



El mensaje de Arme: planteamiento ético-estético de una banda de rock otomí

Arme's message: an ethical-aesthetic approach of an Otomi rock band

José Humberto Sánchez Garza
Universidad Nacional Autónoma de México
Universidad Goethe, Frankfurt
humberto_meister@hotmail.com

Recibido: 14/ 8/2023

Aceptado: 9/10/2023

Resumen: Este artículo retoma un estudio de caso en torno a la categoría local *música con mensaje*. El grupo de rock Arme –“la tortilla” en lengua otomí– aborda aspectos comunitarios, musicales y familiares en función de resarcir problemas de violencia y drogadicción en la localidad de Chitejé de Garabato, Querétaro, de donde son oriundos. En primera instancia, su propuesta se basa en producir música y letras originales, y no covers de grupos de rock urbano y punk como suele suceder en el pueblo. Si bien ninguno de los integrantes habla la lengua otomí, ellos toman una opción musical distinta con respecto al gusto juvenil, que incluye posicionamientos respecto al conocimiento de los abuelos, el uso de la lengua indígena, y el respeto y pertenencia a la tierra y la comunidad. A partir de una metodología etnográfica y partiendo de lineamientos de los estudios culturales, recupero marcas enunciativas como valores sociomusicales para dar cuenta de procesos identitarios. La categoría *música con mensaje* permitirá evaluar fenómenos musicales que tratan la reivindicación cultural indígena.

Palabras clave: rock, identidad, indígena, prácticas musicales, ética/estética.

Abstract: This article takes up a case study around the local category of *music with message*. The rock group Arme –“la tortilla” in the Otomi language—deals with community, musical and family aspects in order to address the problems of violence and drug addiction in the town of Chitejé de Garabato, Querétaro, where they are from. In the first instance, the group's artistic proposal is based on producing original music and lyrics, rather than covers of urban rock and punk bands, as is common among other local groups. Although none of the members speaks the Otomi language, they take a unique path regarding the musical tastes of young people, highlighting the knowledge of their grandparents, the use of the indigenous language, and respect and a sense of belonging to the land and the community. From a methodological standpoint rooted at once in ethnography and cultural studies, I focus on enunciative markings as sociomusical values to account for identity processes. The category *music with message* facilitates the evaluation of musical phenomena that deal with indigenous cultural claims.

Keywords: rock, identity, indigenous, musical practices, ethic/aesthetic.

Las músicas indígenas contemporáneas¹ han sido abordadas como expresión de las lenguas originarias, como reivindicación cultural, como rescate de saberes locales y, en menor medida, como defensa territorial y medioambiental. Aun cuando el foco se ha puesto en los objetivos extramusicales, es decir, en las motivaciones de los proyectos, se han soslayado las estrategias de cada uno de ellos y su correspondiente puesta en práctica. Más allá de la agenda cultural de las diversas instituciones del Estado, así como las trilladas narrativas patrimonialistas, considero pertinente revisar los procesos de consolidación de proyectos musicales de esta naturaleza para entender realmente su funcionamiento. Mi propuesta es un acercamiento etnográfico que retome las enunciaciones de los interlocutores, retratando de esta manera los marcos de interacción y significación que emergen de ellas, sin dejar de lado las dimensiones metafóricas y creativas, fundamentales para el análisis de cualquier performance.

Las músicas denominadas urbanas, como el rock, el rap, el reggae, el ska y el punk, han estado presentes entre diferentes comunidades indígenas desde hace un buen tiempo. El consumo musical de la juventud ha llevado a una escucha activa de estos géneros que muchas veces se ha transformado en iniciativas de reivindicación cultural. Asimismo, las diversas subjetividades que proveen estas músicas se vuelven insumos valiosos al momento de hablar sobre su especificidad cultural. El presente estudio aborda estas consideraciones para analizar un caso que permite comprender cómo los jóvenes indígenas hablan de su identidad al relacionarse con los abuelos, ya que son vistos como agentes culturales significativos dentro y fuera de la comunidad. En este sentido, he elegido la noción de identidad propuesta por los Estudios Culturales, escuela que la comprende como un proceso inacabado, en permanente construcción, es decir, de manera constructivista y no determinista. Además, esta nos recuerda los conceptos de interpelación y articulación como modalidades que atraviesan los cuerpos en distintos contextos y permiten al individuo constituirse como sujeto dentro de una sociedad².

Chitejé de Garabato –la localidad en la que baso mi estudio– se encuentra en el municipio de Amealco de Bonfil en el estado de Querétaro, ubicado en la región central de México. Durante mi primera inmersión en este campo me di cuenta de la indumentaria punk y roquera que usan cotidianamente los jóvenes. Las personas mayores se refieren a ellos como “los negros” por el color de las camisetas, pantalones y botas que usan. Mientras uno camina por las calles, muchas sin pavimentar, es común escuchar en alto volumen, guitarras distorsionadas, gritos estridentes o baterías de doble pedal. Fue así como constaté que el rock, el punk, el gótico y el metal son las músicas más escuchadas entre la población. Esto no significa, sin embargo, que no haya otro tipo de sonoridades o prácticas musicales como las denominadas tradicionales, sobre todo en las fiestas patronales. Decidí estudiar esto a través de una metodología etnográfica, que incluyó entrevistas no-directivas y una observación participante que terminó por decantarse en una perspectiva familiar y comunitaria, pues en

¹ Propongo este término para hablar de expresiones culturales en general y prácticas musicales en particular, en formatos como el rock, el rap, el reggae, entre otros, llevadas a cabo en la actualidad por jóvenes oriundos de pueblos o comunidades indígenas. Aunque no empleen el término “músicas indígenas contemporáneas”, algunos estudios realizados en Latinoamérica problematizan la contemporaneidad musical de las juventudes indígenas, quienes apelan a veces a la ancestralidad de sus culturas. Tal es el caso de Armenta (2018), Cunin (2014), Kunin (2014), López Moya *et al.*, (2014), Pimentel (2014), Ruíz (2019) y Sánchez (2018).

² Véase Hall (2011) y Grossberg (2011). En el ámbito musical, algunas de las bases teóricas se pueden ver en Vila (2001), Pelinski (2000) y Frith (2011). El presente estudio sigue de alguna manera dichos lineamientos.

todo momento las personas hacían referencia a sus padres, abuelos e inclusive a las nuevas generaciones de niños y adolescentes que disfrutaban de esta música estridente.

El grupo de rock Arme surgió en 2015 por iniciativa del vocalista, guitarrista y compositor Edgar Valerio Salvador, inspirado en el movimiento nacional de rock en lengua materna³. La actual agrupación está conformada desde enero de 2018 por Mostro (guitarra solista), Nando (bajo) y Chivo (batería), quienes además integran otra agrupación dedicada a interpretar covers de rock urbano y punk en la comunidad llamada La Resistencia Rockera. Los tres tienen cierto grado de parentesco y viven en el barrio Las Salvias junto con otros familiares, que tocan otros géneros musicales. A veces también participa en el grupo Amaranta Gálvez, particularmente, en los coros. En ciertas ocasiones el estilo de Arme incorpora instrumentos prehispánicos como silbatos, ocarinas y el *huéhuetl* –tambor cilíndrico de un metro aproximadamente con un parche en la parte superior–. Su sonido remite a grupos de heavy metal con voz gutural, rasgueos característicos del punk y rock, así como a melodías sobrias con trasfondo de pequeños aerófonos. El grupo denomina el género “rock experimental etno”.

Su primer disco se titula *Árbol sin raíces* y está conformado por ocho canciones, algunas de ellas de hasta casi diez minutos de duración. La lírica está escrita casi en su totalidad por el líder y guitarrista del grupo, mientras que la música es producto de la colaboración grupal. Edgar es lector de poesía y literatura en general, por lo que su estilo de escritura es muy particular. Asimismo, dada su experiencia como actor de teatro, las modulaciones de voz que utiliza son también singulares. Por ejemplo, en la letra de “Jacinto Canek”, hay un momento en que la voz gutural se transforma en declamación, sobre todo en la estrofa extraída de un libro homónimo de Ermilo Abreu (2014) [1940]. Esta pieza está compuesta en memoria del icónico revolucionario maya del siglo XVIII que fue martirizado por convocar a una rebelión armada contra los españoles en la Península de Yucatán. Otra canción de nombre “Haxjöö Xaha” –Buenos días tortuga– está inspirada en parte por un poemario escrito por Diego Prieto y Mirza Mendoza (2015), dedicado a la deidad acuática otomí con forma de tortuga, la *xaha*, que lleva por título *Piedra de agua. Homenaje a la Xaha, deidad ñõñhõ del agua*. En una de las visitas a Peña de Bernal –un gigantesco monolito ubicado en el municipio Ezequiel Montes en Querétaro– los integrantes de Arme conocieron una comunidad indígena en la que aún se habla la lengua otomí y desde allí observaron lo que parecían tortugas ascendiendo el monolito, según la leyenda del lugar.

Pero quizás lo más representativo del disco sean las piezas que hablan sobre la propia historia de vida de Edgar, a saber, “La muerte de un anciano”, “Arme”, “Árbol sin raíces” y “Cuando la muerte”. En este texto realizo un análisis sucinto de la letra a partir del uso metafórico de palabras que se refieren, por ejemplo, a la tierra, las raíces y la voz. En todos los casos estas palabras aparecen asociadas a la genealogía familiar y a una búsqueda por resarcir no solo los problemas de violencia en el pueblo, sino las relaciones con la generación de adultos mayores. De esta manera, muestro los entrecruzamientos que se producen entre lo familiar, lo comunitario y la *banda* –en adelante escrito en cursivas–. Este último término es un mexicanismo para referirse a un colectivo esencialmente juvenil, que se diferencia de la banda como grupo musical aunque, por cierto, ambas acepciones estarían relacionadas en el

³ En el caso de México, este movimiento se inició sobre todo con el grupo Sak Tzevul de Chiapas y Hamac Caziim de Sonora, en 1996, después del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En la segunda década del 2000, otros grupos de jóvenes chiapanecos impulsaron este movimiento que luego trascendió en el resto del país. Para más información, véase Sánchez (2018).

ámbito de la performance. En el presente estudio la *banda* es considerada como una audiencia en la que Edgar y su grupo buscan tener incidencia.

La *banda* de Garabato

Edgar Valerio Salvador, el principal interlocutor de esta investigación, considera que su natal Chitejé de Garabato ha sufrido un proceso de absorción urbana. Esto ha llevado a problemas de drogadicción y violencia dentro de la población joven, pero también a la pérdida de la lengua originaria del lugar: el otomí. Una de las principales causas de esta pérdida ha sido el sentimiento de rechazo y vergüenza que experimentan los abuelos, quienes además no transmitieron dicho idioma a su descendencia. Hoy día los niños y jóvenes muestran cada vez más desinterés hacia lo propio. Por otro lado, el abuso de las drogas y el alcohol en las nuevas generaciones, opina Edgar, es efecto de problemas familiares y sociales, como el maltrato doméstico y la falta de oportunidades. Asimismo, la migración que atrae a los habitantes a trabajos en centros urbanos aledaños –como Querétaro y San Juan del Río– ha provocado el rompimiento de lazos y vínculos familiares. A esa conclusión llega también Edgar, cuya historia de vida se asemeja a la de muchos jóvenes de esta comunidad asolada por la violencia y la marginación.

La historia de vida de nuestro interlocutor se destaca por un acercamiento distinto a la comunidad a partir de diagnósticos sociales patrocinados por asociaciones civiles. Bajo la misma consigna de ayudar, Edgar participó en un grupo de teatro comunitario que escenificaba situaciones cotidianas y familiares. Sin embargo, luego prefirió vincularse con la comunidad mediante la música, por lo que comienza a participar del movimiento local de rock urbano y punk, fundando una agrupación de covers llamada Los Garabatos. El gusto general por este tipo de música, de acuerdo con nuestro interlocutor, se debe en parte a la migración y consecuente confluencia de material musical mediante casetes y discos. Es decir, la música de rock urbano y punk entra a Chitejé de Garabato gracias a los amigos y familiares que trabajaban en ciudades aledañas o en Estados Unidos. Algunos de los grupos más escuchados son, por ejemplo, El Tri, El Haragán, Banda Bostik, Espécimen, Garrobos, Virus Zocial, entre otros. Con el tiempo surge Arme y el grupo comienza a componer sus propias letras y canciones. Pero Edgar da un giro:

Toda esta parte de aquí, de Garabato y Las Salvas, hay muchos grupos principalmente de rock. Entonces yo les decía a los demás músicos, pues que hay que hacer un proyecto que no sea *el ruido por el ruido*, sino que las canciones tengan *mensaje*, algo que podamos transmitir, y pues vamos a tomar esta influencia con la que crecimos (Entrevista del *Diario de Querétaro* en Oliveros 2020).

Este es el eje vector de mi investigación, donde reconozco una diferencia y convergencia musical entre este grupo y otras bandas, así como una función social entre los músicos que acuden a géneros como el rock y punk. Lo que me interesa es ver cómo un grupo musical va negociando un lugar que brinde sentimientos y pensamientos a la audiencia rockera a partir de la vehiculización de ciertos mensajes.

La *banda* se caracteriza por ser fanática del rock urbano y el punk, por ingerir alcohol y otros estupefacientes, así como por practicar formas de violencia que denominan

“desmadre”⁴. Edgar asevera, “la bandota somos todos”, en un sentido de pertenencia a dicho colectivo. Asimismo, menciona que los miembros pueden ser considerados violentos, pero que esta violencia también viene de un sentimiento de injusticia. La reflexión surge al buscar contrarrestar las agresiones en su comunidad, pues si bien hay asaltos, riñas entre pandillas o pleitos en el ámbito doméstico, a menudo tienen una explicación familiar.

La música de rock urbano y punk habla de temáticas como las injusticias sociales, la drogadicción, las vivencias cotidianas, el amor, y en general, la muerte. Considero que ambas formas musicales conforman un complejo genérico porque funcionan como vectores específicos de influencia, es decir, como regímenes de producción e influjo musical. Siguiendo a Grossberg, pensamos que las subjetividades son contextualmente producidas y, gracias a su articulación, tienen anclaje en el cuerpo de la población misma (Grossberg 2011: 167). Más aún, si asumimos que “la música, representa, simboliza y ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva”, es gracias a que “sus sonidos obedecen a una lógica cultural más o menos conocida” (Frith 2011: 206). En esto me baso para explicar los motivos por los que Edgar apela al gusto musical local, aunque este sea parcialmente responsable de situaciones violentas. Cabe señalar que, según Edgar, los gritos guturales que eventualmente emite en algunas canciones “armoniza” más con su proyecto. En conclusión, los jóvenes de la *banda* se identifican con las letras del rock urbano y punk porque retratan de alguna manera su realidad.

La categoría “músicos de calle” es una categoría nativa que recogí de entrevistas con Edgar, y que se refiere no solo a los denominados músicos empíricos o que aprendieron de oído, sino también a aquellos “cuyos anhelos nacieron en la calle y que en algún momento tuvieron algo que decir”. De este contexto sacan su inspiración para contar historias, narrar injusticias y, en general, expresar sus sentimientos. Según la etnografía de la comunicación musical propuesta por Feld (1984), habría en este caso una construcción social de escucha significativa mediante movimientos interpretativos, o bien, mediante una cadena de asociaciones. Para este mismo autor, los sonidos son contextuales y contextualizadores, justamente por la incidencia que tienen en el individuo que escucha:

La interpretación siempre requiere de un proceso activo, sin embargo, inconsciente, intuitivo o banal, de relacionar la estructura con rangos de mensajes potencialmente apropiados o relevantes. En otras palabras, el evento sonoro llama mi atención interpretativa sobre las circunstancias de significado a través de las características generales de ser contextual y contextualizador. Dichas características de maneras en las que escuchamos involucran una dialéctica de forma-contenido y musical-extramusical. [En realidad] lo que hacemos es trabajar las características de la experiencia momentánea dentro de un contexto de experiencias previas y plausibles para interpretar lo que sucede (Feld 1984: 07-8).

Este mecanismo pone en funcionamiento lo que denomino como “bagaje musical”, que pude constatar en algunas presentaciones en vivo, no solo cuando el público pedía determinadas piezas o estilos, y los músicos respondían a ciertas peticiones, sino también cuando estos componían y ensayaban su repertorio. Los músicos de Arme dicen tener “corazón de punk” en el sentido de seguir códigos de interpretación cercanos a dicho género, pero también por la intención de hacer comunidad y no sentirse tanto como músicos

⁴ En México, la palabra *desmadre* tiene gran difusión en la vida cotidiana y significa “confusión, desorden o alboroto”. “Hacer *desmadre*” o “echar *desmadre*” son frases muy escuchadas en contextos musicales, sobre todo de rock y punk, e implica participar en un *slam* o en riñas bajo los efectos del alcohol o en ausencia de ellos.

profesionales (Entrevista de *Milady Noise* en Valerio 2019). Además de diferencias y convergencias musicales entre esta banda y las otras, también se reconoce la función social que ejercen expresiones como el rock y el punk en Chitejé de Garabato. Debo recalcar que cada miembro del grupo se vincula con dichas músicas de manera particular, por ejemplo, en lo que se refiere a la construcción de su personalidad durante la adolescencia, el aprendizaje de uno o varios instrumentos musicales, las historias de personajes del rock urbano que estos rescatan, así como su plataforma expresiva y comunicativa.

El colectivo social de la *banda* disfruta de su música, lo que favorece la generación permanente de espacios y eventos musicales. Es así como “un rango de trasfondos sociales y personales –compartidos, complementarios–, de conocimientos y experiencias estratificados y actitudes entra en una construcción social de escucha significativa mediante movimientos interpretativos, estableciendo un sentido de lo que el objeto/evento es, y lo que uno siente, capta o sabe sobre ello” (Feld 1984: 11). La cita presenta muy bien el mensaje de Arme, en la medida en que destaca la puesta en práctica de un planteamiento ético-estético, al mismo tiempo en que establece un sentido de lo que el evento u objeto sonoro es, cómo se siente y qué es lo que da a entender. A continuación, trataré el tema de la identidad como un componente estratégico del proyecto de Arme.

Arme y el lugar de lo otomí

Las primeras formaciones de Arme estuvieron conformadas por músicos punks de ejecución sencilla y rudimentaria. La consigna era hacer músicas y letras originales que hablaran de las situaciones de la comunidad, y reflexionaran sobre la cultura. Edgar ya tenía la experiencia de procesar su propia historia en el teatro comunitario, por lo que el tránsito a la ejecución musical del rock y el punk no fue tan difícil, sobre todo porque ambos géneros articulan significados y valoraciones ético-sociales. “Así como el teatro, la música también es un lenguaje que nos permite compartir cosas que nos hacen sentir de alguna manera”, asevera Edgar. En su caso, él recordó su vida temprana, los tiempos en que su abuela le ofrecía una tortilla mientras comía. Ella decía, “¡*hme hme!*”, mientras apuntaba con el dedo el cesto que contenía tortillas calientes para acompañar el plato principal. La abuela de Edgar se dirigía a su familia en lengua otomí aunque no la entendieran, sobre todo en los ámbitos más cotidianos para ella como la cocina y la milpa⁵. “*Ar hme*” se traduce como “la tortilla” y “Arme” es una simplificación que, según Edgar, “se escribe como se escucha, así como lo hacían los abuelos”. De esta manera, el artista reivindica el uso y reconocimiento de esta lengua como una forma de revitalización, aunque no haya aprendido el otomí como lengua materna. No obstante, de acuerdo con nuestro interlocutor, ser hablante no es suficiente, tiene que haber un interés de reconocerse como otomí:

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

⁵ Terreno dedicado al cultivo de distintas semillas, sobre todo el maíz, calabaza y otros vegetales de uso doméstico.

Más aún, en el disco *Árbol sin raíces* (2019) grabado en el Albatros Studio en la capital de Querétaro, se hace una descripción del grupo en la solapa interna, que ofrece algunos aspectos sobre este asunto:

[...] no somos hablantes de la lengua, pero hemos encontrado la forma de integrarla a nuestras canciones recordando que no todos los otomíes son hablantes. [...] Estamos seguros de que la revalorización del origen comunitario puede darse a través de los diferentes procesos artísticos, como la música, la poesía o el teatro, y que estos recursos le permitan al individuo reconocerse y relacionarse con su cultura. Es por eso que el grupo toma esta forma de expresión, ya que la música rock está muy arraigada a nuestra comunidad y poder darle un uso y contenido diferente donde se incluyan elementos de nuestra historia, del imaginario popular y las nuevas formas de pensamiento comunal para dirigirla a los jóvenes.

Como se puede apreciar, el imperativo identitario exige una voluntad tanto de reconocer elementos culturales como de participar en procesos artísticos. Para referirme a esto, acudo a la noción de *identificación* de Hall, la cual articula sujetos y prácticas discursivas, es decir:

[...] se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. [Asimismo] entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos y la producción de “efectos de frontera” (Hall 2011: 15-6).

Frith coincide con esta noción al referirse al caso musical, pues menciona que “la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical– es verla como una experiencia de este yo en construcción” (Frith 2011: 184). Con esto queda establecido, por lo menos para este estudio, que la identidad es un proceso mediante el cual el sujeto se reconoce como tal en el quehacer discursivo, y para nuestro caso, en el quehacer musical. Esta cuestión será retomada más adelante.

Ahora bien, el abordaje de lo otomí es importante en la praxis de Arme, por lo que me remito al planteamiento de Vila sobre la “trama argumental” de la narrativa identitaria, con la cual, aunada a la práctica musical que construye sujetos, se crean identidades gracias a la representación de sí mismo que hace el narrador. Esto, sin embargo, no lo hace en un solipsismo, pues como explica Pablo Vila:

[es] un proceso constante de ida y vuelta entre narrativas e identidades (entre vivir y contar) lo que permite a los actores sociales ajustar las historias que cuentan para que las mismas “encajen” en las identidades que creen poseer. Pero a su vez, este mismo proceso es el que permite que dichos actores “manipulen” la realidad para que la misma se ajuste a las historias que cuentan acerca de quiénes son (Vila 2001: 39).

Si las relaciones sociales son condición de posibilidad de la práctica musical, entonces Edgar plantea por primera vez que lo otomí es lo más significativo para una comunidad. Pero ¿cuáles serían las estrategias para llevar a cabo esto? En primer lugar, la lírica guarda componentes metafóricos. Por ejemplo, la primera pieza, “La muerte de un anciano”, fue compuesta por Edgar en memoria de su bisabuelo don Domingo, su fuente de inspiración y de historias sobre el pueblo que le ayudaron a adquirir conciencia sobre su etnia. Pero no solo eso. De su infancia recuerda cómo él le permitía jugar en el jardín con sus amigos y tomar

frutos como manzanas e higos. Gracias a este acercamiento, Edgar también pudo conocer los momentos fundacionales del pueblo, por lo que encontró allí la inspiración en algunos de sus guiones durante la etapa de promoción y teatro comunitarios, y posteriormente, como líder de un grupo musical. La muerte de don Domingo significó no tanto un corte, sino que fue la piedra angular en la fundación de Arme. En la primera estrofa, se dice: *Ayer murió un anciano, el cielo lloró de tristeza, una estrella se apagó / La muerte de un anciano no llega con la vejez, llega con el olvido / Hoy he muerto, aunque sigo vivo [...] Ellos creen que no veo, que no siento, que he muerto / Pero mis ojos aún lloran, mi corazón aún late / Mi voz aún canta, canciones tristes de mi olvido.* Edgar hace uso de figuras retóricas como la paradoja y el oxímoron para rememorar a su abuelo, empero considero que lo significativo es la metonimia del anciano.

Para Feld son muy importantes las maneras en que se intenta construir un discurso metafórico que represente nuestra conciencia o conocimiento y que la música puede llegar a comunicar (Feld 1984: 14). Volviendo a la misma canción, otros versos afirman: *Hijo mío, escucha lo que digo hoy: si ignoras tus raíces, no habrá frutos para un mañana [...] Los ancianos son la tierra, son el viento son las estrellas / Anciano eres un profeta, pero muchos lo han olvidado.* Este último verso tiene que ver con la capacidad de predicción o pronóstico, pues Edgar recuerda cómo con solo mirar el cielo y las nubes, su bisabuelo auguraba el clima por venir. Esta es una de múltiples canciones que mencionan el tema de las raíces. Más aún, lanza una advertencia al hijo que, si estas son ignoradas, “no habrá frutos para un mañana”. Aquí se puede ver la metáfora del árbol, que ilustra cómo la ausencia o no reconocimiento de una parte –raíz–, tendría sus consecuencias –falta de fruto–. De acuerdo con mi experiencia etnográfica, Edgar también emplea un discurso metafórico en las entrevistas, que se da por ejemplo en asumir que el rock tiene “raíz” en Chitejé de Garabato o que “está arraigado en la comunidad”, o en justificar el estilo de ejecución que tiene el grupo, por el “corazón” de punk de sus músicos, que los lleva a “desmadrar” la batería. Esto añade consistencia a nuestra reflexión sobre la identificación y las narrativas identitarias al mostrar que estas permiten “inventarnos” un lugar en lo simbólico.

“Árbol sin raíces” comienza: *¿Quién soy yo? Hace tiempo que le hago esa pregunta a mi pueblo, a mis abuelos, a mis padres / Mis abuelos me dejaron huérfano y mudo al negar mi lengua materna: el hñahñu / Por eso mi tierra no me habla, no me responde, desconoce mi voz, es tan solo un eco.* Esta canción homónima del disco encierra una paradoja que antepone nuevamente a la familia y al pueblo, para asumirse después como alguien “huérfano y mudo” al que se le negó la lengua. Llama la atención la metáfora del sonido, al decir que el contacto con la tierra se daría de manera sónica, pero que, sin hablar o responder, la voz se transfigura en un mero eco. El eco, por su parte, parece estar despojado de raíces al no ser una voz efectiva. Pero en la segunda parte, la voz da un giro y dicho eco se transforma en un grito con orgullo: *A pesar de que mis abuelos no me hayan transmitido nuestra lengua, hoy puedo gritar con orgullo: ¡soy hñahñu! [...] Yo sé que por dentro soy la sombra de un huizache [árbol frondoso], un mezquite solitario, la montaña que habla, la tortuga que nada, el ceniztle que canta, la xaha [deidad tortuga] del agua, el tsuntsu [pájaro] del cielo. Soy el reflejo de mis abuelos, de mis padres, soy hñahñu.*

He elegido estas dos canciones de Arme porque articulan recursos metafóricos como significantes identitarios, justamente siguiendo el planteamiento de identificación de Hall (2011) sobre la articulación de los sujetos y las prácticas discursivas. En el estudio de músicas indígenas contemporáneas, sobre todo al momento de abordar el estudio de caso, la historia de vida hace posible la superación de nociones estereotipadas en torno a lo indígena. No

obstante, habría un puente entre el discurso esencialista y el discurso narrativizado que concreta una identidad a partir de la “trama argumental de la narrativa”. Las prácticas musicales cumplen ese papel cuando sus autores sienten que la música se ajusta a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (Vila 2001: 39), lo que constituye un vínculo entre lo vivido y lo imaginado. Si pensamos en el continuum discurso-práctica, tanto lo real del sentir de la música, como lo ideal del contar de la narrativa, son la base fundadora de la identidad de Arme y eso lo transmite en su práctica y quehacer musical. En el siguiente apartado desarrollo una propuesta heurística inspirada en la impronta del grupo frente al colectivo social de la *banda*.

Quehacer musical diferenciado

Para superar la noción de comunidad como un espacio o territorio delimitado, Finnegan la piensa a partir de las prácticas musicales de residentes locales que desembocan sistemáticamente en una amplia variedad de contextos e instituciones (Finnegan 2008: 440). El modo de organización de actividades es ubicado en lo que ella denomina el “quehacer musical habitual” [*regular music-making*]. En este concepto me baso para hablar de un “quehacer musical diferenciado” que está constituido a partir de varias instancias. En primer lugar, Arme promueve no consumir drogas ni alcohol entre los jóvenes de Garabato. De acuerdo con Edgar, el acontecimiento del evento sonoro requiere de una cierta escucha, más allá de la “música como tal” o del “ruido por el ruido” –ambas frases son comunes entre los integrantes del grupo– que no puede llevarse a cabo estando drogados o alcoholizados. En segundo lugar, Arme hace un llamado a detener la violencia irracional en todo ámbito, sobre todo entre pandillas de distintos barrios. Solamente aprueban los típicos empujones y manotazos durante el slam, aunque también intervienen si este se sale de control durante el concierto. En tercer lugar, se aprueban las lógicas comunitarias como las asambleas consuetudinarias. Igual que en muchas comunidades indígenas, la toma de decisiones se hace mediante deliberaciones públicas y referendos. Por ejemplo, Arme obtuvo apoyo económico del Estado para grabar el primer EP gracias a la firma de un convenio en Garabato. Al terminar la grabación e impresión del disco, regresaron al pueblo para regalar algunos ejemplares como forma de retribución. Finalmente, hay que mencionar el constante reconocimiento a la sabiduría de los abuelos que estos sostienen como fundamento *sine qua non* del grupo.

En el ámbito de la producción musical, los músicos asistieron a un estudio profesional de grabación donde, a diferencia de otros grupos punks, dedicaron más tiempo y esfuerzo técnico para poder grabar piezas largas, con instrumentos prehispánicos y estructuras musicales más elaboradas. No obstante, como señalé anteriormente, ellos reivindican a los “músicos de calle”, sobre todo bajo la consigna de hacer colectividad y pensar el “arte como lenguaje”. Para ellos, el siguiente paso es no reproducir las canciones de otros grupos, sino componer su propio material, es decir, narrar su identidad mediante la música. Este giro apunta hacia la esfera de lo familiar y lo cultural que denota la ancestralidad.

Siguiendo la línea de las identidades narrativizadas propuesta por Vila (2001), el quehacer musical de Arme incluye significantes como “lo ancestral”, “lo otomí” y “lo indígena”, lo que les permite constituirse como sujetos susceptibles de ser narrados y así entrar en un discurso que pueda tener cierta incidencia social. La ancestralidad para Arme es una forma de nombrar el reconocimiento de una genealogía en términos de políticas

culturales modernas⁶. Asimismo, esta denota una identidad en primer lugar individual y después colectiva, pues Edgar tuvo inicialmente un proceso de introspección durante su trabajo como promotor cultural que después quiso llevar a la juventud garabatense. La efectividad en la transmisión de este propósito sería producir música y letra originales en un formato que la *banda* reconozca como propio. Inclusive Edgar dice que “envuelve el mensaje en los gritos guturales” porque es una forma de liberarse. Pero ¿cuál sería el mensaje como tal?



Figura 1: concierto del grupo Arme en el municipio Amealco de Bonfil, Querétaro, 2019 (fotografía del autor).

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

Ahora bien, al contraponer el cover *–música por la música–* y lo original *–música con mensaje–* se dilucidan dos tipos de experiencias musicales y, por ende, dos tipos de (re)articulación de sentidos de los signos sonoros. El ingrediente que introduce Arme en el marco cultural está en el relato y en la narrativa que apela a lo propio. Por eso pienso que la

⁶ En el estudio etnomusicológico sobre el rock tsotsil o *bats'i rock* (rock “verdadero” en lengua maya-tsotsil) (Sánchez 2018) se abordan discusiones en torno a la paradoja ancestral/contemporáneo en los fenómenos musicales indígenas. Destaco sobre todo el abordaje etnográfico que expone una plataforma de enunciación compuesta por códigos culturales locales y globales, pero en la que al final las configuraciones musicales, estéticas y discursivas terminan por darle más peso a lo local. Esto ocurre, incluso inconscientemente, por ejemplo, en ciertos giros melódicos tradicionales que se dan en la guitarra eléctrica. Existen otros trabajos sobre este tema que, no obstante, soslayan este dialogismo (véase López Moya *et al.*, 2014).

sociabilidad de Chitejé de Garabato no es como en cualquier pueblo o ciudad, aquí los tipos de lazos coadyuvan. En este lugar opera lo indígena, por ejemplo, en el hecho de que lo comunitario y lo familiar no son tan contrastantes. Sea como fuese, este tipo de oposiciones –cover v/s original– nos permiten no tanto separar, sino observar de qué manera ciertos elementos se relacionan y se sistematizan en función de producir algo nuevo. Esto evidencia, nuevamente, que Edgar no puede desentenderse completamente de la *banda*, debido a que esta sería interpelada por la misma práctica discursiva que la constituye, a la manera de un círculo virtuoso.

En una entrevista con Edgar, él sugiere que componer completamente en otomí sería el paso que hay que dar para generar ese vínculo intergeneracional y sanar la relación entre jóvenes y adultos mayores a partir de una originalidad lírico-musical. De hecho, los integrantes de Arme se han dado cuenta de dicho potencial aún con palabras o frases aisladas que se encuentran intercaladas en la lírica, pues los jóvenes del pueblo preguntan sobre su significado, y dicen que incluso sus propios abuelos las usaban. Esto sucedería en el momento del evento sonoro, el cual procura que al terminar haya una reconfiguración en la vida cotidiana, que el público se pregunte por su cultura, por las costumbres y por la lengua que hablaban los abuelos. Es así como lo ético se encarna en una propuesta estética, que tiene que ver no solo con valores, sino con relaciones y vínculos. Bajo este esquema puedo aseverar que lo otomí –y, en general, cualquier adscripción indígena u originaria– no es un rasgo inherente o esencial, al menos en el terreno de la performance musical. Saber o no la lengua indígena, o haber nacido en una comunidad con tales atributos, no implica necesariamente una autodeterminación.

Como se ha mencionado, las músicas indígenas contemporáneas pueden llegar a reivindicar conocimientos y saberes tradicionales, lenguas originarias, así como relaciones sociales familiares y comunitarias, en la medida en que sean evocadas en la práctica musical juvenil. Tal como el rock y el punk tienen la característica de estar constituidos por un ensamble de mínimo tres participantes, la mezcla sonora de los instrumentos –batería, bajo y guitarra–, así como la voz, implica un trabajo de colaboración musical y mutuo entendimiento, algo que puede escapar a otros géneros musicales como el rap en su versión *freestyle*, por ejemplo. Por consiguiente, los músicos de rock y punk son los primeros en llevar a la práctica la consigna de retejer relaciones sociales mediante la música, por eso la *banda* estaría relacionada con los músicos en términos de la performance, aunque no se encuentren en el escenario, pues forman parte del evento sonoro. De igual manera, la escucha del rock y del punk, remite a los músicos y a la *banda*, a una experiencia de violencia y marginación. No obstante, en estos mismos géneros tan asociados a una realidad social inmediata, Arme introduce temáticas sobre la cultura, canta en lengua originaria e interpreta instrumentos prehispánicos.

Si pensamos en una cadena asociativa, Edgar introduciría una especie de eslabón entre lo otomí y la práctica musical local del rock y del punk. Esto no solo lograría desanudar algunos de los vicios que enferman el tejido social, sino darle su lugar a la interpretación. Es importante mencionar esto, pues tanto Edgar como otros actores del proyecto han sido enfáticos al afirmar que “cada cabeza es un mundo”, es decir, que no debería haber ningún tipo de imposición, sino todo lo contrario. La estrategia para llevar a cabo esto considero que es la siguiente: el fenómeno musical Arme está constituido a partir de un mensaje cuya intencionalidad está impulsada por la performatividad de las narrativas identitarias y por la efectividad de lo otomí y lo ancestral en el discurso. Es mediante un planteamiento ético-estético que logra consolidarse un quehacer musical diferenciado, el cual tiene por objetivo

perforar el marco interpretativo de la performance del rock para incrustar la lengua otomí y así detonar una introspección en el sujeto colectivo de la *banda*.

Conclusiones

La tortilla es un alimento mexicano que nos identifica no solo como nación o territorio, sino en los ámbitos más cotidianos y entrañables de nuestra vida. Partimos hacia el mundo desde el seno del hogar, es decir, del fogón, de la estufa, de la cocina en general. Allí se condensan múltiples fragmentos de memoria, cuyos sentidos son los que trazan y constituyen una marca subjetiva de múltiples destinos. Las conductas alimentarias, con su poderosa inversión afectiva, instalan en nuestros cuerpos una semilla que refrenda nuestra existencia y nuestra cultura (Giard 1999). Para Edgar, el acto de ofrecer una tortilla es una suerte de llamado vinculado a una genealogía familiar. Pero es tanto el alimento que satisface el hambre, como la ofrenda misma la que sitúa al individuo en sociedad, reforzando así un vínculo afectivo. Justamente, esta es la lógica que Edgar traslada al plano musical en función de retejer una comunidad asolada por la violencia y la pérdida.

La performance permite ir más allá de la literalidad de las palabras, pues aborda un fenómeno musical desde una perspectiva holística, incorporando aquello que la música pone en operación. En este sentido, la *música con mensaje* se puede analizar desde el ámbito sónico-lírico, social-colectivo, retórico-metafórico y simbólico-psicológico. Con una metodología etnográfica es posible encontrar inclusive otras dimensiones de análisis, aunque el punto de partida debe ser la cristalización de un proyecto musical. El trasfondo social, el bagaje musical y la voluntad de cambiar la realidad se vuelven insumos para entender lo que se quiere transmitir con la música. Pero cuidado, pues estos son procesos inacabados de experiencia y aprendizaje donde la constante debe ser el acompañamiento de los músicos como actores sociales.

Al destacar el lugar que tendrían estilos como el rock y el punk, las valoraciones emergentes apuntan no tanto a una autenticidad asociada a qué tan fielmente se siguen los códigos, sino a una originalidad y a elementos que hablen de lo propio. Para Arme, ahí estaría lo verdadero, en no seguir reproduciendo covers y agenciar el rock y el punk como una plataforma expresiva y comunicativa. Vale decir que los instrumentos prehispánicos, como los silbatos y el *huéhuetl* también simbolizan una ancestralidad en el discurso musical, pero no lo hacen en función de rescatar sonoridades locales. Más bien, los músicos de Arme recurren a dichos elementos para propugnar un estilo propio que llaman “rock experimental etno”, y así entrar al terreno de las políticas culturales que les facilitan, por ejemplo, tocar en escenarios y festivales de municipios aledaños como Amealco de Bonfil y San Juan del Río. Sea como fuese, la estridencia y la sonoridad de estas músicas interpelan en primer lugar a los miembros de Arme que narran sus identidades, y en segundo lugar a los sujetos de la *banda* que participan del slam. A partir de la observación participante y mi gusto personal puedo decir que el *headbanging* y el movimiento corporal sirven para hacerles frente a problemas sociales y familiares; esto sería uno de los principales insumos de este fenómeno musical al que, no obstante, subvierten las lógicas del “desmadre”.

Pasando a otro aspecto, la oposición *música con mensaje* y *música por la música* me ayudó a ir construyendo la argumentación hasta aterrizar en el denominado planteamiento ético-estético. Recordemos, además, que el denominado “desmadre” implica en primer lugar el consumo de drogas y la violencia física durante los conciertos, pero también es un obstáculo para el verdadero disfrute musical, el cual requeriría de un tipo de entendimiento

y de escucha. El mensaje en este caso no se trata de enunciados inequívocos que discurren, por ejemplo, en la lírica de una canción. Se trata, más bien, de una experiencia evocada a partir de una serie de elementos musicales que trascienden en la conciencia del individuo. Es mediante un planteamiento ético y estético que incide la *música con mensaje*.

Finalmente, a partir de un juego de palabras, retomo el des-madre como sugerencia de una orfandad, una falta, la de la lengua materna. Por ello, introducir en su llamado un significante de lo familiar y lo ancestral tiene como objetivo rescatar a aquel sujeto que está perdido en el caos. De esta manera, lo personal opera en el ámbito político, pues cuando uno se construye a sí mismo, se abre también a la posibilidad de influir en el colectivo. Más aún, pienso el otomí, más que como un idioma, como una voz que llama e interpela. El hecho de no haber transmitido esa lengua es haberse negado a escuchar esa voz que, en lugar de reprocharle a los abuelos, Edgar convoca a sus coetáneos para darle continuidad.

Bibliografía

- Abreu, Ermilo. 2014 [1940]. *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya*. Fundación Rosa Luxemburg Stiftung; Para leer en libertad A. C. [Disponible en https://bcd.cobach.edu.mx/lecturas-complementarias/Para%20leer%20en%20libertad%20ac/LITERATURA/Abreu%20G%C3%B3mez,%20Ermilo_Canek_Historia%20y%20Leyenda%20de%20un%20H%C3%A9roe%20Maya.pdf] Última revisión el 15 de octubre de 2023.
- Armenta, Ferdinando. 2018. “De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: Encuentros entre lo masivo y lo vernáculo”, *El oído pensante*, 6/2: 132-146.
- Cunin, Elisabeth. 2014. “Música afrocaribeña entre jóvenes mayas. Identidades en fronteras en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo”, en *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz coords. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: 205-226.
- Feld, Steven. 1984. “Communication, music, and speech about music”, *Yearbook for Traditional Music*, 16: 1-18.
- Finnegan, Ruth. 2008. “Senderos en la vida urbana”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (2da Edición). Cruces, Francisco y otros eds. Madrid: Editorial Trotta: 437-474.
- Frith, Simon. 2011. “Música e identidad”, en *Cuestiones de identidad cultural*. Hall, Stuart y Paul Du Gay eds. Buenos Aires: Amorrortu Editores: 181-213 (2ª Edición).
- Giard, Luce. 1999. “Hacer de comer”, en *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. De Certeau, Michel, Luce Giard y Pierre Mayol eds. México: Universidad Iberoamericana; ITESO: 151-255.
- Grossberg, Lawrence. 2011. “Identidad y estudios culturales, ¿no hay nada más que eso?”, en *Cuestiones de identidad cultural*. Hall, Stuart y Paul Du Gay eds. Buenos Aires: Amorrortu Editores: 148-180 (2ª Edición).
- Hall, Stuart. 2011. “Introducción: ¿quién necesita identidad?”, en *Cuestiones de identidad cultural*. Hall, Stuart y Paul Du Gay eds. Buenos Aires: Amorrortu Editores: 13-39 (2ª Edición).
- Kunin, Johana. 2014. “Jóvenes indígenas que ‘rapean’ al ritmo de los cambios en el altiplano boliviano”, en *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*.

- Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz coords. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): 165-204.
- López Moya, Martín de la Cruz, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Efraín Ascencio Cedillo coords. 2014. *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas; Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica; Juan Pablos Editor, S.A.
- Mendoza, Mirza y Diego Prieto. 2015. *Piedra de agua. Homenaje a la Xaha, deidad ñöñhö del agua*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Oliveros, Donna. 2 de enero de 2020. “ARME, rock en Hñahñu”, en *Diario de Querétaro* Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=453353345348894> (Última revisión el 15 de octubre de 2023).
- Pelinski, Ramón. 2000. “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música”, en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal: 163-175.
- Pimentel, Spensy. 2014. “Bro MC’s: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra”, en *Juventudes indígenas: de hip hop y protesta social en América Latina*. Pérez Ruiz, Maya L. y Laura R. Valladares de la Cruz coords. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia: 227-254.
- Ruiz, Edgar. 2019. “Ocotepunk. Juventud, etnicidad y redes de producción musical alternativa desde Ocotepéc, Chiapas”. Tesis Maestría en Antropología Social, Centro de Estudios Superiores en Antropología Social Unidad Sureste, México.
- Sánchez, Humberto. 2018. “*Bolomchon Reloaded*. Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del *bats’i* rock en Los Altos de Chiapas”. Tesis Licenciatura en Etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valerio, Edgar. 12 de mayo de 2019. “Entrevista con ARME @ Amealco, Querétaro. México [2018.11.25], en *Milady Noise* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gy1R8YOWNEw&t=303s> (Última revisión el 15 de octubre de 2023).
- Vila, Pablo. 2001. “Música e identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini coords. *Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura: 15-44.

Discografía

Arme. 2019. *Árbol sin Raíces*. Querétaro: Albatros Studio. EP