock alternativo, la colisión entre géneros también suele ser una problemática detonante en este tipo de actitudes que se interpone entre los propios miembros del clúster, a pesar de ser todos una minoría.

Los integrantes de la escena, especialmente los músicos, se han tenido que enfrentar a una constante competencia, que como ellos mismos han desplegado, conlleva a celos, envidia, hasta la propia segregación, marginalización de los géneros menos representados, hasta modelos jerárquicos dentro de un ambiente en donde como los informantes suponen, deberían ser un apoyo y un soporte para sus pares.

[La escena] es tan pequeña, ¿por qué se tiene que poner tan tóxica cuando nos podemos ayudar? Al contrario, tenemos que aprovechar que es pequeña para hacer muchas cosas, los pocos que somos, y que eventualmente empiece a crecer más, que empiecen a salir más bandas, animar más morros. [...] ¿Por qué tirarnos mierda? ¿Por qué criticarnos y no de manera constructiva? No llegas a nada, no ayudas a nada, nomás retrasas la escena, por así decirlo (B. Soto, 2017).

Hay algo que si es lamentable, y eso es la segregación... Por ejemplo, yo cuando anduve en la escena, siempre hubo como un choque porque “ay, es que ese vato es bien punkoso” o “bien metalero”; entre rockeros. ¿Por qué si somos minoría nos estamos atacando? [...] Siempre ha habido un aura de envidia, bien raro. Era difícil a veces. [...] había malos sentimientos entre algunos, y es feo, pues si somos pocos, hay que ayudarnos; no estamos para echarnos tierra. Realmente no sé la razón. Pero así ha sido el rock desde que lo conozco, o a lo mejor así es el rock solo aquí en Hermosillo (I. Soto, 2017).

El poco apoyo fraternal es notorio, aunque no nulo. Como manifestó Oscar Contreras (2017), “[...] nos echamos la mano en lo que podemos, pero tampoco nadie se



desvive por ayudar a otra banda. Sí, buscan ayudar, pero principalmente, cada quien a lo suyo”.

La cultura de la competencia sigue presente en la idiosincrasia del sonoreense, que vehicula la poca tolerancia y las actitudes negativas para con la escena misma, generando pequeños núcleos antagónicos que siguen coexistiendo en el mismo espacio, en la misma localidad y que eso mismo divide opiniones del público.

Los celos también son problema: es algo que los músicos están conscientes de que se debe sobrellevar para que el ambiente musical del rock hermosillense progrese. La comparación con otras bandas que salen han alcanzado popularidad a mayor escala es una constante que desencadena el “¿por qué ellos sí y mi banda no?”, “¿por qué no somos como ellos?”, cuestionamientos que llevan a la frustración de los músicos: “En vez de tener celos y odiarlos, mejor me hago compa de ellos, hablo con ellos, les pregunto cuáles fueron sus medios; a lo mejor y en ‘dando y dando’ está el recibir”, agrega Bruno Soto (2017).

Esto se daba también porque, en menor medida y en escala más pequeña, se habla también de cierta jerarquía entre las bandas, aunque no siempre con una connotación totalmente negativa. Esta se hacía notar a la hora de los eventos de mejor producción, donde bandas con mayor renombre encabezaban los carteles de los festivales con mayor inversión, calidad, o con esta cualidad de “masividad”; para ilustrarlo, bandas como El Rey Ha Muerto, que siempre mantuvo un estatus superior al resto de bandas hermosillenses, solía encabezar los conciertos más concurridos en escenarios como las Fiestas del Pitic, o solían ser los teloneros de agrupaciones consolidadas como Molotov (Arzac, 2017).

Aunque las bandas estaban furtivamente categorizadas por el público y por ellos mismos y sin existir esa hermandad como tal, definitivamente se reconocía a quienes estaban haciendo algo: “A lo mejor no era así como que ‘somos hermanos y nos juntamos a tomar café’, pero había un ‘ok, ellos están haciendo algo; somos compas” (Arzac, 2017).

Aún con la gran producción académica en cuanto a escenas, territorios y comunidades musicales, es curioso que la biblioteca de referencias desplace el abordaje de estas confrontaciones entre actores sociales, o quizá este sea un tema que ocurre con particularidad en la ciudad de Hermosillo, y que valdría la pena profundizar en él para conocer cómo lo maneja la comunidad, para evaluar sus desencuentros, no de manera negativa, sino como un fenómeno que sucede dentro de otro en el ambiente músico-cultural de la capital hermosillense.

Otro punto que abonó al descenso de la producción musical y la actividad artística del rock alternativo fue la separación de bandas que tuvieron papeles destacados y popularidad en esta oleada, y que por cuestiones personales de los integrantes, tuvieron que culminar con las propuestas musicales.

Las bandas con mayor actividad -en la temporalidad en la que se enmarca el presente estudio- se encontraban segmentadas en dos rangos de edad; primero, una generación de músicos mayores que se sumaron al género, siendo bandas como Junkie Monkeys, Dimensión y Matavenados, además de los más jóvenes que apenas se integraban, con el mismo rango de edad; de 18 a 23 o 24 años.

Todas estas bandas estaban en el momento de sus vidas en el que no saben qué pedo, en forma de lo que iba a pasar en el futuro. A todos nos afecta en esta edad; terminas la prepa, estas estudiando, tienes una banda... Pero una vez que terminas, no sabes que pedo. Muchos tuvieron hijos, muchos simplemente era para pa' pasarla bien y ya que terminaron la carrera, se regresaron a sus ciudades (Arzac, 2017).

Al no coincidir las diversas direcciones en los trayectos de vida de músicos que consolidaban algunas agrupaciones, la diferencia de intereses, o la oportunidad de ejercer sus profesiones y cursar sus estudios en otros estados o en el extranjero, dieron pie a la separación de algunas bandas como Cenit, Los Casablanca, Full On Stone, Blenda, y años después, continuó la desintegración de los grupos, como los Junkie Monkeys en 2017. "Son muchos cambios: gente que entra a la universidad, gente que sale de la universidad, gente que ya está más ruca, gente que quiere iniciar negocios...", menciona Alan Arzac (2017).

El perdurar, evolucionar y trascender como banda requiere un enfoque al máximo por parte de los involucrados, por ello, comunicar los intereses es una parte importante al formar parte de un proyecto, que dependiendo de los integrantes, puede o no volverse un compromiso, ya que en muchas ocasiones, se busca salir adelante y hacer de la actividad musical su profesión. Carlo Romero (2017) apunta también a las actitudes por parte de los músicos y realizó algunos comentarios al respecto de la falta de disciplina:

Los músicos tienen que ser más responsables, más disciplinados, enfocarse exactamente su camino. Si esa es su elección, tienen que dedicarle tiempo, explotar ese talento al máximo para poder resaltar sobre los demás. [...] El que se quiere dedicar esto, lo tiene que hacer en serio, lo tiene que hacer formal, profesional y con disciplina, y de ahí pues también parte de que el público lo va a captar de cierta manera (Romero, 2017).

Los propios músicos dan cuenta de este suceso, puesto que muchas otras bandas han tenido que cambiar sus alineaciones por la misma cuestión pero en la minoría de integrantes, como Red Light.

Además de la desintegración de los proyectos musicales, al desánimo se le une esta propiedad volátil y fluctuante que caracterizaba a los foros –bares, en su mayoría-, que no pasaban de dos o tres años de actividad, cerraban, y siendo muy pocos espacios, los músicos, buscando por sus propios medios, debían recurrir a otros lugares que incluso les llegaban a cobrar por presentarse.

[La escena] Se murió porque no había el espacio para tocar. Sí puedes ir a tocar a bares y eso, pero se volvió muy desgastante; ir a tocar a un lugar donde a veces hasta tenías que pagar... Había bandas que pagaban por tocar; eso esta sarra. Tú hiciste el esfuerzo por comprar tu instrumento, de ensayar horas, de pagarte clases, y todavía tienes que pagar por tocar (I. Soto, 2017).

[...] incluso en el pinchi *Foro* te cobraban para tocar. ¡Un crimen! A los Full On Stone les dijeron "les vamos a pagar con una cubeta de cheve". Dijeron "ni modo", y nada, ni eso les dieron. [...] Todavía que les estas trayendo gente (Arzac, 2017).

Ismael Soto (2017) agrega también que la percepción del músico con respecto a estas situaciones los llevó a tener una menor confianza y una escasa visión en su proyecto, preguntándose por qué la gente no los apoyaba o por qué tenían que estar pagando para que los escucharan. “Esa fue una de las razones: no por la gente y no por los bares, sino por el pensamiento de los músicos” (I. Soto, 2017).

A todo lo anterior se le suma la poca empatía que el resto del público hermosillense tiene para géneros como el rock y sus derivados. En adición, todas estas actitudes negativas han sido contraproducentes con las manifestaciones musicales de la localidad.

Pero la culpa no solo apunta a los mismos integrantes de la escena, sino al inexistente interés de la ciudadanía hermosillense y sonoreense ante el brote de proyectos como estos.

La idiosincrasia de la cultura sonoreense ha brindado solo frustración y poco ánimo por parte de los músicos, a consecuencia de la nula participación de los y las hermosillenses, que sin duda ha llevado a numerosas bandas del circuito de rock alternativo a la separación, y a esta propia escena a un momento de estancamiento, o tal vez, hasta de decadencia.

La falta de visión a futuro y la inmediatez que desean los hermosillenses desencadenan el poco apoyo por su parte; esto, a su vez, detiene el progreso de la escena, las bandas se frustran, se desaniman, la gente deja de invertir y el ciclo se repite (B. Soto, 2017).

El público que debe quitarse esa apatía y mala costumbre de no apoyar lo local. [...] No existe ese apoyo contundente. Que se dejan de quejar por un cover... [...] la gente no quiere pagar lo que cuesta un boleto (Romero, 2017).

La evidente presencia de otros intereses musicales para la cultura estándar hermosillense, así como la poca apertura, caracterizan a la población de la capital sonoreense, que en muchas ocasiones ignoran la existencia del movimiento *underground*

y el alcance que ha logrado la escena hermosillense. Sucede que, el público para el que las bandas quisieran interpretar todavía no han volteado a verlos, porque desconfían de sus propuestas.

Bruno Soto (2017) hace alusión a ello: “es también parte de la cultura de la gente, el poco apoyo a lo local, que en Hermosillo hay cosas muy buenas, incluso bandas que pueden competir a nivel nacional, pero la gente de aquí no ve”.

Nosotros nos preguntábamos “¿por qué la gente no viene a nuestras tocaditas?” Porque [...] les estamos ofreciendo algo que no conocen. [...] Hermosillo es un mercado difícil: a Hermosillo nomás le gustan los perches, la cheve y las botas. Sí pues, niégamelo. A lo mejor a ti no te gustan las rolas cheras, pero musicalmente, aquí tu eres la minoría. Entonces, ¿cómo haces tú, siendo minoría, para abrazar a toda la minoría que tienes y por lo menos empezar a comerle espacio a los otros? (I. Soto, 2017).

El cambio generacional, la nueva oferta y demanda musical provocada por los medios masivos de comunicación y las redes sociales, así como la poca motivación o el desánimo por parte de las agrupaciones hicieron aterrizar la escena a cierto estado paralización.

Bruno Soto (2017) refirió que al momento que él empezó a involucrarse en este ambiente musical, la escena se encontraba en una etapa de poca producción, poco movimiento: “me tocó mucho tiempo una escena muy de hueva porque cuando yo estaba empezando, estaba muy muerta”.

En cuestiones musicales, de producción y de eventos, el rock alternativo hermosillense no ha sido un terreno plano, pues los músicos mismos destacan picos de gran actividad, pero posteriormente caen en períodos de poco movimiento. A través de los años, esto ha variado, por lo que consideran que la oleada musical aquí descrita se ha caracterizado por altibajos en la actividad y desarrollo del género en la capital sonorensis:

El rock alternativo ahorita en la escena está muy pobre. [...] no he escuchado ninguna propuesta nueva, personalmente, que de seguro sí hay, pero ahorita, que este marcando algo como antes, hace unos cinco años, no, ya no he escuchado. [...] No se ve tan presente como lo que sería el *hardcore*, el metal, *heavy metal*, el punk; o sea, se van más por esas orillas (Ricardo C., 2017).

Me acuerdo que cuando recién empezamos a tocar, al menos yo tenía la percepción de que había un chingo de bandas muy buenas, muy variadas y de repente se fueron deshaciendo. Luego creo que estuvo bien apagado un tiempo, no había nada y ahorita como que vienen bandas nuevas que están metiéndole mucho [...] (Contreras, 2017).

Como se menciona, este estancamiento ha derivado en la movilización de otro clúster de bandas liderado por generaciones menores, que desde finales de 2016 han empezado a darse a conocer. En coexistencia con algunas agrupaciones del movimiento de rock alternativo tanto en escenarios como en audiencia, el ambiente y los modos de la escena de los años dos mil se ponen en contraste con los valores de la nueva escena musical emergente, que como algunos entrevistados mencionan, se han encargado de abrir espacios, foros y de arrojar nuevas opciones con estilos distintos en cuanto a sonoridad y estética.

Carlo Romero (2017) hace saber que efectivamente, sí ha habido una notoria evolución en cuanto al público; esta transición ha vertido una mayor oferta artística, más lugares y foros de expresión, así como un nuevo nicho de audiencia que acude a tocadas y eventos.

En ese entonces, fue muy difícil al principio, porque antes, la gente no seguía a "los locales", no iban a sus presentaciones; había mucha apatía hacia las bandas. [...] Creo que desde el 2009 hemos evolucionado bastante: los jóvenes se emocionan más por una tocada, acuden con la camiseta, el disco... Creo que es un buen momento en la escena local. A darle para enfrente y no para atrás; no regresar a lo que ya vivimos y que no sirvió (Romero, 2017).

Sobre esta nueva escena, hay una gran coincidencia con respecto a que están logrando formular algo más afín a la noción de comunidad, es decir, mantienen relaciones más estrechas y más cordiales entre las agrupaciones, además de que ha

sido notorio el aumento de las mujeres como participantes activas, como *performers*, gestoras y promotoras, más que como audiencia.

Paulo Sánchez (2018) hace énfasis al señalar que la nueva generación que ha empezado a tocar está consolidando también un núcleo para menores de edad, al que otros sujetos de estudio también hacen mención.

[...] Ahorita se están haciendo muchos colectivos de bandas y muchas bandas están jalando por parejo y se me hace muy bonito eso, que entre las mismas bandas están haciendo los toquines, entre las mismas bandas están organizando los eventos, están jalando para hacer sus eventos. [...] Me gusta mucho que la escena está empezando a crecer con los morros nuevos, ahorita hay muchos morritos que están haciendo bandas y todos ellos son muy amigos. A mí me ha gustado mucho ver eso, la hermandad que se está dando en la escena emergente en Hermosillo y nacional (B. Soto, 2017).

Sin duda, esta explosión musical ocupada y abanderada por jóvenes de la generación Z en el estado de Sonora, la evolución que le han dado al punk, a la estética *sad* y al Internet como único medio de difusión, ya es material del que se ocupará otro estudio.

Para cerrar, hay algo en lo que todos los informantes coinciden, aunque de manera indirecta, y es que el rock como manifestación artística se ha logrado gestar en esta zona, llegando a posicionarse como un fenómeno cultural en la ciudad de Hermosillo; hay escena, pues afirman su existencia en sus diversos discursos, así como también expresan, que de una forma u otra, se sienten parte de esa colectividad desde sus trincheras, ya sea en el rol de músicos, de oyentes, audiencia o de promotores.

### **5.2.3 Ensayos, tocadass y el proceso de grabación**

La música como acto cultural conlleva desde el inicio, una serie de rituales inherentes tan diversos y tan cotidianos, que muchos de ellos podrían pasar inadvertidos, incluso se podrían pasar por alto como prácticas culturales por sí mismas, puesto que la música no es el elemento principal, sino que se encuentra en planos secundarios.

La música y sus diferentes usos conllevan actos de socialización, mismos que generan interacciones; por ello se menciona previamente que las prácticas son acciones que influyen, moderan e interceden en el proceso durante el que se dan estos intercambios comunicativos.

Así, las actividades que se realizan como parte de una sociedad, están ligadas a las instituciones sociales como la familia, la escuela, la religión (Glen, 1991, en Mattiani, 1996). Entonces, las experiencias que los músicos comparten, como el haber formado parte del coro de la iglesia, el ingreso a la rondalla de la preparatoria como actividad extracurricular, el compartir el gusto musical con amistades o simplemente el escuchar la música de los padres y madres durante la infancia, son acontecimientos que marcan como prácticas culturales.

Sin embargo, a partir del concepto de escena musical propuesto previamente, y considerando la armadura teórica que lo sustenta en este estudio, se deriva de ella otro tipo de prácticas mucho más sólidas, más completas y más a consciencia de quienes participan en estas; prácticas que suelen ser, en general, acordadas por un conjunto de seres sociales.

En los diversos discursos que resultaron de las entrevistas a profundidad aplicadas, los participantes destacan tres actividades específicas que llevan a cabo como miembros de la comunidad musical, apelando al gusto propio, a la validación de sus pares o de la sociedad en general, siendo mencionados los ensayos, los periodos de composición y el proceso de grabación, y finalmente, las tocadas, eventos que suelen ser el "producto" más relevante para los músicos, pues engloban todos los esfuerzos de las actividades mencionadas y es ahí donde tienen la oportunidad de dar a conocer al público la creación de su música inédita, de composición propia.

Siendo hijo de un guitarrista y con la disponibilidad del instrumento en su hogar, Oscar Contreras (2017) decidió seguir los pasos de su padre, a quien continuamente le veía tocar. Para él, la decisión de tomar la guitarra se dio de forma natural dado al habitus musical de su familia. Después de aprender a tocar, continuó con la



composición, pues pensaba: “lo veía yo bien natural, que si aprendes a tocar, es lógico que luego empieces a componer”. Era el siguiente paso. Durante su adolescencia formó la banda Phox, a la edad de 15 años, que sin saberlo, lo llevaría por el camino que tomaría después, al buscar cimentar la banda y profesionalizarse como agrupación.

Es como todo lo que haces en tu tiempo libre, cada quien tiene sus cosas, y ahí me marcó que mi tiempo libre iba a ser para la música. Libre entre comillas, porque realmente era lo que yo quería hacer y lo demás era obligación (Contreras, 2017).

Entonces, la formación de bandas, para los intérpretes hermosillenses, no es solo un hobby, sino que requiere también cierto grado de compromiso.

Como anécdota, Parra (2018) comparte que, en la búsqueda de completar integrantes para uno de sus proyectos musicales, decidió ingresar al extinto portal Rock Sonora – [www.rocksonora.com](http://www.rocksonora.com) –, en donde se topó con una publicación que también buscaba músico. Lo que llamó su atención fue la forma y redacción de dicho anuncio vacante, que destacaba todas las peripecias que un músico podría pasar. Parra lo platica:

Lo más curioso era la redacción de la publicación: “Buscamos guitarrista y vocalista que realmente le guste la música, interesado en hacer música propia y original, que tenga influencias de rock y música alternativa, que no se ande con mamadas pop, que no sea mandilón, y si lo es, que se aguante para cumplir en los ensayos o en las tocadas, que no tenga miedo a cargar sus instrumentos...” (Parra, 2018).

Con el mensaje anterior, es notable ver cómo los mismos miembros de las bandas demandan seriedad y responsabilidad, dejando en claro que no es solo un pasatiempo, sino un proyecto que requiere disciplina por parte de los miembros que van a integrar la agrupación, especialmente quienes buscan profesionalizarse o buscan redituarse económicamente con la banda, es decir, hacer de la música su trabajo; vivir de ello, como algunos de ellos mencionan en sus planes a futuro.

Para ello, se requiere compromiso desde las actividades como son los ensayos. Ismael Soto (2017) lo da a conocer: “...para nosotros era un deporte de alto rendimiento estar ensayando”, explica el exbajista de Full On Stone:

En el punto en el que llegábamos todos, ya teníamos que estar armados, ya teníamos que estar sonando. Tras, tras, tras. Las horas que ensayáramos, a veces dos, a veces tres, una vez ensayamos seis horas, pasado de lanza, estábamos siempre dándole. No era de que nos tomáramos un break; no, a darle. ¿Tienes sed? Ve y toma agua de volada. [...] Siempre fue así, muy estricto. El Manuel es muy estricto con todo: es una persona estricta y eso nos ayudaba, nosotros no lo éramos, cada quien tenía su perfil y llevábamos muy buen ritmo (I. Soto, 2017).

Arzac (2017) lo corrobora, al destacar también la firmeza por parte del vocalista y líder de Full On Stone. “Manuel, el vocal, era como que... ‘tiene que sonar mejor, tiene que estar mejor, tiene que ser la mejor grabación’. Siempre estaba como en militancia, como que “vamos a ser la mejor pinchi banda””.

El rigor también se ve reflejado en las sesiones de ensayos de la banda Red Light, aunque con mayor flexibilidad, guardaban todas sus tardes de sábado para ensayar por aproximadamente cuatro horas.

El sitio de ensayo usual es el cuarto del *Benado*, guitarrista. [...] Para ellos, la rutina del sábado es la misma: subir veinte escalones cargando los instrumentos, amplificadores y otra indumentaria hasta el cuarto, acomodarlos, bajar los veinte escalones, volver por más y eso se repite hasta que todo este arriba. Desfilan. Dentro de la habitación, desenredar y conectar cables, afinar los instrumentos. [...] La habitación es amplia y poco a poco se va llenando de los instrumentos musicales. Mientras acomodan, la bocina del cuarto suena con algo de Snoop Dog.

Esto de acomodar lleva mucho más tiempo de lo que cualquiera pensaría. A las 2:40 aún no terminan de afinar detalles para iniciar (Apuntes del diario de campo, Ensayo de la banda Red Light, sábado, 20 de mayo del 2017).

Manuel Parra (2018) comparte que, en la búsqueda por querer componer mejor para grabar con calidad y lograr hacer algo con su música, las sesiones de ensayos tuvieron que tomar mayor seriedad: “[...] y nuestros ensayos, de pasar a ser una cosa de diversión, de des estrés y de pistear, era una cosa de trabajo, de tiempo y dedicación”.

Además de los ensayos como práctica usual y recurrente en las bandas, Parra menciona que el objetivo era lograr un mejor producto musical; por lo que aquí se enuncia también el proceso creativo en cuanto a la composición de su música, así como el transcurso de grabación de su material.

La escena hermosillense de rock en general se ha caracterizado por la producción independiente, trabajo gestionado por las mismas bandas. La búsqueda por materializar sus propias creaciones sonoras en una ciudad que ofrecía pocas opciones de sellos discográficos o estudios de grabación, o bien, el que este servicio estuviera fuera de sus posibilidades económicas, los llevaba a grabar con sus propios medios y con el equipo que tuvieran al alcance. Es así que solventaban esta necesidad con grabaciones caseras y con la libertad de producir sus temas a su manera.

Así, Phox inició grabando sus demos con la acústica que ofrecía el cuarto de baño, los sonidos captados por un micrófono del videojuego rock band conectado al puerto usb de una laptop, donde era mezclado por un software de edición de audio (Arzac, 2017).

La dedicación y lealtad a estos proyectos es notoria. Vicente Arenas platica que el primer disco que grabó le tomó más de tres años y también una gran parte de sus ahorros.

En el 2003 hice 'Ártico', con el tecladista Jaime Reyna; hicimos 14 temas, un disco completo. [...] Del 2003 al 2006 terminamos ese disco; tres años grabándolo, porque nosotros lo pagamos, nosotros hicimos todo y pues batallábamos, estábamos jovencillos todavía y no teníamos dinero; ahí poco a poco (Arenas, 2017).

El proceso de grabación casera involucra a los músicos en mayor medida, al mismo tiempo que les enseña. Es una actividad de prueba y error. Manuel Parra (2018) menciona que gracias a sus producciones, aprendieron a mezclar, a posicionar bien los micrófonos, a regular con consola.

Éramos niños, y aun así, grabábamos, con mi compu, y con un programa que se llamaba Cool Edit y que después se llamó Adobe Audition, por allá en el 2004. Y así aprendí a grabar, de una manera medio arcaica, muy rudimentaria, pero ahí aprendes

que se pueden meter efectos, que se pueden panear las guitarras, y me empecé a interesar más por ese lado (Parra, 2018).

Pero de todos estos rituales, las tocadás tienden a ser los más significativos, tanto para los músicos como para la audiencia, pues como se mencionaba con anterioridad, es en la acción del *performance* donde surge esta interacción comunicativa en ambas vías. Para describir esto, Small (1999) plantea que la naturaleza de la música no se encuentra en los objetos, sino en la acción: lo que la gente realiza cuando forma parte de cualquier acto musical. Partiendo de ahí, el investigador sugiere que es más fácil comprender la naturaleza y la función de la música en la vida humana. La premisa del investigador sostiene que la actuación es central para la experiencia de la música:

Una actuación musical es una cosa mucho más rica y más compleja que lo que permiten quienes se concentran sólo en la obra musical y en su efecto sobre un oyente individual. Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales (Small, 1999, pp. 4-5).

Aunque durante las entrevistas, los músicos no lo describen textualmente, se interpreta que las tocadás son un acontecimiento público, “formal” dentro de lo que cabe (pues se extiende promoción posterior e invitación a la audiencia), donde se da el acto musical; es un encuentro organizado por seres humanos: “todos los asistentes, oyentes y músicos están tomando parte en el encuentro por las relaciones que crean juntos entre ellos durante la actuación” (Small, 1999, p. 5).

En ocasiones, estos eventos musicales son acompañados por los *afters*<sup>13</sup>, que son reuniones o fiestas posteriores, donde los músicos y sus amigos se reúnen en casas a platicar y tomar como un medio de convivencia, reconocimiento y socialización con los otros. “Todas las tocadás, generalmente todas tienen after, pues tú sabes, y pues uno se va a gusto al after, chingosumadre si no llevas dinero, ahí a lo mejor hay, y si no hay, lo que importa es el ambiente”, menciona Ismael Soto (2017).

---

<sup>13</sup> De *after party*, es decir, después de la fiesta.

Los escenarios y *venues* donde suelen organizarse estas tocaditas tienden a transitar y desarrollarse conforme a las disposiciones de los aparatos sociales, económicos, culturales y hasta políticos, de la época.

Para ilustrar, los sitios donde se realizó la breve observación participante no difieren mucho en las propiedades que los caracterizan. Con frecuencia tienden a ser bares, como lo aseguran algunos participantes, cuyo objetivo principal es la venta de alcohol, particularmente cerveza, por lo que se niega la entrada a menores de edad.

El ambiente en cada uno de ellos suele ser muy parecido. La iluminación es escasa y las dimensiones tienden a ser un espacio reducido, además de que no se cuenta con los requerimientos o equipo técnico óptimo para un buen sonido. Son frecuentados por la misma gente y curiosamente, la mayoría de estos bares están situados en el primer cuadro de la ciudad, es decir, en el centro histórico y sus alrededores.

Lo anterior se explica por el trasfondo que mencionó Paulo Sánchez (2018), que durante la década de los noventa, las tocaditas solo se hacían dentro de estos establecimientos. Ya a inicios de la década posterior, estos eventos empezaron a tener más apertura y empezaron a salir de los lugares nocturnos para llevarse a cabo en diferentes lugares: en escenarios más grandes como los del Festival del Pític, en parques, en casinos, en cafés, entre otros.

Particularmente en el segmento temporal que se ha repasado, estos eventos empezaron también a invitar y recibir mayor atención por parte de un público menor de edad, especialmente a mediados de los dos mil diez. Sin embargo, es necesario mencionar que la mayoría de los *flyers* que se recopilaron durante la investigación en redes sociales, mencionan que los eventos en cuestión se realizan en un bar.

No hay espacios para todas las edades. La escena de Hermosillo está concentrada a los mayores de edad. [...]Es más fácil hacer un bar y estar vendiendo *cheve* cara que tener un restaurante o un café, lo que sea, con un espacio para bandas y que te esté

llegando gente paulatinamente más y más. Tú sabes que a un bar te va a llegar gente a pistear aunque no vayan a ver a las bandas [...] (B. Soto, 2017).

Las bandas hermosillenses comparten los mismos espacios sin importar el género musical que toquen, y para ellos, eso no representa ningún conflicto. Mucho se ha debatido entre si hay foros o no: algunos afirman que no hay, que hacen falta, pero otros mencionan que sí los hay, aunque no estén al cien por ciento equipados para el fin musical: “Si quieres hacer una tocada, el London está bien; no hay que quejarse tampoco de los foros, porque sí hay” (Arenas, 2017).

De alguna u otra manera, estos espacios físicos son importantes pues pasan a ser lugares simbólicos al convertirse en el espacio territorial que representa al clúster musical alternativo y dota de identidad a todos los participantes e involucrados. Cerrillo (2012) hace alusión a esto, cuando en su investigación, los testimonios recopilados hacen ver que estos espacios alternativos de expresión son un punto de reunión donde convive la gente con gustos similares. Así, la oscilación de la escena se origina en “una búsqueda simbólica y no meramente geográfica, por lo menos en lo que a la comunidad roquera respecta” (p. 56):

No es el espacio físico el que motiva por sí mismo el desplazamiento hacia él, sino su alto valor simbólico que lo convierte en un lugar con sentido, un espacio para una comunidad y una serie de interacciones que no se gestan en ningún otro (Cerrillo, 2012, p. 56).

## CONCLUSIONES

Desde que la humanidad ha poblado la tierra, la música ha sido un elemento importante que ha desempeñado diversas funciones sociales y culturales llenas de significados atribuidos por quienes la practican.

Esta investigación se dedicó a explorar un universo simbólico específico: la escena musical de rock alternativo en la ciudad de Hermosillo, Sonora, haciendo también una revisión por el panorama histórico que coadyuvó a la configuración de este acontecimiento artístico y a la consolidación de su comunidad musical.

A lo largo de este trabajo, la música se ha caracterizado por ser también un sistema de comunicación, mediado por interacciones sociales que inician a muy temprana edad, con la influencia de las instituciones sociales como lo son la familia y la educación; especialmente, de la figura paterna o de miembros de la familia próximos, como lo arroja esta investigación. Con el paso del tiempo, la formación musical continúa desarrollándose, se reafirma con diversos criterios, habiéndose así formado en cada individuo un archivo musical dotado de representaciones y formas simbólicas únicas.

Con posterioridad, todos los conocimientos y la cultura subjetivada dan pie a que los individuos comiencen un proceso de formación de identidad, tanto la propia como la colectiva, en donde buscan la aceptación de personas con causas y preferencias similares, tal como lo arrojan los resultados de este estudio. De esta manera, un sitio geográfico comienza a atestiguar la formación de ciertos colectivos humanos con determinado bagaje, estética o pensamiento en común, pero sobre todo y en este caso, con una inclinación en la preferencia de gustos musicales afines.

De aquí en adelante, comienzan a gestarse las más sólidas prácticas que responden a "rituales" del rock, como la formación de bandas, los ensayos, procesos de composición, grabación, las tocaditas y los eventos musicales; este conjunto se realiza con el apoyo de la comunidad; que durante la realización de este trabajo, fue uno de los conceptos más controversiales entre los entrevistados, pues hay opiniones divididas en

cuando a si la escena hermosillense es una comunidad o no. Algunos piensan que no, por estar contaminada de malos sentimientos, y por otro lado, otros dicen que en efecto, es una comunidad, aunque ella misma se encuentra conformada por varios núcleos, mismos que generan los diferentes estilos musicales. Hasta este punto, se debe destacar que, para llegar a esta discusión con respecto a las particularidades que guarda este ambiente y comunidad musical, fue necesario establecer desde el inicio, una definición puntual que expusiera el concepto de escena.

El concepto de escena musical - además de estrechar aún más el objeto de estudio de esta investigación - sirvió desde el inicio como la base teórica que le otorgó dirección a este proyecto. A la par de este, se revisaron otros planteamientos; las prácticas culturales como las formas de interacción entre miembros de una comunidad, sus actividades y rituales organizados, y las representaciones sociales como formas de construcción y reproducción del conocimiento para brindar sentido a la realidad bajo la proyección común de ciertas ideas, que en este caso, han servido como reconocimiento identitario del grupo dentro del mismo clúster, a su vez que delimita las diferencias con otras comunidades o formas culturales diversas.

Después de la evaluación e interpretación de la información obtenida, y en función de ambas ideas desarrolladas en el párrafo anterior, estas nociones - de representaciones y prácticas culturales - pasaron a quedar circunscritas dentro de la conceptualización de escena, por su papel como elementos o componentes activos necesarios de un grupo social.

Una escena guarda similitudes con postulados como el espacio social o la diversificación de la sociedad en campos de actividad específicos de los que habla el sociólogo Pierre Bourdieu, pues reúne también prácticas, personajes, promotores dentro de un determinado contexto, así como espacialidad territorial, pero siempre con un mayor acercamiento a la cuestión musical como el principal elemento cohesionador.

Así, las múltiples propiedades que engloba este modelo teórico pueden resultar un gran aporte no solo para el ejercicio académico en la música popular, sino también para el desarrollo de los estudios culturales, para ciertas perspectivas desde las ciencias



de la comunicación y sobre todo, en estudios de corte etnográfico, especialmente por su gran utilidad en el proceso investigativo y la flexibilidad de posturas que ofrece la escena como un concepto que puede ir reconstruyéndose.

Desde hace varios años, el término de escena musical se ha incluido en el argot de la comunidad musical, siendo acuñado con más fuerza en los últimos años, sobre todo en el contexto de las redes sociales. Sin embargo, el ámbito académico sonoreño no se ha detenido en su enfoque y mucho menos en la exploración de la diversidad de manifestaciones de la música popular urbana, aunque sí han surgido trabajos que se han preocupado especialmente por el género del rock en la entidad.

Se hacía una referencia a Kotarba (1994) al señalar que el rock es el género de música popular más común en el mundo, y no solo se ha consolidado como el más influyente, sino que se puede agregar que también ha sido el género con mayores ramificaciones, subgéneros, reformulación e hibridación sonora, además de liderar movimientos de vanguardia y enmarcar múltiples ideologías y estilos de vida al margen de este.

Tras la adquisición del conocimiento empírico, es posible invalidar esta afirmación constante que se dice; que en Sonora no hay escena de rock, pues a pesar de que la noción de escena musical es intangible, es más que sólida para quienes se encuentran involucrados en ella.

Como movimiento, la música tiene también un hilo histórico. El rock siempre ha existido en Hermosillo; aun siendo minoritario, las dinámicas en torno a la escena local han sido diversas, y con el paso del tiempo, se han integrado nuevos modos, formas de pensar y hacer, que han cambiado las estructuras socioculturales de estos fenómenos.

La escena hermosillense es un concepto que reúne todos los diversos géneros musicales derivados del rock, usado también como un sinónimo de cultura musical alternativa local; este hecho cultural viene de muchos años atrás y ha prevalecido, pero también ha ido evolucionando y readaptándose de generación en generación, tal como sucede con el nacimiento del rock alternativo y el circuito de bandas que decidieron

solidificar este movimiento en la ciudad de Hermosillo, igual que como ocurrió con el punk en décadas pasadas y como los nuevos géneros posteriores a los 2010.

Como una bocanada de aire fresco, el rock alternativo hermosillense se ha inclinado a la autenticidad musical y visual propia; a la búsqueda de la originalidad. Es un movimiento que ha sido fuertemente influenciado por la globalización, el acceso a la información, el compartir contenidos, los canales televisivos, el Internet y la posibilidad de compartir y adquirir música de manera gratuita en diversas plataformas, mismo que, sin caer en el egoísmo, se dejó de preocupar por lo demás y priorizó en su sonido, más que desear mantenerse o luchar en una postura anárquica, izquierdista, contra el sistema, como lo ha hecho el punk por muchos años en Sonora.

Aun así, la inestabilidad de la actividad musical en la capital sonoreense se refleja en un patrón que se ha manifestado a través del tiempo. Con esto se dice que la escena es un fenómeno musical cíclico: siempre tiende a girar alrededor de un solo género, sobre todo, el género alternativo de mayor popularidad internacional. Así pasó con el punk en la década de los 90, el *indie* durante los 2000 y el *surf punk* a mediados de los 2010, donde prolifera el surgimiento de muchas agrupaciones con un concepto sonoro similar, que logran hacer un *boom* de gran actividad, pero que después decae hasta ser reemplazado por otra propuesta musical.

Para ahondar en esa aseveración, sería necesaria una revisión al panorama musical del género en todos los niveles: desde el internacional hasta el local, indagando en el pasado. Sin embargo, los registros sobre rock en Hermosillo y en Sonora son escasos; se sabe poco, aunque hay mucho que decir. Dentro de este tema, existen tópicos que de igual manera merecen ser explorados, pero que la delimitación del estudio obligó a dejar de lado, como el papel de las mujeres en la escena musical dominada por hombres, las brechas generacionales entre movimientos musicales sonorenses, la formación de identidades a partir de la música y cómo estas son representadas en las letras y sonidos de las bandas sonorenses o revolver en las ideas de las nuevas generaciones de jóvenes músicos. Todas estas son potenciales ideas que podrían contribuir a la generación de conocimiento, al mismo tiempo que se abre espacio

para el rock y los estudios de música popular urbana hermosillense o sonoreense en el campo académico.

Para concluir, hay un verbo que, creo, define la gran mayoría de los hallazgos que este estudio ha arrojado y que se describen en el capítulo anterior. Small (2009) propone la expresión “musicar”, que se define como “tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical” (p. 4). En él, engloba todas las acciones que contribuyen y afectan la naturaleza del encuentro humano que es la actuación musical; no solo tocar, cantar o escuchar; sino el componer, practicar, ensayar, y a todas las personas que hacen que este encuentro pueda llevarse a cabo.

Para este estudio, fue imprescindible la participación de músicos, gestores, promotores activos de la escena, quienes compartieron sus percepciones en lo que respecta a la situación musical de rock alternativo hermosillense y me otorgaron la oportunidad de escarbar en sus memorias, recuerdos, en sus propios acervos musicales, sus vivencias y en todos sus significados construidos al “musicar”.

## REFERENCIAS

### Bibliográficas

- Agustín, J. (1996) *La contracultura en México*. Ciudad de México, México: Gijalbo.
- Baltar, M. (2011) Utopía en el rock. La rebeldía joven bajo la lupa de la industria. En Misseri, L. & Conti, R. (Eds.), *Imaginarios utópicos en la cultura. De las utopías renacentistas a las posindustriales* (p.26-41). Mar de Plata, Argentina: Kazak Ediciones.
- Becker, H. (2004) *Jazz Places* en Bennett, A. y Peterson, R. (Eds.) *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. (p. 17-27). Tennessee, Estados Unidos: Vanderbilt University Press.
- Bennett, A. (2005) *Culture and everyday life*. Londres, Reino Unido: SAGE Publications.
- Bennett, A. y Peterson, R. (2004) *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Tennessee, Estados Unidos: Vanderbilt University Press
- Blacking, J. (1973) *How Musical Is Man?* Londres, Reino Unido: University of Washingtons Press.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995) *Respuestas, por una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Cohen, S. (1991) *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- De la Torre, A. (2012) *¡Ush, estas nenas hablan como manes!: Una aproximación etonográfica a las relaciones de género en la escena del rock transgresivo en Bogotá*. Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario.
- Eco, U. (1974) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Editorial Lumen.

- Farr, R. (1983) *Las representaciones sociales*. En Moscovici, S. (Comp.) (1986) *Psicología Social Vol. 2*. (p. 495-506). Barcelona, España: Paidós.
- Frith, S. (2003). *Música e identidad*, en Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. (p. 181-213). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- García, E.; Gil, F. y Rodríguez, G. (1994) *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada, España: Ediciones Aljibe.
- Geertz, C. (1973) *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Guerrero, P. (2002) *La cultura: estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) *Etnografía. Método de investigación*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Juliá, I. (1996) *Grunge, noise y rock alternativo*. Madrid, España: Celeste.
- Keighley K. (2006) *Reconsiderar el rock*. En Frith, S; Straw, W. & Street, J. (Eds.) *La otra Historia del Rock*.(p. 155-194) Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Kotarba, J. (1994). The positive functions of rock and roll music. En J. Best (Ed.), *Troubling children* (pp. 155-170). Nueva York: Aldine.
- McLeod, J. y Thomson, R. (2009) *Researching Social Change: Qualitative Approaches*. Londres, Reino Unido: SAGE Publications.
- Laguna, C. (1989) *Rock, cultura y comunicación* (Tesis de licenciatura). Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora.
- León, M. (2002). *Representaciones sociales: actitudes, creencias, comunicación y creencia social*. En Morales, J. F., Kornblit, A. L., & Páez, D. (Eds.), *Psicología social* (pp. 367-385). Buenos Aires: Prentice Hall.
- Martínez, C. (2000) *Cultura Contracultura*. Ciudad de México: Plaza Janés.

- Martínez-Hernández, L. (2013) *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla, México: Universidad Iberoamericana Puebla.
- Merriam, A. (1964) *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University.
- Misseri, L. & Conti, R. (Ed.) (2011) *Imaginario utópico en la cultura. De las utopías renacentistas a las posindustriales*. Mar de Plata, Argentina: Kazak Ediciones.
- Moreno, D. (2017) *Rockeros en tierra de mariachis: subculturas juveniles, espacios rocanroleros y vida musical en Guadalajara, 1957-1971* (Tesis de licenciatura) Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.
- Palmar, A.; Pedraz, A.; Ramasco, M. y Zarco, J. (2015) *Investigación cualitativa*. Elsevier España: Barcelona, España.
- Peñúñuri, A. (1997) *Historia del rock and roll en Hermosillo, 1983-1992* (tesis de licenciatura) Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora.
- Rowell, L. (1999) *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, España: Gedisa.
- Sierra, F. (1998) Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social. En Galindo, J. (Coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. (p. 277-346) Ciudad de México: Pearson Education.
- Tatarkiewicz, W. (2002) *Historia de seis ideas*, Madrid, España: Tecnos.
- Thompson, B. (1990) El concepto de cultura. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Weber, M. (1978) *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

## Fuentes electrónicas

- Alvarado, R. (2013) La música y su rol en la formación del ser humano. *Universidad de Chile*. Recuperado de [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La musica y su rol en la formacion del ser humano.pdf](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La%20musica%20y%20su%20rol%20en%20la%20formacion%20del%20ser%20humano.pdf)
- Bennett, A. (2004) Consolidating the Music Scenes Perspective. *Poetics*, 32, 223-234. Recuperado de [https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett %20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf](https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf)
- Bermúdez, E.; Crespo, E.; Prieto, M. y Vílchez, M. (2005) Rock, consumo cultural e identidades juveniles. Un estudio sobre las bandas de Rock en Maracaibo. *Revista Espacio Abierto*, 14 (1), 119-153. Recuperado de <http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/espacio/article/view/1282>
- Bruno, J. (1998). La cultura de la violencia, el rock y la educación para la paz. *Enfoques*, 10(1), 63-72. Recuperado de <http://publicaciones.uap.edu.ar/index.php/revistaenfoques/article/view/544/0>
- Carrigo, B. y Rivera, S. (2015) Los consumos juveniles de música en la era digital: un estudio de caso en la Zona Metropolitana de Querétaro. *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes*, 10 (2), 171-192. Recuperado de <http://revistas.iaveriana.edu.co/index.php/cma/article/view/12679>
- Castillo, C. (2011). *La ideología del rock político: Rage Against The Machine*. (Tesina de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla). Recuperado de [http://catarina.udlap.mx/u dl a/tales/documentos/lri/castillo c ci/portada.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/castillo_c_ci/portada.html)
- Cerrillo, O. (2012) *Las comunidades del rock en la Ciudad de México: Un estudio cronotópico*. Iberofórum. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VII (13), 33-60. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/2110/211028532002/>
- Chartier, R. y Bourdieu, P. (2003) La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier. *Revista Sociedad y Economía*, 4, 161-175. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/530/1/La%20lectura.pdf>

- Cohen, S. (1993). Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 12, 123-138. Recuperado de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.463.6298&rep=rep1&type=pdf>
- Cristiano, J. (2010) Habitus e imaginación. *Revista Mexicana de Sociología*, 73 (1), 47-72. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032011000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032011000100002)
- Cruces, F. (2004) Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. *Revista Transcultural de Música*, 8. Recuperado de [www.redalyc.org/pdf/822/82200803.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/822/82200803.pdf)
- De Garay (1999) La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación? *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 1 (1), 82-88. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/155/15501107/>
- Del Val, F. (2014) *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España) Recuperado de <http://eprints.ucm.es/29411/1/T35941.pdf>
- Del Val, F. y Colman, M. (s.f.) *Bourdieu y el rock: Un romance in crescendo*. Ponencia presentada en el XI Congreso Español de Sociología. Recuperado de [http://www.academia.edu/13070236/BOURDIEU\\_Y\\_EL\\_ROCK.\\_UN\\_ROMANCE\\_IN\\_CRESCENDO](http://www.academia.edu/13070236/BOURDIEU_Y_EL_ROCK._UN_ROMANCE_IN_CRESCENDO)
- Díaz, S. (2017) *Escenas musicales locales hoy en día ¿Una herramienta válida?* Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/319315146\\_Escenas\\_musicales\\_locales\\_hoy\\_en\\_dia\\_Una\\_herramienta\\_valida](https://www.researchgate.net/publication/319315146_Escenas_musicales_locales_hoy_en_dia_Una_herramienta_valida)
- Domingo, J., Luengo, J., Luzón, A. y Martos, J. (2007) Historias de vida e historia oral en educación. *Perspectivas Docentes*, 35, 12-22. Recuperado de [https://www.researchgate.net/profile/Jesus\\_Domingo/publication/28310734\\_Historias\\_de\\_vida\\_e\\_historia\\_oral\\_en\\_educacion/links/566c082708ae1a797e3d3710.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jesus_Domingo/publication/28310734_Historias_de_vida_e_historia_oral_en_educacion/links/566c082708ae1a797e3d3710.pdf)
- Domínguez Águila, L., & Muñoz Barriga, L., & Castro Hidalgo, A. (2006). Sentido y significado de la música en adolescentes varones de un establecimiento de



- enseñanza media particular subvencionada de Concepción, Chile. *Theoria*, 15 (1), 45-56. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/299/29915105.pdf>
- Entwistle, G., Ríos, R. & Lozada, I. (2012). Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales. *Punto Cero*, 17 (25), 47-54. Recuperado de <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v17n25/v17n25a07.pdf>
- Fackler, J., Kotarba, J. y Nowotny, K. (2009) An Ethnography of Emerging Latino Music Scenes. *Symbolic Interaction*, 32, (4), 310-333. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/si.2009.32.4.310>
- Galindo, J. (1987) Encuentro de subjetividades, objetividad descubierta. La entrevista como centro de trabajo etnográfico. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 1 (3), 151-183. Recuperado de [http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/encuentro\\_de\\_subjetividades.pdf](http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/encuentro_de_subjetividades.pdf)
- García, A. (2008) Identidades y representaciones sociales: la construcción de las minorías. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 18. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/alfonsogarcia.pdf>
- García, B. y Sepúlveda, X. (1985) La historia oral en América Latina. *Secuencia, revista de Historia y Ciencias Sociales*, 1, 162-176. Recuperado de <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/98/89>
- Garza, F. (2017) *Preferencias musicales y masculinidad en jóvenes estudiantes de Hermosillo, Sonora*. (Tesis de maestría) Recuperado de [https://ciad.repositorio.institucional.mx/jspui/bitstream/1006/337/1/Garza%20Aquirre%20Fabi%C3%A1n%20Alfredo\\_MDR\\_17.pdf](https://ciad.repositorio.institucional.mx/jspui/bitstream/1006/337/1/Garza%20Aquirre%20Fabi%C3%A1n%20Alfredo_MDR_17.pdf)
- Giménez, G. (1999) *La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales* Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/27391097\\_La\\_importancia\\_estrategica\\_de\\_los\\_estudios\\_culturales\\_en\\_el\\_campo\\_de\\_las\\_ciencias\\_sociales](https://www.researchgate.net/publication/27391097_La_importancia_estrategica_de_los_estudios_culturales_en_el_campo_de_las_ciencias_sociales)

- Giménez, G. (2005) La cultura como identidad y la identidad como cultura. *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales*. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- González, J. (1993) Metodología y sociología reflexivas: navegar procelosos mares del placer. *Estudios de Culturas Contemporáneas*, 5 (15), 209-226. Recuperado de [http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/metodologia\\_y\\_sociologia\\_reflexivas.pdf](http://www.culturascontemporaneas.com/contenidos/metodologia_y_sociologia_reflexivas.pdf)
- González, J. (2008) Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo? *TRANS Revista Transcultural de Música*, 12. Recuperado de <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/musicologia/obligatorias/Gonzalez.pdf>
- González, L. (2005) *Estrategias y medios para la difusión de los eventos de las instituciones culturales de Sonora*. (Tesis de licenciatura). Recuperado de <http://www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=3215>
- Gracyk, T. (2001) *I Wanna be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=OPOwUw5UmEEC&lpg=PR9&dq=local%20rock%20music&lr&hl=es&pg=PR9#v=onepage&q=local%20rock%20music&f=false>
- Grebe, M.E. (1976) Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 30 (133), 6-27. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13119/13397>
- Guerra, P. (2015) Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 52 (4) 615–630. Recuperado de <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1440783315569557>
- Guerrero, J. (2012) El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 16, 1-22. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815008>
- Janotti, J. (2012) Interview – Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-*

- Graduação em Comunicação*, 15 (2). Recuperado de <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/viewFile/812/599>
- Kawulich, B. (2005) La observación participante como método de recolección de datos. *Qualitative Social Research*, 6 (2). Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/rt/prinFRIENDLY/466/998>
- Kruse, H. (1993) Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*, 12 (1), 33-41. Recuperado de <http://hollykruse.com/PopMusic1993.pdf>
- KulTube.net (2013) *1 Kilo de Rock*. Recuperado de [http://kultube.net/sonora/index.php?pag=m\\_calendario&gad=detalle\\_evento&id\\_evento=846](http://kultube.net/sonora/index.php?pag=m_calendario&gad=detalle_evento&id_evento=846)
- KulTube.net (s.f.) *Foro ST – Hermosillo*. Recuperado de [http://kultube.net/sonora/index.php?pag=m\\_directorios&gad=detalle\\_elemento&id\\_ele=1614](http://kultube.net/sonora/index.php?pag=m_directorios&gad=detalle_elemento&id_ele=1614)
- Hormigos, J. (2009) Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido. *Revista Comunicar*, 34, 91-98. Recuperado de <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=34&articulo=34-2010-11>
- Hormigos, J. & Martín-Cabello, A. (2004) La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4, 259-270. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1220361>
- Mariezcurrera, D. (2008) La historia oral como método de investigación histórica. *Revista Gerónimo de Uztáriz*, (23-24), 227-233. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264024>
- Marín, J. (2011) Música e infancia: de la socialización al control social. Un balance teórico metodológico. *Diálogos: Revista Electrónica de Historia*, 12 (2), 137-164. Recuperado de [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-469X2011000200007](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2011000200007)
- Materán, A. (2008) Las representaciones sociales: un referente teórico para la investigación educativa. *Geoenseñanza*, 13 (2), 243-248. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/360/36021230010.pdf>

- Mattiani, M. (1996) Envisioning Cultural Practices. *The Behavior Analyst*, 19 (2), 257-272. Consultado en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2733617/pdf/behavan00020-0115.pdf>
- Mendivil, L. (2014) Música, infancia y cultura mediática. *Revista Educación PUCP*, 13 (25), 97-107. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/educacion/article/viewFile/10569/11040>
- Ochoa, A. (2002) El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 6 (15-16). Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- Olivares, E. (s.f.) *XHCD-FM Zoom 95*. Recuperado de <https://jericko19.wordpress.com/xhcd-fm-zoom-95/>
- Olmos, M. (2003) La etnomusicología en el noroeste de México. *Desacatos*, (12), 45-61. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2003000200004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200004)
- Piñero, S. (2008). La teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de Pierre Bourdieu: Una articulación conceptual. *CPU-e Revista de Investigación Educativa*, (7), 1-19. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2831/283121713002.pdf>
- Piñero, E. (2009). Paz, amor y rock and roll: cultura y contracultura juvenil en la década del '60 [en línea] Ponencia presentada en *XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. Universidad Nacional del Comahue. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/paz-amor-rock-and-roll-cultura.pdf>
- Piñero, E. (2015) Observación participante: una introducción. *Revista San Gregorio*, (1) 81-89. Recuperado de <http://revista.sangregorio.edu.ec/index.php/REVISTASANGREGORIO/article/viewFile/116/72>
- Portelli, A. (1991) Lo que hace diferente a la historia oral: Recuerdos que llevan a teorías. En Schwarzstein, D. (Comp.), *La historia oral*. Recuperado de [http://comisionporlamemoria.org/bibliografia\\_web/metodologia/Portelli.pdf](http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/metodologia/Portelli.pdf)

- Quintana, A. (2006). Metodología de Investigación Científica Cualitativa. En Quintana, A. y Montgomery, W. (Ed.). *Psicología: Tópicos de actualidad*, (pp. 47-84). Recuperado de <http://cienciassociales.webcindario.com/PDF/Cualitativa/Invquintana.pdf>
- Ramírez, J. (2006) Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21 (60), 243-270. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009>
- Reguillo, R. (2002) El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (29), 63-79. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15119/14960>
- Revilla, M. (1999) El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido. *Última Década*, (5), 1-19. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19500501>
- Reyes, A. (1982) Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. *Schramm Source: Yearbook for Traditional Music*, 14, 1-14. Recuperado de <http://www.istor.org/stable/768067>
- Rimmer, M. (2011) Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus. *Journals of Cultural Sociology*, 6 (3), 299–318. Recuperado de <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1749975511401278>
- Rizo, M. (2004) *Prácticas culturales y redefinición de las identidades de los inmigrantes en El Raval (Barcelona): aportaciones desde la comunicación* (tesis doctoral). Recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2004/tdx-1217104-141705/mrg1de1.pdf>
- Rodríguez, D. y Valdeoriola, J. (2009) *Metodología de la investigación*. Recuperado de [http://zanadoria.com/syllabi/m1019/mat\\_cast-nodef/PID\\_00148556-1.pdf](http://zanadoria.com/syllabi/m1019/mat_cast-nodef/PID_00148556-1.pdf)
- Robles, B. (2011) La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropofísico. *Revista Cuicuilco*, 18 (52), 39-49. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/351/35124304004.pdf>

- Small, C. (1999) El Musicar: Un ritual en el espacio social. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 4. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>
- Straw, W. (1991) Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), 368-388. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389100490311>
- Straw, W. (2005) Cultural Scenes. *Society and Leisure*, 27 (2), 411-422. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07053436.2004.10707657>
- Torrecilla, J. M. (s.f.) *La entrevista*. Recuperado de [https://uam.es/personal\\_pdi/stmaria/imurillo/Met\\_Inves\\_Avan/Presentaciones/Entrevista\\_\(trabajo\).pdf](https://uam.es/personal_pdi/stmaria/imurillo/Met_Inves_Avan/Presentaciones/Entrevista_(trabajo).pdf)
- Tribus del Rock (s.f.) *Información de contacto*. En Facebook. [Fanpage] Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/tribusdelrocksonora/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/tribusdelrocksonora/about/?ref=page_internal)
- Valle, N. (2004) CEUS: El último movimiento estudiantil del siglo XX en Sonora. Ponencia presentada en el *XXIX Simposio de Historia y Antropología de Sonora*. Universidad de Sonora. Recuperado de <http://www.colson.edu.mx:8080/portales/docs/CEUS.pdf>
- Van Dijk, T. y Athenea Digital (2002) El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, 1. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34083/33922>
- Velasco, K. (2006, diciembre 4). La banda HKBO ganó el Rockcampeonato 2006. *Crónica*. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/274558.html>
- Noriega, J, Carvajal, C. y Grubits, S. (2009) La Psicología Social y el concepto de cultura. *Psicología & Sociedade*, 21 (1), 100-107. Recuperado de [www.ufrgs.br/seerpsicsoc/ojs/include/getdoc.php?id=2398&article=630...pdf](http://www.ufrgs.br/seerpsicsoc/ojs/include/getdoc.php?id=2398&article=630...pdf)

## Fuentes de imágenes

Cano, N. (4 de diciembre de 2006) HKBO 'es rockampeón'. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/73240.html>

Negra Rec (16 de febrero de 2013) *ALLISON EN CONCIERTO, BANDAS INVITADAS UNBOX, PHOX, JUNKIE MONKYES Y NEUTRAL!!!! LA NEGRA RECORDS 3 AÑOS APOYANDO AL TALENTO SONORENSE!!!!!!* [Actualización Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=264813390318942&set=pb..-2207520000.1529504194.&type=3&theater>

OzonoStudios (2014) *Ozono Studios*. Recuperado de <http://ozonostudios.com/>

RESETT (30 de abril de 2006) 'Los 10 + Pedidos MTVLA NORTH' Monday, May 1st. 2006. [Msj. 644]. Mensaje publicado en <https://classic.atrl.net/forums/showthread.php?t=31489&page=33>

Stereo 100.3 (13 de octubre de 2014) *Concierto Doce de Stereo 100.3 FM*. [Actualización Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/stereo100/photos/a.10152285284526261.1073741854.147628656260/10152285284586261/?type=3&theater>

Stereo 100.3 (29 de octubre de 2010) *Ganadores de boletos VIP a través de Facebook – The Beatles* [Actualización Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/stereo100/photos/a.448988796260.246505.147628656260/448988901260/?type=3&theater>

Twitter (2018) *Captura de pantalla a búsqueda "Hermosillo" + "Tributos"*. Recuperado de <https://twitter.com/search?q=hermosillo%20tributos&src=typd>

Unidos por EL ROCK (4 de septiembre de 2014) *26 DE OCTUBRE 2013* [Actualización Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/757903024250874/photos/a.757906190917224.1073741828.757903024250874/757906720917171/?type=3&theater>

Wavestack Jamming Weekend (13 de enero de 2014) *Gracias a todos por ser parte de esta gran experiencia!* [Actualización Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/WavestackJammingWeekend/photos/a.183191801877203.1073741827.183178945211822/202082756654774/?type=1&theater>

## **Entrevistas**

Entrevista a Alan Guillermo Arzac Acuña, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 11 de noviembre de 2017.

Entrevista a Bruno Soto Campoy, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 17 de agosto de 2017.

Entrevista a Carlo Romero, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 30 de mayo de 2017.

Entrevista a Ismael Soto Soto, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 23 de septiembre de 2017.

Entrevista Manuel Francisco Parra Moroyoqui, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 23 de febrero de 2018.

Entrevista a Oscar Contreras Yañez, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 19 de agosto de 2017.

Entrevista a Paulo Sánchez, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 10 de enero de 2018.

Entrevista a Ricardo C.; realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 7 de marzo de 2017.

Entrevista a Vicente Arenas, realizada por Samantha Isabel Leyva Oviedo, Hermosillo, Sonora, 19 de septiembre de 2017.



## APÉNDICES

### Apéndice 1. Glosario de términos

**Britpop:** Subgénero del rock alternativo nacido en la década de 1990 en el Reino Unido, caracterizado por un sonido más delicado y por su la simplicidad musical. Fue un movimiento desarrollado como contraparte del popular y oscuro grunge producido en Estados Unidos. Sus principales exponentes son bandas como Oasis, Pulp, Blur, Suede y The Verve.

**Cover:** 1. En la música popular, se refiere a la reinterpretación de una canción previamente grabada por otro artista; es una canción versionada.

2. Cantidad de dinero que se cobra por ingresar a un bar, restaurante o centro de entrenamiento; en este caso, es la compra del “boleto” para ingresar a las tocadas.

**Emo:** Género de música rock caracterizado por un énfasis en la expresión emocional, a veces a través de letras confesionales. Surgió como un estilo de post-hardcore a mediados de la década de los ochenta. Posteriormente, fue adoptado y reinventado por bandas de rock alternativo, indie rock y pop punk. Comenzó a formar parte de la cultura *mainstream* a principios de los 2000, con el éxito de Jimmy Eat World y Dashboard Confessional. Bandas como My Chemical Romance, Fall Out Boy y Red Jumpsuit Apparatus continuaron la popularidad del género durante el resto de la década.

**Flyers:** Pósteres o carteles, ya sean impresos o digitales, que anuncian un evento; en este caso, una tocada.

**Glam rock:** Se define como un estilo visual dentro de la variada gama musical del rock. Nació en el Reino Unido y tuvo su apogeo en las décadas de 1970 y 1980. Su nombre deriva de la palabra “glamour”, pues sus exponentes vestían escandalosos trajes, maquillaje y peinados exóticos, además de los zapatos de plataforma y brillo.

**Grunge:** Popularizado en la década de los noventa, el grunge es un subgénero del rock que se caracteriza por guitarras distorsionadas, baterías predominantes y pesadas, con un discurso que reflejaba apatía, inconformidad con la sociedad y búsqueda de libertad. Bandas como Nirvana, Pearl Jam y Soundgarden son de los principales exponentes. Su epicentro fue la ciudad de Seattle, Washington. (Juliá, 1996).

**Hardcore:** Estilo musical surgido en la década de 1980 como derivado del punk, que se caracteriza por su presentación agresiva, su ritmo muy acelerado, sonido sucio y la potencia y energía con que se ejecutan las canciones.

**Huesear:** Término utilizado por músicos que se refiere a de tocar cualquier género, con cualquier agrupación, con el fin de ganar dinero; alquilan sus conocimientos y habilidades musicales para vivir de la música.

**Indie:** Es un género musical derivado del rock alternativo, que a su vez, engloba más subgéneros dentro de su concepto. Inicialmente, surgió como un movimiento de producción DIY (*do it yourself*) o “hazlo tú mismo”. Emerge de la palabra “independiente” y consigna a toda banda o artista que crea y distribuye su propia música sin contar con firma discográfica. Más que contar con determinada característica musical, se enfoca en subrayar el estilo propio sin depender de las tendencias globales o del encasillamiento en determinada etiqueta sonora.

**Punk pop/pop punk:** El *popular punk* es un género musical que se adhiere al rock alternativo, donde se fusionan el sonido, los ritmos rápidos y las guitarras del punk con melodías, letras y temáticas alusivas al pop. Este género tiende a ser pegajoso, con un brillo fácil para la radio.

**Reggae:** Género de música afroamericana con ritmos jamaicanos.

**Revival:** Traducida como “renacimiento”, se refiere al movimiento de cualquier índole que tiende a revalorizar modas o estilos del pasado, adaptándolos y haciendo uso de ellos en la producción contemporánea.

**Ska:** Género musical que deriva principalmente de la fusión de la música afroamericana de la época, con ritmos populares propiamente jamaicanos, siendo el precursor directo del rocksteady y más tarde del reggae.

**Underground:** La cultura *underground*, entendida como “subterránea”, conjuga los géneros musicales, sus agrupaciones y escenas que no comercializan sus producciones, que expresan ideas comunes, como la honestidad y libertad de expresión creativa en contraposición a la composición de la música comercial, y la apreciación de la individualidad artística en oposición a la conformidad con las tendencias principales actuales. Está estrechamente ligado con el movimiento musical independiente.

**Venue:** La traducción literal de *venue* al español es “lugar de encuentro”. En el contexto musical, se refiere a cualquier lugar utilizado para un concierto o actuación musical, que varía en tamaño y ubicación: puede ser desde una concha acústica al aire libre, hasta una sala de conciertos o un estadio deportivo.

## Apéndice 2. Guion de entrevista

- Nombre, edad, lugar de nacimiento...
- Infancia. ¿Recuerdas tu primer acercamiento a la música?
- Canciones/artistas de la infancia
- En la adolescencia, ¿qué papel juega la música en tu vida?
- ¿Cómo surge la inquietud de tocar?
- ¿Cuál fue tu primer instrumento musical?
- ¿Qué bandas fueron tus mayores influencias?
- ¿Cómo surge la idea de formar una banda?
- Tus proyectos en la música
- ¿Qué material y grabaciones tienes?
- Logros más relevantes
- ¿Por qué crees que concluyen estos proyectos musicales, qué factores crees que intervienen?
- ¿Cómo describes el ambiente de la escena de rock alternativo hermosillense en el periodo de tiempo del 2006 hasta la actualidad?
- ¿Cómo describirías ese rock, qué lo caracteriza?
- ¿Qué bandas recuerdas con mayor actividad?
- Eventos memorables de la escena
- Principales promotores de la escena
- Principales foros con apertura al rock
- ¿Consideras la escena como una comunidad?
- ¿Cuál es el panorama actual de la escena a tu parecer?
- ¿Cómo influye en ti el formar/haber formado parte de la escena?
- ¿Cuál es la función de la música en tu vida cotidiana?
- ¿Qué significa la música para ti?

### Apéndice 3. Imágenes y figuras complementarias

**Figura 7.** Listado del top 10 de videos musicales en el programa Los 10 + pedidos en mayo del 2006.

Por RESETT (2006).

<p>Los 10 + Pedidos MTVLA NORTH Monday, May 1st, 2006 Host: Gabo</p>		<p><b>VOTING LIST:</b> Alison - "Fragil" Ashlee Simpson - "L.O.V.E." Babasonicos - "Yegus" Beyonce featuring Slim Thug &amp; Bun E - "Check On It" Black Eyed Peas - "Pump It" Calle 13 - "¡Alrévete te te!" *NEW* Depeche Mode - "Suffer Well" Diego - "Responde" El Sueño de Morfeo - "Nunca Volverás" Finde - "Intoxicado" Good Charlotte - "The Chronicles of Life &amp; Death" Gonliaz - "El Mañana" Green Day - "Jesus Of Suburbia" Ha-Ash - "Me Entrego a Ti" Hilary Duff - "Beat of My Heart" James Blunt - "High" Julieta Venegas - "Me Voy" Kelly Clarkson - "Walk Away" KoRn - "Coming Uncoone" Kudai - "Sin Despertar" *NEW* La Oreja De Van Gogh - "Muñeca De Trapo" Lucybell - "Fe" Madonna - "Sorry" Miranda - "Yo Te Dire" Motel - "Dime Ven" Nikki Cian - "Mirame" Panda - "Disculpa los Malos Pensamientos" Pink - "Stupid Girls" Placebo - "Song to Say Goodbye" Plastilina Mosh - "Millionaire" Red Hot Chili Peppers - "Dani California" Shakira (featuring Wycle Jean) - "Hips Don't Lie" She Wants Revenge - "Tear You Apart" Simple Plan - "Crazy" System of a Down - "Lonely Day" The Rasmus - "Shoot" *NEW* The Strokes - "Heart In A Cage" Turbo - "15" Yeah Yeah Yeahs - "Gold Lion" Yellowcard - "Rough Landing, Holly"</p>
<p>Fall Off:</p>		
	Shakira "Da De Enero" [ 14 Days / = / Peak #9 ]	
	Belanova "Por Ti" [ 38 Days / -1 / Peak #5 ]	
	Ashlee Simpson "L.O.V.E." [ 24 Days / -1 / Peak #7 ]	
	Black Eyed Peas "Pump It" [ 6 days / +2 / Peak #7 ]	
	Motel "Dime Ven" [ 34 Days / = / Peak #5 ]	
	Green Day "Jesus Of Suburbia" [ 47 Days / = / Peak #3 ]	
	Simple Plan "Crazy" [ 59 Days / -3 / Peak #1 (x8) ]	
	Panda "Disculpa Los Malos Pensamientos" [ 22 Days / = / Peak #3 ]	
	The Rasmus "Sail Away" [ 62 Days / = / Peak #1 (x14) ]	
	Hilary Duff "Beat Of My heart" [ 58 Days / +3 / Peak #1 (x14) ]	

**Figura 8.** Muestra de grabaciones por Ozono Studios.

Por OzonoStudios (2014).

The screenshot shows the Ozono Studios website interface. At the top is a navigation menu with links: INICIO, DEMOS, EQUIPO, CONTACTO, and BLOG DE TECNOLOGÍA. Below the menu is a grid of five music video thumbnails. Each thumbnail includes a play button icon, a title, and the artist's name. The thumbnails are: 1. Full on Stone - SHE'S GOT IT; 2. Rico Fragoso - HE'S A PIRATE; 3. The Sicarios of Rock & Roll - MIS GARRAS; 4. Lórica - OTRA GENTE; 5. Castro De - CIRCLE.

**Figura 9.** Flyers de algunas tocadas tributo durante el año 2016.

Fuente: Eventos de Facebook (2016)



2016-01-23



2016-04-05



2016-05-16



2016-06-25



#### Apéndice 4. La evolución del rock a través de los años: una genealogía

Detrás de la etiqueta "rock" han convivido (y lo continúan haciendo) innumerables expresiones musicales, que sostienen ciertos parámetros éticos, estéticos e ideológicos que muestran una necesidad de cambio socio-cultural.

En una breve genealogía, el desarrollo histórico del rock inicia en los años 50 con el súbito incremento de la población joven después de la Segunda Guerra Mundial, fenómeno denominado "baby-boom".

Es necesario situar al originario *rock and roll* como la primera expresión musical de jóvenes y para los jóvenes, fusión entre el *rythm and blues* de músicos negros, y por otro lado, del *country*, por músicos blancos. Elvis Presley se posiciona como un ícono internacional de este género.

Durante la década de los sesentas en Inglaterra, el cuarteto de pop-rock británico The Beatles marcaría la diferencia en la historia de la música pop por su autenticidad. Así lo plantea Baltar (2011, p.28):

El cuarteto de Liverpool supo tener bien en claro desde su primera grabación en la poderosa compañía EMI que el material que grabaría para sus discos simples sería exclusivamente de canciones originales de los integrantes del grupo. [...] La pulseada inicial fue ganada en aquella decisiva sesión de grabación de septiembre de 1962 en que convencieron al productor George Martin de publicar como *single* el tema propio "Love me do" y no la canción "How you do it" hecha por un compositor profesional, que Martin insistía que fuera su primer sencillo.

El hecho de que los músicos eligieran su propio repertorio, así como la autosuficiencia vocal y musical caracterizó al llamado "*do it yourself*" (hazlo tú mismo), que vendría a ser un pilar de gran importancia dentro de la cultura rock: autenticidad creativa.

Posteriormente, se desencadenaría un fenómeno denominado "invasión británica" u "ola inglesa" con grupos como The Rolling Stones, The Who, The Animals y The Kinks, que bombardearon la industria musical estadounidense con un sonido más "salvaje", y a partir de esto, el rock deja su origen adolescente y pasa a convertirse en música para adultos jóvenes que rebasaban ya los 20 años.

El rock desencadenó no solo una gran variedad de estilos musicales; inspiró también tendencias estéticas, vanguardias, poesía y narrativa, expresiones artísticas, pero además fue la bandera de grandes movimientos sociales.

En los años 70, el rock comienza modernizarse con el uso de sintetizadores, efectos, surrealismo y una apertura hacia la exploración con drogas como marihuana, LSD, cocaína y heroína. Sin embargo, fue en este periodo donde el género avanzó con grandes pasos hacia su sofisticación con la llegada del llamado rock progresivo y sinfónico con exponentes como Pink Floyd, con una propuesta conceptual, arreglos musicales complejos, metáforas y alegorías en la lírica, así como un "virtuosismo" instrumental y vocal, asegura Baltar (2011).

Como una respuesta al rock de principios de la década de los 70, aparece en escena el movimiento punk gracias a Sex Pistols en Inglaterra y The Ramones en Estados Unidos: esto como antítesis al rock sinfónico alejado de la idea de juventud. El punk, que surgiría a partir de 1976 en Inglaterra, pretendía regresar a las raíces del rock de los años 50, con cercanía al público y un sonido más crudo, salvaje y amateur.

Para la década de los '80, los rockeros ya no eran tan jóvenes. "La cultura rock tenía dos caminos a seguir: replantearse su idea de juventud, la cual ya no condecía con la edad de sus protagonistas, o ceder el pedestal del rock a las nuevas generaciones" (Baltar, 2011). Con el progreso tecnológico, el rock se torna robotizado y "cibernético". Es durante esta época donde la estética jugaría una parte primordial y surgirían las grabaciones de videos musicales.

A finales de esta década y principios de los años 90, surge en la ciudad norteamericana de Seattle, un sonido "de garage" encabezado por la banda Nirvana: rock primitivo, ruidoso, con un público reactivo. Simultáneamente, en Inglaterra emergería el brit-pop con Oasis y Blur, bandas con claras referencias a los años 60, a la "beatlemania" y a la psicodelia.

A mediados de los años 90, comenzarían a surgir bandas y músicos independientes, ajenos a los grandes líderes de la industria cultural, siendo ellos mismos quienes componían, grababan y producían sus canciones, distribuyendo el producto en sus pequeños "gigs".

El hacer una revisión de la escena rockera hermosillense a través de los años es imprescindible para comprender los movimientos actuales. Claudio Laguna (1989) se encargó de reconstruir el panorama del rock en la capital sonorenses en su tesis de licenciatura: de esa manera surgió "Rock, cultura y comunicación", investigación a la cual me remitiré en los siguientes párrafos como referencia con el fin de contextualizar la actividad musical en las décadas pasadas.

El rock and roll pisó la ciudad de Hermosillo en la década de los sesentas, llegando a desplazar a los grandes grupos musicales u orquestas, debido a la poca practicidad de estos últimos contra los cuatro o cinco integrantes que conformaban una banda de rock. El nuevo estilo musical



generó empatía con los jóvenes, que comenzaron a formar sus propias bandas y a tocar con poco conocimiento teórico musical (esto gracias al “desenfado” del rock) buscando imitar a sus ídolos anglosajones.

Posteriormente hubo pocos lugares donde se tocaba rock. Para mediados de los años setenta y principios de los ochenta, las bandas rockeras comenzaron a disolverse, puesto que la música disco y la aparición de los centros nocturnos (discotecas) comenzaron a acaparar el mercado juvenil.

Una nueva generación de jóvenes músicos emerge en busca de su propio estilo y música. A diferencia de las bandas de las décadas anteriores que solo imitaban canciones en inglés, ellos buscan desarrollar su propio material. Es a partir de 1980 que surgen dos géneros derivados del rock: el “heavy metal” y el “punk”, ambos sin un objetivo social concreto.

Después de esto, la ciudad de Hermosillo se mostraría renuente al cambio: el rock se convertiría en el “fácil acceso” de los jóvenes al alcohol y las drogas. Por este motivo, disminuyeron las oportunidades para la organización de “tocadas”, que pasaron a tomar lugar en los locales para fiestas ya en desuso, o bien, en la casa de algún rockero, en pocas o nulas condiciones. Así surgen los hoyos fonquis locales, situación no muy alejada de la realidad actual.

Baltar (2011) asegura que muchos de los rockeros que actualmente se encuentran en el circuito alternativo, *indie o underground* es por su deseo a reivindicar el ideal de los años 60, pero también, es la escena donde muchos artistas, sean novatos o marginados, aguardan por ser descubiertos por algún promotor o gran sello discográfico: es por eso que es complicado precisar el rol de la escena del rock alternativo a través de la historia.