

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

Somos industria, muerte y destrucción. La escena del metal industrial en la Ciudad de México.

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTAN

DIANA ALTAMIRANO RAMOS Y RUBÉN VELÁZQUEZ CUEVAS

DIRECTOR
Dr. Alfredo Náteras Domínguez

Ciudad de México, junio 2019

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A G R A D E C I M I E N T O S

En la vida terrenal todo son ciclos, se inician y se concluyen. Lo único que nos queda es el tiempo en el cual desarrollamos todos los aspectos de la vida; el tiempo (el cual dicen que es un invento numérico de creación humana); es el tabulador de medición de cada momento, de cada instante, de cada respiro, latido y parpadeo que damos en este camino llamado vida, motivo por el cual hay que hacer que cada momento y que cada ciclo valgan la pena.

Llegó el momento en que nosotros cerramos el ciclo de vida académica, y no podemos cerrarlo sin agradecerles a todos los involucrados en este proceso:

DIANA Y RUBÉN AGRADECEN:

Ha sido un proceso de alrededor de cinco años de trabajo de tesis y no podemos dejar de lado agradecerle primeramente a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por abrirnos sus puertas en 2008 en el plantel Casa Libertad; ese plantel que llevamos en el corazón y el que fue que nos recibió, ya que nosotros no la buscamos... ella nos encontró.

A nuestros directores, el Dr. Alfredo Náteras y el Mtro. Fernando González Casanova; gracias por su paciencia, por tomarnos de la mano y no soltarnos a pesar de los altibajos y las ausencias prolongadas por nuestra parte; por tener la disposición y el tiempo de atendernos, por habernos ayudado a encontrar el camino a seguir, por ser guías académicos y ejemplos de vida, ¡gracias!

Nuestros lectores: Aida Analco, Mario Viveros, Juan Carlos Rodríguez y Alejandro Díaz; porque con sus aportes, clases y asesorías ayudaron a construir a lo largo de la licenciatura la tesis que hoy tienen en sus manos.

A las familias Ramos Rivas y Martínez Velázquez por confiar en nuestras locuras ruidosas y metaleras; por impulsarnos y ser motores latentes, por no dejarnos caer en el proceso y estar a nuestro lado. El resultado es de ustedes y para ustedes, ¡gracias por darnos la vida!

Un agradecimiento especial y particular es par Ángel García (Obsessor y Óxido Conkreto), fuiste nuestro tercer director de tesis, quién nos ayudó a enderezar el barco, a entender y a sentir el metal industrial, a saber que Rammstein no es metal industrial y que allá afuera hay más manifestaciones puras del género. Esperamos de todo corazón que sigas en el camino de la música regalándonos tu talento en este género poco entendido y valorado en nuestro país.

Biomortek fue el corazón viviente de esta tesis y documental, sencillamente; sin ellos no existiría esta tesis. Mil gracias Jon Zeth, León Villalobos, Toño Méndez, Gerardo León, Amilcar Reyes, Armando Villalobos y Luis Hernández; ustedes son el alma de nuestra tesis, la ilustración visual y musical del metal industrial en la Ciudad de México. Gracias por abrirnos la puerta, por seguir en esta escena musical tan bella como difícil; por sortear los obstáculos y mantenerse vigentes. Va por ustedes, por la historia de la escena oscura y por las generaciones futuras que verán este documental y sabrán que la máquina industrial vive en México y se llama Biomortek.

Gracias a la leyenda, al pionero del electro-metal en nuestra ciudad: Claus Bitá. Pieza fundamental de la historia en la escena oscura de la Ciudad de México, sin el legado de Cenobita no habría antecedentes. Estamos agradecidos por tu tiempo, por abrirte a contar tu historia, Cenobita vive y seguirá viviendo en la historia de la música de nuestro país. Sigue creando Claudio...

A los chicos emprendedores, que confiaron y se arriesgaron con nosotros; nuestros patrocinadores: 4 Dioses Cervecería. Andrés Mejía, Araceli Martínez, Isaac y el orquestador del diseño de arte del documental: Moisés Montesillos; lograste entender, captar, sentir y plasmar un género que quizás no conocías; pero eso no fue impedimento y como resultado tenemos un arte con identidad y sustancia. 4 Dioses, ¡infinitas gracias!

Nuestros entrevistados: Mario Tenorio, Ruth Milca, Dr. Enrique Camarena, Sin Quirín, Dr. Héctor Castillo Berthier, Dr. Stephen Castillo, Etell Meléndez, Adriana Pedraza, Minina Lofar, José Viniegra, Alejandro Mendoza, Racso Bat, Deckrad Olaya, Mando Kalani y Vianka Martínez; gracias por su hospitalidad, tiempo y valiosos aportes. De antemano una enorme disculpa por los que no salen a cuadro, descubrimos que tenemos material para hacer 2 documentales más, que estaremos armando en un futuro con su conocimiento de la escena metalera y sus vivencias de este género que han convertido en un estilo de vida.

Los lugares que nos abrieron sus puertas para los levantamientos de imagen: Paranoid Visions UTA Bar en Insurgentes, UTA Donceles, Tianguis Cultural El Chopo, Festival Orus Fest 2015, Metal Brothers, Rocco's Bar y el exterior del Circo Volador; sigan siendo nichos del underground en nuestra ciudad, sigan viviendo para esa escena ruidosa llena de dobles bombos y poderosos riffs de guitarra, ¡que vivan estos espacios!

A todos nuestros amigos y familia por elección que han sido parte importante de este viaje musical: Deny Escobedo, Luis Alberto García, Gabriel Martínez, Diana Torres, Fabiola Vargas, Sindy Rodríguez, Bety Quintero, Mario y Anna Wivrow.

Al laboratorio de Práctica en Medios comandado por Cruz Soria Vallín, muchísimas gracias Cruz por esos eternos viajes de scouting, las horas de diversión, edición y risas y darnos tu tiempo, porque ¡ah

cómo sacábamos equipo!. Al área de Coordinación de Servicios Estudiantiles de la UACM por el apoyo otorgado para la impresión y empastado de la tesis que hoy tienes en tus manos.

Y el agradecimiento más importante es a toda esta escena metalera capitalina: músicos, promotores, medios de comunicación y público; que juntos hacemos posible que estas músicas nos hagan vibrar a través de notas graves y largas, de solos de guitarra, del latido del bajo brillante y de los bombos de nuestros corazones. Esta tesis y documental es por nuestra escena mexicana, talentosa, brillante, llena de pasión que nos hace mover la cabeza con cada composición.

¡Larga vida al metal mexicano!

DIANA AGRADECE:

Personalmente, el primer agradecimiento es a mi productora ejecutiva de vida: Adriana Ramos Rivas. No hay palabras, valor monetario, no me alcanzan los pensamientos, pero si los sentimientos para agradecerte todo lo que hemos logrado construir, la mujer que soy y la que puedo llegar a ser en el futuro. Gracias por darme la lección de vida más importante: el amor. Te amo mamá.

A mi padre de crianza, Alejandro Ramos Rivas. Sin ti a mi lado, no hubiera tenido acercamiento al rock y al metal desde que era pequeña, eres de las personas más sabias, humildes y nobles que conozco. Gran parte de este camino te lo debo a ti, la persona que soy y a la que le debo mi identidad es a ti. Tampoco tengo palabras que describan el inmenso respeto y cariño que te tengo. Gracias a ti y a Olga que me dieron un pequeño gran motor para seguir... Nuestra Andrea. A los tres, infinitas gracias. Tío, seremos padre e hija hasta que se nos acaben los días. La vida hizo a un lado a un padre biológico, pero gané dos padres que para mi significan una verdadera familia: mi abuelo Antonio Ramos y tú.

Gracias abuelito y abuelita Ernestina; a pesar de que no te recuerdo, sé que algún día nos encontraremos.

A José Antonio Ramos, mi tío y padrino, compañero de duras y largas batallas; gracias por estar conmigo y apoyarme, por darme aliento y echarme porras y por ser otro de mis grandes productores ejecutivos de vida. Sé que puedo contar contigo en cualquier momento, cosa que valoro y aprecio mucho. ¡Gracias por ser y estar!

A mis tías: Laura Sánchez y Mireya Ortiz; a mis primas Laura Ramos y Jessyka Parra, que crecimos juntas y que, a pesar de que somos totalmente diferentes, seguimos en este camino llamado vida, cada quien en su espacio. Gracias por darme a mis sobrinos: Danae, Said y Samantha. Sean buenas madres; que una tía loca, metalera y consentidora ya la tienen.

Gracias a ti Rubén Velázquez, por ser amigo, compañero, hermano, consejero, padre adoptivo y ahora colega. Gracias por la paciencia de aguantar mis histerias y mis traumas. Son 10 años de amistad y de que arrancamos este viaje universitario juntos. Es tiempo de finiquitar el proyecto que será la llave de muchas puertas profesionales que se nos pueden abrir. Te quiero mucho otosan y espero que la vida y las circunstancias nos dejen seguir siendo amigos y compañeros de trabajo.

Profesionalmente, gracias totales a: la Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México y sus miembros fundadores: Fernando Uriegas, Ángela Illán, Diana Morelos, Carlos Fonseca y Oscar González; son ustedes los cimientos que me han ayudado a iniciar una vida laboral activa en producción audiovisual. Somos y seremos la familia CFilma más querida y recordada por el gremio de locaciones. A Alfredo Chavira, que fue el primero que confió en mi y me enseñó a cerrar calles, gracias “jefesito”.

Un enorme y sincero agradecimiento a la institución en las locaciones en México, la experiencia en el set de rodaje: Horacio Rodríguez de Zamacona. Muchas, muchísimas gracias Horas por tu voto de confianza, por las enseñanzas, los regaños, los momentos de intercambio de ideas, por enseñarme que en este medio nunca se deja de aprender, que ser humildes y abiertos al cambio son dos elementos que necesitamos las personas que nos dedicamos a hacer locaciones. Que la vida te siga llenando de éxitos profesionales y espero que nos volvamos a encontrar en el futuro.

A mi familia progresiva, espero que la vida nos vuelva a encontrar en el camino y nos de la oportunidad de regresar a trabajar, a producir, a crear; más maduros, más sabios, más humildes, más honestos, más nosotros en esencia.

RUBÉN AGRADECE:

Esta tesis, si bien ha requerido de esfuerzo y mucha dedicación por nuestra parte (Diana y Rubén), no hubiera sido posible finalizarlo sin la cooperación desinteresada de todas y cada una de las personas involucradas tanto en nuestra formación académica, es decir, todos y cada uno de nuestros maestros, profesores y/o mentores que ambos hemos tenido a lo largo de nuestro paso por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, como en nuestra formación personal, es decir, nuestras respectivas familias que nos guiaron por el buen camino e hicieron todo lo posible para darnos la educación que hoy tenemos, todos y cada uno aportaron de cierta forma a ser lo que actualmente somos, han sido un soporte en diferentes momentos de preocupaciones, angustias, desesperación y por qué no decirlo, de alegría y bienestar personal.

Primero y antes que nada, dar gracias a mi esposa Yesenia Martínez Aguilar, por estar conmigo en cada paso que doy, por fortalecer mi corazón e iluminar mi mente (trastornada) y por haber puesto en mi camino a dos personitas, Ángel Emiliano Velázquez Martínez y Diego Velázquez Martínez, mis hijos que fueron, son y serán mi motor y pilares fundamentales en mi vida, la compañía y alegría que me brindan son la fortaleza necesaria para seguir adelante día con día, gracias infinitas.

Agradezco hoy y siempre a mi familia porque a pesar de que nos hemos distanciado por culpa de los azares del destino, se que procuran mi bienestar desde donde están, y está claro que si no fuese por el esfuerzo realizado por mis padres, no hubiera ni siquiera considerado seguir mi educación superior.

A mi padre Arturo Martínez Martínez, que no sólo me ha enseñado, predica con el ejemplo todos sus consejos y valoro de sobremanera todas sus enseñanzas de vida, gracias por quererme tal y como soy y por aceptarme como tu hijo, recuerdo con mucho cariño el darme voz, voto y tratarme como persona cuando niño. Así mismo, a la familia Martínez Martínez (todos y cada uno de los integrantes) gracias por verme como parte de la familia a pesar de que no tenemos un linaje de sangre, gracias por no hacer distinción alguna.

A mi madre Verónica de la Cruz Velázquez Cuevas y a mi abuelita Magarita Cuevas Ruíz (que en paz descansa), por ser personas que desde el primer momento me brindaron y me brindan todo el apoyo, colaboración y cariño sin ningún interés, por estar conmigo en las buenas y en las malas, por ser mis mamás en diferentes momentos y haber luchado por mi bienestar, y porque a pesar del ánimo y la distancia sé que me apoyan, gracias mamás. A mi hermana Sandra Martínez Velázquez por ser la persona que ha confiado en mí, por ser mi "padawan" (chiste cultísimo de Star Wars) y porque su compañía siempre viene acompañadas de risas, muchas risas.

Un agradecimiento especial para Alejandra Astudillo Ramos (ahora ya Licenciada) por su compañía, colaboración, paciencia, apoyo brindado desde siempre, y sobre todo por esa gran amistad que me brindó y me brinda, por escucharme y aconsejarme cuando fue necesario, por ser una persona con la que puedo contar siempre.

A mi "hija", compañera, amiga y ahora colega, Diana Altamirano Ramos por su apoyo, ánimo, cariño, por compartir conmigo muchos momentos tanto alegres como tristes, por tener siempre tendida su mano amiga, por escucharme, en fin, por brindarme su amistad desde el día en que nos conocimos... a pesar de que aquel día ella no podía hablar.

A mis colegas músicos, Ivan Leyva, Adolfo de la Lama, Emilio Velázquez y Luis García (Anima Nahui); la "Faby", el "Puchon" (tu sabes quién eres, Gabo) y Beto (Anunaki); Edith, Misael, "Ed Muky" (Edgardo) y Angie (S.O.M.E.R.I.A.), y una mención especial a Humberto Rodríguez "El Winy" (Abejorros y ABJ), que fue el responsable de que no sólo me gustara apreciar la música, sino de tocar y crearla, fue la primer persona que confió en mí como músico, a pesar de que nunca estudié para serlo. Si bien todos compartimos el mismo amor a la música, su colaboración en los diferentes grupos en donde les conocí fue primordial para reafirmar la pasión por la música, y que de forma afortunada, fue esa misma pasión por la cual conocí la UACM y casualmente, por dicha pasión es con la que me titulo de esta casa de estudios. A todos y cada uno de ustedes, gracias por todos los momentos compartidos.

En general quisiera agradecer a todas y cada una de las personas que han vivido algún momento agradable conmigo, sería agotadoramente imposible nombrarlas porque tanto ellas como yo sabemos que desde lo más profundo de mi corazón les agradezco el haberme brindado todo el apoyo, amistad, colaboración, ánimo y sobre todo haber confiado a mí, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I: LA MÚSICA COMO ELEMENTO IDENTITARIO JUVENIL.....	6
1.0 Planteamiento.....	6
1.1 ¿Por qué estudiar las identidades juveniles desde la música?.....	7
1.2 La música como lenguaje comunicativo.....	10
1.3 El papel de la música en la construcción de identidades juveniles (supuesto de partida).....	13
1.4 Antecedentes de las Culturas Juveniles en el Siglo XX.....	16
1.5 Antecedentes históricos: el Heavy Metal.....	21
1.6 De música, metal e identidades juveniles.....	31
- objetivo general y particulares	
CAPÍTULO II. EL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO VISTO EN LAS CULTURAS E IDENTIDADES JUVENILES 35	
2.0 Planteamiento.....	35
2.1 Del Interaccionismo Simbólico a las Culturas Juveniles.....	37
2.1.1. Historia del termino Interaccionismo Simbólico y los primeros acercamientos sobre el estudio de las Culturas Juveniles.....	37
2.1.2. Postulados del Interaccionismo Simbólico y las categorías simbólicas en las Culturas Juveniles.....	40
2.1.3. El lenguaje y el símbolo y su importancia para las identidades juveniles.....	44
2.1.4 Cooley y George H. Mead: El acto social y el Self: cómo se ven las culturas juveniles.....	48
2.1.5 Identidad deteriorada, estigma y ritual en las culturas juveniles. Los aportes de Erving Goffman.....	53
CAPÍTULO III. LOS SONIDOS EN LOS ESPACIOS DE INTERACCIÓN JUVENIL. EL INDUSTRIAL, PIONERO DE LA MÚSICA MECÁNICA.....	69
3.0 Planteamiento.....	69
3.1. Una mirada hacia la comunicación y los espacios de interacción juvenil. La Escuela de Palo Alto: El Enfoque Sistémico de la Comunicación.....	70
3.2. Axiomas de la comunicación, su explicación y aplicación en las culturas juveniles.....	76
3.3. El sonido en la cotidianidad: identidad sonora.....	80
3.4. “Música industrial para gente industrial”: un viaje por la historia del movimiento industrial.....	88
CAPÍTULO IV. LA ESCENA DEL METAL INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO.....	95
4.0 Planteamiento.....	95
4.1 El surgimiento del metal industrial en la Ciudad de México.....	97
4.2 La escena metalera industrial y su imaginario social.....	102
4.2.1 Lenguaje y símbolo. La distopia del metal industrial.....	103
4.2.2 Estilo, estética corporal, facha.....	112
4.2.3 Territorios de apropiación simbólica: los conciertos y los sonidos de la ciudad.....	114
4.2.4 El lugar de la mujer en una escena de “machines”.....	118
CONCLUSIONES.....	124
ANEXO.....	129
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139

INTRODUCCIÓN

Todo buen comienzo tiene un buen final. Comenzamos en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México plantel Casa Libertad, fue en el semestre de inducción cuando nos conocimos, formamos un grupo de amigos en común y conforme fue pasando el tiempo cada quién se perfiló hacia caminos diferentes. Este par de estudiantes al ir avanzando en el semestre de inducción, se dieron cuenta de que la Ingeniería en Sistemas Electrónicos y Telecomunicaciones realmente no era su vocación profesional.

Fue así que un día, caminando por nuestra Casa Libertad vimos en un pasillo una puerta abierta, nuestra curiosidad por saber qué había guio nuestros pasos a través de ese pasillo y cuando llegamos a la puerta, ésta tenía un letrero que decía “Radio Libertad”. Nos llamó la atención y abrimos la puerta, en ese momento descubrimos que la ingeniería no era lo nuestro. Nos llamaba el micrófono, la consola y ese cuarto hueco lleno de hule espuma donde se decía que los estudiantes podían hacer locución y producción de radio vía internet para la comunidad universitaria durante la hora de la comida.

¿Por qué iniciar de esta manera una introducción de tesis universitaria? Es importante contextualizar el marco con el que estamos por cerrar un ciclo de vida como estudiantes y darle la bienvenida a la vida profesional. Comenzamos juntos el camino de la licenciatura en Comunicación y Cultura, nos separamos en el trayecto, vivimos una huelga donde defendimos el proyecto académico que nos abrió las puertas de esta institución de nivel superior y es precisamente por lo anterior que al final de este trayecto, decidimos juntarnos de nuevo para cerrar el ciclo universitario.

Sabemos que tenemos que titularnos, sabemos que tenemos que cerrar la carrera universitaria con un tema de investigación que lograra atraparnos y dedicarle cien por ciento de tiempo. Nos mueven dos temas centrales: los jóvenes y la música. Y combinados con el uso de la herramienta audiovisual, el resultado es este proyecto que lleva por título “Somos industria, muerte y destrucción. La escena del

metal industrial en la Ciudad de México”, donde ponemos en juego todas las habilidades y conocimientos adquiridos durante la licenciatura.

Para nosotros como investigadores, la música es resultado del proceso cultural y contexto histórico en la cual se desarrolla. En este sentido, los jóvenes resultan ser amplios consumidores de música a nivel mundial y los afiches que la rodean: discos, playeras, estampas, y una suerte de elementos que rodean el consumo cultural de la música.

Dentro de todas las posibilidades a estudiar, decidimos tomar al metal por ser un género que en lo particular es nuestro favorito como melómanos y por la necesidad de aportar una investigación académica más a la lista de investigaciones en las ciencias sociales orientadas hacia la música del metal y sus efectos en la sociedad juvenil.

En el capítulo uno, abrimos una caja de pandora, donde existe diversidad de sub-géneros; cada día los músicos van creando más fusiones musicales dándole pie a la evolución del género. Dentro de estos sub-géneros, decidimos tomar al metal industrial como un articulador de sentido para los jóvenes de la Ciudad de México, estudiar cómo son sus prácticas culturales, sus lugares de apropiación simbólica, su estilo y facha, qué lugares frecuentan, saber cómo esta música los ha influido a lo largo de sus vidas como jóvenes, etcétera y es donde se justifica el proyecto de investigación teórica y posterior producto audiovisual.

En este sentido, de la mano de diferentes autores estudiados en la licenciatura como Goffman, Mead, Blummer y Watzlawick con la mirada hacia el Interaccionismo Simbólico, en el capítulo dos realizaremos una reflexión teórica exponiendo diferentes categorías a estudiar como el estigma, el ritual, el lenguaje, el símbolo, entre otras. Se revisaron los estudios y aportes que ha tenido la investigación hacia las culturas e identidades juveniles, donde hacen su aparición autores como Rossana Reguillo, Maritza Urteaga, Alfredo Náteras, Feixa y Stephen Castillo para otorgarle fuerza a la

exposición teórica y a los estudios que se han realizado sobre los jóvenes basándose en las categorías de comunicación que estudia el Enfoque Sistémico. Posteriormente, encontraremos una parte que hace referencia a la identidad sonora, un elemento identitario del cual, un valor a mostrar es el referente hacia la música, el lugar donde se compone y se desarrolla en contextos específicos, tiempo y espacio. Finalmente, este capítulo cierra con la explicación a nivel histórico del surgimiento del movimiento industrial, mismo que le da la pauta a la fusión musical conjunta con el metal.

El capítulo tres de esta tesis, se adentra en la escena del metal industrial en la Ciudad de México, donde a modo de exposición, abordamos las categorías anteriormente explicadas de forma práctica, resolviendo cómo se ve el metalero industrial, si tiene alguna estigma, el papel de la mujer dentro de una escena dominada por hombres, ¿si hay escena metalera industrial o no?, entre otros elementos. En este apartado, se recuperan fragmentos de entrevistas realizadas a expertos en la escena industrial, de la escena metalera vigente en la Ciudad de México, mismas que podrán verse en pantalla grande a lo largo del documental.

El capítulo cuatro es la carpeta de producción documental de la pieza audiovisual, contiene datos de producción, dirección, fotografía, diseño sonoro, música, personajes protagónicos, el texto del director, presupuesto, ruta crítica, escaleta, plan de rodaje, estructura narrativa y el diseño gráfico de la pieza audiovisual.

Finalmente, encontraremos las conclusiones a las que llegamos a lo largo de dos años de investigación teórica y proceso de producción audiovisual, los cuales llevamos de forma conjunta, ya que la información recabada nos llevaba a otra como una suerte de cadena donde se fueron amalgamando los testimonios recabados y lo que en los materiales bibliográficos fuimos encontrando.

En las últimas hojas de este producto teórico se localiza la lista de fuentes consultadas, libros, artículos de investigación académica, tesis de maestría y doctorado y las referencias audiovisuales a las que recurrimos para el resultado de esta tesis de licenciatura.

El resultado final de esta tesis será la pieza audiovisual que complementa este escrito, ya que el documental no tendría de dónde sostenerse sin una base teórica de investigación bibliográfica.

Esperamos que estos dos productos comunicativos, escrito y visual, logren el objetivo que nos planteamos desde el inicio: mostrar que la música es un elemento constructor y precursor de las identidades juveniles, siendo la música una herramienta usada por el joven para verse y encontrar un lugar dentro de la sociedad donde vive día a día.

CAPÍTULO I: LA MÚSICA COMO ELEMENTO IDENTITARIO JUVENIL

*“La música procede del corazón y al corazón se dirige;
es el lenguaje del alma,
de lo que escapa a la razón”*

(Deschaussées, M. (1988). *El intérprete y la música* (4ta. Ed). España: Ediciones RIALP, S.A)

1.0 Planteamiento

La identidad, la música, las culturas juveniles, los significados, los símbolos, la apropiación y los mensajes, todo un cúmulo de conceptos giran en torno a esta tesis de licenciatura. Dichos términos y categorías de análisis entrelazados darán como resultado un estudio sobre la construcción de las identidades juveniles a través del metal industrial en la Ciudad de México y, este proceso tiene como punto nodal, la comunicación.

A través de lo estudiado en la licenciatura, el concepto de la comunicación ha sufrido hibridaciones a través de la historia y, se ha ido nutriendo de diferentes disciplinas de las ciencias sociales, dando como resultado un concepto y, un área de estudio multidisciplinario, donde se considera que: *“todo acto de comunicación constituye un “fenómeno social total””* (Giménez, 2011:109).

Por otro lado, la definición de cultura ha sufrido transformaciones y retroalimentaciones a través de diversas investigaciones. Clifford Geertz y John B. Thompson, sostienen que: *“la cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.”* (Citado por Giménez, 2007:49).

Como observamos, los estudios de Gilberto Giménez en las áreas de comunicación y cultura, ayudan a construir el punto de partida para continuar el desarrollo de la definición de identidad, puesto que ésta es resultado de los procesos culturales transmitidos por medio de la comunicación como una herramienta para el entendimiento de las sociedades.

La comunicación y la cultura pueden ser vistos como un conjunto de señales, símbolos y, signos, donde están inmersos factores como el vestido, la lengua, el territorio; mismos que están cargados de significados con sentidos valiosos para la sociedad donde se desarrollan.

Giménez sirve de base porque proporciona una definición de identidad individual que conjunta los procesos subjetivos del individuo en función de lo que culturalmente le rodea y lo construye como un ser social. El sociólogo define a la identidad individual como: *“un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo.”* (Giménez, 2007: 61). Como se puede apreciar, la identidad es un proceso cultural que lleva a cabo el individuo para saberse y reconocerse en un contexto social, el cual está formado de elementos antes mencionados como el vestido o la lengua.

Hasta el momento y gracias a los aportes de Gilberto Giménez tenemos los elementos para poder sustentar esta investigación, ya que la comunicación, la cultura y la identidad individual, son categorías fundamentales para dar inicio a la investigación y a realizar el posterior análisis para que finalmente la pieza audiovisual sea una muestra de lo que son las culturas juveniles vistas desde la música tomando como ejemplo a los seguidores del metal industrial.

1.1 ¿Por qué estudiar las identidades juveniles desde la música?

En particular, lo que de forma personal nos mueve para la realización de este proyecto de titulación es la cuestión de la música y el papel que desempeña en los jóvenes basándonos en el metal industrial.

Desde una mirada subjetiva, se pueden identificar tres factores: el primero, tiene que ver con una visión de consumidor o público, en donde tenemos la necesidad de conocer más géneros y subgéneros musicales para enriquecer nuestro bagaje musical, asimismo, saber cómo se vive y suena el metal industrial; el segundo factor es el de músico, en donde, conocer e identificar música diferente habilitará la creatividad necesaria para próximas piezas musicales y, el tercer factor es el de investigador, en donde lo que nos interesa es saber cómo es la cultura del metal y los metaleros, qué efectos e importancia genera la música en la vida del joven, evidenciar el estigma que se tiene del metal, exponer el metal industrial como una expresión cultural adoptada por los jóvenes en el proceso de construcción de identidad, así como mostrar que la música surge como una forma de comunicación de la sociedad, y por último, contribuir con esta pieza audiovisual a la escena musical del metal mexicano como una expresión artística digna de reconocerse, admirarse y valorarse.

En ese sentido, otra de las inquietudes es que ambos integrantes hemos estado en estrecho contacto con grupos musicales, hemos convivido, interactuado e inclusive fuimos parte de un grupo de rock/metal, y la mayoría de nuestras amistades son seguidores de esta corriente musical; por lo que de cierta forma, es hacer un tributo a esas personas que son importantes para nosotros.

La música ha acompañado a la historia de la humanidad como una expresión basada en la sensibilidad del ser humano y en la necesidad de transmitir mensajes, ideas, sentimientos y emociones, las cuales todos los sujetos han vivido a lo largo de su vida.

Entre todas las músicas que existen actualmente, es el “metal” donde se cimenta este proyecto, ya que desde el surgimiento y reconocimiento del “metal”, este ha estado en el gusto o disgusto de la sociedad. En consecuencia, lo que se ha estudiado al respecto ha sido desde una visión general, y aunque se

mencionan los subgéneros representativos que conforman el metal, no se ha profundizado en las características, efectos y repercusiones que estos subgéneros tienen en la recepción y apropiación del público. Un ejemplo de ello es el gran paraguas que arropa al rock y sus diversos derivados como el progresivo, el punk, el grunge, la psicodelia y el metal.

La música es parte esencial en la vida del ser humano, ya que es una forma de establecer comunicación con el otro, contiene significados y está plagada de símbolos. José Luis Campos, otorga valor al carácter de la música como un lenguaje comunicativo retomando a Joan Elies Adell, ya que éste menciona que: *“la música es una práctica discursiva, en primer lugar porque "forma parte de lo humano" y porque implica un proceso que establece una relación entre un interpretado y un interpretante, es decir un hecho musical (o sonoro) y algo (o alguien) que le otorga sentido al hecho analizado.”* (Citado por Campos, 2004, π 14).

Es por ello que creemos pertinente realizar un proyecto vinculando a la música con la comunicación y la cultura, ya que la música como resultado de un proceso cultural está llena de discursos con sentido, los cuales son interpretados por los escuchas, quienes otorgan diferentes atributos e importancia, tanto a la parte de la lírica como al ensamble musical. Se puede decir que escuchar música es un acto de comunicación porque es un vehículo comunicativo que transmite un mensaje, ya sea que sus creadores se inspiren desde sus emociones o expresen situaciones de su cotidianidad, ya sea microsocioal, o a nivel macro. En cualquiera de los casos construyen un discurso que el público recibe, codifica y lo puede retransmitir en diferentes formas de interpretación de la pieza musical.

Con base en lo anterior, se vislumbra el proceso de construcción de las identidades juveniles, el cual contiene elementos en constante movimiento, siendo la comunicación y la cultura base fundamental en la construcción social e individual del sujeto, donde éste tiene la necesidad de reconocimiento y aceptación del otro que le rodea para concebirse en un espacio y tiempo determinados.

A través de un medio audiovisual, se cubren la mayoría de los atributos que nosotros queremos recrear, es decir, atmósferas visuales y sonoras. Para lograrlo, es fundamental contar con imagen, ambientes, fotografía y música, características que contiene un medio audiovisual y en concreto, el documental es ideal para lograrlo.

1.2 La música como lenguaje comunicativo

Sustentar la idea de que la música puede ser considerada como lenguaje comunicativo, sugiere la transmisión de ideas, emociones, sentimientos, vivencias y, es pieza clave en la construcción de identidades, tanto individuales como colectivas en un contexto histórico.

Como se sabe, la música es un elemento cultural de la sociedad, es una forma de representar el mundo a través de los sentidos; siendo el sonido la principal herramienta de la que echa mano. Es considerada una constructora cotidiana de sociedades, donde la música convive en contextos culturales y sobrevive al paso del tiempo y los cambios sociales, así lo afirma Jaime Hormigos:

No hay vida cotidiana sin música, las diferentes culturas han logrado ordenar el ruido y crear melodías, ritmos y canciones que han desempeñado un papel trascendental en el desarrollo de la humanidad, desde los cantos de los pueblos primitivos hasta los ritmos más urbanos como el rock, el jazz o el blues han tenido una repercusión muy importante en el desarrollo de la sociedad. (Hormigos, citado en Hormigos, 2010:92)¹

Hormigos resalta de manera puntual el carácter de la música como un acompañante del desarrollo social a través de la historia y, como es de suponerse, al ser la música una pieza cultural creada por el hombre tiene carácter comunicativo siendo una forma de transmisión de mensajes, que a su vez, también es un instrumento de conocimiento y constructor de identidades.

¹ Jaime Hormigos, cita parte de su obra: *Música y Sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad* (2008); en su trabajo: *La creación de identidades culturales a través del sonido* (2010).

Uno de los ejes rectores del presente proyecto es comprender que la música es una herramienta comunicativa, no sólo son sonidos sin sentido que surgen en paralelo con el contexto histórico y social, sino mostrar que la música está inserta en todo momento en la vida del sujeto, a nivel individual y colectivo. En consecuencia: *“el hecho musical tiene un importante valor que se deriva de su carácter de lenguaje y, con ello, de su capacidad para permitir la comunicación.”* (Hormigos, 2010:95).

La música es un lenguaje transmitido a través del sonido, el cual combina la necesidad de transmitir vivencias y sentimientos que el hombre no logra expresar por medio de un lenguaje hablado o escrito. Esta comunicación sonora lleva consigo una carga de significados y símbolos que hacen al escucha, identificar con sonidos y letras la pieza musical, siendo una representación sensorial, subjetiva e interpretativa, dependiendo de la situación por la que el sujeto esté atravesando.

Por otro lado, la música también es una herramienta comunicativa colectiva, ya que es una manifestación cultural de la sociedad, teniendo importante relevancia, ya que: *“la música tiene un papel muy importante en nuestra sociedad en cuanto a manifestación cultural, es comunicación entre los individuos, refleja la cultura de la cual forma parte.”* (Hormigos, 2010:92). En conclusión, se puede decir que la música es resultado de la cultura donde vive y convive la sociedad en un espacio y tiempo determinados.

Considerando que la música es una creación artística que apela a la sensibilidad del escucha, la cual es realizada en un espacio y tiempo determinados y que comunica mensajes (como un libro o una poesía), puede decirse que la música conduce al oyente al mundo de los altibajos, a las emociones al extremo, evoca sentimientos de fuerza y debilidad, desde la euforia hasta la depresión, siendo creadora de espacios alternativos.

Lo que pretendemos decir es que la música tiene un sentido contrastante y cambiante, de acuerdo a quien la escuche, en qué momento y la interpretación que el receptor le dé, otorgando a la música un

carácter polisémico, donde para su estudio se tienen que tomar diferentes factores: contexto social, sucesos históricos, políticos, económicos, ecológicos, procesos interpersonales, la convivencia con las instituciones y los grupos, la familia, los amigos, etc.

La pieza musical tiene una característica especial, y es la de trascender y perdurar a través del tiempo, a pesar de los cambios que en el mundo puedan ocurrir, el hecho musical tiene el poder de perdurar, guardar, hacer recordar al oyente momentos de su vida, cuando era niño, después adolescente y llegar a la madurez, ser una respuesta ante algún suceso personal y social. ¿Cuántas veces una canción nos recuerda al ser amado?, creo que a todos nos ha ocurrido o hemos dedicado una pieza musical a esa persona especial para nosotros o, ¿cuántas veces con una composición musical –carente de letra- nos hace recrear ambientes en nuestras mentes? El mar, el bosque, una ópera puede hacer llorar al oyente; o los riffs de guitarras y dobles bombos de batería en el metal evoca a los fans realizar el famoso movimiento giratorio de cuello y cabeza, o bailar slam² en conciertos en vivo, en fin, todas estas manifestaciones derivadas de la música son transmitidas a través del tiempo, adoptadas por las diferentes culturas y géneros musicales al grado de convertirse, en acciones o elementos que pueden considerarse parte de la identidad del sujeto.

La música como lenguaje comunicativo trasciende en el tiempo, transmite emociones, subjetividades, sentimientos, mensajes simbólicos, tiene el poder de construir y reforzar sociedades, es una muestra de la cultura donde la música convive, y todo esto en conjunto, contribuye en el individuo a la construcción de su identidad, donde la música es una de las protagonistas más importante que permanece a lo largo de la vida del ser humano. De esta manera, se refuerza la importancia de la música en este proyecto, puesto que:

²Baile característico de los géneros musicales como el ska, hardcore, crust, grunch, punk, metal, que consiste en saltar y empujarse de manera descontrolada. Fuente: *El Slam, un baile que se convirtió en cultura*. Disponible en: <http://davinchielwpx.jimdo.com/2012/10/13/el-slam-un-baile-que-se-convirti%C3%B3-en-cultura/> Consultado en abril 2015

La música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones..., y por esta razón, las diversas culturas la han utilizado como un potente agente de socialización, ya que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales (Hormigos, 2010:94)

De estas líneas en conjunto, se desprende la siguiente hipótesis derivada de la exploración sobre la música como lenguaje comunicativo. En breves palabras, sostenemos que la música es un elemento cultural que tiene un papel fundamental en la construcción de identidad del individuo, ya que la música y la identidad comparten signos, símbolos, significados, modos de vida, usos, costumbres y, hábitos, etc. Con las palabras de Hormigos (2010), se reafirma la hipótesis teórica de esta tesis, sin embargo, se comprobará a través del producto audiovisual. Ahora es momento de saber qué papel juega la música en la construcción de las identidades juveniles.

1.3 El papel de la música en la construcción de identidades juveniles (supuesto de partida)

La música es aquella manifestación sonora resultado del contexto cultural y social en el que se desarrolla. Al mismo tiempo, la música cobra importancia en los jóvenes, puesto que el acto de escucharla está inserto en la cotidianidad, no sólo de los jóvenes, sino de la sociedad en general. Esta bella arte es usada en diferentes espacios: en radio, producción audiovisual, cine, baile, televisión etc., donde acompaña a cada disciplina recreando espacios e invitando a la imaginación y al lado sensible del auditorio.

En este sentido, partimos de la premisa donde prácticamente “eres lo que escuchas”, parafraseando la frase dicha por el fundador de la banda inglesa pionera del rock & roll, *The Beatles*: John

Lennon³ “*cada persona es reflejo de la música que escucha*”. Compartimos este pensamiento de Lennon, ya que la música es un elemento cultural que tiene un papel fundamental en la construcción de identidad del individuo. Lo anterior enmarcado en el ámbito cultural, individual y grupal del individuo que se encuentra en proceso de búsqueda, reconocimiento y diferenciación para saber quién es y qué lugar ocupa en la sociedad que lo rodea. Incluso, hay piezas musicales dedicadas a la música y de la importancia dentro de la vida del ser humano. Ejemplo de ello es la canción “*Vivo por ella*”, escrita por GattoPanceri interpretada por Andrea Bocelli y Marta Sánchez, siendo: “*una composición dedicada a la música, arte de organizar y combinar, de manera coherente y lógica, los sonidos y los silencios. La música te conquista con escucharla y sentirla; desvanece los momentos de soledad y puebla tu ser; da libertad y vida y, además, duele cuando falta.*” (Arias, 2012)⁴. Lo anterior refiere a la parte sensitiva de la música, emocional y vivencial.

Ahora, comprendamos el carácter disciplinario y social de la música enmarcado en la formación de identidades. Miguel de Aguilera y, sus co-autores, en el texto; *Apropiaciones imaginativas de la música en los nuevos escenarios comunicativos* (2010), realizan una reflexión sobre el carácter identitario que la música tiene sobre el sujeto. Recuperando a Hesmondhalgh el cual: “*plantea que la importancia de la música en la vida de cada día podría basarse en dos contrarias pero coexistentes dimensiones de la experiencia musical: la negociación constante y compleja entre la expresión de la privacidad del individuo y la de la identidad colectiva.*” (De Aguilera, 2010:42). Es a partir de esta negociación donde se comienza a construir identidades individuales, las cuales dan paso a las identidades en colectivo. En este sentido, para entender cómo se construye la identidad a través de la música, resulta necesario comprender a la música como un hecho cultural, siendo éste un instrumento

³Lennon J. *15 frases de John Lennon*. Disponible en: <http://ciertascosas.com.ar/nota.php?nota=86&titulo=15-Frases-de-John-Lennon> Consultado en mayo 2015

⁴ Arias L. (2012). *Vivo por ella, un canto a la música*. Disponible en <http://www.lusverlyn.com/2012/01/vivo-por-ella.html> Consultado en mayo del 2015

comunicativo transmisor de mensajes, donde a través de la música se transmiten valores incluidos en la cultura donde se desarrolla.

Asimismo, la importancia de la música en la vida del individuo se sustenta por su creación basada en la experiencia del músico. De esta forma, se involucra el proceso de construcción de la identidad en el marco musical. Hormigos refuerza el carácter identitario de la música y menciona algunos elementos de la misma cuando sostiene que: *“La dimensión más significativa de la música es su funcionalidad dentro de un contexto social determinado. Este pertenecer a un escenario cultural dado genera, y determina, el papel comunicativo que posee la música en la vida del individuo, que pertenece a un grupo con el que comparte un universo simbólico, una lengua, unas costumbres, creencias, etc.”*(Hormigos, 2010:95). La construcción de identidad en gran parte está basada en el acto de compartir los elementos citados siendo los involucrados potenciales creadores individuales y posteriormente colectivos.

Tomando como base a la música, se puede decir que ésta contribuye al sentido de la identidad puesto que se basa en experiencias sociales o internas que permite ubicarnos en historias o imaginarios sociales culturalmente contruidos que están rodeados de más elementos que acompañan al hecho musical, o lo que Miguel de Aguilera llama *“personalidad musical”*. *Por lo tanto, tomar a la música como herramienta identitaria en los jóvenes cobra importancia, ya que los jóvenes buscan socializar basándose en gustos musicales propios, los cuales son compartidos por otros, mismos que a su vez marcan diferencias con respecto a otros jóvenes con gustos musicales diferentes. Así:*

El aficionado a un determinado estilo musical suele dotar de significado a los sonidos que escucha en función de las expectativas que la música le ha causado. Seguir un estilo musical concreto, una etiqueta musical, o a un determinado músico o artista, nos condiciona a la hora de recibir otros tipos de música (...) Así, las melodías o canciones que escuchamos serán mucho más comunicativas para nosotros cuanto más se aproximen a ese patrón musical que viene determinado por nuestro gusto personal. (Hormigos, 2010:95)

El desarrollo teórico y audiovisual de este trabajo pretende mostrar cómo los jóvenes que gustan de un género musical específico, construyen su identidad debido a lo expuesto en la cita anterior; que como se observa, es un común denominador en el joven que vive rodeado de diferentes músicas y tiene el poder de elegir la que mejor se amolda a su personalidad, gustos y estilo de vida.

1.4 Antecedentes de las Culturas Juveniles en el Siglo XX

A través de la investigación que se ha realizado, la revisión de los diferentes textos y artículos encontrados, es conveniente; antes que todo, comenzar a definir lo que es la identidad individual y la identidad colectiva, conceptos que proporcionarán herramientas para entender la categoría teórica en la que se enmarca este proyecto (misma que se desarrollará más adelante), la cual es, culturas juveniles.

Retomando al sociólogo Gilberto Giménez, en el artículo editado por la *Revista Mexicana de Sociología*, llamado *Cultura e Identidades*(2004), el autor realiza una reflexión sobre la cultura y cómo esta se encuentra vinculada con la identidad, nociones que no se conciben una sin la otra. En líneas anteriores se expuso lo que para Giménez es la cultura, por lo que ahora es turno de definir la identidad individual, la cual: *“tiene que ver con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás”* (Giménez, 2004: 84). Así bien, la identidad individual comprende la concepción subjetiva que tenemos de nosotros mismos en los diversos ámbitos que nos construyen como sujetos sociales, y a su vez, vernos diferenciados de los demás gracias al reconocimiento que éstos puedan tener sobre nosotros mismos.

Asimismo, el autor retoma a Melucci para definir la identidad colectiva como una categoría analítica puesto que: *“la identidad colectiva sería una definición interactiva y compartida, producida por cierto*

número de individuos (o grupos en un nivel más elevado), concierne a las orientaciones de su acción y al campo de oportunidades y restricciones dentro del cual tiene lugar la acción.” (Melucci, citado en Giménez, 2004: 92). De tal modo, las identidades colectivas se construyen basadas en elementos negociados de los integrantes del grupo, los cuales los llevan a la acción dependiendo de los objetivos y factores de identificación del grupo, dado que estas colectividades pueden ser considerados como "*sistemas de acción*" con propósitos determinados por los líderes, en consenso con la comunidad e inclusive por grupos opuestos que pueden llegar a surgir como parte de alguna resistencia o protesta contra su existencia.

Por otro lado, en el libro *Estudios sobre la Cultura y las Identidades Sociales* (2007), Giménez hace una extensa reflexión sobre las identidades y los diferentes ámbitos donde éstas se encuentran involucradas, de tal suerte que: "*la identidad colectiva puede concebirse como la capacidad de un actor colectivo para reconocer los efectos de sus acciones y para atribuir estos efectos a sí misma*" (Giménez, 2007: 70). Gracias al trabajo de Giménez sobre las identidades individuales y colectivas se puede cimentar las bases para hablar de las culturas juveniles.

Carles Feixa, doctor en Antropología Social, ha dedicado gran parte de su carrera a investigar y profundizar sobre las culturas juveniles, en qué consisten, cómo se forman, basadas en qué, para qué. En el documento *De culturas, subculturas y estilos* (1998), Feixa define con precisión el concepto de culturas juveniles. De acuerdo con Feixa: "*las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional*" (Feixa, 1998: 1). El autor citado construye esta definición la cual combina con elementos de la vida de los sujetos inmersos en las culturas juveniles ubicados en espacios que alternan a los establecidos como la escuela o el hogar, siendo escaparates o vehículos de identificación con otros

sujetos que comparten gustos, aficiones; los cuales se encuentran definidos y cuentan con reglas propias en algunos casos.

Dentro de la definición que Feixa otorga, salta un elemento vital de las culturas juveniles: el estilo, el cual es definido en el libro, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México* como: “una combinación jerarquizada de elementos culturales (textos, artefactos, rituales)” (Feixa, 1998: 70). Es el estilo un factor de identificación de las culturas juveniles donde el autor enlista el lenguaje, la estética, las producciones culturales, las actividades focales y la música, además menciona que la música es un estandarte en la mayoría de los estilos juveniles, misma que toma fuerza desde el surgimiento del rock & roll, pues éste género musical permite ver al músico o al ídolo como “igual” a su público, haciéndolo una figura alcanzable y un ideal a seguir por el fan o seguidor; definiendo al joven y al colectivo (grupos de fans). Así es como nacen diferentes e identificables colectivos derivados de la música como los skinheads, los hip hoperos, los rockeros, los poperos, los metaleros, etc., todos teniendo características de estilo diferentes que permiten identificarse entre ellos y diferenciarse del resto.

De este modo, Feixa expone ampliamente que la música es una característica esencial dentro de las diferentes culturas juveniles, siendo éste estilo el sello que marca generaciones, formas de vida, vestimenta, hábitos, lugares de esparcimiento y reunión para los seguidores de cierto género musical, se crean grupos de seguidores alrededor de algún grupo, incluso se forman nuevas agrupaciones musicales derivadas de otras, en fin, una serie de elementos rodean a la música como elemento identitario juvenil, los cuales valen la pena estudiar, analizar, reflexionar y seguir investigando.

Un género musical mencionado anteriormente que marcó y continúa marcando tendencia musical a nivel global es el rock. Adrián de Garay menciona diversos elementos que rodean a éste género en su ensayo *El Rock como Conformador de Identidades Juveniles* (1996), entre los que se destacan: la jerga, la estética, las producciones culturales, los no-lugares y, el territorio, todo esto dentro del contexto de la Ciudad de México.

Adrián de Garay toma como género musical al Rock, género muy conveniente para este trabajo, ya que el Metal se deriva directamente del Rock. Así, Adrián de Garay sostiene que: “*El rock marcó el inicio de la cultura musical de la juventud, al inaugurar parámetros de diferenciación drásticos con la cultura y la moralidad adulta imperante después de la Segunda Guerra Mundial.*” (De Garay, 1996: 2). El autor comienza a hablar sobre una cultura musical enfocada en los jóvenes, donde se puede ubicar lo que son las culturas juveniles.

En este punto, se encuentra en escena otra definición sobre culturas juveniles que viene a complementar la misma, proporcionada por Feixa, la cual ya incluye elementos comunicativos y de expresión como lo es el graffiti. Retomando la noción de estilo, De Garay menciona algunos estilos que se distinguen y ayudan a construir identidades juveniles, comienza con *la jerga* porque cuando se es joven y se pretende integrarse a un grupo, éste posee un vocabulario o un lenguaje e incluso señas o formas de saludo específico, los cuales hacen característico al colectivo, el cual se puede y/o debe aprender para ser parte del grupo.

Por otro lado, dentro de los estilos que menciona De Garay en su ensayo se encuentra *la estética*, pieza fundamental en la conformación de identidades juveniles, ya que los jóvenes alteran o modifican su espacio corporal usándolo como elemento de identificación y, a su vez, de diferenciación. La estética está directamente relacionada a la forma de vestir, que regularmente la influencia de ello está en los grupos musicales favoritos de los jóvenes, sin importar si son grupos nacionales o extranjeros, los cuales se apropian de diferentes elementos como el peinado, los zapatos, los accesorios, los colores, estampados, texturas, etcétera.

Entre otros estilos característicos que el autor menciona en su ensayo se encuentran *el espacio o territorio*, refiriéndose a espacios geográficos de interacción social los cuales delimitan el hábitat de cierto grupo juvenil donde pueden manifestarse dándole un significado y valor simbólico a estos

territorios. Ejemplos de espacios pueden ser lugares de conciertos, bares, centros culturales o la misma calle.

En este orden de ideas, se encuentra Silvia Martínez, quien escribió un artículo para la publicación española *Revista de Estudios de la Juventud* núm. 64, titulado *Heavis: ¿una cultura de transgresión?* (2004), donde la autora centra su escrito, como lo menciona el título, sobre el *heavy metal*, sus seguidores, la ideología de este género musical y la importancia que éste tiene para los jóvenes viéndolo como una cultura juvenil basada en el género musical mencionado. El texto inicia con la definición que Silvia Martínez nos proporciona sobre lo que es el *heavy*, donde: “*el heavy se vio como una versión progresivamente radicalizada del rock duro de aquel momento (los sesenta), con el cuál seguiría compartiendo rasgos estilísticos básicos: la dureza en la interpretación vocal, la distorsión de la base guitarrística y un sonido global muy denso y agresivo*” (Martínez, 2004: 75).

De acuerdo con lo que la autora describe en la cita anterior, se vislumbra el carácter crudo, rudo, agresivo y contestatario del *heavy metal*. Asimismo, dentro del artículo se aborda al *heavy* como una respuesta directa contra la hegemonía social de lo correcto y del deber ser, haciendo notar que el mencionado género contiene un carácter marginal. Esta noción acompañada de la rudeza del sonido, de la estética anteriormente abordada y del lenguaje son algunos elementos que enmarcan a los seguidores del *heavy*, creando estrechos lazos vinculados con esta música, donde ya se puede comenzar a hablar sobre un carácter identitario. Lo asevera Martínez diciendo que: “*el heavy además de ser una oferta lúdico-musical, puede construir una vía de interacción: personal y es acogida por algunos como una guía de comportamiento y modus vivendi*” (Martínez, 2004: 80).

A partir de esta afirmación, la autora se concentra en el papel de la música como un elemento esencial en la construcción de identidad del sujeto, que es donde prácticamente se sostiene el objetivo de esta tesis. Martínez retoma a SimonFrith para reafirmar dicha premisa, la cual menciona que:

Para Frith la música se usa para crear autodefiniciones particulares y para asignarse un determinado lugar dentro del conjunto social, a través de un proceso de inclusión y exclusión. La experiencia musical, afirma, será capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas que a su vez siempre estarán dotadas de un significado social. (Frith, citado en Martínez, 2004: 80)

Silvia Martínez otorga fuerza y argumentación al artículo trayendo a la reflexión al sociólogo Pablo Vila donde el autor menciona que la música es un discurso importante que permite estructurar y construir identidades en la sociedad y en épocas determinadas.

En este sentido, podemos percatarnos del papel que tiene la música dentro de la cultura del individuo y de la sociedad, siendo ésta un elemento flexible y sensible que dota de características y elementos con los que el sujeto se identifica y logra entablar relaciones grupales con personas con las que tiene gustos afines. Finalmente, la autora cierra el artículo realizando una reflexión sobre los estudios y la importancia que tienen las culturas juveniles en España acompañadas del elemento característico que las identifica: la música. Estos dos campos de estudio (culturas juveniles y música) son dignos de seguirse explorando, ya que cada uno se va reinventando a través del tiempo, no son fenómenos estáticos y, como menciona Martínez (2004), deben ser escritos y analizados desde la mirada de la musicología y de las ciencias sociales.

1.5 Antecedentes históricos: el Heavy Metal

En la actualidad existen varias producciones audiovisuales en donde el tema central es la música, ya sea de forma general, o incluso de algún género en específico, algunas de éstas producciones son películas como: *El mundo de Wayne* (1992), *Airheads* (1994), *La Escuela del Rock* (2003), *Tenacious D*

(2006), *Bienvenidos a Woodstock* (2009), *Los Piratas del Rock* (2009), y más recientemente *Hesher* (2010) y *Whiplash* (2014), sólo por mencionar algunas, y cabe mencionar que cada una de ellas contribuyen en términos de ver qué tanto mueve o qué tan importante es la música en las diferentes historias, algunas ficticias y otras basadas en hechos reales. Ahora bien, no sólo las películas nos hablan de la música, también existen documentales basados en la historia y desarrollo de la música.

Seven Ages of Rock (Las Siete Eras del Rock (2007)). Esta producción de la BBC de Londres en realidad es una serie de siete capítulos realizados en formato documental en los cuales cada episodio se centró en un tipo de música rock, cada uno caracterizado por uno o dos grupos y/o solistas representativos del mismo, y que para fines de éste proyecto, lo rescatable en este documental es el episodio cuatro en donde habla exclusivamente del “heavy metal”, la técnica audiovisual es excelente puesto que los escenarios usados en cada una de las entrevistas fueron en el lugar de trabajo de cada entrevistado, en su mayoría músicos del género.

El segundo documental que creemos relevante para este trabajo es *The Story of Metal (La historia del metal pesado* (2006)), realizado para el canal de videos musicales VH1 por el estadounidense Michael John Warren en el 2006, donde se narra la historia del surgimiento del metal en la boca de sus principales exponentes como Ozzy Osborne (Black Sabbath), Tomy Iommi (Black Sabbath), Bruce Dickinson (Iron Maiden), Rob Halford (Judas Priest), Dee Snider (Twisted Sister), Alice Cooper, entre otros más. De este documental de VH1 rescataremos aquellos “planos detalles” que se muestran en cada entrevista y que se van intercalando con la toma fija de la misma.

Los siguientes dos documentales fueron realizados por la misma persona: Sam Dunn. El segundo trabajo de Sam Dunn se titula *The Global Metal* (2008) y prácticamente explora la escena de la música metal en el mundo, pasando por el death metal de Indonesia, al black metal de la República Popular China, e incluso Irán con el thash metal y más. Con lo anterior queremos mencionar que este segundo trabajo es la continuación de su primer documental, el cual explica el surgimiento del Heavy Metal y

toda su historia: *HeadBanger's Journal (El Viaje de un Metalero)*(2005)). Documental que trata de derribar los estigmas y mitos alrededor del mundo del metal, enfocándose en su mayoría en el heavy metal y demás subgéneros como lo son el black metal, death metal, power metal, metal industrial, glam metal, trash metal, entre otros. Para fines de este trabajo, lo rescatable en ambos documentales de Sam Dunn son la narrativa y el hecho de que él, siendo antropólogo se aventura en una propia experiencia de vida como seguidor del metal convirtiéndose en documentalista, siendo el protagonista y narrador de sus propios documentales.

Cerrando esta parte audiovisual encontramos un documental clave para la construcción histórica de los componentes teórico/visual de la tesis, bajo el nombre *Industrial Soundtrack For The UrbanDecay* (2015), de los directores Amélie Ravalec y Travis Collins, éste documental francés aborda los orígenes y la historia del movimiento industrial en Europa que abarca varias áreas del arte como la pintura, el teatro y la música; entrevistando a los primeros exponentes de la parte musical del citado movimiento artístico como Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, NON, entre otros. En el capítulo dos del presente proyecto se abordará a profundidad la historia de éste movimiento que encuentra sus primeras raíces en el Dadaísmo y a finales de la Primera Guerra Mundial. De esta pieza audiovisual retomaremos principalmente los planos detalle de la industria y la historia contada por los propios exponentes de esta corriente artística antecesora, incluso, al propio heavy metal.

Centrándonos en México, se han localizado dos tesis que son la columna vertebral de este proyecto, tanto por el tema central como en el tratado de la investigación, ya que toman a la entrevista como la herramienta fundamental para realizar la investigación con los sujetos inmersos en el universo del metal.

La primera tesis es de maestría elaborada por René Javier Muñoz Vélez, titulada, *En el más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana*, de El Colegio de la Frontera Norte en el año 2010.

El eje rector de este trabajo es la música, en palabras de su autor

Este proyecto discute la música como algo más que una canción, como más que un simple objeto de fondo, se presenta aquí como elemento articulador de un grupo particular, en donde se deposita el conocimiento de los sujetos que pertenecen a la comunidad que alrededor de ella se reúnen, sirviendo como base del sentido colectivo del grupo; y a su vez, como un elemento activo, como acción y discurso que tiene la capacidad de funcionar como un ordenador de sentido de la vida de los sujetos. Para facilitar la ejemplificación de esta propuesta, se observó un grupo social concreto que se reúne a partir de un género musical que en su vida ha sido tanto controversial como comercial, y cuya presencia en la ciudad es a la vez extendida y oculta: los metaleros en Tijuana (Muñoz, 2010:1)

Como se observa, el autor retoma la escena metalera de Tijuana como el objeto de estudio donde el elemento que agrupa a estos sujetos es la música siendo éste un fenómeno activo y en constante movimiento con protagonismo en la vida de los individuos inmersos en la escena del metal en esa localidad. Continuando con los temas a retomar de este trabajo, un punto de relevancia que es abordado es la cuestión de los sub-géneros del metal, ya que a lo largo de su tesis define y enlista a la mayor parte de los sub-géneros del metal como los mencionados anteriormente en el documental de Sam Dunn. Por otro lado, hace mención importante sobre los espacios que los metaleros comparten siendo la ciudad el lugar donde el metal vive, crean lazos, se identifican y agrupan, siendo las músicas del metal las protagonistas que logran hermanar grupos de personas con los mismos gustos, inquietudes y formas de vida.

Siguiendo este orden de ideas, el proyecto de investigación citado combina elementos importantes: la música y la identificación, que a la par, crean procesos comunicativos sin olvidar la relevancia del contexto (el tiempo y el espacio), para concluir que la música es una práctica cultural.

En el capítulo dos se expone y analiza el marco teórico donde se construye el objeto de estudio, por un lado, la música y, por el otro; la identificación. En este apartado se explora el carácter y la importancia de la música como una pieza artística que articula un discurso y elementos simbólicos, los cuales cobran sentido para el sujeto puesto que la música es un elemento de distinción e identificación con el otro. Cabe mencionar que Muñoz (2010), explora sobre lo que es la pieza musical, el sonido, la forma, la composición y el género musical, pero más allá de la parte técnica de la música, el autor abre la

reflexión sobre los significados de la música, ya que a lo largo de la historia la música puede servir como elemento para historizar y anclar a los sujetos a un espacio y tiempo determinados, siendo las piezas musicales objetos de representación y de interpretación para el sujeto. Posteriormente habla sobre la música como *performance* actual, accesorios, prácticas, patrones de comportamiento y la música como lenguaje social.

Según Muñoz (2010), el carácter social e individual de la identificación se puede retomar de las premisas de Hall, Bourdieu, Goffman y de Rossana Reguillo, al momento de mencionar el concepto de la identidad juvenil: *“es una categoría construida por la posguerra en los países de primer mundo”* (Muñoz, 2010:40), en donde: *“el metal también se ha visto como un movimiento juvenil, sin embargo esta categoría no fue un parámetro de estudio, de entrada, debido a la participación de muchos músicos y aficionados cuya edad no los califica dentro de la categoría de juventud”* (Weinstein, citado en Muñoz, 2010:40). Lo anterior ejemplifica un punto central, ya que tratar de delimitar la juventud en un rango de edad específico resulta complicado. Más adelante en voz de un psiquiatra se logrará comprender por qué no hay un rango de edad definido y que es más una cuestión psicológica del individuo.

Este segundo apartado tiene una parte destinada al estereotipo violento y agresivo que se le atribuye al metal, la masculinidad dominante del género musical, la construcción social derivada de la apropiación de los espacios de la ciudad y finalmente cierra con la reflexión donde entran en acción la música y la identificación del individuo, donde menciona que el individuo logra identificarse con un género musical relacionado con las características del contexto establecido del género que haya decidido adoptar como su bandera de identificación

En el capítulo tres, el autor explica cuál será la metodología de estudio, la cual es cualitativa utilizando como técnicas la entrevista a profundidad, la observación participante y no participante (etnografía), un

análisis semiótico sobre las letras del metal, y la asistencia a conciertos de este género. En este sentido, este trabajo es una pieza que se retomará, ya que como se muestra, la metodología es similar.

El capítulo cuatro, narra la historia del metal, desde su surgimiento en Birmingham enlazando los estudios culturales con la aparición de Black Sabbath, la migración que sufre el género musical de Inglaterra al continente americano, enlista y define los sub-géneros del metal actuales, los altos y bajos a nivel mundial, que ha sufrido el metal desde su aparición y, finalmente cierra este capítulo con un apartado dedicado a cómo México comenzó a escribir la historia del metal hecho en nuestro país, los máximos exponentes desde los años sesenta, el estado actual de la escena musical metalera mexicana para limitar su estudio en la ciudad de Tijuana.

El capítulo cinco es la parte de aplicación de los instrumentos elaborados para esta tesis, donde el autor se lanza al campo a hacer el trabajo etnográfico, las entrevistas en profundidad y semi-estructuradas y realiza el análisis de resultados producto de aproximadamente año y medio de investigación.

Como es evidente, esta tesis es para nosotros una base sólida de investigación, ya que retoma elementos importantes mismos que serán expuestos en este apartado teórico con un par de diferencias. La primera es, como se mencionó con anterioridad, al ser un producto comunicativo con sustento teórico, la parte de análisis e interpretación de datos será sustituida por el producto audiovisual resultado de entrevistas, levantamientos de imagen, el diseño sonoro y la narrativa visual que se le dará durante la duración del documental. La segunda diferencia es que, en comparación con esta investigación, este proyecto se centrará únicamente en el género musical metal industrial en la Ciudad de México, ya que explorar todo el universo del metal en esta ciudad, es lo equivalente a un estudio más extenso que quizá se realice más adelante.

El segundo documento que se tomará como referencia es una tesis de doctorado convertida en libro de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) realizada por Abraham Stephen Castillo

Bernal bajo el nombre: *La música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera en la Ciudad de México* (2016). Este libro se desprende de una tesis doctoral, la cual viene a reforzar este producto teórico de metal industrial puesto que se enfoca en la Ciudad de México. El autor inicia su exploración bajo la siguiente premisa: “*cuáles son las construcciones simbólicas e identitarias que los partidarios del metal efectúan sobre su música predilecta*” (Castillo, 2012: 2), siendo estas construcciones las que crean un imaginario social alrededor de la figura del metalero, las cuales están rodeadas de prácticas, rituales, lugares, siendo éste último punto central en el estudio realizado por Castillo (2012), ya que los lugares son espacios de apropiación de los llamados *metalheads*.

El antropólogo social es claro en el objetivo rector de su tesis ya que pretende:

Rastrear los procesos que constituyen los imaginarios sociales e identidades del metalero, así como diseccionar la construcción imaginaria y simbólica de los lugares metaleros de la Ciudad de México. Distinguir la ritualidad y las jerarquías internas de los metaleros y las fronteras entre los diversos subgéneros de metal y cómo éstas se materializan mediante la fachada adoptada por sus partidarios.(Castillo, 2012: 3)

Como se ha venido mencionando en los trabajos de Sam Dunn (2005) y, René Javier Muñoz Vélez (2010), los sub-géneros del metal son un sello distintivo en éste género musical, hecho que es retomado por Castillo Bernal (2012), a lo largo de su desarrollo narrativo y, argumentativo, puesto que cada sub-género del metal tiene su propia identidad musical y sus respectivas agrupaciones musicales representativas; acompañado de los sonidos, las voces, las letras y los estilos que los rodean. Por otro lado, comprender cómo estos sub-géneros acompañan a los jóvenes es de vital importancia gracias a la variedad y a la riqueza que encierra el metal, género que es asumido como una respuesta rebelde ante la sociedad, contestataria y, en contra de una hegemonía establecida (algo similar al punk).

En el primer apartado de la tesis de Castillo Bernal (2012), define los conceptos teóricos que guían la premisa inicial siendo el imaginario el más importante. Primero realiza una investigación y recopila a

diferentes filósofos y antropólogos europeos para delimitar la noción del imaginario, autores como Castoriadis, Starobinsky, Durand y Augé, son la estructura para Castillo Bernal al iniciar la reflexión alrededor del imaginario. Posteriormente da un salto hacia los estudios latinoamericanos aportados por diferentes autores. El antropólogo social retoma la investigación de Kevin Lynch sobre la identidad y su conjunción con la ciudad, siendo esta última creadora de imagen donde conviven varios elementos. Los aportes de Lynch son relevantes tanto para la tesis de Castillo Bernal (2012), como para este proyecto, ya que muestra a la ciudad como un espacio donde convergen identidades, imaginarios; los cuales comparten significados y emociones para los que conviven dentro de este espacio geográfico. Castillo Bernal cierra este apartado de ciudad e identidad parafraseando a Lynch aseverando que: "*en toda ciudad existen una serie de imágenes referenciales que permiten la "imaginabilidad" de la ciudad, entendiendo a éstas como todas aquellas prácticas que generan identidades e imágenes mentales del entorno urbano*"(Castillo, 2012:38). En este desarrollo teórico realizado por Castillo Bernal es evidente la importancia de la Ciudad de México como un espacio de convivencia y de intercambio no sólo para el metal, sino para varias manifestaciones culturales derivadas de la música.

Continuando con la recopilación de autores latinoamericanos en la tesis de Castillo Bernal (2012), tenemos a Néstor García Canclini, del cual retomaremos sus aportes de la teoría del imaginario. Canclini menciona que ésta teoría es necesaria para el estudio de la antropología, siendo la cultura el resultado de la construcción de imaginarios, este concepto de Canclini, lo describe mejor Castillo Bernal (2012):

lo cultural abarca el conjunto de procesos a través de los cuales representamos e instituimos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con otros, o sea las diferencias, ordenamos su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad [...] y los actores que la abren a lo posible (Castillo, 2012: 38).

Sin lugar a dudas, la Ciudad de México, es un espacio importante de observación de los imaginarios sociales, los cuales se construyen gracias a los elementos que encierra la cultura. Por lo anterior, es primordial el estudio de los espacios en esta ciudad para la presente investigación. Entre los elementos culturales citados en el texto de Castillo Bernal (2012), se encuentran el cine y la música, los cuales se alimentan de lo que sucede en el “allá afuera”.

El último autor latinoamericano abordado por Castillo Bernal (2012), es Armando Silva, filósofo colombiano que estudia y analiza la imagen de la ciudad como un facilitador en la construcción de espacios de identidad. Por lo mismo, Castillo Bernal (2012), cierra su capítulo uno, con la definición de Silva sobre el imaginario social.

El capítulo dos la tesis de doctorado de Castillo Bernal (2012), está dedicado a la historia del heavy metal, su origen histórico, enlista los diferentes sub-géneros del metal, sus bases ideológicas, a qué suenan musicalmente y los principales grupos representativos de cada sub-género. En el cuerpo del texto se menciona: el glam metal, thrash metal, death metal, metal progresivo, folk metal, viking metal, black-death metal, doom metal, metal gótico, black metal, funeral metal, symphonicblack metal, nü metal y metal industrial. Finalmente, se encuentra un apartado dedicado a la historia del heavy metal en México, el estado actual de la escena metalera en la Ciudad de México, comienza a mencionar los territorios adoptados por los metaleros defechos y, hace mención a un sub-género más del metal: el metal prehispánico.

En el tercer capítulo, Castillo Bernal (2012), expone los espacios y territorios donde se construye y se vislumbra el imaginario del metalero en la Ciudad de México, así como sus prácticas, adquisición de objetos alusivos al género musical en cuestión, lugares para presentaciones musicales etc. Castillo Bernal (2012) hace mención a tres escenarios relevantes: el Circo Volador, Tianguis Cultural El Chopo y la tienda de artículos Hard Metal Store. Los lugares visitados en la investigación serán retomados en

este proyecto de tesis, agregando más espacios ciudadanos como: el Paranoid Visions UTA Bar, La Guarida KatDragon, Salón Bolívar, La Comandancia Metal, Metal Brothers y el ScaryWitches. Por otro lado, a esta investigación se agregará los premios Kalani a lo mejor del metal mexicano y se hará mención al OrusFest evento realizado donde se aglutinan los seguidores de la música industrial.

En la ya mencionada tesis de Castillo Bernal (2012), su cuarto apartado lo dedicó al análisis del concepto “tribu urbana”, tomando como base analítica los aportes de Maffesoli poniéndolo en práctica con la escena metalera, su fachada, elementos visuales y simbólicos adoptado por los *metalheads*. En este sentido, es importante dicho desarrollo analítico, ya que se retomará esta base adaptándola y transformándola con la noción de culturas juveniles y sus identidades, ya que es un elemento vital para distinguirlas, es decir, la fachada, el estilo, la estética corporal y los símbolos utilizados por los metaleros dentro de la escena; siendo los anteriores elementos culturales, los que conviven en espacios de la metrópoli los cuales son dignos de observar, estudiar, comprender y valorar.

En el capítulo cinco, se realizó una revisión sobre la idea del ritual basado en los estudios de Turner, donde hacen aparición los elementos simbólicos del metal, por ejemplo: los gestos, formas de lenguaje (conocido como jerga), los espacios significativos, las prácticas dentro de los conciertos de metal, cómo los *metalheads* se apropian de dichos espacios, la importancia que ellos les dan, y conocer cómo estas manifestaciones refuerzan o construyen un “estereotipo” del metalero que vive en la Ciudad de México.

Tal como se observa, la tesis realizada por Castillo Bernal (2012), es un aporte esencial para los propósitos de este proyecto, por la delimitación al espacio de la Ciudad de México, por los elementos identitarios que logran construir la imagen del metalero, las prácticas simbólicas y culturales, los espacios adoptados por la escena, la lista de los sub-género del metal, los autores que aborda, la metodología de investigación basada en la etnografía, etc.; hacen de este libro una herramienta valiosa como antecesora del estudio académico sobre la escena metalera que se vive en la Ciudad de México.

Y como buen antecesor en la parte audiovisual sobre la exploración del metal mexicano se encuentra, nuestro Sam Dunn mexicano: Juan Carlos Bocanegra. Él ha realizado dos documentales interesantes para este trabajo, el primero se titula *Detrás del Rock* y, fue realizado en el 2014 en México y, con su recopilación de ocho años de trabajo, obtuvo entrevistas, conciertos e imágenes que muestran la realidad del rock independiente en la escena subterránea o *underground* en México; de este primer trabajo de Bocanegra retomaremos algunos espacios y escenarios que se consideran subterráneos, como son: El Circo Volador, Salón Bolívar, el Tianguis Cultural El Chopo, por decir algunos. Por otro lado, su segundo documental titulado: *Metal. La verdad los llevará al infierno*(2014), es aún más valioso, ya que se enfoca exclusivamente al metal mexicano, lo que retomaremos de este trabajo de Bocanegra, será nuevamente estos espacios que son aún más limitados que lo visto en su anterior documental, como son: El UTA, La Comandancia Metal, el Festival Hell and Heaven, entre otros. Cabe mencionar que en ambos documentales es rescatable el hecho de que se centra en un contexto histórico mexicano tanto en términos del rock como en el metal.

1.6 De música, metal e identidades juveniles

- objetivo general y particulares -

Si bien la música es un producto comunicativo que está hecho para el público en general, sus derivados y géneros musicales son adoptados por públicos con necesidades y gustos diferentes. La música se encuentra rodeada de significados, los cuales favorecen a la creación de una identidad basada en modos de comportamiento, prácticas sociales, vestido, hábitos, usos y costumbres, lo que nos lleva a una relación dialéctica cultural y comunicativa.

Una categoría central de estudio de este proyecto son las identidades juveniles, las cuales Rossana Reguillo en su libro *Culturas juveniles: Formas políticas del desencanto*(2013), menciona algunos elementos constructores de identidad:

La indumentaria, la música, el acceso a ciertos objetos emblemáticos construyen hoy una de las más importantes mediaciones para la construcción identitaria de los jóvenes, que se ofrecen no sólo como marcas visibles de ciertas adscripciones, sino fundamentalmente como lo que los publicistas llaman, con gran sentido, "un concepto": un modo de entender el mundo y un mundo para cada "estilo", bajo la tensión identificación-diferenciación; efecto simbólico -pero no por ello menos real- de identificarse con los iguales y diferenciarse de los otros, en especial de los adultos (Reguillo, 2013:24)

Lo que menciona Reguillo se puede ejemplificar con cualquier cultura juvenil tal y como ella misma lo dice *identificarse con sus iguales y diferenciarse de los otros*, que incluso aplica con la vestimenta dependiendo la diferencia de edades, de labores, de gustos musicales, e inclusive de clase social y del estilo de vida que lleva el joven. Así bien, los elementos que conforman las identidades juveniles son: el estilo o la facha, la jerga que cada cultura juvenil adopta, la apropiación simbólica de territorios, la música, la representación del cuerpo o las estéticas corporales, la relación entre las culturas juveniles y el uso del tiempo libre, los elementos simbólicos en objetos materiales, los medios de comunicación que consumen; incluso, las instituciones sociales a las que pertenecen.

Estos elementos se pueden ver en este tema, puesto que el metalero industrial tiene ciertas identificaciones de acuerdo a lo que menciona Reguillo, por ejemplo: la vestimenta del metalero industrial que, si bien todos los metaleros usan ropa negra, los metaleros industriales se caracterizan por llevarla pero portando un estilo militar (pantalones camuflados, camisolas militares, botas, etc.) , así también, la música que es fundamental para diferenciarse de otros subgéneros metaleros, y por último, cabe mencionar que los metaleros industriales no consumen marcas populares, esto por el hecho de considerarse asimismos como "*underground*".

Todo lo anterior da pie a lo que conocemos como culturas juveniles, las cuales la autora, Rossana Reguillo la define de forma muy breve como: *“conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales”* (Reguillo, 2004:52). Maritza Urteaga (1998) retoma la definición de Feixa en su libro *“Por los Territorios del Rock. Identidades Juveniles y Rock Mexicano”*, entendiendo por culturas juveniles: *“las diversas y heterogéneas formas culturales grupales que expresan formas de vida particulares/distintivas, con significados y valores manifestados en sus sistemas de creencias, usos y costumbres (visiones del mundo) (...) se objetivan en modelos relacionales y de organización social y en formas de estructuración del espacio y del tiempo”* (Feixa, citado en Urteaga, 1998:56).

El concepto que nos muestran Reguillo y Urteaga sobre las culturas juveniles nos ayuda a entender éstas como algo más allá del sentido de apropiación y de pertenencia, podríamos llamarle estilo de vida, es decir, cuando un grupo de jóvenes se identifican y a su vez se diferencian de otros grupos por medio de la vestimenta, el tipo de música que escuchan, la interacción con sus iguales, la forma de comunicarse e incluso la percepción del mundo, podemos decir que ya no sólo es una identidad juvenil, sino una cultura juvenil.

Objetivo general.

Mostrar a los jóvenes entre los 12 y 29 años a través de un documental, la presencia del género musical “metal industrial” en la Ciudad de México y, la importancia que tiene en la construcción de identidades juveniles, asimismo preservar la existencia del metal industrial mexicano y dejar un antecedente audiovisual sobre la cultura juvenil metalera en la Ciudad de México.

Los objetivos particulares son:

- Conocer lo que significa y lo que representa el “metal industrial” para los seguidores de este género musical.

- Saber el papel que desempeña el género musical “metal industrial” en el proceso de comunicación e interacción de los sujetos inmersos en la cultura metalera.
- Exponer el “metal industrial” como una expresión cultural adoptada por los jóvenes en el proceso de construcción de identidad.
- Señalar cómo las mujeres interiorizan la escena metalera.
- Identificar si hay problemáticas de género en la escena metalera
- Contribuir con el estudio e investigación teórica y audiovisual de la escena del metal en la Ciudad de México.
- Abrir brecha para posteriores estudios sociológicos, antropológicos y musicales del metal en México.
- Ampliar el conocimiento musical.

Es primordial tener claro que "cultura, jóvenes y música", son los pilares en este proyecto por el simple hecho de que éstos se llevan a cabo por medio de procesos de comunicación e interacción con el otro.

En el siguiente capítulo abordaremos de forma conjunta el marco teórico. Por un lado, los aportes conceptuales desde el enfoque sistémico retomando al Interaccionismo Simbólico, servirán de amalgama para introducirnos al campo de estudio de las Culturas Juveniles y observar cómo estas dos corrientes de investigación tienen puntos de convergencia.

CAPÍTULO II. EL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO VISTO EN LAS CULTURAS E IDENTIDADES JUVENILES

*“El poder comunicativo (de la música)
radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada,
ya que no es preciso que sea portadora de palabras
o que éstas sean inteligibles
para que haga referencia a un mundo infinito de significados
que pueden variar con cada nueva interpretación.”*

(Hormigos, J. (2010). *La creación de identidades culturales a través del sonido.*)

2.0 Planteamiento

La construcción de la sociedad a través de la historia se logra por medio de actos que el individuo lleva a cabo desde su carácter como sujeto inmerso en diferentes contextos o situaciones, de tal suerte que dicho proceso lleva consigo reflexión, análisis de su entorno (puede que esté consciente o no), relaciones con personas con las cuales se siente identificado, ideologías con las que comulga; permitiéndole un abanico de posibilidades que puede elegir y sentirse cómodo y seguro de estar en el lugar que a él le sea plácido o le convenga.

En dichos procesos de construcción y de elección la comunicación juega un rol fundamental, ya que es el arma con la cual el sujeto puede transmitir, entender, informarse, decodificar y discernir lo que está a su alrededor. La comunicación es la base de la interacción humana, creadora y constructora de sociedades, ya que toda acción lleva consigo el acto de comunicar, es imposible no comunicar, sin la comunicación no se podría lograr un entendimiento y establecer relaciones sociales de cualquier tipo. Cuando estamos con la familia, los amigos, en la escuela, en el día a día laboral; el intercambio de información y la retroalimentación conllevan en su esencia un acto comunicativo. Lo mismo sucede cuando llega a haber conflictos, ¿cómo solucionarlos si no es por medio de la comunicación?, ¿cómo

lograr entender al otro si no manifiesta sus inquietudes o sus desacuerdos?, ¿cómo negociar o llegar a acuerdos?

Parece simple y cotidiano, sin embargo la profundidad del acto comunicativo es tan importante que sociólogos, psicólogos, antropólogos sociales han nutrido a esta disciplina convirtiéndola en un área de estudio multidisciplinaria que pretende dar respuestas o abrir más líneas de investigación sobre las acciones del ser humano, desde las más simples hasta las más complejas donde intervienen grandes públicos en un nivel macro.

La comunicación se presenta en varias formas; puedes llamar por teléfono a un familiar del otro lado del mundo, ahora con el auge de las nuevas tecnologías hay más posibilidades y medios para acortar distancias, podemos prender la televisión y pasar de ser receptores pasivos a tomar partido por las redes sociales, podemos presenciar algún ritual prehispánico y observar que para los involucrados intervienen elementos significativos para ellos... Lo que intentamos decir es que la comunicación puede presentarse en diversidad, incluso las bellas artes también cumplen la función de comunicar emociones que se derivan de las vivencias y la subjetividad del artista: el cine, la pintura, la escultura, la literatura, la danza, arquitectura; cada una de ellas logra transmitirnos algo: historia, emociones, sentimientos, llevarnos desde el éxtasis hasta la melancolía más profunda. Es aquí donde se inserta nuestro objeto de estudio: la música.

Como lo mencionamos anteriormente, la música forma parte de las bellas artes del ser humano, con ella también se logra entablar una comunicación ya sea por medio de la melodía o por la letra de alguna canción, el intérprete logra transportarnos a pensamientos y sentimientos, mismos que a su vez tienen un alcance a nivel macrosocial. La música ha logrado traspasar fronteras y migrar de un lugar a otro viajando a través de los sonidos y llegando a la parte sensible de cada escucha. Desde el blues, los cantos gregorianos, el jazz, el bossa nova, la salsa, hasta los sonidos más crudos como el hardcore o el

punk, la música ha sido protagonista de momentos trascendentales, tanto a nivel personal del individuo como a nivel histórico, ya que la música es muestra y testigo del paso de la historia del hombre.

En este sentido, hablando específicamente del metal, alrededor de él se construyen relaciones interpersonales entre los miembros del grupo donde se comparten símbolos y significados alrededor de la música que estos jóvenes escuchan y con la que viven día a día. Esa importancia simbólica es la que nos compete en este capítulo, desde la perspectiva teórica que exige una tesis de licenciatura para demostrar la apropiación de un tema y verlo en la cotidianidad, tomaremos al Interaccionismo Simbólico como marco teórico con el cual explicaremos y profundizaremos las categorías de estudio de este proyecto.

2.1 Del Interaccionismo Simbólico a las Culturas Juveniles

2.1.1. Historia del termino Interaccionismo Simbólico y los primeros acercamientos sobre el estudio de las Culturas Juveniles

Para comenzar a entender el Interaccionismo Simbólico, es conveniente hablar un poco sobre quién fue el autor detrás de la creación de cierto término: Herbert Blumer.

Herbert Blumer fue doctor en Sociología por la Universidad de Chicago, donde en 1941 inició actividades académicas después de haber sido alumno y discípulo de George Herbert Mead, de quién se nota su gran influencia en investigaciones realizadas por Blumer y posteriores publicaciones. Los estudios e investigaciones de Blumer giran en torno a los colectivos y su comportamiento, efectos del cine en el espectador, entre otros aportes a la sociología. Sin embargo el más importante y por lo que es reconocido, es por sus aportes al estudio y la comprensión de la sociedad; llamándolo Interaccionismo Simbólico.

Blumer centra gran parte de sus estudios al entendimiento de esta metodología de estudio de la sociedad, donde se le asignan significados a las experiencias comunicativas del actor social en función al contexto donde conviven en un espacio y tiempo determinados. Asimismo otorga importancia al lenguaje como un constructor simbólico de la comunicación del individuo. Para iniciar dicha metodología, Blumer comienza a plantearse preguntas sobre el mundo empírico que rodea al problema de investigación, metodología que se contrapone a su antecesor George H. Mead, ya que éste trata de explicar la experiencia del individuo derivada de la conducta del grupo social, ya que la experiencia individual el sujeto presupone la estructura del grupo social al que pertenece a través de instituciones sociales formales como la escuela, los descubrimientos de investigadores o por medio de las teorías estudiadas.

Como se observa, Blumer pone más atención a la simpleza del actor social que convive en momentos específicos y con diferentes sujetos, mismos con los cuales va construyendo un sistema de comunicación, inclusive creado por ellos mismos, el cual contiene símbolos que logran entrelazar a los sujetos con significados propios del grupo en el que se desarrollan. En contraste, Mead se inclina por un lado más académico y conductista del sujeto social, donde afirma que su actuar se deriva de lo que aprende en las instituciones sociales, descartando la convivencia cotidiana del actor social.

Es en este tenor donde más adelante autores como Erving Goffman, Paul Watzlawick, entre otros siguen la línea de investigación de Mead y Blumer haciendo sus respectivos aportes a la disciplina con respecto al comportamiento del actor social en conjunción con la sociedad.

Mead, Blumer, Goffman; en conjunto con Stanley G. Hall y Frederick Trasher son parte de la Escuela de Chicago donde, al paralelo de entender los fenómenos comunicativos, giraban más investigaciones a su alrededor. Una de esas líneas de investigación es el estudio de las *bandas juveniles*, donde a través de la observación participante y entrevistas; los investigadores comienzan a acercarse a estas agrupaciones juveniles atrayendo la atención de los autores de la mencionada escuela. Según la Escuela

de Chicago *“la degeneración de las bandas juveniles era causada por la anomia reinante de ciertas regiones morales de la gran ciudad, marcadas por la desorganización social y la desaparición de los sistemas tradicionales de control informal”*. (Feixa, 1998:38), lo que da cuenta de que las bandas juveniles dan respuesta a un contexto determinado el cual debe ser observado desde la disciplina. Trasher menciona que la banda se integra de forma espontánea y posteriormente se une a través del conflicto; siendo grupos que desarrollan tradiciones, tienen una estructura en el interior y que se solidarizan entre los miembros, apropiándose de territorios. En este sentido, los aportes de la Escuela de Chicago son valiosos en el ámbito de carácter simbólico de los actores y sus estilos de vida urbanos. Pero vayamos un poco más atrás de la historia para contextualizar a la aparición de las culturas juveniles. Feixa en su texto *El reloj de arena (1998)* retoma las reflexiones de Gramsci al afirmar que *“las culturas juveniles han aparecido, desde la II Guerra Mundial, como “rebeldes en defensa de la innovación”, y han permeado la creación de nuevas formas culturales que responden de diversas maneras a las condiciones cambiantes de la vida urbana”*. (Feixa, 1998: 45). La característica principal de las emergentes culturas juveniles es que son sinónimos de subalternidad caracterizadas por su nula adherencia a la cultura hegemónica. Con orígenes desde el capitalismo, las culturas juveniles han tenido el carácter generacional de ceder la estafeta de la fuerza de trabajo; se han construido históricamente y han formado espacios simbólicos y comportamientos distintos que les dan un carácter identitario a nivel colectivo y reconocimiento social como actores diferenciados.

La juventud es considerada una categoría social resultado del capitalismo que obedece a un proceso donde la burguesía iba ascendiendo, donde se requería fuerza de trabajo que incluía a mujeres, niños y jóvenes. Gracias al trabajo que ejercían estos sectores, se fueron conformando núcleos sociales que comenzaban a socializar y a compartir tiempo y espacios.

En la actualidad, *“el joven es una categoría socio-cultural producto de procesos sociales; por lo que la juventud sería básicamente una “edad social”*. Dicho lo cual a los jóvenes se les va a entender como

una construcción histórica situada en el tiempo y el espacio social.” (Náteras, 2002:10). Es así que los jóvenes en sus espacios de apropiación comienzan a construir su identidad en una época que tiene su fin cuando llegan a una edad adulta, donde adquieren independencia económica y ya no tienen la tutela de los padres. Las culturas o subculturas juveniles son innovadoras, buscan expresarse por diferentes medios como el arte y también buscan sus propias prácticas culturales.

Feixa nos propone una definición de culturas juveniles, para el autor *“las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de vida institucional.”* (Feixa, 1998:1). La definición de Feixa nos habla de aspectos fundamentales de las culturas juveniles como el uso del tiempo libre y de los estilos que adoptan los jóvenes. Las culturas juveniles pueden ser estudiadas desde sus condiciones sociales (donde se parte de las instituciones sociales que marcan diferencias generacionales, de etnia o de género) y desde las imágenes culturales (como el lenguaje, la música o la moda). Es en esta segunda donde se centrará este proyecto, ya que en conjunto, la música en los jóvenes es un vehículo constructor de significados y símbolos que se manifiestan a través de la vestimenta o la jerga y a su vez; estos elementos se encuentran en interacción constante; no son fenómenos estáticos, sino son dinámicos y se encuentran frecuentemente conectados a través de la comunicación.

2.1.2. Postulados del Interaccionismo Simbólico y las categorías simbólicas en las Culturas Juveniles

Antes de continuar con las premisas del Interaccionismo Simbólico, es pertinente exponer lo que Blumer entiende por Interacción. El autor lo define de la siguiente manera:

La *interacción* es el proceso en el que se desarrolla y, al mismo tiempo, se expresa la capacidad de pensamiento. Todos los tipos de interacción, no sólo la interacción durante la socialización, refinan nuestra capacidad para pensar. Por otra parte, el pensamiento configura el proceso de interacción. En casi toda interacción, los actores han de tener en consideración otros actores y decidir un curso de acción adecuado. (Ritzer, 1993:272)

Es importante conocer la definición de Blumer sobre interacción, puesto que es la unidad base de la que parte su metodología de estudio. Por otro lado, intervienen los elementos simbólicos los cuales se le atribuyen significados por parte de los sujetos inmersos en la acción. Teniendo estos dos elementos, Blumer en su libro *Symbolic Interactionism* (1968) establece tres premisas fundamentales:

1. Los humanos actúan respecto de las cosas sobre la base de las significaciones que estas cosas tienen para ellos, o lo que es lo mismo, la gente actúa sobre la base del significado que atribuye a los objetos y situaciones que le rodean.
2. La significación de estas cosas deriva, o surge, de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores.
3. Estas significaciones se utilizan como proceso de interpretación efectuado por la persona en su relación con las cosas que encuentra, y se modifican a través de dicho proceso. (Rizo, 2009)

Estas premisas establecen la relación que hay entre el actor social y los objetos o situaciones que le rodean a los que otorga algún significado. Blumer clasifica tres tipos de objetos: el físico (puede ser una mesa, un sillón, un aparato electrónico), social (un profesor, un grupo musical, una institución) y abstracto (algún tipo de ideología o postulado moral). Lo interesante de esta premisa gira en torno a cómo los actores definen estos objetos que se encuentra fuera de él mismo.

En este sentido, la interacción entre los jóvenes se configura desde cuatro nociones, Rosanna Reguillo (2012) las define de la siguiente manera:

- El grupo: hace referencia a la reunión de varios jóvenes y no supone organicidad; su sentido está dado por las condiciones de espacio y tiempo.
- El colectivo: refiere a la reunión de varios jóvenes y exige cierta organicidad; su sentido está dado prioritariamente por un proyecto o actividad compartida; sus miembros pueden compartir una descripción identitaria, cosa que es poco frecuente.
- Movimiento juvenil: supone la presencia de un conflicto y de un objeto social en disputa que convoca a los actores juveniles en el espacio público. Es de carácter táctico y puede implicar la alianza de diversos colectivos o grupos.
- Identidades juveniles: nombra de manera genérica la adscripción de una propuesta identitaria: *punk*, *taggers**, *skinheads*, rockeros, góticos, metaleros*, okupas, etc. (Reguillo, 2012:43)

Las identidades juveniles son aquellas que se encuentran establecidas por el estilo, donde el rock ha sido uno de los principales constructores definitorios de las culturas juveniles. En el caso de los metaleros, hay diferentes marcas que los distinguen: la vestimenta negra, el uso del cabello largo en los varones, botas, las señas que realizan con los dedos en los conciertos, etc.

De tal suerte que los actores llevan a cabo un proceso de apropiación y abstracción de dichos objetos y, a su vez, en constante convivencia con ellos; pueden comenzar a definir algún significado que les sea relevante en su cotidianidad. Blumer menciona que dichos objetos pueden tener diferentes definiciones dependiendo del contexto en el que el actor social esté inmerso, por ejemplo: el significado de la esvástica o suástica, no es el mismo para los egipcios que para los alemanes. En dicho ejemplo, estamos enunciando un símbolo iconográfico que ha sido estudiado a lo largo de la historia y desde diversas disciplinas del conocimiento, en el cual la lectura y el significado es evidentemente distinto dependiendo con qué tipo de “ojos” se le estudie.

El Interaccionismo Simbólico pone especial atención al proceso de negociación entre los sujetos, donde dichas negociaciones ponen en juego las situaciones en las que el o los sujetos convergen. Estando rodeados de un cumulo de grupos sociales, medios de comunicación, actividades recreativas, ideologías políticas, corrientes religiosas, diferentes manifestaciones del arte, etc., los actores sociales tienen la opción de alimentarse de uno o varios elementos de cada una de éstas situaciones. El hecho de que el actor social tenga el poder de decidir “lo que sí y lo que no”, tiene detrás un proceso donde el individuo asigna significados a las situaciones que están a su alrededor en forma de interacción constante. La particularidad de este proceso radica en el cómo el actor social aprende y adquiere estos significados y los lleva a su vida particular y a su forma de actuar y pensar.

Con base en lo anterior, las culturas juveniles pueden elegir entre los siguientes elementos que los rodea y que para ellos tienen significados en particular:

- a) Jerga. *"La jerga cumple varias funciones importantes entre las culturas juveniles, a través de ella los/las chavos (as) pueden ahorrarse explicaciones; también sirven para precisar experiencias juveniles que en el vocabulario adulto no existen pero, sobre todo, sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a los otros grupos."* (Feixa citado en Urteaga, 1998:56)
- b) Música. *"Utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad del grupo."* (Feixa, 1998:71)
- c) Estética. *"Remite al vestido, al corte de pelo, a la cantidad de colgijos, tatuajes y accesorios que usan y las formas como lo usan. La <<facha>> es uno de los elementos más importantes mediante la cual los jóvenes descubren y expresan su identidad."* (Feixa citado en Urteaga, 1998:58)
- d) Las producciones culturales. *"Se expresan (...) a través de espacios comunicativos como los fanzines, las pintas, los graffitis, la radio, los periódicos, revistas, grabados, tatuajes, pinturas, etcétera (...) Por medio de ellos, se comunican entre los miembros de la misma banda, con otras bandas de chavos del mismo estilo, en la misma ciudad, o de otros lugares."* (Feixa citado en Urteaga, 1998:59)

A estos aportes de Maritza Urteaga (1998), añadimos lo referente al territorio. El territorio es aquel espacio de apropiación simbólica donde las culturas juveniles se concentran marcando sus diferencias ante los otros grupos, hacia las instituciones sociales y hacia los adultos. De manera que *"el barrio, el territorio, el lugar simbólico cargado de significaciones, si bien ha constituido un elemento fundante para los grupos juveniles, también ha operado como un freno para la organización"* (Reguillo, 2012:88), ya que, en ocasiones se suscitan enfrentamientos por el territorio entre las bandas, o con personas que son ajenas a las mismas lo que impide la tolerancia y la unidad de los grupos juveniles puesto que sus espacios de expresión tienden a ser limitados.

A pesar de las afrentas por el territorio físico o simbólico, podemos decir que los seres humanos no viven (o vivimos) aislados, ya que formamos parte de grupos que se encuentran en interacción permanente con personas que pertenecen a otros grupos sociales. Dichos actos llevan consigo una gran carga de elementos simbólicos, los cuales son creados por estos mismos actores para poder entablar

comunicación y entendimiento con los mismos pertenecientes al grupo. Dentro de esta interacción social se puede decir que las acciones sociales que los sujetos llevan a cabo dentro de su contexto tienen una carga simbólica atribuyéndoles valores de acuerdo a la actividad y a los objetos que estén involucrados.

En este orden de ideas, podemos decir que el Interaccionismo Simbólico estudia la interpretación que los actores sociales hacen de los símbolos creados por ellos derivados de sus interacciones con los otros. Algo que no hemos mencionado aún es la herramienta principal para realizar dichas interpretaciones; comprender la naturaleza de lo simbólico que encierra cada significado y establecer la interacción social; hablamos del lenguaje.

A continuación profundizaremos sobre la naturaleza y la función del lenguaje y del símbolo para el estudio y comprensión del Interaccionismo Simbólico.

2.1.3. El lenguaje y el símbolo y su importancia para las identidades juveniles

Es bien sabido que lo que nos diferencia de los animales es el proceso de abstracción que experimentamos en nuestras mentes y en el pensamiento. Acompañando al pensamiento, el ser humano desarrolló una facultad la cual nos permite establecer un intercambio de conocimiento y de emociones: el lenguaje.

El lenguaje es considerado la unidad de la cual se deriva la convivencia y los acuerdos que las sociedades construyen; podemos hablar del lenguaje corporal y del lenguaje hablado, acompañado de símbolos que contienen un significado para quienes los transmiten. De esta forma “*«un símbolo que responde a un significado en la experiencia del primer individuo y que también evoca ese significado en el segundo individuo. Cuando el gesto llega a esta situación, se ha convertido en lo que llamamos*

«lenguaje». (...) *lenguaje implica la comunicación tanto de gestos como de sus significados*” (Ritz, 1993:225).

Los gestos representan una forma de comunicación con el exterior, sin embargo el sistema de gestos puede llegar a ser ambiguo y en ocasiones confuso. Estos gestos acompañados del lenguaje dan como resultado símbolos concretos, con significado y sentido. Mead menciona que *“los gestos se convierten en símbolos significantes cuando surgen de un individuo para el que constituyen el mismo tipo de respuesta (no necesariamente idéntica), que se supone provocarán en aquellos a quienes se dirigen. Sólo logramos la comunicación cuando empleamos símbolos significantes”* (Ritzer, 1993:25). Con base en la afirmación anterior podemos decir que el símbolo signifiante dentro del lenguaje es capaz de ser constructor de sociedades enteras, de sistemas políticos, de ideologías compartidas por un segmento de personas que podrán entender e interpretar la comunicación que de ellas emane.

Una parte fundamental para las culturas juveniles es precisamente construir un sistema de lenguaje y símbolos propios que los distingan de los adultos y de otras culturas juveniles; así lo asevera Rossana Reguillo (2013) cuando afirma que *“las culturas juveniles han encontrado en sus colectivos elementos que les permiten compensar el déficit simbólico, generando diversas estrategias de reconocimiento y afirmación, entre las que se destaca el uso de objetos, marcas y lenguajes particulares.”* (Reguillo, 2013:79). Dentro del universo de las culturas juveniles y los elementos que las rodean, es el lenguaje una unidad a la que hay que ponerle especial atención; el uso de la “jerga” dentro de estos colectivos tiene un rasgo diferenciador en contraste a las instituciones sociales (como la escuela o el campo laboral). De tal suerte que el uso del lenguaje echa mano de las metáforas, frases creadas dentro de los núcleos juveniles (el citado por Maritza Urteaga “lenguaje de la onda” dentro de la chavos banda), palabras que combinan el inglés con el español (espanglish), el constante uso de groserías, cambios de orden de las palabras; son los elementos lingüísticos a los cuales recurren los jóvenes para crear un sistema de comunicación verbal único entre el colectivo. Es importante mencionar que el lenguaje o la

jerga también se construye tomando en cuenta los espacios de apropiación simbólica y de convivencia en los tiempos de ocio, de tal suerte que *“el espacio urbano, pues, representa a nivel simbólico un conjunto de características que definen a sus habitantes como pertenecientes a una determinada categoría urbana en un determinado nivel de abstracción”* (Varela, 1994:11).

Como sabemos, el uso del lenguaje puede ser verbal y no verbal, apelando al lenguaje corporal. Tomando como referencia lo anterior, podemos decir que los jóvenes logran comunicarse y entenderse con ellos mismos y con los otros a través de estos dos tipos de lenguajes comunicativos en espacios determinados. Así pues, es *“a través de movimientos/gestos corporales, <fachas>, fragmentos de rolas, atmósferas musicales (muchas veces delirantes), escenografías, el personal (músicos y audiencias) se comunica entre sí, se convence de su existencia como jóvenes/rockeros y del sentido de la misma, cada quien se reconoce en el otro, se pierde en el colectivo, se sabe parte de una comunidad mayor, la rockera, pero también la humana.”* (Urteaga, 1998:51). Maritza Urteaga logra darnos a entender que los conciertos, principalmente, logran una comunión a nivel simbólico/comunicativo; siendo la atmósfera donde los jóvenes se entienden y conviven; intercambian símbolos significantes dentro del mencionado contexto. No sólo comparten el gusto por el grupo musical que se encuentra en el escenario: comparten símbolos como la vestimenta, los accesorios; que son bienes materiales, también se encuentran los llamados bienes inmateriales como la misma música o la jerga.

Lo importante a notar es que el lenguaje, el símbolo y su valor a nivel simbólico son características identificables en las culturas juveniles que toman como estandarte la música. En este caso, el metal es considerado simbólicamente una música dura, trasgresora, ruidosa; que en consecuencia podría considerarse que genera identidades y colectivos juveniles violentos, agresivos; más adelante veremos que no es necesariamente así.

Volviendo al campo de lo simbólico, parte importante que va más allá del joven son los espacios de apropiación utilizados por los jóvenes en sus momentos de ocio y convivencia con sus iguales;

hablamos de “*ciertas zonas/áreas intersticias dentro de los ámbitos de socialización tradicionales (...) así como de la creación de sus propias zonas de control tradicionales*” (Urteaga, 1998:54). Dicha creación de espacios son los que logran ubicar a las culturas juveniles; ejemplo de lo anterior es la comunidad de los *skates*, que los encuentras debajo de puentes o en pistas de patinaje, los *punks* ubicados en El Chopo, los metaleros a las afueras del Circo Volador cuando hay conciertos del género; la nueva oleada coreana llamada *hallyu* que actualmente se ubica en el barrio coreano de la Zona Rosa de la Ciudad de México, etcétera; son algunos ejemplos de cómo los jóvenes melómanos de algún tipo de música logran construir espacios simbólicos para llevar a cabo diferentes actividades en sus tiempos de ocio y algunos, logran constituirlos como una forma de vida.

De esta manera “*lo simbólico requiere de fronteras de pertenencia y alteridad, de aceptación y trasgresión. Por ello las instituciones imaginarias crean sentidos y actividades, no sólo son mediadoras entre lo real y lo simbólico. Es por ello que lo imaginario requiere de símbolos para expresarse, ya que la propia acción simbólica necesita una capacidad imaginaria para “ver una cosa que no es” (Vergara 2002:51) aunado a que el imaginario ayuda en la acción simbólica cuando permite al sujeto evocar una imagen para trasponerla al paradigma simbólico.*” (Castillo, 2012:24).

Los símbolos cumplen funciones específicas para el actor social: permite al individuo relacionarse objetos materiales y grupos sociales; nombrando, clasificando y recordando los objetos que se encuentran en su entorno, incrementa la capacidad de percepción del entorno inmediato, aumentan la capacidad de pensamiento, otorga herramientas para solucionar problemas valorando y pensando alternativas de solución, ayuda a los actores a trascender en el tiempo y en el espacio, y por último; permiten imaginar realidades alternas o metafísicas.

Dichas funciones de los símbolos son muestra de que a través de ellos se construyen significados que intervienen en la acción e interacción social, atribuyéndoles características específicas influyendo en modos de actuar o de pensar de quién interpreta los símbolos, y los retroalimenta teniendo cierta

influencia de aquel o aquellos que crean los símbolos significantes. En este sentido, se dice que “*un símbolo es universal cuando produce la misma reacción en todos (...) La universalidad de la razón es la universalidad de reacciones a ciertos símbolos, de modo que todo concepto es así una «institución» social.*” (Carabaña, 1978:163). Este fenómeno lo podemos observar, en el tema que nos compete, en la señal que hacen los metaleros a nivel mundial para identificarse y asumirse como metalheads al momento de alzar cualquiera de los dos brazos y con los dedos de la mano hacer los famosos “cuernos” que emulan al diablo de forma simbólica; atribuyendo que la música del metal proviene de este personaje que tiene miles de seguidores.

Mead nos ayuda a comprender que un gesto con un significado establecido y entendido lo hacen tanto su creador como quién lo recibe. En este sentido, el entendimiento del símbolo significativo y el símbolo del lenguaje es fundamental para poder construir y entender la comunicación que genera el lenguaje.

2.1.4 Cooley y George H. Mead: El acto social y el Self: cómo se ven las culturas juveniles.

Para poder entender el término *self*, es importante iniciar con la definición y objeto del acto social. Mead inicia haciendo una reflexión sobre la vida en grupo de la sociedad humana que impulsa el mundo material, la creación de conciencia de acción, la mente y en general; la conducta humana, viendo a ésta como respuestas fisiológicas orientadas hacia el ambiente. De este punto parte para hacer una comparación entre lo que es la conducta humana y el acto humano, el cual concibe como una función autodirigida realizada por el individuo. Dicha construcción “*incluye la identificación de una futura línea de acción, la observación e interpretación de las acciones de los demás, la evaluación de la situación individual, la evaluación personal en diferentes momentos de la realización del acto, el establecimiento de una estrategia para saber qué hace en diferentes momentos y, frecuentemente, la estimulación a sí mismo frente a disposiciones o situaciones desmotivantes.*” (Nosnik, 1986:π1).

De tal suerte, Mead define el acto social como *“aquel en el que la ocasión o estímulo que libera un impulso se encuentra en el carácter o conducta de una forma viviente que pertenece al propio entorno de la forma viviente cuyo impulso es liberado”* (Mead, 1991:175). Asimismo, Mead continúa su reflexión orientada a la vida en grupo y a la conducta de los mismos; donde define el objeto principal del acto social que para él es *“un objeto que responde a todas las partes del acto complejo, aunque esas partes se encuentren en la conducta de diferentes individuos. El objetivo del acto se encuentra, pues, en el proceso vital del grupo y no solo en los de los individuos separados.”* (Mead, 1991:175). Como podemos observar, Mead pone énfasis en la conducta del ser social y en los procesos que éste pasa para poder establecer una convivencia con otros seres humanos sin dejar a un lado la parte que cada individuo atraviesa en lo individual.

Derivado de lo anterior, vale la pena retomar el pensamiento de Cooley y la definición que construye sobre el *“self especular”*:

una imagen más o menos definida de cómo aparece el *self* de una persona —es decir, cualquier idea de la que se apropia- en una mente particular, el tipo de autosenntimiento que uno tiene de su *self* y que está determinado por la actitud hacia ese atributo en la otra mente... De manera que con la imaginación percibimos una idea de cómo es nuestra apariencia, nuestras maneras, objetivos, actos, amigos, nuestro carácter etc... en otra mente, y de cómo influyen esos elementos. (Cooley, 1902/1964: 169, citado en Ritzer, 1993:276).

Cooley contextualiza y comienza a definir el estudio del *self* en la escuela interaccionista, siendo esta noción el centro intelectual de los miembros del Interaccionismo Simbólico. Para Cooley, el *self* consiste en la capacidad como individuos de vernos a nosotros mismos como objeto social, donde primeramente, debemos imaginarnos cómo nos vemos ante los demás; posteriormente que opinión tienen los demás de nosotros para luego crear algún sentimiento de nosotros mismos consecuencia del imaginario que los demás tienen de nosotros.

En este sentido, Mead enriquece a Cooley ya que añade la capacidad de ser vistos tanto como sujetos como por objetos dentro de un proceso social de intercambio y retroalimentación; lo que conocemos

como comunicación. De esta forma, el llevar a cabo el desarrollo del *self* supone la capacidad de ponernos en el lugar de otros y de tratar de actuar como actuarían ellos, adaptándonos para de esta manera entender al otro en un acto social determinado. Por otro lado, Mead logra ubicar dos fases del *self*: el yo y el mí, donde *“el yo es la respuesta inmediata de un individuo a otro; es el aspecto incalculable, imprevisible y creativo del self. Las personas no saben con antelación cómo será la acción del ‘yo’. El yo reacciona contra el mí, que es el conjunto organizado de actitudes de los demás que uno asume.”* (Rizo, 2009:9).

Como hemos observado, el *self* está estrechamente relacionado a dos atributos indiscutibles abordados por las culturas juveniles: los elementos de reconocimiento y diferenciación. Las identidades juveniles surgen como respuesta, en primera instancia, por la necesidad de encontrar un lugar de identificación y reconocimiento de saberse “diferentes”; posteriormente para diferenciarse de los adultos en el proceso de la adolescencia y finalmente; para crear vínculos o lazos de amistad con los otros que son iguales al joven. Detengámonos un momento a hablar de los dos elementos mencionados, por un lado tenemos el atributo de diferenciación; Rossana Reguillo (2013) nos habla sobre este principio identitario juvenil, el cual define como *“un proceso a través del cual «los individuos y los grupos humanos, se autoidentifican siempre y en primer lugar por la afirmación de su diferencia con respecto a otros individuos y otros grupos».*” (Reguillo, 2013:64), de tal suerte que los jóvenes adscritos a ciertas comunidades imaginarias (noción que se profundizará más adelante); toman como estandartes de diferenciación sistemas simbólicos creados, recreados o adoptados por consenso del grupo; códigos de conducta, roles sociales y de actividades dentro del conjunto e incluso, adoptan un lenguaje de comunicación propio y que sólo los que están dentro puedan comprenderlo para evitar mezclarse con el exterior. Es de esta forma que los jóvenes remarcar sus diferencias, establecen su territorio de apropiación simbólica y marcan su distancia frente a los otros; legitimando al grupo, otorgándole al mismo tiempo reconocimiento.

El reconocimiento dentro de las identidades juveniles tiene un carácter autónomo, valorando su estilo de vida, aceptando su derecho a la participación y a ser tomados en cuenta; demandando “*una sociedad más tolerante, más diversa, más incluyente, más justa y más democrática*” (Giménez, citado en Chihú, 2002:58). En este tenor, los jóvenes al tener la necesidad de ser reconocidos conquistan espacios de significación contraponiéndose a lo “bien visto”, al llamado *mainstream* cultural, respondiendo mediante sus prácticas y consumos culturales como los performance, los fanzines o el consumo de los diversos géneros musicales; a una hegemonía cultural, siendo diferentes.

Los factores de diferenciación-reconocimiento se muestran como una dialéctica que va de la mano cuando se trata de hablar de identidades juveniles, una no se concibe sin la otra, están entrelazadas; al grado de que parecen una misma. Un ejemplo claro de esta dicotomía nos la proporciona la música del rock. Desde sus inicios, el rock ha sido adoptado por los jóvenes rebeldes, contestatarios, inconformes; ya sea con el seno familiar como en el ámbito social, siendo una forma de expresión y consumo cultural muy socorrido por adolescentes y jóvenes que se encuentran en una etapa de vida social de construcción identitaria, así lo asevera Roberto Brito en su artículo *Identidades juveniles y praxis divergente; acerca de la conceptualización de juventud* dentro del libro *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*

A través de esta música, alrededor de la cual se ha generado toda una praxis divergente (un lenguaje, una forma de vestir, de consumir, de divertirse, de bailar, etcétera), los jóvenes han establecido *nexos sociales arquetípicos y tribales*. En la *implantación de la cultura juvenil, el rock* -afirma Monsiváis- *es, para las clases medias, un conducto instantáneo para, por fin, pertenecer a una “época”*. No podemos decir junto con Navarro Kuri, que el rock, *condensa toda la cosmovisión juvenil*, pero sí, *que se muestra como un modo de ser y una forma de vida, convirtiéndose en un paradigma cultural*. (Brito, citado en Náteras, 2002:55)

En la cita anterior podemos verificar la importancia de la música para una generación, siendo precursora de una mirada alternativa hacia un modo de vida. Gracias a las diversas prácticas que rodean al rock, los jóvenes pueden sentirse identificados con sus iguales y diferenciarse de los demás por los factores mencionados, creando sus propios códigos de lenguaje, de vestimenta, de comportamiento,

adueñándose de lugares de significación; creando sus propios espacios autónomos cargados de símbolos para los melómanos rockeros.

Las identidades juveniles tienden a cambiar con el paso del tiempo, mutando a diversos estilos; incluso pueden desaparecer o reinventarse de acuerdo a la época en la que surjan. Es así que las identidades juveniles tienen otra característica: su catarsis en tiempo y espacio. Estas dos variables son volátiles e importantes, puesto que son las que nos ayudan a contextualizar el por qué alguna cultura juvenil emerge o cobra mayor fuerza dentro de la sociedad. Ejemplo de lo anterior es la cultura juvenil denominada “emo”, tuvo su auge en la segunda mitad de la década del 2000, sin embargo; en nuestros días, es una cultura juvenil casi extinta o que se adhirió a alguna otra manifestación juvenil.

Con los elementos mencionados sobre las culturas juveniles podemos aportar una definición concreta, de tal suerte que *“se considera a “las culturas o subculturas juveniles” como: “[...] la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional” (Feixa, 1998, p. 60)”* (Feixa, citado en Náteras, 2002:12).

Como ya lo hemos mencionado, el rock como un constructor identitario juvenil es un ejemplo situado en tiempo y espacio, con características representativas derivadas del género musical en cuestión. En este sentido, podemos afirmar que el rock y sus derivados como el metal, han permanecido desde los años 60's de forma no estática, ya que se ha reinventado a través del tiempo nutriéndose de otros sonidos, siendo un ordenador del “deber ser metalero” adoptando actitudes específicas del género construyendo *“categorías de otredad ante otros grupos sociales, -teniendo- la posibilidad de generar estrategias de inclusión y exclusión de sujetos que, aun dentro de la escena metalera, detentan especificidades que los diferencian de otros metaleros”* (Castillo, 2012:272). Stephen Castillo nos ofrece una reflexión que muestra el carácter diferenciador dentro de la misma escena metalera,

distinguiendo dentro del género musical atributos de especificidad que devienen del tipo de metal que consume el joven, contribuyendo al imaginario social que rodea al joven metalero.

Siguiendo al autor en cuestión, dentro de su tesis doctoral proporciona una definición contundente que arroja a las identidades juveniles: el imaginario; el cual se nutre de la pertenencia y de la construcción mental del sujeto. En palabras de Castillo *“los imaginarios son construcciones mentales –colectivas e individuales- que emanan de la propia subjetividad humana, por lo que dichas figuras y construcciones tenderán a ser relativas, dependiendo del individuo, contexto o sociedad.”* (Castillo, 2012:31)

Con lo anterior, se reafirma que las identidades juveniles son construcciones simbólicas subjetivas del sujeto juvenil, siendo el joven una categoría social situada en tiempo y espacio histórico determinado; se adscribe al conjunto de elementos identitarios con los cuales convive, se diferencia y reconoce en sus tiempos de ocio, tiempo que por lo regular es usado para él mismo; donde puede convivir con los otros, expresar sus emociones, adueñarse de los símbolos haciéndolos propios, reinventándose, descubriéndose como diferente al resto. Gilberto Giménez (citado por Reguillo) lo llama una *“estrategia identitaria”*, la cual nos ayuda a comprender este movimiento cambiante del joven, teniendo cierta *“libertad”* de elegir la vinculación identitaria juvenil que más le convenga o con la cual comulgue.

Hablar del *self* y de los factores de diferenciación y reconocimiento nos ayudan a comprender la manera funcional base de las identidades juveniles, de tal suerte que al reconocernos delante del otro; vernos en los ojos del otro y en el de nosotros mismos derivados de una construcción mental imaginaria, promueve incluso, la tolerancia y el respeto. Sin lo anterior, no lograríamos convivir como individuos o seres sociales, no tendríamos cabida en los grupos sociales donde convivimos. Nos vemos asimismos en los ojos de los demás para poder coexistir y convivir.

2.1.5 Identidad deteriorada, estigma y ritual en las culturas juveniles. Los aportes de Erving Goffman

Uno de los autores más reconocidos por sus aportaciones, reflexión y análisis del comportamiento del ser humano es Erving Goffman. En el caso que nos compete, retomaremos tres elementos en los que el autor volcó sus estudios: estigma, ritual y fachada.

Goffman inicia la reflexión centrándose en lo que denomina “dramaturgia social”. Para él, la sociedad es un gran montaje teatral, donde el ser social es el actor que se desenvuelve en la puesta en escena; que puede ser vista como su cotidianidad inmediata. Éste actor en escena tiene dos caras: una que corresponde a la manera en la que se presenta asimismo y la segunda, la presentación de sus actividades ante otros. De esta forma, éste individuo se divide en: actor y personaje. El actor corresponde al soporte biológico y a su capacidad cognitiva y el personaje responde a la imagen que el individuo tiene de sí mismo.

Dependiendo de las circunstancias que se le presente a nuestro personaje, es la manera en como su personalidad puede enriquecerse, cambiar, mejorar o adaptarse al entorno que le rodea derivado de las acciones que lleve a cabo. Con base en la idea de la sociedad vista como una obra de teatro, Goffman define la actuación “*«como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes ».*” (Alsina, 2001:172). En el marco de esta definición y de su idea central, el autor hace una contribución sobre la fachada. Para Goffman, la fachada “*es la parte del escenario que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación.*” (Ritzer, 1993:278). Podría decirse que su equivalente es el contexto en el que convive el ser social. De la definición de fachada, Goffman identifica dos elementos; el medio, que se refiere a aspectos escénicos o físicos que rodean al actor en su actuación; y la fachada personal, que consiste en los componentes escénicos expresivos que

el público puede identificar y que espera se lleven a cabo dentro del escenario. La fachada personal se compone de dos partes: la apariencia y los modales.

La forma de vestir y de actuar en un espacio dado es lo que le da identidad al joven. La facha y el estilo son elementos visibles en estas comunidades imaginarias dotadas de símbolos, demostrando algún posicionamiento político, ideológico o un estilo de vida propio. El llamado “estilo” refiere a la facha, la cual se remonta a *“la imagen social corporal desplegada en el ámbito de la calle y lo público, en la que se incluye un lenguaje y se plasma una visión del mundo y un sistema conceptual que ironiza las “verdades” que sostienen el ámbito de la cultura oficial hecha por los adultos”* (Náteras, 2002:13), siendo la facha dotadora de sentido identitario utilizando los tatuajes corporales, accesorios, colores representativos (por ejemplo los verdes y amarillos de los “rastafari”), rituales, música, etc.

Continuando con lo anterior, Feixa (1998) menciona que estos estilos adoptados por las culturas juveniles son pretensiones simbólicas realizadas por los jóvenes que se contraponen a la cultura hegemónica establecida, siendo manifestaciones de “resistencia ritual”, donde *“las bandas de jóvenes se constituyen en su cultura particular en un “estilo” distintivo un conjunto de comportamientos, vestimentas, gustos musicales, ídolos cinematográficos, accesorios, lenguajes, representaciones del espacio y del tiempo y, los combinan jerárquicamente para dotarlos de significado.”* (Monod, citado en Feixa, 1998:50). La creación de los estilos juveniles responden a una necesidad de pertenencia, de reconocimiento y de diferenciación de ellos mismos para con los otros, donde el estilo depende en gran medida de los grupos de convivencia inmediatos del joven.

Una parte importante de mencionar sobre los estilos de las culturas juveniles es lo que concierne a la imitación de sus ídolos musicales, puesto que son los ídolos los que en gran medida marcan el “deber ser” de la cultura juvenil a la que representen. Gracias a la imagen, el sonido que emita, el discurso, los movimientos o gesticulaciones corporales; permiten al “chavo” crear lazos de identificación con el ídolo que tiene enfrente.

En el caso del metal, el joven adscrito a esta comunidad imaginaria, tiene diferentes símbolos que lo diferencian al interior de la mencionada escena. Un metalero puede saber, a través de la vestimenta, que tipo de metal es del que gusta: si es *heavy*, *trasher*, *black*, *glamer* o *death metalero*. Dentro del metal hay subgéneros, donde la vestimenta juega un papel fundamental; son similares estas subculturas metaleras en el uso del color negro en sus ropas. Sin embargo, son las bandas representadas en playeras o sudaderas, sus iconografías y sus simbologías las que distinguen al metalero entre un subgénero y otro.

En este sentido, hablamos de los jóvenes, puesto que son el objeto de estudio que nos compete pero, si hay un sello característico dentro del rock y específicamente del metal, es que son culturas juveniles donde la edad no es importante, quién se diga metalero, por lo regular adopta este estilo y lo lleva la mayor parte de su vida, siendo la primera categoría de identificación dentro de la comunidad metalera es la playera. Si el metalero en cuestión lleva una playera de *Black Sabbath*, se dice que es un metalero de la vieja escuela o la llamada “*old school*”; si porta una camiseta de *Children of Bodom*, se puede deducir que le gusta el *death metal melódico* contemporáneo; si utiliza una sudadera de *Ministry*, quien la lleva es de la escena metalera industrial. Es de esta manera que se etiqueta e identifica dentro del metal a los metaleros de distintas adscripciones musicales metaleras; sin perder lo que une a cada ramificación del metal, un sonido fuerte y duro, pesado, ruidoso; ocasionalmente experimental, pero siempre conservando esa hermandad, llamémosle oscura, donde el negro es sinónimo de unidad en la facha.

Otro elemento del estilo metalero son los tatuajes que por lo regular tienden a ser, ya sean representaciones de la muerte con calaveras, demoniacas representadas por ilustraciones satánicas o los melómanos al cien por ciento, tienden a tatuarse el nombre de su banda favorita o algún ícono que la diferencie de las otras agrupaciones. Por otro lado, el uso del cabello largo en los varones metaleros; tanto músicos como seguidores, es otra característica del estilo metalero.

Como podemos observar en los ejemplos anteriores, es en la praxis en campo donde podemos observar y comprender este enlazamiento de elementos dentro del escenario ciudadano, siendo el estilo o la facha una de las primeras características que resaltan dentro de las identidades juveniles como elementos de diferenciación e identificación de los jóvenes, donde la apariencia son los estímulos o elementos que nos informan sobre el estatus social del actor. Por otro lado, los modales son los elementos que funcionan en la obtención de información sobre el rol que juega el actor dentro de la interacción misma que el actor espera desempeñar en futuras situaciones.

Goffman afirma que el actor que asume un rol social establecido construye una facha particular. Las fachadas que logran ser adoptadas por muchos individuos alcanzan una representación colectiva; de tal suerte que la fachada se elige de acuerdo a los elementos que la componen. Una parte importante que compone esta fachada es la estética, formada por los accesorios, la vestimenta, tatuajes, perforaciones y consumos culturales determinados por cada cultura juvenil. La estética, aparte de abordar *“la expresión libre del cuerpo, [busca] dramatizar algunas de las creencias fundamentales de las que son portadoras. Muchas de las estéticas juveniles son producto de mezclas, préstamos e intercambios que re significan, en una solución de continuidad, la contradicción.”* (Reguillo, 2013:119). Podemos decir que la estética es resultado de la hibridación de diferentes estilos juveniles que buscan tener un carácter único, ser manifestaciones de contraposición adulta y a los sistemas políticos ideológico dominantes. Maritza Urteaga (1998) menciona el término *look* como un factor de desprendimiento de los padres y los adultos, donde *“la chaviza se apropia de sus propios cuerpos, los ocupa con sus gustos por primera vez –les proporciona una imagen con la que se siente cómoda-y, con ello, manifiesta el control sobre sí misma. Incluso a través de sus nuevas imágenes/looks la chaviza llega a expresar cierta resistencia o rebelión contra determinados valores y costumbres de la sociedad adulta.”* (Urteaga, 1998:58); donde se da lugar a la libertad y a la autonomía del joven a ser él quien elige su propio estilo.

Es importante mencionar que el rock se sostiene como un estandarte de las culturas juveniles, desde su aparición en el mercado musical, el surgimiento de los grandes músicos e ídolos de este género musical, el rock ha sido un precursor de la estética juvenil; de tal suerte que cada elemento que compone la estética juvenil tiene ciertos significados de valoración dentro de los jóvenes, construyendo un universo simbólico independiente, reinventando los productos culturales que consume adaptándolos y recreándolos para fortalecer este sentido asociativo “*objeto-símbolo-identidad*” (Reguillo, 2013:77). De lo anterior mencionado acerca de la facha se deriva otra noción desarrollada por Goffman que es importante desarrollar: el ritual.

La vida cotidiana está rodeada de una serie de actividades que pueden catalogarse como “ritualizaciones” de acción; como los gestos corporales o nuestros actos. El ritual para Goffman “*es la parte constitutiva de la vida diaria del ser humano*” (Rizo, 2009:11). El ritual y las acciones de ritualización es el conjunto de expresiones, gestos corporales, modales, modos de comportamiento, emociones que el actor realiza dentro de un escenario determinado. Estas diferentes manifestaciones establecen vínculos comunicativos de interacción con el público y su entorno inmediato; hablamos de la comunicación cara a cara y de los atributos que se transmiten hacia el otro.

Dichos rituales, en palabras de Rizo “*se ubican en la categoría de actos humanos expresivos*” (Rizo, 2009:11); dichas expresiones ritualizantes no son más que un conjunto de símbolos que son transmitidos y entendidos por los interactuantes con información valiosa para ellos. Por otro lado, los rituales también consideran la relación del movimiento y la apropiación del cuerpo en un espacio determinado; puesto que las posturas corporales denotan ciertos códigos y símbolos con carga informativa que nos dan pistas sobre el rol del actor, quizá sobre sus gustos, pensamientos, actitudes, etc.

Hablar de ritual dentro de las identidades juveniles es una suerte de elementos físicos y simbólicos que desempeñan un papel crucial dentro del estilo de vida del joven. Los rituales juveniles van desde la

forma de vestirse hasta los lugares que el joven frecuenta, el modo de comportarse, de hablar, son algunos de los elementos visibles de estas comunidades de sentido. Complementando la definición de Goffman, podemos decir que el ritual es *“una red de acciones simbólicas que incluyen y excluyen, que segregan e integran, actores humanos y no humanos en algún contexto”* (Díaz citado en Náteras, 2002:28). Los rituales, como se ha mencionado, son un conjunto de símbolos puestos en escena que pueden engañar, divertir, generar emociones de temor, alegría, euforia; pueden cantar o bailar dentro de las culturas juveniles, ya que es a través de este tipo de acciones que el sujeto crea relaciones amistosas, afectivas, refuerzan o alteran la pertenencia al grupo e influye en actitudes mentales y corpóreas de los actores juveniles que se encuentran en interacción constante. Stephen Castillo (2012) nos proporciona tres elementos simbólicos que podemos localizar en los rituales *“las características observables del fenómeno (lo tangible, lo concreto), las interpretaciones ofrecidas por los fieles o por los especialistas religiosos (la autopoiesis, las etnocategorías o los saberes locales) y finalmente a través de los contactos significativos asignados por el antropólogo, esto es, la interpretación teórica y subjetiva del investigador”* (Turner 1980: 40 citado en Castillo, 2012:220). En el caso que nos compete, los símbolos observables y los de interpretación teórica y subjetiva del investigador son los más importantes de comprender.

Uno de los objetivos de los rituales es la búsqueda de soluciones a las discordancias sociales en determinado grupo donde pueden suceder conflictos, combatiendo dichas problemáticas a través de normas. Es así como los rituales se pueden convertir en normas dentro del grupo; echando mano de los símbolos, los rituales pueden legitimarse puesto que estos símbolos responden a una suerte de deseos de los actores inmiscuidos en ciertas prácticas y acciones dentro de la agrupación juvenil.

Dentro de la comunidad rockera es importante mencionar un caso especial de ritualidad: el concierto. Es en este escenario donde los jóvenes hacen visibles sus prácticas de ritualidad, es decir, su ritual comienza desde que se enteran que un grupo musical se presentarán en vivo, hacen lo posible por

comprar los boletos de entrada con meses de anticipación para garantizar el acceso al evento. Pasado el tiempo llega el día del ansiado concierto y; dependiendo del tipo de boleto, es el orden en el que los asistentes van llegando al lugar, si son boletos con asiento y número asignado no ocurre más que esperar a que abran las puertas del lugar, sin embargo la situación cambia si los boletos son de admisión general. Es desde las afueras del concierto y horas (incluso días) antes del evento que los seguidores empiezan a llegar a apartar lugares pues quieren presenciar a sus músicos lo más cerca posible o tener un lugar privilegiado dentro del concierto. Gran parte del ritual del concierto se lleva a cabo previo al inicio del mismo, se van integrando las filas, los propios fans organizan dichas filas de acceso, hay venta de artículos alusivos al grupo o solista que estará tocando, venta de comida, dulces, hidratantes; inclusive venta de cigarrillos y alcohol afuera del recinto, en fin. Dentro de esta interacción previa al concierto, suelen pasar los reencuentros con viejas amistades, conocidos, personajes reconocidos de la escena rockera o personas que entre ellas tenían bastante tiempo de no verse ni conversar. Es en este contexto donde podemos observar que las músicas del rock y, específicamente hablando del metal, juegan un papel integrador; de hermandad, de encuentros y también de desencuentros; donde lo único que importa realmente es ver a tu banda favorita en el escenario. En cuanto abren las puertas de acceso al recinto, viene la pelea por el mejor lugar, muchos corren hacia el escenario aferrándose a las vallas de seguridad, otros tienen la oportunidad de elegir un lugar más atrás para apreciar el espectáculo, algunos otros continúan la interacción comunicativa afuera del recinto, etc. En cuanto bajan las luces y se empiezan a escuchar los primeros acordes de las guitarras y los primeros tarolazos y bombos de la batería inicia el ritual de la tocada, donde la interacción de los músicos con el público es el elemento principal del ritual. Los músicos invitan a los asistentes a agitar la cabeza, cantar, brincar, gritar, decir groserías, brindar por estar todos reunidos; así transcurren en promedio de ochenta a noventa minutos de espectáculo musical, para finalmente salir del recinto y adquirir algún recuerdo del momento vivido: tazas, playeras, vasos, posters y un sinnúmero de mercancía.

Como podemos observar, el ritual del concierto es de los más importante, sino es que el más importante, dentro de la escena rockera/metalera juvenil, donde los símbolos permanecen de forma explícita e implícita a lo largo de las prácticas rituales. Es importante mencionar que la tocada como acto ritual es una respuesta a la cotidianidad que vive el joven rodeado de instituciones como la familia, la escuela o el ámbito profesional. El concierto es una ventana de desfogue del joven donde puede ser “el mismo”, sin limitaciones, alejado de las críticas del qué dirán, donde se siente en plenitud de libertad y autonomía; siendo lugares de convivencia e intercambio con sus iguales.

Entre los escritos de Goffman que tratan sobre el ritual, se encuentra uno que nos habla sobre el papel ritualizante que tiene la mujer en la sociedad. A través de fotografías publicitarias, Goffman escribe el artículo titulado *La ritualización de la femineidad*. En el realiza una reflexión de cómo es vista la mujer, cosificada a un objeto, sometida a un estigma de índole sexual; entre varias condiciones que presenta la mujer ante la figura masculina. En este tenor de ideas, los aportes de Goffman son importantes, ya que para el caso que nos compete, que es el de la construcción de identidades juveniles derivadas de la música del metal industrial, el papel de la mujer en la escena metalera es, actualmente, relevante. En el siguiente capítulo describiremos los resultados derivados de las entrevistas realizadas a tres mujeres de la escena: una seguidora, una productora de eventos de dicha escena y la vocalista de una banda de metal mexicana, considerada única en su género, ya que es de las pocas mujeres mexicanas que como técnica vocal utiliza los denominados “guturales”.

El mencionado escrito inicia con un análisis donde contextualiza el papel de la publicidad en la sociedad, las funciones que persigue y pone especial atención a como es usada la figura femenina en la fotografía publicitaria viéndola desde varios puntos de vista. En el texto, se pueden observar un conjunto de fotografías donde se observa a la mujer en diversos ángulos y posturas corporales. Con ayuda de la semiótica de la imagen (que no menciona el autor); realiza el análisis de la figura femenina en la publicidad y en otros contextos no necesariamente publicitarios, centrándose en la convivencia

con el sexo masculino, en el uso del cuerpo que las mujeres le dan, en el papel infantil y vulnerable que la mujer representa, etc. Entre los apuntes relevantes al tema que estamos desarrollando, Goffman menciona lo siguiente:

La mayoría de los anuncios que escenifican hombres y mujeres recuerdan más o menos francamente la división y la jerarquía tradicionales entre los sexos. Así, la mujer aparece más a menudo en posiciones de subalterna o de asistida. El hombre, por el contrario, simbolizada su posición superior por su estatura más alta, se representa en una postura protectora que varía según el lazo social que lo une a sus compañeras: familiar, profesional o amoroso.

Las mujeres se muestran, con mucha mayor frecuencia que los hombres, tocando ligeramente, con el dedo o con la mano, los perfiles de un objeto, que abrigan en su seno o le acarician la superficie (a veces, so pretexto de dirigir su acción). Las vemos también tocarlo apenas, como por miedo a que les dé una corriente eléctrica. Tenemos ahí un tocamiento ritualizado, que conviene distinguir de la variedad utilitaria, la que coge, maneja y retiene.

En situación social, quien se tienda en la cama o en el suelo, estará más bajo que las personas sentadas o de pie. El suelo es, además, una de las partes menos limpias, menos puras y nobles de una pieza, el sitio que se reserva al perro, las cestas de ropa sucia, los zapatos de calle, etc. Por otra parte, es la postura que menos permite defenderse, que más dependientes nos hace de la benevolencia del medio. (Y evidentemente, el estar tendido en el suelo, el sofá o la cama parece ser un modo convencional de mostrar disposición sexual.) Lo importante para nosotros es que los anuncios nos muestran más a menudo niños y mujeres que hombres acostados.

Puede admitirse que la sonrisa cumple a menudo una función de suavizador ritual, señalando que no es de temer ninguna hostilidad, querida o provocada, que se ha comprendido el significado de los actos del otro y que su persona se ha estimado digna de aprobación.

Hemos observado ya que las mujeres de los anuncios, más que los hombres, tienden a retirarse de la situación social que las rodea, por causa, entre otras, de sus reacciones emocionales. Entre éstas, las hay que manifiestan placer, encanto, gozo o alegría, maneras todas de quedar transportados de dicha. El sentido quizás esté en que la mujer -como el niño comiendo un helado- es capaz de encontrar una especie de satisfacción última y definitiva en objetivos plenamente alcanzables en el momento. Goffman: 1988: 145 - 165

Los apuntes retomados del análisis de Goffman hacen notar varias situaciones. Una de ellas es la sumisión de la mujer ante el sexo masculino, situación que crea un estigma social alrededor de la mujer, otra situación similar es la del rol delicado y frágil que el sexo femenino puede representar; y que es deber del varón encarar el rol protector al servicio de la defensa de la mujer. Un hecho innegable por la sociedad occidental, es el de hacer creer que la mujer está dispuesta al acto sexual, siendo vista

como un objeto cumplidor de deseos sexuales masculinos machistas que aún perduran en ciertos varones hoy en día.

Este tinte machista aparentemente logra permear a las culturas juveniles, puesto que la presencia de la mujer en los estudios de dichas culturas es casi invisible, no existe el rol femenino desde la investigación metodológica. Parece ser una suerte de hacer a un lado a la mujer, ignorando su participación, representación y expresión de las mujeres dentro de las culturas juveniles; simplemente ignorándolas y no viéndolas también como parte de las agrupaciones juveniles actuales. Así lo hace ver Rosanna Reguillo (2013) al afirmar que *“para aquellas que han buscado en el grupo de pares alternativas de identificación, no ha habido demasiadas opciones: o se resignaban a ser las mujeres de los machines o formaban sus propios grupos, enfrentando, además del hostigamiento o de las instituciones de control, el de sus propios compañeros”*. (Reguillo, 2013:85). Es un factor preocupante el que la figura femenina no sea tomada en cuenta como un sujeto activo dentro de las culturas juveniles, es todo un tema a debatir desde los ámbitos de equidad de género e igualdad.

Pero no todo está perdido para las mujeres, se han iniciado investigaciones y estudios donde la mujer ya comienza a tener un papel visible, más allá de las investigaciones de salud reproductiva, sexualidad, embarazo en la adolescencia, etc; la mujer comienza a tener una presencia importante en las diferentes adscripciones juveniles como la comunidad punk, skate, gótica, rockera y metalera.

En el identitario juvenil metalero femenino hay diversas cuestiones a resaltar. Se dice que la mujer metalera, para ser aceptada dentro del metal, ésta debe masculinizarse, dejando de lado su feminidad y adoptando un rol varonil, duro y rudo. Su portación de cara deja entrever que la mujer metalera no usa grandes escotes o faldas, la mayoría hace uso de pantalones y camisetas alusivas a la agrupación de su preferencia. Sin embargo en la práctica, inclusive en la mercancía, se puede observar que esta premisa no es del todo cierta, basta dar un recorrido en el Tianguis Cultural El Chopo para observar que las camisetas (por ejemplo) ya hay modelos para mujeres; más entallados, sin mangas, enmarcando la

silueta femenina. También pueden verse pantalones diseñados para mujeres, con aplicaciones de encaje, de piel entallados o usando telas que se amolden a las piernas femeninas, medias oscuras de cualquier modelo y textura. Actualmente, el calzado es variado, va desde los tenis, hasta las botas tipo militar o con plataformas que usan tanto los hombres como las mujeres; podría decirse que el calzado se ha convertido en “unisex”.

Hoy en día, la escena metalera juvenil femenina está ganando espacios; gracias a que los hombres han sabido reconocer a la mujer, incluso en la escena mundial, ya hay presencia femenina dentro del género; basta con mencionar a dos estandartes del género, las vocalistas Allisa White del grupo de *death metal* melódico ArchEnemy o Simone Simons, vocalista de la banda de metal sinfónico Épica. Dentro de la escena nacional tenemos ejemplos diversos: Cinthya Black Cat, guitarrista y voz principal de MysticalGirls, Etell Meléndez vocalista de Archetype, Anna Fiori solista, Duan Marie voz de Anabantha y la alineación de la banda Introtyl donde todas las integrantes son mujeres.

Con lo anterior podemos afirmar que el rol de la mujer dentro de la escena metalera en la Ciudad de México es valorado y reconocido por los seguidores; haciendo a un lado esta idea machista dentro de esta cultura juvenil, donde al parecer hay equidad de género y que ha traspasado el lugar de ser “la novia del músico” o la “groopie” de la banda, siendo ellas el elemento principal en un escenario dentro del ritual del concierto, siendo ellas las protagonistas y figuras reconocibles dentro de la agrupación.

Regresemos a los aportes de Goffman del ritual y la mujer. Goffman observa que la publicidad hace notar a la mujer y a los niños menores como personas que necesitan la fuerza varonil, la mano que los proteja, el brazo que los cobije. Por otro lado, el autor hace notar que la mujer es más expresiva, con mayor carga emocional que puede transmitir al público, más que el hombre. Goffman menciona el uso ritual de la sonrisa para denotar calidez, confianza, seguridad y aprobación de la acción que se esté realizando; la sonrisa es un ejemplo de ritual, y podemos deducir que la ritualización de los gestos se da en momentos específicos y con intenciones precisas.

El texto citado de Goffman es un aporte con ejemplos gráficos de la función que tiene el ritual dentro de la vida cotidiana del actor social donde implícitamente encontramos elementos simbólicos, símbolos, lo que las modelos en el momento de la toma fotográfica creen que son y lo que son para las otras personas, los roles definidos socialmente y la idea de estigma que se tiene alrededor de actores sociales con modales y actitudes diferentes a las acostumbradas.

El hablar de estigma, supone traer a la reflexión la noción de identidad. La palabra estigma, en palabras de Goffman, será usado para hacer referencia a atributos desacreditados, estableciendo una relación entre estereotipo y atributo. Primeramente, la sociedad tiende a crear categorías para las personas donde se enmarcan atributos específicos, los cuales caracterizan dichas categorías. De acuerdo a los atributos establecidos, podemos identificar en qué categoría encasillar a alguien que nos encontramos en la calle. Esta acción constituye lo que Goffman llama “identidad social”, donde el actor posee ciertos atributos y categorías que lo distinguen de los otros.

El estigma, al ser un conjunto de atributos desacreditados y estereotipados dentro de la sociedad categorizante, se concibe una noción de inferioridad hacia esas personas distintas. El individuo estigmatizado va a buscar la forma de ser aceptado e intentará corregir o adaptar algunos aspectos de su persona, de su actitud o de su facha para lograr la aceptación del grupo. Hay otros que, al verse y saberse diferentes a los demás, lo toman como una bandera que los hace enorgullecerse de “ser diferentes”.

Hablar de estigma es hablar del joven mismo, aquel joven que no le agrada seguir reglas, que no comulga con la idea política o religiosa que desde casa le han enseñado y en consecuencia, sale a la calle a buscar con qué identificarse o también dicha acción la puede hacer desde su computadora gracias a internet. De esta manera, el joven trata de encontrar alternativas con las cuales romper este yugo de costumbres familiares y de las instituciones preponderantes e identificarse con aquello que lo puede hacer diferente al resto de los demás que le rodean en un núcleo inmediato.

Las mencionadas instituciones sociales sirven para, como mencionábamos en párrafos anteriores, etiquetar o bautizar ciertas prácticas culturales o tradiciones aceptadas socialmente, de tal suerte que dicha facultad también es empleada para estigmatizar a ciertos grupos sociales o comunidades de sentido fuera del orden. Gran parte del estigma se la debemos a los medios de comunicación masiva que se han dedicado a divulgar en sus espacios un “deber ser”, cuando la realidad está llena de diversidad. Derivado en gran parte de esta masificación del deber ser social, es que debemos el estigma hacia las culturas juveniles rebeldes, a los ojos adultos, donde la facha, el estilo, la estética, las prácticas culturales que ya hemos mencionado anteriormente; dan como resultado final el estigmatizar a los jóvenes adscritos en las culturas juveniles derivadas de la música, donde es ella la real protagonista de sus vidas y de su andar en la etapa de la juventud.

Dicho estigma da pie para que los jóvenes, en la necesidad de manifestarse y de expresarse, al ser señalados, busquen los lugares de apropiación adecuados; donde no sientan esta estigma, alejados del seno familiar, construyendo espacios alternativos a su cotidianidad y sobretodo, espacios ocupados por sus iguales, creando una empatía con los otros jóvenes que también padecen este estigma o señalización social del “deber ser”, siendo esta estigma benéfica para crear vínculos, relaciones de amistad, lazos fuertes que logran perdurar a través del tiempo.

Una comunidad juvenil estigmatizada hasta hoy es la que nos encontramos estudiando. Los metaleros son vistos como esos sujetos que siempre han de vestir de negro, deben ser “adoradores del diablo”, “viven en depresión constante”; son aquellos varones que traen el cabello largo “han de creerse Rapunsel” o “han de ser vagos sin oficio ni beneficio”. Otras personas deben pensar “trae tatuajes, seguro debe ser un ex recluso”, “debe ser rico para no trabajar. En un trabajo de bien, los tatuajes no deben ser permitidos”. Quizá por ahí se escucharán frases “esa chica es bonita, pero parece hombre con esa playera de Judas”, “si fueras más femenina tendrías novio”; otros tantos podrán mencionar “bájale a tu música, puros tamborazos y gritos escuchas... Eso no puede ser música”.

Con las frases anteriores queremos demostrar que la sociedad de allá afuera vive constantemente estigmatizando al seguidor del metal. La realidad es una: por tu facha o estilo eres juzgado, dejando de lado la parte del conocimiento o la actitud que puedas tener frente a sucesos nacionales o políticos. Durante la investigación que realizamos nos encontramos muchos ejemplos de metaleros que, a la par de llevar su gusto musical al estilo que portan, tienen vidas académicas y profesionales productivas. Fue importante el hecho de encontrar *metalheads*, músicos o seguidores que son médicos, licenciados, ingenieros, abogados, empresarios, químicos, músicos profesionales que viven de ello, antropólogos; por ejemplo el citado Dr. Stephen Castillo que gracias a su afición al metal, nos ha regalado un libro dedicado al cien por ciento a esta escena metalera y es actual curador de la Sala Tolteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

Queremos dar a entender que el tema del estigma es algo que nos va a acompañar mientras la sociedad siga aceptando un canon del “deber ser”, no dándole a estos jóvenes la oportunidad de mostrarse, dejándose llevar por lo que los ojos de la sociedad pueden ver superficialmente y no profundizando o escuchando a ese joven que, aunque se ve siniestro, también puede aportar mucho, conocer de muchos temas y, algo importante, que este joven también siente y tiene la necesidad de ser reconocido más allá de su facha, de ser aceptado sin ser sobajado o juzgado por su contexto.

Las personas que se asumen como “normales” dentro de sus categorías, comparten signos y símbolos que les permiten obtener información diversa de los otros con los que conviven, e información con otros grupos de personas. En el caso de las personas estigmatizadas, con categorías particulares, tienden a reunirse en colectivos para compartir con otros y no aislarse del todo; conviviendo con otros sujetos que entienden la información y las emociones que experimentan otros estigmatizados. Es conveniente que se escriba y se deje precedente de estos grupos de estigmatizados, porque ello ayudará en el presente y en el futuro, al reconocimiento y el autoconocimiento de estos grupos y la forma en

cómo se desenvuelven y conviven al interior del colectivo y como sobreviven ante el exterior que los encasilla y les pone etiquetas, en ocasiones, ofensivas e intolerantes.

¿Cómo son las relaciones de los estigmatizados con el exterior, con los normales? Goffman sostiene que “*las relaciones del individuo estigmatizado con la comunidad informal y con las organizaciones formales a las que pertenece por su estigma son, pues, decisivas*” (Goffman, 1963:53). Son decisivas en el sentido de que los estigmatizados conviven también en un nivel macrosocial; donde por tradiciones o costumbres anteriores, se vean obligados a convivir con los otros.

Cada grupo de estigmatizados construye sistemas de comunicación y entendimiento. Con lo anterior queremos decir que, dentro de esta comunicación se van a encontrar elementos anteriormente mencionados: símbolos, signos, modales, facha, el cómo nos vemos a nosotros mismos y cómo los demás nos ven; porque es a través de todo este conjunto de elementos donde se define nuestra identidad personal y el lugar que ocupamos en la sociedad.

CAPÍTULO III. LOS SONIDOS EN LOS ESPACIOS DE INTERACCIÓN JUVENIL. EL INDUSTRIAL, PIONERO DE LA MÚSICA MECÁNICA

*"En parte era un modo de hacer música que reflejara
nuestra experiencia, incluyendo los restos de locomotoras de vapor
y edificios derruidos,
la decadencia de la riqueza
industrial vuelta pobreza y caos."
(Genesis P' Orridge - Throbbing Gristle)*

3.0 Planteamiento.

El espacio donde se desarrolla el lado oscuro de la humanidad vuelta música mecánica es Reino Unido, sin olvidar que es el rock el género con el que se le relaciona a este país. Sin embargo, sus derivados como el metal, son manifestaciones musicales que son adoptadas por los jóvenes a través de generaciones como una forma de expresión socio-cultural (recordemos que el surgimiento del metal responde a un pasaje histórico de finales de la Segunda Guerra Mundial en Birmingham), formando grupos de seguidores que comparten el gusto por escuchar grupos como Black Sabbath o Iron Maiden. Dichos sectores juveniles se han convertido en objetos de estudio de áreas de las ciencias sociales, preocupadas por comprender el fenómeno que rodea a estos conglomerados juveniles donde su estandarte principal es la música, y los elementos que a ésta la rodean y la caracterizan. De aquí es de donde se desprenden los estudios orientados a las culturas juveniles; donde su soporte son las diversas músicas que viven en contextos culturales establecidos en tiempo y espacio determinados.

Con los aportes de la Escuela de Palo Alto en Estados Unidos y de la mano de Watzlawick enmarcaremos el estudio de los axiomas de la comunicación y su relación con los espacios donde interactúan los jóvenes, así mismo, los elementos que comparten como el estigma o el self, los gestos y la construcción de símbolos importantes para las culturas juveniles.

Continuaremos con una breve explicación y reflexión sobre los sonidos y cómo éstos logran ser constructores de identidad, puesto que los sonidos que rodean nuestra cotidianidad los adoptamos como manifestaciones de nuestro entorno que nos identifican y ubican en tiempo y espacio.

Finalmente, este capítulo cerrará con una revisión histórica del surgimiento del movimiento cultural industrial, mismo que tiene raíces en el dadaísmo (corriente artística creada a finales de la Primera Guerra Mundial) y que le da sustento al movimiento musical industrial iniciado en los sesentas en las áreas subterráneas de Reino Unido, mismo que corre en paralelo con el nacimiento del metal.

3.1. Una mirada hacia la comunicación y los espacios de interacción juvenil. La Escuela de Palo Alto: El Enfoque Sistémico de la Comunicación

La Escuela de Palo Alto también conocida como “Colegio Invisible” está situado en una pequeña comunidad al sur de San Francisco en Estados Unidos. En 1959, D. Jackson funda el *Mental Research Institute*; al enfocar los estudios del instituto en la esquizofrenia y las patologías de la comunicación, logran realizar un aporte al campo de la comunicación interpersonal, siendo el máximo exponente del enfoque sistémico de la comunicación. Sus representantes son: Bateson, Edward T. Hall, Paul Watzlawick, Ray Birdwhistell y Erving Goffman.

Estos autores, desde sus diferentes disciplinas, coinciden en su concepción de comunicación, formulando una alternativa de comunicación no lineal, proponiendo un modelo circular donde la comunicación debe ser estudiada en términos de sistemas circulares, niveles de complejidad y contextos múltiples.

Es importante mencionar que esta concepción de la comunicación como un sistema circular, tiene sus antecedentes en la Teoría General de los Sistemas. El término TGS se le atribuye al biólogo Ludwin von Bertalanffy; para él “*debería constituirse en un mecanismo de integración entre las ciencias*

naturales y sociales y ser al mismo tiempo un instrumento básico para la formación y preparación de científicos.” (Osorio, 1998:2). Grosso modo, la Teoría General de los Sistemas:

se presenta como una forma sistemática y científica de aproximación y representación de la realidad y, al mismo tiempo, como una orientación hacia una práctica estimulante para formas de trabajo transdisciplinarias (...) donde lo importante son las relaciones y los conjuntos que a partir de ellas emergen. En tanto práctica, la TGS ofrece un ambiente adecuado para la interrelación y comunicación fecunda entre especialistas y especialidades. (Osorio, 1998:1)

La Teoría General de los Sistemas se deriva de sistemas naturales orgánicos y en los sistemas artificiales, hay que tener en cuenta lo anterior al usar la TGS en las ciencias sociales, en la política, en la cultura y en las disciplinas de las ciencias humanas.

Hablar de la TGS supone hablar de sujetos en interacción constante dentro de un sistema dado, articulando o intercambiando datos o información en primera instancia; en un nivel comunicativo más profundo ya podemos hablar de intercambio de símbolos y significados. Este es el caso de las culturas juveniles, ya que por su naturaleza podemos afirmar que son un claro ejemplo de sistemas de comunicación abiertos, donde *“los jóvenes son actores en el mundo social y no fuera de éste, (...) Se trata entonces de entender las identidades juveniles en el entramado intrincado y múltiple de sus interacciones.”* (Reguillo, 2013:113). Entender a las identidades juveniles, es entender sus modos de interacción, tanto al interior del grupo como al exterior del mismo. En el tema que nos compete que es la música, ésta sirve como un articulador simbólico dentro de las culturas juveniles; la música que escuchan nuestros jóvenes es un elemento más que nos arroja información diversa del sistema interaccional donde se desenvuelve el joven. Más allá de que el joven continúe con una formación lineal procedente de las instituciones primarias como la escuela o la casa; las cuales dictan el cumplir con ciertos lineamientos o comportamientos del “deber ser”, el joven al comenzar el proceso de independencia genera una primera ruptura con su grupo de interacción primario en búsqueda de sistemas que más se adecuen a sus necesidades inmediatas, a la inquietud y curiosidad que genera el ser

joven; luego entonces, comienza a construir un universo simbólico a su alrededor, a apropiarse de espacios o territorios para llevar acabo sus rituales comunicativos, a relacionarse; a encontrarle sentido a su tiempo libre, a saber que hay más persona que como él, están encontrando en el grupo a otros iguales.

Dentro de los *metalheads*, podemos observar estos elementos puestos en juego y en intercambio constante donde “*el “estar juntos” o la proxémica generada en cada foro de interacción metalero provoca un estatus afectual, sensible e ideológico entre los participantes de la tribu urbana (...) prácticas características de la comunidad de sentido, incluyendo aquí al lenguaje, gestos, códigos culturales y de honor*”. (Castillo, 2012:189).

Con base en los ejemplos mencionados dentro de las culturas juveniles derivadas de la música como el metal, teniendo como antecedente la Teoría General de los Sistemas y con la visión de la Escuela de Palo alto, la comunicación se define como “*un conjunto de elementos en interacción en donde toda modificación de uno de ellos afecta las relaciones entre los otros elementos*” (Marc y Picard, 1992:39 citado en Rizo, 2009:13). Como observamos, la comunicación funciona como un sistema interconectado, donde la afectación de un elemento; afecta a los otros elementos que intervienen en el sistema.

Podemos decir que la comunicación funciona como un “sistema abierto de interacciones” que se desarrollan en contextos determinados. Este sistema de comunicación abierta tiene tres principios:

1. *El principio de la totalidad*, que implica que un sistema no es una simple suma de elementos sino que posee características propias, diferentes de los elementos que lo componen tomados por separado.
2. *El principio de causalidad circular*, que viene a decir que el comportamiento de cada una de las partes del sistema forman parte de un complicado juego de implicaciones mutuas, de acciones y retroacciones.
3. *El principio de la regulación*; que afirma que no puede existir comunicación que no obedezca a un cierto número mínimo de reglas, normas, convenciones. Estas reglas son las que, precisamente, permiten el equilibrio del sistema. (Rizo, 2009:11)

De tal suerte que la interacción humana responde a un sistema de comunicación abierto que se caracteriza por las relaciones de sistemas y sub-sistemas conectados; cumpliendo el principio de la totalidad, donde el tiempo cumple la función de ser la variable de los mismos. Dichos sistemas están en constante movimiento, es decir, en retroalimentación y finalmente, la equifinalidad es la que permite la regulación del sistema para que haya estabilidad y equilibrio dentro de él.

Estos tres principios son las principales contribuciones de la Escuela de Palo Alto para comprender la comunicación como un sistema abierto de interacciones, estudiando la comunicación “*como un proceso permanente y de carácter holístico, como un todo integrado, incomprendible sin el contexto en el que tiene lugar.*” (Rizo, 2009:15). La comunicación estudiada desde esta corriente de pensamiento, compuesto por autores de varias disciplinas como la antropología, la sociología y la psiquiatría; hacen ver a la comunicación con un carácter trasdisciplinario que atraviesa toda actividad humana.

Las culturas juveniles no se pueden estudiar y entender al margen del contexto donde se desarrollan, ya que es éste el escenario donde son visibles los jóvenes. Acotando esta noción, es relevante mencionar que para comprender a las identidades juveniles es importante tener en cuenta el territorio y los espacios de apropiación que toman. En este sentido, el primer escenario a considerar es la ciudad, puesto que:

tiene la capacidad de potenciar imaginarios sociales, ensoñaciones y metáforas urbanas a través de sus actores sociales recurrentes, designándose así territorios de seguridad y de inseguridad, lugares de gozo y lugares de esparcimiento. Los espacios de la ciudad tienden a ser simbolizados por los sujetos a partir de sus experiencias, cargándolos de sentido, y que eventualmente estructuran atmósferas imaginarias colectivas de los espacios o territorios. Ese es el escenario que los jóvenes, en busca de sujetos afines a ellos, encuentran en ese deambular por la aceptación. (Castillo, 2012:278)

Dentro de la ciudad, los jóvenes disponen de una serie de territorios los cuales poseen atributos variados de los cuales se deriva la mencionada apropiación simbólica, pueden ser puentes, parques, bardas, esquinas; o espacios más grandes como centros culturales, bares, foros musicales, etcétera. Se

puede hablar de una “invención del territorio” donde se “pone en escena el vínculo entre la reorganización geopolítica del mundo y el modo en el que los jóvenes construyen y se apropian de nuevos espacios, trastocando o invirtiendo los usos definidos desde los poderes y dotándolos de sentidos diversos.” (Reguillo, 2013:114). Dos grandes ejemplos donde observamos este fenómeno de apropiación del territorio dentro de la escena metalera es el Tianguis Cultural El Chopo, ubicado en la colonia Guerrero y las afueras del Centro de Arte y Cultura Circo Volador en la colonia Jamaica en la Ciudad de México.

A través de la investigación teórica y a lo largo de los levantamientos de imagen y las entrevistas realizadas, observamos que ambos lugares son espacios juveniles donde podemos observar a los jóvenes que gustan del rock y del metal. Varios autores citados a lo largo de este capítulo han referido estos espacios de la Ciudad de México como lugares de reunión donde los jóvenes conviven, se encuentran con amigos, escuchan su música preferida, realizan compras de artículos referentes a la música, conocen personas nuevas que gustan de la misma tendencia musical, entre otras actividades.

Martiza Urteaga (1998) narra en su obra *Por los territorios del rock* que el Tianguis Cultural El Chopo ha sido un espacio formador e informativo sobre el rock, el punk y el metal desde los años ochenta, en respuesta a la necesidad de adquisición de discos o ropa. Antes, El Chopo era un espacio más de trueque que de venta, situación que actualmente prevalece pero con una presencia minoritaria; ahora el tianguis vende desde alimentos hasta vinilos de antaño. Actualmente existe una emisora de radio por internet llamada Radio Chopo, espacio ocupado como plataforma digital de expresión musical donde se programan agrupaciones internacionales y nacionales del rock y sus derivados. Los jóvenes y la vieja escuela se dan cita cada sábado para convivir, beber cerveza, presenciar conciertos en vivo, comprar y vender artículos relacionados a la música de la escena oscura.

Por otro lado, Stephen Castillo (2012) cuenta en su tesis doctoral sobre el Circo Volador, un lugar que antes era el cine Francisco Villa, el cual sufría los embates del tiempo y el abandono; es recuperado

abriendo sus puertas como un foro donde se llevan a cabo conciertos de la escena oscura como la gótica, industrial, metalera; y a la par es un centro cultural donde se ofrecen talleres de fotografía, baile, ejecución de instrumentos musicales, idiomas, teatro y pintura. Este espacio responde a una necesidad juvenil, siendo un proveedor de *“espacios de expresión y “desfogue” de los jóvenes, de cualquier estrato social, para así evitar prácticas de drogadicción y criminalidad”*. (Castillo, 2012:115)

Ambos espacios citados tienen algo en común, están ubicados en colonias consideradas focos rojos, zonas de alta peligrosidad, índices delictivos y cuanto adjetivo calificativo pueda haber sobre las zonas conflictivas de la Ciudad de México. Es curioso que estos dos espacios simbólicos para las culturas juveniles se localicen en este tipo de colonias, se pueden atribuir diversidad de argumentos; sin embargo, lo anterior puede ser muestra de que estas agrupaciones juveniles derivadas del rock, hablando específicamente del metal, son muestra de que este género musical pertenece a una contracultura que sobrevive en los lugares donde hay más afluencia de jóvenes, drogas y delincuencia; lo que podría interpretarse como una suerte de “todos los metaleros son adictos”, cuestión que en la praxis no resulta del todo cierto. Si algo hemos comprobado a lo largo de la investigación en campo es que la comunidad metalera es, sino la más sana, si es la que procura cuidarse entre ellos mismos, guardar el orden, la tolerancia y el respeto hacia los iguales; siendo jóvenes en su mayoría estudiantes y trabajadores que cada fin de semana o cada concierto, van a estos espacios a convivir y a reencontrarse con amigos, experimentando esta suerte de pertenencia y reconocimiento.

En conclusión, podemos decir que los espacios de apropiación simbólica, los territorios ciudadanos, aquellos rincones donde las culturas juveniles derivadas de la música con visibles cumplen con la definición citada sobre la TGS y la definición de la comunicación que mencionamos párrafos anteriores. La sociedad tiene la necesidad de comunicarse, de convivir, coexistir y sobrevivir a través del tiempo, donde la comunicación al ser un sistema, está conectado a pequeños subsistemas sociales de interacción; los cuales se ven alterados por diferentes factores pero han de desarrollarse en contextos

específicos. Dichos contextos son el escenario de convivencia e interacción de las culturas juveniles, las cuales están conectadas físicamente por el territorio donde se desarrollan y por los atributos simbólicos que en ellas se gestan, formando a su vez otros subsistemas sociales que van ligados a otros más y así sucesivamente. Podemos afirmar que las culturas juveniles son un ejemplo práctico actual y claro de lo estudiado por la Escuela de Palo Alto y reafirmado por las diversas áreas del conocimiento como la psicología social, la sociología o la antropología.

3.2. Axiomas de la comunicación, su explicación y aplicación en las culturas juveniles.

La visión de la Escuela de Palo Alto, nos muestra que la comunicación va más allá del modelo unidireccional acción-reacción; va orientada hacia situaciones más complejas, estudiándose como intercambio, donde lo más importante; más allá del sujeto, es la relación que existe con el medio. No se puede comprender la comunicación si no se ubica en un contexto determinado, sin tener en cuenta el sistema en el que se lleva a cabo la interacción.

La comunicación puede entenderse como una unidad de conducta. Watzlawick en su obra *titulada Teoría General de la Comunicación Humana* (1981), menciona que “*se llamará mensaje a cualquier unidad comunicacional singular o bien se hablará de una comunicación cuando no existan posibilidades de confusión. Una serie de mensajes intercambiados entre personas recibirá el nombre de interacción*” (Watzlawick, 1981:49).

Entre los aportes más relevantes de Paul Watzlawick y de la Escuela de Palo Alto, se encuentran los llamados Axiomas de la Comunicación, que permiten el estudio de la comunicación humana como un sistema abierto de interacción. Martha Rizo (2009) los resume de la siguiente manera:

Axioma 1: “Es imposible no comunicar”

Axioma 2: “En toda comunicación cabe distinguir entre aspectos de contenido o semánticos y aspectos relacionales entre emisores y receptores”

Axioma 3: “La definición de una interacción está siempre condicionada por la puntuación de las secuencias de comunicación entre los participantes”

Axioma 4: “Toda relación de comunicación es simétrica o complementaria”

Axioma 5: “Los seres humanos se comunican tanto digital como analógicamente”

El primer axioma hace referencia a que todo comunica, las señales, los colores, códigos, expresiones, posturas, gestos, vestimenta, el idioma, los modismos, tu posición geográfica, es decir, la comunicación no se limita a la interacción frente a frente, sino a la intención que se quiere transmitir al mundo teniendo en cuenta que al transmitirse, el mundo (las personas o miembros de cierto círculo social) le da un valor que logran decodificar, en ese sentido cabe mencionar que, dicha comunicación puede ser entendida de modo diferente dependiendo de la cultura de la persona que recibe el mensaje. Por otro lado, el segundo axioma menciona la relación de contenido orientada hacia al qué tipo de información; el tema que aborda el mensaje y qué tipo de relación mantienen los participantes al momento de interactuar.

Siguiendo con la explicación, el tercer axioma se relaciona con la organización de la interacción dentro del sistema, misma que los propios involucrados establecen para mantener un orden de participación dentro del grupo. Dentro de este orden que tengan de interacción, se observará que tipo de relaciones tienen los miembros, si es de igualdad, se dice que es una relación simétrica; si los participantes encuentran diferencias entre ellos, se entabla una relación de complementariedad. A esto se refiere el cuarto axioma de la comunicación.

Finalmente el quinto axioma trata sobre cómo puede ser la comunicación del sistema, si está compuesta por el mensaje verbal o hablado, es una comunicación digital. Por otro lado, si la comunicación tiene elementos no verbales, como la kinésica, se puede decir que es un tipo de comunicación analógica.

Los axiomas de la comunicación le dan importancia a los componentes que conforman el circuito comunicativo de la sociedad. De esta manera, unos sistemas (o miembros de los mismos), se conectan

con otros miembros del afuera y a su vez éstos tienen contacto con otros y así sucesivamente; dando cuenta de que la comunicación es un fenómeno que no es aislado, lo permean y afectan otros sistemas y entre ellos logran complementarse para poder mantener la interacción y el equilibrio comunicativo, fomentando el reconocimiento, el respeto hacia la diferenciación de los miembros de los sistemas y la tolerancia que permite enriquecernos con información y mensajes, logrando así la comprensión de los sistemas interaccionales que nos rodean en el día a día.

Hablar de sistemas interaccionales que actualmente conviven dentro de nuestra sociedad inmediata supone abordar a los jóvenes como sujetos activos. Estudiar a los jóvenes y sus grupos, es entenderlos en sus configuraciones e interacciones identitarias de reconocimiento y diferenciación de ellos dentro de las culturas juveniles y al exterior de las mismas y el entender este tipo de interacciones nos lleva a una comunicación entre pares y su posición dentro de la sociedad. De esta forma, los jóvenes abren brecha hacia un *“modo de acercamiento que intenta mostrar que sin perder la centralidad de género, de la etnia, del territorio, y manteniendo en tensión productiva las relaciones entre estructuras y sujetos, resulta posible articular la presencia de lo social sistémico a los análisis, sin que se diluya la especificidad del sujeto juvenil.”* (Reguillo, 2013:37). El centrar al joven como un sujeto social capaz de crear o delimitar su configuración identitaria, nos lleva a hablar de sus prácticas culturales y de consumo dentro del sistema donde se desenvuelve.

Las prácticas culturales y de consumo nos lleva de nueva cuenta a observar la especificidad del joven dentro del sistema de interacción social, donde lo primero que supone diferente es el uso del cuerpo en espacios específicos o la llamada proxemia, hecho que puede ayudar a anexarse a algún núcleo juvenil o, de aislarse y romper lazos con algún núcleo con el cual no se sienta conforme. Las prácticas culturales son también mediadoras entre el joven y su cotidianidad inmediata. Maritza Urteaga (1998) menciona una reflexión interesante sobre lo que ella nombra *“imágenes culturales”* que son *construcciones subjetivas realizadas por los propios sujetos formadas mediante la negociación entre*

las instituciones y construcciones simbólicas o logros de los mismos jóvenes. Estas imágenes culturales fabricadas por los jóvenes sufren, en algunas ocasiones, de una discriminación cultural, motivo por el cual las culturas juveniles “*se lanzan a la búsqueda de nuevas certezas y posibilidades de autodeterminación (Wilkinson 2006 [1997]), donde puedan dar rienda suelta a sus idearios novedosos que necesariamente entran en contradicción con los valores tradicionales*”. (Castillo, 2012:276). Estas posibilidades de autodeterminación mencionadas, impactan en niveles políticos, económicos y en general, en toda manifestación cultural.

Estas formas novedosas de autodefinición del sujeto juvenil las podemos observar en lo que algunos autores llaman “producciones culturales”, donde los jóvenes expresan a través de varios medios su existencia y diferencia; ocupando como medios:

los *fanzines*, las pintas, los graffitis, la radio, periódicos, revistas, grabados, tatuajes, pinturas, etcétera. Estos espacios son una prueba de la capacidad de creación e inventiva de los jóvenes que participan en estos estilos. Por medio de ellos, se comunican entre los miembros de la misma banda, con otras bandas de chavos del mismo estilo, en la misma ciudad, o de otros lugares (incluyendo otros países) y con una sociedad en su conjunto. Para ello, utilizan canales convencionales de la cultura de masas o bien crean por sí mismos canales más subterráneos y/o marginales. (Urteaga, 1998:59)

Los estilos juveniles utilizan los medios mencionados para saberse, ser vistos y reconocerse ante una hegemonía cultural predominada por los medios de comunicación masiva, creando sus propios espacios de expresión. Las redes de interacción creadas por los jóvenes a través de los mencionados medios sirven para comunicarse, crear amistades constantes, donde la proxemia se hace evidente en la creación de la red de redes de amistad dentro de los estilos juveniles.

Hablando del rock, el estilo juvenil rebelde por excelencia, lucha desde sus orígenes contra las industrias culturales masificadas por el reconocimiento y el “respeto al otro”. Las prácticas rockeras y las metaleras se alimentan principalmente de los conciertos, los cuales son un ejemplo sobre los significados que los jóvenes construyen a través de la práctica artística de la música y donde se pone en

juego la ya mencionada red de redes de convivencia amistosa y afectiva, tanto entre el público que asiste a la tocada, como el vínculo auditivo que el auditorio establece con el músico en el escenario.

El ser joven es una etapa de la vida transitoria, por la que se pasa; la cual se configura a través de sus convivencias, sus círculos de amistad, sus prácticas culturales, etcétera. Los jóvenes son una suerte cambiante, de catarsis constante, de movimiento dinámico. Hablar de la construcción identitaria juvenil; donde un ingrediente es la música, nos habla de que el joven construye universos auditivos y musicales que para ellos tienen algún significado, con los que se vincula e identifica; siendo el sonido hecho melodía, un referente en la vida del sujeto y le da sentido al ser joven.

3.3. El sonido en la cotidianidad: identidad sonora

Demos una mirada a nuestro alrededor... Estamos rodeados de un cúmulo de elementos que conviven en nuestra cotidianidad: la televisión, la radio, los teléfonos celulares, los automóviles, restaurantes, oficinas, fábricas, en fin; una suerte de actividades de nuestro día a día. Todo parece transcurrir pasivamente a través de nuestros ojos pero, ¿qué ocurre cuando nuestros ojos descansan al dormir? La realidad es que nuestro sentido de la vista; al cerrar los ojos o al dormir, deja de funcionar como habitualmente estamos acostumbrados, y qué decir de las personas con ceguera, ellas se ven en la necesidad de percibir el mundo a través de los cuatro sentidos restantes.

Lo que queremos decir con las líneas anteriores es que el ser humano percibe el mundo a través de los cinco sentidos: olfato, gusto, tacto, vista y oído; siendo este último el sentido que desde que nos encontramos en el vientre materno hasta el final de nuestra vida es el que se encuentra activo; nunca descansa, es de gran apoyo para las personas con ceguera, es la herramienta biológica con la que el ser humano puede distinguir entre el sonido del mar y el de un ave, entre escuchar los pasos en pisos de madera y el timbrar del teléfono; el oído es el sentido que no tiene descanso y el que nos transporta a

lugares que aunque no podamos ver físicamente a través de nuestros ojos, nos permite imaginar y darnos la sensación de situarnos en dicho lugar.

Podemos estar en el tren, colocarnos audífonos y poner en nuestros reproductores personales mantras que nos lleven a un estado de relajación imaginando estar en medio del bosque o en una playa desierta. El oído y lo que él puede percibir en el acto de la escucha, es una puerta a un universo lleno de posibilidades auditivas, de significados, lugares, emociones y sensaciones variadas; es un elemento que incluso, guarda entre sus frecuencias la memoria de los lugares en que estuvimos o momentos que llegamos a vivir en algún momento de nuestra vida. Por lo anterior, el oído, su funcionamiento y su importancia para el sujeto en la vida social es un fenómeno importante de reflexionar en este apartado teórico, puesto que la ya mencionada construcción de identidades juveniles a través de la música lleva consigo comprender el contexto en el que surge el género musical estudiado; el metal industrial es un sub-género compuesto por dos sonidos fusionados, tienen dos características en común que las hermana: surgieron en Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial y son músicas que nacen de los sonidos de la misma industria, es decir, son hijos de la posguerra. Pero no nos adelantemos, continuemos con este apartado referente a la identidad sonora y los elementos que la componen: el paisaje sonoro, ambiente y objetos sonoros; y cómo estos componentes logran hacerse música.

Como veníamos mencionado, el oído es un sentido por el cual percibimos el mundo y con él los sonidos que lo acompañan, donde nos damos cuenta de que existen lugares, objetos, acciones y situaciones que suceden en el exterior a nuestro cuerpo y también por el cual, damos cuenta de la existencia del otro. El sonido nos ayuda como referente del contexto social en el que vivimos; puesto que el sonido:

se procesa a través de dos vías: el oído y el tacto. La primer vía corresponde al acto de escuchar, entendiendo por éste no sólo una función fisiológica que nos permite captar sonidos, sino como la facultad psicológica y cultural de interpretar –percibir– un sonido como materia inteligible. La segunda vía deriva de la naturaleza vibrátil del sonido a través

de la cual éste adquiere la capacidad de “tocarnos”, este efecto se produce gracias a los resonadores que hay en todo nuestro cuerpo mediante los cuales viaja el sonido. (Domínguez, 2015:99)

De tal suerte que no se escucha igual la vida en el campo que en una urbe, o la estación del tren de Tokio, no se escucha igual a la de la Ciudad de México. De esta manera, podemos notar que el sonido acompaña los ambientes y los lugares que frecuentamos, donde vivimos y nos toca a través de las vibraciones que emiten los objetos o personas con los que tenemos contacto.

Sin embargo, la mancha urbana termina dejando al sonido en un segundo plano, quizá haciéndolo un elemento implícito al que no se le pone mucha atención porque está siempre ahí y se hace parte del día a día. Pero es importante tener en cuenta que el sonido tiene la característica de expandirse y de poder sortear fronteras logrando establecer vínculos sociales, teniendo los atributos de distancia y proximidad; los aplausos en un foro abierto se pueden escuchar en varios metros a la redonda. En este sentido, el carácter comunicativo del sonido de transferir información y datos no se debería dejar pasar inadvertido; siendo el sonido un elemento con sentido, símbolos y significados tendría que ser estudiado desde las ciencias de la comunicación por su carácter informativo e integrador que vive dentro de la sociedad. El poder estudiar al sonido desde la comunicación ayudaría a entender el carácter de sociabilidad del mismo, ya que el sonido apela a la forma sensible en que el actor social socializa con su entorno.

Dentro del texto *El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro* (2015), Ana Lidia Domínguez retoma una afirmación de Simmel, donde este “le atribuye al sonido “la capacidad de crear unidades sociológicas y comunidades mucho más estrechas de impresiones, que las que se producen a partir de las sensaciones visuales” (2014: 629).” (Simmel citado en Domínguez, 2015:99). Podemos entender que el sonido crea lazos de cercanía de quien los produce y quienes lo escuchan y a su vez permite situarnos en tiempo y

espacio dentro del contexto socio-histórico donde estemos situados, siendo el sonido un mediador entre el sujeto y el entorno que lo rodea. Lo anterior nos ayuda a entender que el acto de escuchar responde a la relación que mantienen los objetos que tenemos a nuestro alrededor vinculando espacios, tiempos y momentos socioculturales establecidos históricamente, donde *“los usos del espacio definen el ambiente sonoro y, a su vez, el ambiente sonoro estructura el espacio cuyo carácter variará en función del sonido (Chelkpf, 1996; Augoyard, y Torgue, 1995)”* (Chelkpf citado en López, 2001:452)

De esta manera, podemos decir que el sonido *“participa activamente del juego de las identidades y la diferencia al configurar un sistema de oposiciones de origen espacial con fundamento en la distinción entre el adentro y el afuera, oposiciones que a la larga habrán de convertirse en áreas de acción y significación”* (Domínguez, 2015:96). El sonido es un elemento definitorio de identidad, de relaciones sociales y tiene una estructura cultural definida, donde existen asociaciones que emocionan al escucha y eso le da un carácter significativo a lo que escucha, siendo las emociones sonoras producidas por uno mismo o por el colectivo, lo cual también genera el sentido de reconocimiento y diferenciación. Un elemento sonoro que es importante en el proceso de concepción de significados es sin duda el lenguaje puesto que puede darnos indicios de la región de donde es originario el hablante, aquí se incluye la llamada jerga que utiliza cierto grupo social para poder establecer una comunicación simbólica significativa, donde hay componentes que pueden resaltar dentro de esta comunidad de sentido como el timbre, el acento, el silencio y la entonación.

Hemos reflexionado acerca de la importancia del sonido como elemento identitario, donde el lenguaje pertenece a este rubro sonoro. El equivalente del lenguaje hablado dentro de los elementos que conforman el sonido es lo que se le denomina sonido ambiental, el cual es *“una forma de lenguaje que puede ser interpretado mediante procesos cognitivos similares a los de la percepción de la palabra.”* (López, 2001:451), de tal suerte que el ambiente sonoro y el sujeto mantienen una

relación simbólica de comunicación y diálogo; donde a través del contacto sonoro dinámico, el sonido transmite significados, siendo un referente entre acción e interacción de los actores sociales y su contexto. El espacio donde se emitan los sonidos, define la estructura del mismo y el uso que se haga de él, donde “*el medio ambiente acústico general de una sociedad puede entenderse como un indicador de las relaciones sociales, de las cuales es consecuencia, y que a través suyo podemos conocer algunas cosas acerca de la dirección de desarrollo de dicha sociedad*” (Schafer citado en Domínguez, 2015:7).

De manera que en el espacio donde se desarrolle el sonido hay dos factores a tener en cuenta:

la manera en que un espacio propaga el sonido y el tipo de sonidos que se emiten en el mismo. Respecto al primer aspecto, los criterios a tener en cuenta son: la dimensión y la forma de los lugares, la posición del auditor en relación a la fuente y al espacio, así como el tipo de materiales, ya que inciden en las formas de propagación y de recepción del sonido. En cuanto al tipo de sonidos en el espacio encontramos sonidos diferentes, ya sean humanos, mecánicos o naturales los cuales contribuyen a determinar el sentimiento de la ciudad. Además, esta materia sonora varía continuamente en el tiempo lo que caracteriza formas sonoras muy diversas. (López, 2001:453)

Si hablamos de espacios donde el sonido es el protagonista es pertinente remitirnos a la noción de paisaje sonoro, el cual nos da información de los elementos que lo conforman, teniendo una composición sonora de un lugar determinado, las formas de relación con el entorno, nos proporciona datos sobre las actividades que se llevan a cabo. La UNESCO define al paisaje sonoro como “*los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural*” (UNESCO 2003, citado en Domínguez, 2015:97).

Dicha exploración de elementos significativos ayuda a la conformación de identidades reconocibles, definibles y dinámicas las cuales son generadoras de valores y sensaciones vinculadas al escucha de acuerdo a sus valores personales y prácticas culturales. Por lo anterior, el paisaje sonoro “*es un*

constante reproductor de las condiciones de vida de un medio en continua transformación que infiere a su lectura e interpretación un número indeterminado de significados.” (Domínguez, 2017:7).

Actualmente, el paisaje sonoro es considerado patrimonio cultural intangible ya que ayuda a reafirmar la identidad y la memoria colectiva. En el paisaje sonoro es posible localizar sonidos clave (creados por el clima y la geografía del lugar) y las marcas sonoras (sonido exclusivo que tiene atributos destacables o son ubicados dentro de la comunidad, siendo estas marcas sonoras las que identifican y hacen único a algún lugar que tenga sonidos característicos. Por ejemplo; los pueblos donde al amanecer se escuche el gallo que despierta a la comunidad o el pasar del tren en ciudades de Europa.

Un componente del paisaje sonoro es el objeto sonoro, el cual es interpretado en función al significado que tenga dentro del paisaje sonoro donde se desarrolle. El objeto sonoro tiene la capacidad de ser indicativo del objeto que lo produce y a la vez da indicio de experiencias vividas al momento de percibirlo, donde lo que se busca entender la relación simbólica entre experiencia y el objeto sonoro productor. En este tenor, el objeto sonoro *“permitirá concebir al mismo tiempo a una canción como un paisaje sonoro (con arreglos, instrumentación y demás elementos específicos de la pieza que a su vez son objetos sonoros) y como un objeto sonoro que forma parte de un entorno acústico mayor (por decir, una fiesta o una película).”* (Woodside, 2008:3). Las canciones pueden considerarse como un gran *macrodiscurso sonoro* el cual es constructor de identidad de las culturas juveniles estudiadas hasta el momento, ya que las canciones logran mover emociones y recuerdos de los jóvenes creando nexos culturales o generacionales con sus iguales. En función a lo anterior, la música y sus piezas hechas canciones tienen la facultad de quedar preservadas e irse transmitiendo a través del tiempo. Por lo anterior podemos sostener que la música y sus melodías características promueven la memoria colectiva y al mismo tiempo ayudan a construir identidad social y cultural dentro de las culturas juveniles.

Los géneros musicales responden a este macrodiscurso sonoro como consecuencia a los lugares de donde nacen estos géneros siendo referentes culturales, como la samba brasileña, el flamenco español, el tango argentino, el blues estadounidense, entre otros. Por tanto, nos aventuramos a confirmar que el metal industrial responde a las características mencionadas: es un sub-género musical que surgió en Inglaterra, el cual está conformado por sonidos fusionados de la industria (maquinaria, golpes de metal, motores, taladros, perforadoras de tierra, fábricas) con la estructura base del metal (riffs de guitarra, bajo y batería), nutridos de sampleos y voz, más adelante profundizaremos en la fusión musical del metal industrial.

Los ejemplos anteriores sirven de base para contextualizar el discurso musical como un constructor de identidad sonora, la cual *“trata de definir el conjunto de características comunes de un lugar partiendo de la idea de que los espacios de las ciudades son espacios vivos, sensibles y representativos de cada cultura, de cada sociedad”* (Sabatinni, 2012:60). La identidad sonora ayuda a la memoria colectiva auditiva de los habitantes de la comunidad la cual va adaptándose a través del tiempo y promueve, como hemos venido diciendo, la diferencia y el reconocimiento de la comunidad ahora a través de los sonidos característicos formados en el colectivo social. Dichos sonidos son resultado de las marcas sonoras y los sonidos clave que viven en el espacio sonoro juntándolos a modo de que transmitan mensajes, historia del lugar, modos de vida y convivencia, emociones, costumbres y tradiciones que quedan preservados para trascender en el tiempo.

A través de la grabación musical se logra guardar el patrimonio sonoro de la sociedad, siendo una herramienta cultural representativa que se hace rastreable a través del tiempo. Al guardar estas grabaciones, se encuentran al servicio del recuerdo, la emotividad; permitiéndonos revivir ciertos pasajes de nuestras vidas, momentos significativos personales. Así lo afirma Ana Domínguez (2015) al mencionar que *“la música es el ejemplo por antonomasia del mecanismo evocativo del sonido. Cuando decimos que una canción ha tocado nuestras fibras más sensibles nos referimos al hecho de haber*

experimentado reacciones como estremecimiento, euforia, miedo, tensión, calma, aflicción o angustia ante el sonido.” (Domínguez, 2015:101). Luego entonces, la música nos lleva a practicar el llamado “oído musical” para apreciar la música desde la estética de su composición y origen, sabiendo que la música hecha tiene un referente inmediato del lugar donde se hace, de ahí se inspira; de su cotidianidad, de vivencias propias del autor, del estudio de esta bella arte que evoca la sensibilidad del creador para transmitirla a su escucha y hacerle sentir emociones; redescubriendo y recreando sentimientos.

Es así como la identidad sonora tiene cabida en esta investigación, ya que sin esta noción no podríamos hablar de las culturas juveniles basadas en la música. Vayamos acotando el abanico de posibilidades musicales que la identidad sonora, el paisaje sonoro y el sonido nos proporciona.

A continuación, nos centraremos en el objeto de estudio central de este proyecto de investigación y posterior pieza audiovisual: el metal industrial. En el siguiente apartado se hará la exposición histórica sobre el sonido que dio origen al metal industrial y los elementos que lo componen: el movimiento artístico llamado “*industrial*” surgido a mediados de los años 60’s en Inglaterra.

3.4. “Música industrial para gente industrial”: un viaje por la historia del movimiento industrial

En el apartado anterior expusimos la identidad sonora como un elemento característico de diferenciación y reconocimiento dentro de una comunidad situada en tiempo y espacio. Los sonidos que componen el objeto y el paisaje sonoro nos dan pistas del acontecer de la sociedad que vive rodeada de sonidos, los cuales ayudan a comprender, de manera auditiva, las formas de vida que vive el sujeto en su contexto inmediato.

En una sociedad contemporánea hablando desde el siglo XVIII, después de la Revolución Industrial, es sinónimo del surgimiento del capitalismo como sistema económico, político y social. Las personas se adhieren a las grandes fábricas alquilando su fuerza de trabajo a cambio de una remuneración económica. Los sujetos que conviven en las fábricas ocho horas al día; viven de estar en contacto con las máquinas, los engranajes, soldadoras, sierras, golpes a los metales y un sinnúmero de sonidos que se hacen monótonos, los legitiman en su día a día haciéndolos parte de su sentir como obreros. Este aspecto otorga a los trabajadores una identidad sonora donde el protagonista auditivo es el sonido de la industria.

En los años sesenta y setenta en Inglaterra, resultado de la industrialización y después de sobrevivir a dos guerras mundiales, comienza a gestarse un movimiento artístico contracultural, opuesto a la cultura consumista dominante o *mainstream*, un movimiento de crítica política que alcanza a las principales formas del arte: literatura, pintura, teatro y música; manifestándose en los llamados *performanceo happenings* (expresiones artísticas improvisadas) el cual pretende alterar el orden establecido por el gobierno inglés desde el *underground* o el subterráneo de la sociedad inglesa. El nacimiento del sello discográfico Industrial Records da pie a través de sus fundadores, la agrupación ThrobbingGristle, al

término llamado “industrial”, donde el lema principal “Industrial music for industrial people” (música industrial para gente industrial) marca el origen del movimiento industrial.

El movimiento industrial responde de manera trasgresora y contestataria a modo de burla al régimen inglés. Esta forma burlona del movimiento industrial puede rastrearse de tiempo atrás donde encontramos los primeros acercamientos en el Dadaísmo.

El Dadaísmo como corriente artística encuentra sus primeras manifestaciones durante la Primera Guerra Mundial en Suiza en 1916, en un lugar llamado Cabaret Voltaire en la capital de Zurich, donde en una reunión de artistas de diversas áreas decidieron formar un colectivo artístico que responde a las atrocidades vividas de la guerra, rebelándose ante la burguesía artística de aquella época. La palabra Dada es localizada al azar en un libro por Tristan Tzara la cual no tiene un significado coherente. El Dadaísmo se manifiesta a través de *performance* que evocan la parte secreta u oscura del ser humano que es capaz de hacer una guerra y matar a los de su misma raza trasladándolos a los actos o hechos humanos más absurdos que el mismo humano pueda realizar en su cotidianidad; acciones que para los dadaístas son consideradas arte. El Dadaísmo alcanzó a la literatura, la poesía, la pintura, escultura y la música.

Otro antecedente histórico ligado de alguna manera al surgimiento del movimiento industrial lo encontramos en la llamada “música concreta” originada por Pierre Schaeffer en Francia en 1958. La música concreta es un género musical donde las cintas o los tapes son cortados y posteriormente unidos a través de cinta adhesiva, rebobinándolos y al momento de reproducirlos emite una melodía diferente a la que originalmente era. La estructura de la música concreta cumple los requerimientos de composición y melodía, grabándola a través de la tecnología de la época formando así un género musical producido al cien por ciento electrónicamente.

Estas dos manifestaciones del arte; el Dadaísmo y la música concreta, nos sirven de base para contextualizar el movimiento industrial. Sin temor a equivocarnos, los sonidos evocados del proceso de industrialización y de la Primera y Segunda Guerra Mundial alteraron el estado natural sonoro de Inglaterra, creando en sus habitantes el vínculo auditivo con estos sonidos duros, secos, constantes; haciendo que la sociedad inglesa viva y se identifique con estos sonidos. Cossey Fanni Tutti de ThrobbingGristle narra su vivencia como músico industrial diciendo que esta música “*es sólo el resultado de nuestras experiencias de vida, los sonidos que oyes, esos sonidos que expresan cómo te sientes*” (Le Films du Garage, 2015:01’46”).

Un elemento a resaltar del movimiento industrial es su fundamento ideológico donde lo más importante eran las ideas secretas de sus participantes y lo que había detrás de ellas. En este sentido, la música industrial responde al principio “hágalo usted mismo”; siendo una música experimental donde su estética radica en la trasgresión de los sonidos cotidianos de la ciudad, así lo hace notar uno de los principales exponentes y precursores del género “*A veces, las fábricas trabajan de noche, el ruido se puede escuchar en la casa, filtrándose entre sueños: apagado, con percusión, hipnótico*” (Cabaret Voltaire, citado en Juno: 1983:4).

Los sonidos de la industria trajeron consigo la degradación de la ciudad y del ambiente urbano de Inglaterra, filtrándose en la memoria y la sensibilidad de sus habitantes, donde los mismos al vivir rodeados de estos ruidos decidieron hacer de ellos un estandarte identitario, convirtiéndolos en música. Genesis P-Orridge de ThrobbingGristle lo describe “*en parte era un medio de hacer música que reflejara nuestra experiencia, incluyendo restos de locomotoras de vapor y edificios derruidos, la decadencia de la riqueza industrial vuelta pobreza y caos*” (Le Films du Garage, 2015:02’23”).

La música industrial es creada con los elementos inmediatos de la industria que pueden ser encontrados en basureros, terrenos baldíos; siendo estos residuos oxidados, martillos, tambos de acero, láminas,

pedacería metálica de cualquier tipo y cual artefacto que lograra recrear el sonido de máquinas y de fábricas, así lo expresa Nigel Humberstone integrante del grupo In the Nursery *“tomábamos lo que pudiéramos hallar, láminas de acero corrugado, tanques de agua que tomábamos de casas y de fábricas, láminas de metal, tanques de gasolina. Los restos de la sociedad, en realidad”* (Le Films du Garage, 2015:20’31”). Los músicos del género se caracterizan por dos detalles; el primero es que la mayoría de ellos se encuentran estrechamente ligados a la industria como trabajadores de fábricas de motores, automóviles, imprentas, etcétera. Por otro lado, los sujetos creadores de la música industrial no tienen formación musical académica, siendo esta situación una manera de estar en contra de la música creada por exponentes estudiados en el área; son los “no músicos” haciendo música.

La música industrial es el resultado del sonido emitido por estos desechos de la industria combinados con sintetizadores y samples, siendo como lo explica DrikIvens, un *“trabajo con el ruido y los sonidos del medio ambiente integrados en la tecnología”* (Le Films du Garage, 2015:22’).

El industrial vino a ser una música creativa en su época, donde corría en paralelo el punk; buscaba innovar desde el subterráneo, la música que se encontraba vigente en Inglaterra y que ya iba de salida, donde *“sí lo “industrial” era la examinación más completa del entorno inglés en una decadencia física y mental, entonces también fue una reacción muy dura hacia lo que el Punk rock se había convertido: un buen rock n roll viejo.”* (Juno, 1983:4). Podemos decir que dentro de la escena industrial dos agrupaciones se levantan con la bandera del género siendo los pioneros: Cabaret Voltaire y ThrobbingGristle, bandas que se vieron beneficiadas desde su espacio por la salida del punk.

Las ideas principales que estas dos bandas industriales sostienen son:

1. Autonomía Organizacional: La elección de grabar para ellos, o para alguna compañía discográfica “independiente”, era en parte obligatorio, pero principalmente voluntario.
2. Acceso a la información: (...) la música era la clave a un nivel de información y de discusión que no había existido antes en esta área.

3. El uso de sintetizadores y la *Anti-música*: Esto se explica por sí solo. A pesar de que la música era el significado de un final, más que el final mismo, existía una necesidad de juntar la forma y el formato.
4. Elementos musicales extras: (...) La introducción de elementos literarios (...) el uso de films y videos, proyectados simultáneamente al performance musical: esto último es quizás, lo más relevante, debido a que la televisión se volvió un elemento de control mucho más poderoso que la música popular. Ambos *Cabaret Voltaire* y *Psychic Tv* (solo por nombrar a algunos) producían su propia “televisión” y se concentraban en esta área más y más.
5. Shock Tactics: Una técnica honrada por el tiempo, que hace que lo que tengas que decir sea escuchado. (Juno, 1983:5)

Como podemos observar, el industrial tiene un carácter autónomo y tiene elementos que lo definen dentro del espectro musical. Estos sonidos resultado de la cotidianidad inglesa, sirvieron como fundamento para formar la llamada “escena oscura”, donde actualmente se insertan géneros derivados del industrial y lo electrónico como el tecno, el agrotech, el synthpop, el cibergoth, el ciberpunk, el futurepop, el EBM, entre otros.

Es importante recordar que en el mismo país donde surgió el movimiento industrial y similar a la época, nace el metal resultado de un accidente en las falanges de Tony Iommi, guitarrista de la banda pionera de metal: Black Sabbath.

¿Por qué hacemos esta mención? Porque se suele decir que el género metal industrial, es un derivado o sub-género del metal pero no es así. Con base en lo abordado a lo largo de este apartado, la ideología en la cual reposa el industrial podemos afirmar que el metal industrial es un sub-género del industrial, ya que los exponentes del industrial se mostraron abiertos a la experimentación en el escenario, incluyendo en sus presentaciones en vivo guitarras, batería y bajo fusionado con los elementos o las herramientas que podemos encontrar en la industria, haciendo que el industrial fuera evolucionando hasta lograr suprimir los sonidos de los instrumentos en vivo con sampleos, secuencias o cajas de ritmos.

A modo de conclusión, podemos notar un estrecho vínculo entre el Interaccionismo Simbólico y su aplicación o visibilización en la comprensión de las culturas juveniles, ya que una se deriva de la otra yendo de la mano para poder entender al joven en el proceso de construcción de identidad; donde la música a través de la identidad sonora, resulta ser un articulador de sentido de acuerdo a donde el joven conviva cotidianamente, sus prácticas culturales, los sonidos que lo acompañan, los lugares que frecuenta, las amistades con las que intercambie información y logre entablar nexos emocionales. La música resulta ser un mediador entre el joven, su entorno inmediato y las personas con las cuales pueda comulgar en ideas, saberes, emociones con la cual pueda crear lazos fuertes de hermandad.

En este sentido, podemos también comprender que el hablar de la identidad sonora nos remite al sentido emocional del escucha que se estremece al escuchar a su grupo favorito, al verlo en el escenario en un concierto. Reafirmamos el carácter emocional de la música como una llave que abre la puerta sensible del sujeto, donde cada sonido emitido es un constructor y afirmador de la identidad en el joven. Por otro lado, hablando del caso práctico del industrial, tomamos como objeto de estudio esta corriente musical fusionada con el metal en primera instancia por el desconocimiento del género y gracias a la investigación hemos reflexionado sobre la importancia histórica que tiene por un lado el industrial y el metal; ya que son músicas resultado de la posguerra, surgieron en el mismo país en la misma década, hecho que no es gratuito, ya que estas músicas desde sus espacios comparten su esencia permeada de los sonidos de las máquinas de metal, de lo duro que debe ser vivir en una ciudad donde desde que despiertas hasta que vas a dormir, escuchas el ruido incesante de la fábrica, del acero golpeado; de un entorno gris que huele a hierro y metal fundido. Esa gran máquina fría en su estructura pero que en el interior, al mismo tiempo tiene el calor del fuego y la energía de fundir el metal...

Porque así es el sonido del metal, parece frío, duro, una roca; sin embargo en la mente y en el corazón de sus fieles seguidores es una máquina sensible que arde y vive con cada riff de guitarra, con cada

doble bombo de la batería, con cada sampleo, con cada línea lírica, con cada gutural interpretado por los músicos en escena.

En el capítulo cuatro, nos centraremos directamente en el metal en la Ciudad de México y todo lo que conlleva comprender a esta cultura juvenil: facha, estética, espacios. A la par de hacer una revisión de la historia de este género musical en nuestro país.

CAPÍTULO IV. LA ESCENA DEL METAL INDUSTRIAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

*"Sabemos que la gente que está hoy en este escenario,
en este lugar, son los verdaderos fans de Ágora...
Esta rola habla de eso, habla de ustedes, habla del metal mexicano cabrones...
Habla de que esto nunca va a parar,
que siempre vamos a tener 1000 futuros"*

*(Eduardo "Nat" Contreras, vocalista de Ágora.
Palabras durante la canción "1000 Futuros"
"Vértigo Vivo" 25 de noviembre del 2011. El Plaza Condesa)*

4.0 Planteamiento

En el capítulo anterior hicimos toda una revisión teórica del vínculo que hay entre las culturas juveniles con la corriente del enfoque sistémico de la comunicación y la importancia que tiene la identidad sonora en la construcción identitaria juvenil, siendo el caso concreto y a modo de ejemplo práctico el movimiento artístico industrial que nació en Inglaterra en los sesentas y setentas.

El industrial en su esencia pura es la base a la que posteriormente se le añadirán los elementos de una banda de metal (guitarras, bajo y batería en vivo) y así fusionar estos dos sonidos y crear el metal industrial. En este sentido, *Ministry* es la banda pionera de este sub-género musical. Liderado por el vocalista Al Jourgensen, la agrupación estadounidense nace en 1981 con el álbum *WhithSymphyaty*. En sus inicios, *Ministry* sonaba más a la corriente electrónica del synthpop, un sonido relajado que invita al escucha a bailar, razón por la cual la banda empezó a ganar terreno en antros y lugares donde se pudiera bailar. Un detalle importante es que desde el inicio, la música de *Ministry* se mantuvo en el *underground*, escuchándose en lugares de Chicago (ciudad de origen de la agrupación) catalogados como antros o bares de la escena oscura, y poco a poco *Ministry* fue ganando lugar entre los escuchas y las personas que frecuentaban dichos espacios.

Es en 1989 con el lanzamiento del disco *The Mind is a Terrible Thing to Taste* que *Ministry* nutre su sonido electrónico y lo lleva a otro nivel, incursionando con riffs de guitarra, líneas de bajo y sonido de baterías potentes en los sonidos esenciales del metal. De esta forma, *Ministry* se alza como la banda pionera en mezclar los sonidos de las cajas de ritmo, los sampleos y los teclados electrónicos utilizados en la música industrial con los instrumentos usados en el metal.

Es en los noventa cuando el metal industrial alcanza su mayor auge a nivel mundial encabezado por *Ministry*; seguido de agrupaciones como *Nine Inch Nails*, *Front Line Assembly*, *Die Krupps* y algunos casos a debatir si son metal industrial o no como *Rammstein*, *Marilyn Manson*, *Fear Factory*, *Rob Zombie*, *Static X* y *White Zombie*.

Una de las características de las bandas de metal industrial es su incursión en el *performance* en vivo donde algunos grupos realizan actos teatrales en el escenario. Otro factor vital de estas agrupaciones es el uso de pirotecnia y proyecciones visuales que van al compás de la música acompañados de vestuario específico de los músicos. El metal industrial es un sub-género musical que es vistoso en los conciertos... Y a todo esto, ¿cómo se define este tipo de música?

Durante las entrevistas realizadas a músicos exponentes del sub-género, todos coinciden que es un género cuadrado y repetitivo en su estructura, con bases electrónicas sampleadas que simulan los sonidos de fábricas, máquinas e industria acompañados de guitarras, bajo y batería del metal convencional. Por este motivo es que los grupos de metal industrial viven en la línea musical del metal y la música electrónica.

Hasta el momento hemos hablado del metal industrial en el contexto mundial pero, ¿qué es lo que sucede en la Ciudad de México? Es momento de entrar de lleno al sub-género musical motor de esta investigación teórica y posterior pieza audiovisual que es donde realmente se mostrará y ejemplificará a sus exponentes. Iniciaremos abordando brevemente un poco de la historia del metal mexicano que es la

base para llegar al surgimiento del metal industrial en la Ciudad de México y posteriormente hablaremos del imaginario social del metalero industrial mexicano y los elementos que lo conforman: vestimenta, lugares de apropiación simbólica, estética y un apartado especial sobre la mujer metalera en una escena oscura y con mayor presencia masculina.

4.1 El surgimiento del metal industrial en la Ciudad de México

Para poder hablar en específico del metal industrial en la Ciudad de México es necesario hacer una revisión a la historia del metal mexicano.

Como lo narra Martiza Urteaga (1998), el metal mexicano comenzó a gestarse “*gracias a los circuitos de producción (Avanzada Metálica) y de circulación (el Escuadrón Metálico, la revista Heavy Metal Subterráneo y la multiplicidad de fanzines como Mutilador, Armagedón, DeadBrain), que los metaleros ochenteros levantaron con sus propios esfuerzos.*” (Urteaga, 1998:127). Es en los años ochenta cuando el heavy metal comienza a ganar terreno a pesar de la falta de espacios de expresión y difusión de esta nueva música que llegaba procedente del extranjero, principalmente de Estados Unidos. El movimiento metalero mexicano puede tener sus cimientos en el rock and roll de los años sesenta y setenta con artistas como *Charlie Montana, Lira'n Roll* o *ThreeSoulds In MyMind*, siendo estas agrupaciones y sus seguidores un primer acercamiento para concebir el metal mexicano de esos años.

El metal mexicano inició con agrupaciones de jóvenes ochenteros que comenzaron a juntarse en grupos musicales realizando covers de las grandes bandas mundiales del metal. Un dato relevante sobre el metal hecho en México es que sufrió los embates de la falta de espacios en el centro de la capital; razón por la cual el movimiento surgió con mayor fuerza en las periferias de la Ciudad, en espacios

underground. En esos ayerés, existieron lugares como la Arena López Mateos de Tlalnepantla que fue prácticamente el templo del metal en los ochentas y parte de los noventa hasta su cierre.

Donde se podía realizar el intercambio de información, *fanzines*, revistas y música grabada metalera era desde entonces el Tianguis Cultural El Chopo, espacio que hasta hoy es usado por los seguidores del metal para adquirir música, mercancía y conocer personas que gustan de este género musical ruidoso. En los noventa es donde el metal se va posicionando de mejor manera dentro de los seguidores, gracias al auge que tuvieron los sub-géneros del *Thrash* y *Death* a nivel mundial, situación que llegó a México y fue bien recibido; al grado de comenzar a consolidar una escena metalera nacional con grupos como *Luzbel*, *Next*, *Transmetal*, *Cristal* y *Acero*, *Makina*, *Ramsés*, entre otras bandas. Es así como el metal mexicano comienza a instaurar un movimiento y una cultura juvenil sólida que ha permanecido hasta nuestros días.

Corrían los años noventa, el metal mexicano iba por buen camino exponiendo a las agrupaciones del momento en espacios como El Chopo y en paralelo al metal comienza a hacer ruido otro sub-género del metal más cercano a la escena oscura electrónica: el metal industrial.

Como en el caso del metal, el metal industrial es resultado del contacto con los exponentes del metal industrial mundial y esta fusión musical entre los sonidos, ahora electrónicos procedentes de la industria, con la base musical característica del metal. Un rasgo peculiar del metal industrial es que comenzó a generarse desde la música electrónica generada en la escena oscura de esa época en la Ciudad de México, desarrollada en espacios como el Bar El 9, el Dada X y bodegas clandestinas donde se realizaban eventos de música electrónica.

Debido a la inquietud de algunas personas por fusionar los sonidos industriales y los de metal en México y a la falta de alguien que alzara la bandera del metal industrial nace *Cenobita*, considerada la

primer banda en experimentar con los sonidos de la música electrónica industrial e incluir guitarras en la línea melódica.

Claus Bitá cuenta que “*no existía nadie haciendo música con bases electrónicas, con la caja de ritmos que básicamente es la fundamentación del metal electrónico o del metal industrial o del industrial. En aquel entonces nosotros empezamos a tocar con un estilo electro industrial, así es como nació Cenobita como un proyecto de electro industrial*” (Entrevista realizada el 26 de julio del 2015).

Gracias a *Cenobita*, se inició en los noventa una escena electro-metal, Claus Bitá recuerda que fue en el momento en el que conocieron a *Hocico* que dio inicio la escena:

conocimos a *Hocico* y realmente fue cuando empezamos a formar una escena aquí en México, cuando nos juntamos con *Oxomazoma*, *Hocico*, *Deux ex Machina*, *Soursex*, *Kristen Artefacto* y *Cenobita*. Nos juntamos y formamos una pequeña asociación que se llamaba “La Corporación” y lo que queríamos era formar una escena electrónica oscura, una escena electrónica subterránea alternativa. De esos grupos los únicos que utilizaban guitarra éramos nosotros, éramos el único grupo de crossover con metal y con electrónico. (Entrevista realizada el 26 de julio del 2015).

Este fue el inicio de la historia del metal industrial en la Ciudad de México, movimiento que cayó bien musicalmente en el *underground* donde nació.

Gracias a la curiosidad de Omar y de Claus de fusionar los sonidos mencionados es que más personas van conociendo el movimiento electrónico industrial oscuro, se van involucrando y van creando sus propias agrupaciones “Omar empezó a hacer los contactos con El Chopo para hacer lo que se llamó:

El encuentro de arte y música electrónica” que fue como un pilar para la creación precisamente de esa escena; empezó a jalar más gente, empezó a llamar la atención porque integrábamos no solamente música, integrábamos *performance*, hacíamos muchas cosas. Empezaron a salir grupos de los fans, los fans que empezaron a ir a los conciertos empezaron a tener esa cosquillita y sacar grupos. (Entrevista realizada el 26 de julio del 2015).

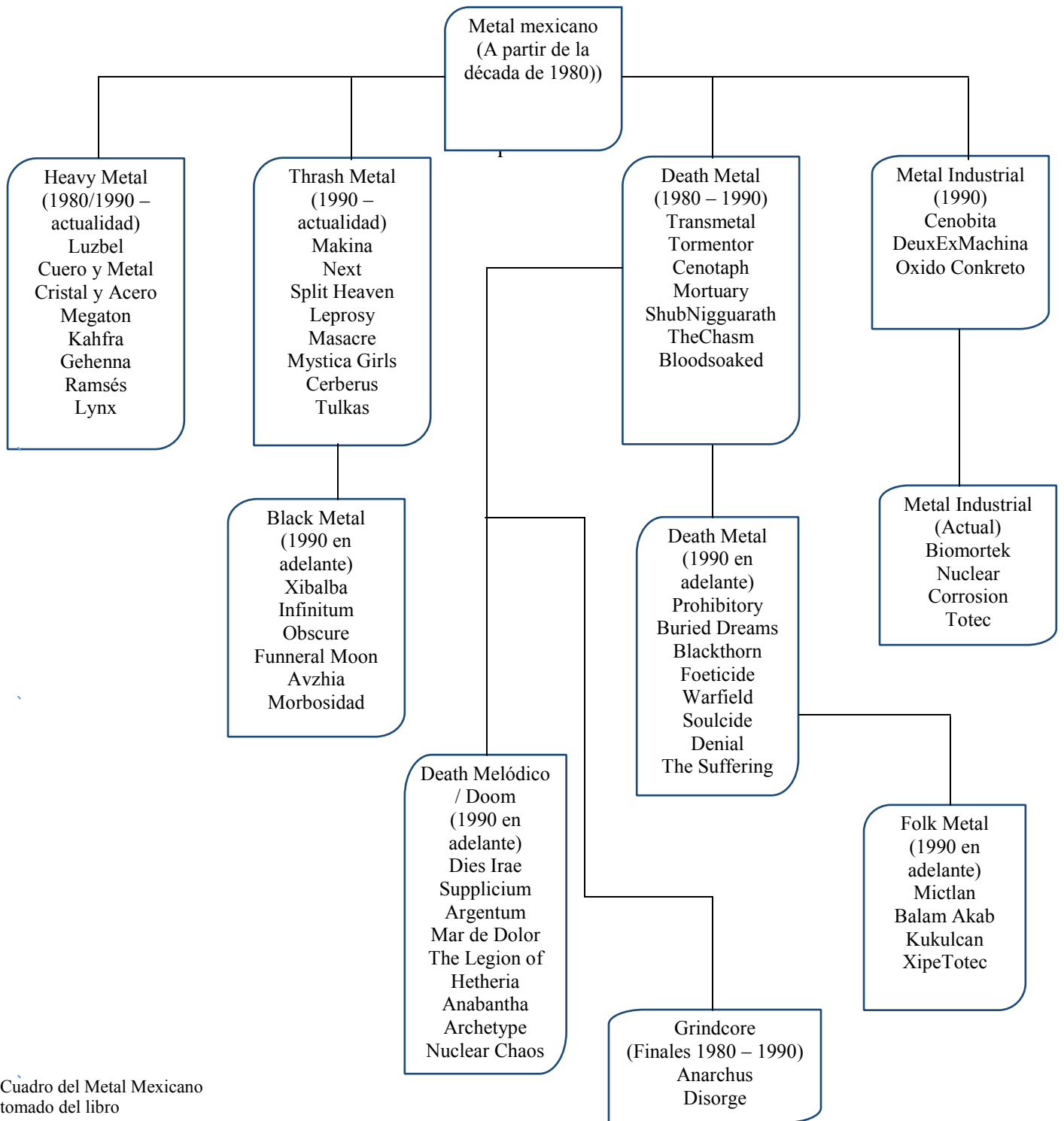
La historia del metal industrial en la Ciudad de México continuó con grupos como *Óxido Conkreto*, sin embargo, el colectivo fundador de la escena electrónica oscura se fue desgastando y finalmente se

disolvió pero no significó el fin de *Cenobita*. Claudio en la entrevista cuenta que no le gusta hablar en pasado de *Cenobita*, a pesar de que ya no hacen conciertos en vivo, la esencia de la banda continua vigente en nuestros días a través de él y del trabajo en composición que hace en lo particular.

Como podemos observar, la historia del metal industrial en México no está escrita, la información obtenida fue gracias a las entrevistas realizadas para el documental.

Actualmente, hay algunos exponentes de este sub-género como lo son *Biomortek*, *Nuclear Corrosion* y *Totec*; otros grupos como *Tanus* o *Larva* sortejan la frontera de la electrónica fusionada con el metal, sin embargo, nos atrevemos a decir que no se conciben como metal industrial.

A continuación, presentamos de manera gráfica un cuadro que resume la historia del metal en México, donde insertamos al metal industrial como una ramificación en función a la temporalidad donde surgió la escena y no porque el metal industrial sea un sub-género del metal.



Cuadro del Metal Mexicano
tomado del libro
“Música del diablo.
Imaginario, dramas sociales y
ritualidades de la escena metalera
en la Ciudad de México”
Stephen Castillo, adhiriendo el
sub-género metal industrial.

4.2 La escena metalera industrial y su imaginario social

Ya hemos descrito que en los años noventa se gestó en la Ciudad de México una escena metalera industrial que hasta nuestros días hace un esfuerzo por permanecer vigente en los seguidores de este sub-género del industrial.

En este sentido, es conveniente conocer la forma en cómo se manifiestan los seguidores de esta música; exponiendo los territorios de apropiación simbólica que ocupan, la estética corporal en función de la facha o vestimenta, los lugares donde se realizan los conciertos metaleros industriales y saber qué lugar tiene la mujer dentro de una escena dominada por varones.

A modo de contexto y para poder entender cómo se ve esta cultura juvenil, Rossana Reguillo (2013) define de la siguiente manera el estilo industrial:

Movimiento musical y cultural aparecido en la segunda mitad de los años ochenta, que recrea, a través de la música, el ambiente y vestuario, los valores asociados a la industrialización: sonidos metálicos y de repetición en serie, ropa de obrero, distintivos de trabajadores de la industria como cierto tipo de zapatos, guantes, overoles protectores, etc. (...) los símbolos distintivos del industrial pueden pensarse en términos de una recuperación de la identidad obrera. (Reguillo, 2013:160)

La explicación de Reguillo nos ayuda como base para poder entender aún más el imaginario social en el cual se sostiene el metal industrial en su origen procedente del proceso de industrialización que como podemos observar, se deriva principalmente de la facha del trabajador obrero urbano y el entorno auditivo en el que se desarrolla. Ahora bien, es momento de saber sobre la escena metalera industrial en la Ciudad de México.

4.2.1 Lenguaje y símbolo. La distopia del metal industrial

Como ya se ha mencionado anteriormente, el Metal Industrial es un subgénero del Industrial, debido a que los músicos industriales fueron más abiertos a experimentar con otros géneros y ruidos para crear su música. En este sentido, cabe mencionar que los metaleros industriales han adoptado la filosofía de los industriales, y esto se ve reflejado tanto en algunas portadas de sus discos, así como en sus letras y el estilo de vestir. Hacemos mención de esto porque parece ser una característica del metal industrial tener letras en donde permea la alta tecnología y la vida miserable, en sociedades distópicas donde el día a día está mediado por una esfera de información computarizada y una modificación invasiva del cuerpo humano, de la cual el movimiento industrial se ha apropiado desde sus inicios.

Durante la investigación en campo, se encontraron dos personajes principales que son el eje rector del presente proyecto. Claus Bitá, miembro fundador de la agrupación Cenobita que estuvo vigente en la escena underground en los años noventas y Biomortek, banda de metal industrial de la Ciudad de México que inició su trayectoria musical en el año 2006. En general, lo que se observó de ambos personajes en un primer momento son las similitudes que hay entre ellos de forma integral o generalizada: comparten la misma base ideológica del movimiento industrial de los 60's mostrada en la forma en la que describen el industrial como manifestación cultural y musical, siendo básicamente ideas dirigidas hacia como suena la música industrial y las atmósferas que recrea donde predomina el futuro de la humanidad que va de la mano con las máquinas, lo mecánico, lo tosco, o incluso cómo el humano se puede convertir en máquina. En este sentido, un elemento fundamental en ambos personajes es el uso de la tecnología como base tanto para componer canciones, como para abordar el tema en sus letras y diseños de arte en los materiales discográficos. Otro elemento importante es que ambas agrupaciones hablan sobre la destrucción de la sociedad, quizá transformación o evolución hacia algo

que puede ser un futuro no agradable, donde es el mismo ser humano el que va adoptando atributos de la industria y los hace propios en su cotidianidad.

Otro elemento de similitud observado, el cual se profundizará más adelante, es el de la facha: ambos visten ropas negras, las botas estilo militar al igual que la indumentaria y los cortes de cabello de ambos líderes. Hablando de rasgos de la jerga, ambas bandas coinciden en el uso de algunas palabras que pocas veces son empleadas por músicos de otros géneros musicales. Palabras como “mainstream”, “samples”, “sintetizadores”; son tecnicismos que en contadas ocasiones un músico de metal progresivo (por ejemplo) utilizará en su lenguaje común entre músicos, si no es que nulas ocasiones. Se puede interpretar que estos tecnicismos o jerga es usado en su mayoría por músicos del metal industrial y del industrial en sus diversas ramificaciones.

Un detalle importante que se observó durante las entrevistas realizadas a ambos personajes, es su expresión corporal y el tipo de lenguaje que utilizaron. Es importante hacer notar que ambas agrupaciones, aparte de ser músicos de la escena metalera industrial, son personas con una licenciatura y ejercen en el ámbito laboral como cualquier persona que no es músico. La forma de expresarse en ambos casos es de personas que se percibe que han leído; ya que hacen uso de la palabra de forma fluida, hablan de manera formal, seria en el tema que se abordó, raramente usan groserías o palabras altisonantes; se hace notar que son personas educadas. Por otro lado, el uso del espacio que se observó durante las entrevistas hacia ambas agrupaciones presentó diferencias. En el caso de Claus Bitá, se observa a un hombre de pose relajada, serena; por momentos se nota a un Claudio nostálgico de recordar su trabajo y lo que fue haber sido parte de un movimiento musical nuevo en la Ciudad de México en los años noventa. A pesar de que él mismo menciona que “no quiere hablar en pasado de Cenobita”; se percibe un halo de añoranza, del recuerdo de lo que fue una buena época para el electro industrial con guitarras que influyó en las personas para el surgimiento de más agrupaciones que siguieran los pasos de Cenobita. Caso contrario de Biomortek y su líder Jon, ya que tanto Jon como los

integrantes de la banda, muestran un comportamiento inquieto, movido, incluso agresivo y de imposición. Los tonos de voz de la agrupación son enfáticos, fuertes, haciéndose presentes en una forma contundente cual máquina pesada y tosca.

Un factor que puede influir en ambos casos es el generacional, tema que se desarrollará más ampliamente en el apartado correspondiente, ya que es un factor importante que se detectó al trabajar y tener acercamiento con personas inmersas en el metal industrial de diferentes edades y contextos de temporalidad distintos en los que les tocó vivir el género musical investigado.

Se sabe que uno de los fines del lenguaje y el símbolo es transmitirnos información y datos de significados que pueden ser interpretados de diferentes formas. En este sentido y para los fines de este trabajo, un elemento fundamental para poder estudiar y comprender a las culturas juveniles derivadas de la música es el consumo, llamemos el ritual de los conciertos. Los conciertos son espacios donde suceden gran parte de los encuentros entre los jóvenes que se adhieren a ciertas músicas, sintiéndose afines con los asistentes que se encuentran en el concierto. Hay cierta hermandad en el público joven gracias a estos momentos creados por el artista, muchos jóvenes anhelan ver a su banda favorita en el escenario tocando las canciones, “las rolas” de las que el joven se apropia. También este tema tiene un apartado especial.

Lo que se pretende abordar en estas líneas de lenguaje y símbolo son a los dos personajes centrales de esta investigación (Cenobita y Biomortek) abordados desde una visión general de semejanzas y diferencias. La mayor semejanza que se observó al asistir a conciertos de ambos grupos fue la entrega del público hacia su artista. El público se observa con energía, viviendo el concierto, estando conectado con los músicos en ejecución.

Las diferencias básicamente consisten en los lugares donde tocaron ambas agrupaciones, Biomortek tocando en solitario y alternando con Sin Quirin (guitarrista de la banda pionera mundial en el género del metal industrial Ministry) y Claus tocando en el OrusFest, festival del género industrial y sus

derivados, donde Claus, representando a Cenobita, hizo un dueto con C-Lekktor, donde Claudio fue reconocido por el público de la “vieja escuela” del electro metal, en contraste con Biomortek, donde aun a pesar de tocar en un escenario donde estuvieron en solitario, es poco el público que conoce su trabajo musical.

Otra diferencia interesante es que a nivel de producción es más sencillo producir un concierto de industrial, donde se necesitan pocos elementos en el escenario y lo que le da el empuje, la vitalidad y distintivo es el uso de pirotecnia, visuales y bailarinas, lo que hace un show digerible en contraste a un concierto de metal; ya que el tener instrumentos en el escenario y músicos, conlleva más esfuerzo e inversión.

Sin ahondar en las características sonoras o melódicas de cada subgénero del metal, se puede hacer una comparativa a priori con las letras de algunos subgéneros para tener más clara la idea anterior, por ejemplo: El "Heavy Metal" en su mayoría sus letras tratan de hacerse la gran pregunta del hombre de forma filosófica (¿quién soy?) o incluso dar respuesta a grandes incógnitas como "¿que hay después de la muerte?" o si existe o no un Dios, es al parecer el subgénero más variado.

En el "Trash Metal" sus letras se refieren a ir en contra de lo socialmente establecido, estar en contra de los estereotipos. Las letras del “Power Metal” parecieran ser tomadas de algún libro de cuentos donde hay caballeros, dragones, doncellas, orcos, enanos, magos, hadas, brujas, hechiceros, etc. en donde cada canción es como un cuento diferente, apelando a mundos o realidades fantásticas tomadas de una novela de ficción como El Señor de los Anillos de J.R.R Tolkien.

El "Death Metal" habla de la muerte en todas sus formas, su existencia, formas violentas y agresivas de morir, e inclusive la agonía previa a ésta. El "Black Metal" tiene letras que en su totalidad hablan del diablo, ya sea en forma de adoración o inclusive como parte de una misa negra o ritual para invocarlo. Por otro lado, en el "Nü Metal" sus letras hablan de la cotidianidad del barrio, debido a lo similar que

tiene en sus letras con el Hip Hop, algunos grupos de "Nü Metal" le agregan parte de este otro género musical junto con la jerga del barrio.

Ahora bien, en el "Metal Industrial" (a diferencia de los subgéneros antes mencionados), sus letras analizan nuestra propia identidad solitaria en una multitud cada vez más abstraída de la realidad a medida que la posmodernidad da paso a una sociedad tecnológica y permanentemente conectada a la red, la relación hombre-máquina en una sociedad institucionalmente correcta que comienza a ver su fin gracias a la deshumanización del sujeto, dicha deshumanización radica en que el ser humano comienza a modificar su percepción del mundo a través de los 5 sentidos transformándose en una ser mecánico carente de cualquier sentimiento, emoción y razón, donde lo único tangible es lo que puede ser controlado por medio de sistemas, computadoras, cables y sensores que son programados por inteligencia artificial.

Un ejemplo nos lo proporciona la banda Biomortek, comenzando desde el origen del nombre: "Biomortek es una palabra que compusimos que quiere decir "Bio" de vida, "Morte" de muerte y la terminación "Tek" que habla de la tecnología, y que se refiere a la vida de cualquier hombre contemporáneo" (CITA de la 2da entrevista). Este grupo, oriundo de la Ciudad de México describe en su canción homónima el planteamiento de un futuro donde la relación hombre -máquina predomina. A continuación, la letra de la canción que se desprende del material "Polaridad Reactiva"

BIOMORTEK - Biomortek

Unidad prenatal
conectada al sistema.
Transferencia de datos en marcha,
actualización vital.

Voraz vaciado de información.
Máquina formateando las masas,
saturando hemisferios.

Pensamiento evolución.
Máquina formateando las masas,
saturando hemisferios.

Coro:
Vida y muerte tecnológica.
Vida y muerte automatizada.
Vórtices virtuales, esencia necrotizada.
Configuración en marcha,
esquirlas tecnócratas.

Transferencia interrumpida,
error en el sistema,
cortando los cables vitales,
bocanada en la inanición.

De manera concreta, la letra describe el ciclo de vida de una persona inmersa en la tecnología “nace” (unidad prenatal conectada al sistema), “crece” (transferencia de datos en marcha, actualización vital), “reproduce” (voraz vaciado de información. Máquina formateando las masas, saturando hemisferios) y “muere” (transferencia interrumpida, error en el sistema, cortando los cables vitales, bocanada en la inanición); aunque no se queda solamente allí, sino que de manera más compleja entre este ciclo de vida nos dice de manera interesante un poco del contexto en el que está viviendo esta persona tecnológica, con lo anterior, se puede llegar a la siguiente interpretación de esta letra musical:

Desde antes de nacer, uno ya está conectado a la tecnología, posteriormente vamos creciendo y adquirimos conocimiento que se transforma en datos que se archivan en nuestra memoria, y este proceso es primordial para la supervivencia.

Existen personas que viven el ciclo de la vida y mueren sin haber roto el paradigma, pero aquellas personas que sí lo logran romper se puede interpretar como “desaprender para aprender” o inclusive liberar información que tienes para llenarte de preguntas que llegan a saturarte todo el día y toda noche... te cuestionas todo, hasta el hecho de ¿qué es real?.

La evolución es sólo un cambio, no necesariamente es sinónimo de mejorar, pero cuando te das cuenta que existen muchas personas a tu alrededor viviendo en la red y no en la vida real, te preguntas ¿si ellos están en lo correcto o tú?... y te vuelves a llenar la cabeza de dudas existenciales.

Después de todo te das cuenta que la vida y la muerte literalmente es tecnológica y por ende está automatizada, es por eso que las personas a tu alrededor sólo son una esencia, ellos ya están muriendo progresivamente, y este nuevo paradigma dice que desde siempre ha existido la distinción de clases sociales, porque existen personas que tienen el poder de manejar esta red, la tecnología en sí, y son estas mismas las que mantienen muertos en vida a las personas a tu alrededor.

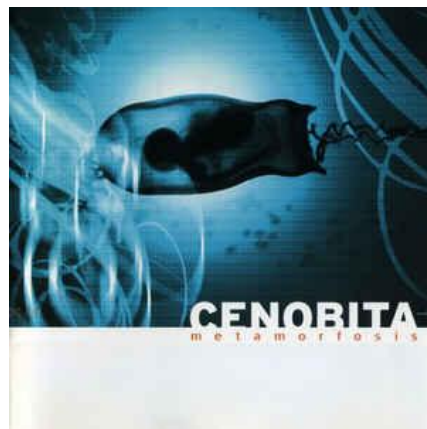
Al final solo hay dos caminos, vivir como los demás (a pesar de que ya despertaste y te diste cuenta de todo lo que hay detrás de las tecnologías) y morir “tranquilamente”, o vivir peleando e ir en contra del sistema, las formas de pelear son bastas y aunque sabes que romper el paradigma de otras personas será muy complicado, estarás satisfecho si logras que alguien más siga tus pasos en esta lucha antes de que mueras.

Hasta cierto punto la letra me remontó a la película “Matrix”, ¿quién no ha visto esta película a estas alturas? y recordé también que se habló mucho de ésta, y que incluso varias personas llegaron a preguntarse si era real, es decir, si lo que estamos viviendo es de verdad nuestra vida o si una máquina nos ha impuesto un panorama. Básicamente es la premisa de esta canción y la de la mayoría de todas las canciones de Metal Industrial.

Por otro lado, los materiales discográficos son un elemento imprescindible para las culturas juveniles. Tener el último disco de “tu banda favorita”; le da al joven elementos para poder crear conversaciones y/o vínculos con las personas afines a sus gustos. A través de los discos, los jóvenes consumen las músicas que los identifican y los hacen tener un lugar, saberse a sí mismos y reconocerse entre ellos mismos y hacia el exterior.

Parte fundamental de los discos es el arte que acompaña a la música. El arte, el uso de tipografías, colores, composición, entre otros elementos le dan personalidad gráfica a los grupos musicales los cuales a través del arte de sus portadas también transmiten información valiosa sobre el tipo de música que interpretan, su ideología y mensajes transmitidos de forma impresa.

Durante la investigación realizada, encontramos a dos agrupaciones vitales para el desarrollo de esta tesis: Cenobita; primer agrupación de electro-metal de los años 90’s y Biomortek, banda de metal industrial de la Ciudad de México que actualmente es la representante del género en nuestra ciudad. Se realizaron entrevistas obteniendo información valiosa que se retomará más adelante y se verá en pantalla en el documental. A continuación se realizará un breve análisis de las portadas de dos discos de las mencionadas agrupaciones.



Metamorfosis
Cenobita (2002)

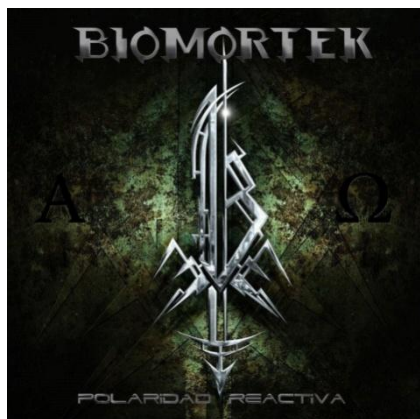
Metamorfosis es el segundo material discográfico de Cenobita lanzado en el año 2002. Como se puede observar, el arte maneja colores azules, con degradados en negros y destellos blancos acompañados con una ilustración que puede asemejar una cápsula que en su interior contiene un ser humano. La tipografía es geométrica, lineal, sencilla, sin ningún garigoleo o algún tipo de curvas.

Retomando los colores predominantes, el uso del color azul nos evoca a ambientes fríos, a nostalgia y combinados con los destellos blancos que vienen de un degradado en negro, nos puede dirigir hacia una transición en algún aspecto de la vida. La silueta quizá humanoide que se aprecia en el interior de la cápsula puede interpretarse como el humano encerrado; sin pasar por alto que del lado derecho se observa algo que pueden ser hilos enredados o pudieran ser cables que están conectados al humanoide que está en el interior de la cápsula.

Los elementos descritos refuerzan la idea del hombre encerrado en sí mismo rodeado de una atmósfera triste que viene de un negro donde puede ser la nada o la oscuridad a viajar hacia lo blanco, la luz que no tiene dentro de la cápsula. La cápsula también puede interpretarse como un contenedor de la humanidad, que busca la luz a través de la transformación (de ahí el anclaje del título “Metamorfosis”); sin embargo no deja de estar atado a la oscuridad de la que viene y que habita en el interior.

El arte de este disco en su conjunto puede tener una lectura del ser humano en introspección, que busca transformarse y cambiar de alguna manera, donde en esta búsqueda puede pasar por varias etapas. No se aprecia que la cápsula se pueda romper y tampoco se observan extremidades, lo que puede ser indicativo de que este humano o humanoide se encuentra amarrado en su propio interior y que continúa el viaje hacia la luz blanca navegando en la nostalgia o en la tristeza de su entorno estando alimentado o amarrado de su pasado o de la oscuridad de su entorno anterior.

Luz – oscuridad, vida – muerte, libertad – prisión; son antónimos que están en juego en la portada de este disco insertos en una atmósfera de frialdad.



Polaridad Reactiva
Biomortek (2012)

Polaridad Reactiva es el primer álbum de estudio lanzado por Biomortek en 2012. En este material, se aprecia un arte donde el verde y los colores grises predominan. Las tipografías utilizadas son dos, ambas diferentes en su diseño en tonos grises y al centro, se observa un elemento metálico.

Primeramente, el uso del color verde combinando texturas con tendencias al óxido, nos denota una atmósfera gastada, vieja y descompuesta, donde los tonos verde “seco” al ser un color frío transmite una sensación de desgaste o corrosión en el ambiente o incluso algún tipo de gas tóxico.

El elemento central, esta pieza metálica puede marcar un antes y después, o un principio y fin; una dicotomía entre lo que es vida y muerte; idea que se refuerza con las letras griegas “Α” y “Ω”, que

representa el Alfa y Omega; siendo tanto elementos en oposición o también elementos en una transformación o transición. Este elemento metálico es casi simétrico; sin embargo del lado derecho se alcanza a distinguir una letra “B” que nos hace referencia a la inicial de la banda y que nos conduce a través de la punta de flecha hacia abajo al nombre del disco “Polaridad Reactiva”. El mismo nombre del álbum reafirma la idea anterior de los opuestos o de la dicotomía del inicio – fin.

La tipografía del nombre del grupo lleva a pensar en piezas de máquinas, ya que en su diseño las letras presentan deformaciones que terminan en puntas y sus contornos son geométricos aunado al color gris con el que están ilustradas.

El título del disco, presenta una tipografía igualmente en tonos grises, puede interpretarse como un estilo de letras moderno que si se observa con detenimiento; puede pensarse que son tubos doblados haciendo las formas de cada letra.

Como se observa, los elementos que le dan forma a la portada del disco de Biomortek, nos muestran factores relacionados con la industria por el uso de los grises que nos remontan a los metales usados en fábricas, el uso del verde seco y acompañado del degradado en tonos café; nos refieren a elementos viejos, acabados, corroídos por el uso, el desgaste y el paso del tiempo. Lo que brilla al centro puede ser interpretado como un instrumento nuevo (ya que es el que más brillo presenta), y como lo nuevo puede convivir en una atmósfera vieja y que puede brillar.

4.2.2 Estilo, estética corporal, facha

Como bien lo menciona Rossana Reguillo, la facha del metalero industrial se remonta a recrear la identidad obrera de las fábricas industriales, al mismo tiempo retoma elementos representativos de la facha metalera y del punk. Vayamos por separado para una mejor comprensión.

La facha de las personas que se inclinan hacia el estilo industrial suelen utilizar indumentaria alusiva hacia los trajes usados por los obreros en las fábricas del siglo XIX, XX (overoles, camisolas de colores

oscuros); también utilizan elementos de vestir tomados de la milicia (pantalones amplios y con bolsas a los costados de las piernas, los sombreros de vestir militares, las botas largas de agujetas, los estampados de camuflaje). El cabello en los varones suele ser rapado con la conocida “mohicana” y en las mujeres, no hay un uso de cabello que predomine; como puede haber mujeres con el clásico cabello largo y teñido, como puede haber mujeres que usen algunas partes rapadas del cabello.

Por otro lado, los metaleros optan en su mayoría por usar pantalones, camisetas con estampados de bandas metaleras y chamarras de piel en color negro y cadenas. Vemos de nuevo el uso de las botas tipo militar (o conocidas con la marca “Dr. Martens”), los tenis en tonos negros. El uso del cabello largo en los varones; las mujeres usan también el cabello largo y lo pueden combinar con efectos de colores de fantasía (morados, rosas, verdes) o pueden usar tintes uniformes como los rojos.

Teniendo como antesala las anteriores descripciones, la facha del metalero o metalera industrial según nuestros entrevistados no tiene un canon estético a seguir como lo sería la escena gótica, o la llamada *cybergoth* o *cyberpunk*, donde sí se tiene más visible la estética como el uso de *dreadlocks* de colores fosforescentes combinados con googles en la cabeza grandes, el uso de máscaras antigases, botas con plataformas, y usan con regularidad el ícono de "radioactividad". Sin embargo, hay ciertos elementos que pueden identificar a los seguidores de este sub-género.

De acuerdo a la etnografía realizada en diversos lugares metaleros y de la investigación bibliográfica y documental pudimos notar que la escena metalera, como es de esperarse, se caracteriza por el uso de vestimenta color negro que en palabras de uno de nuestros entrevistados “*el negro es el color de la juventud rebelde por excelencia*” (José Viniegra, entrevista realizada el 25 de julio del 2015). En este tenor, la facha del industrial combina el elemento del color negro (representativo de la escena oscura) en ropas militares y obreras; el calzado es en su mayoría las botas tipo militar o mineras, y el cabello en los varones ha de ir rapado con la llamada “mohicana” en medio del cabello con poco de crecimiento

que, en contraste a la facha punk, dicha “mohicana” no lleva picos altos, y así mismo las mujeres, aunque obviamente con su toque femenino, es decir, a diferencia del "metal", la mujer industrial no se masculiniza.

Con respecto al uso de perforaciones y tatuajes, tanto los metaleros como los industriales siguen la lógica corpórea de la escena oscura convencional, algunos los usan, es un rasgo que al menos en los industriales no tiene tanta relevancia.

Realmente los seguidores del metal industrial no son tan fáciles de ubicar dentro de las culturas juveniles, ya que no tienen un estilo definido (como los skates), ¿la razón? De acuerdo a lo investigado y observado, es porque el metal industrial no se ha desarrollado en la Ciudad de México musicalmente hablando, como en Alemania, por ejemplo. Es un sub-género del industrial que por alguna razón no ha terminado de posicionarse en los escuchas metaleros. Lo anterior también se debe a la confusión del origen musical de esta fusión, creyendo que es un género derivado del metal; cuando es un género que surge del industrial.

4.2.3 Territorios de apropiación simbólica: los conciertos y los sonidos de la ciudad

Con respecto a los territorios que los escuchas del metal industrial ocupan en la Ciudad de México hay varios ejemplos.

Visitando estos lugares y de acuerdo a la información arrojada de las entrevistas, los seguidores del sub-género tienden a reunirse en bares de la escena oscura o subterránea de la ciudad que hoy en día ya no se encuentran tan alejados del centro y tienen fácil acceso a los mismos. Lugares como el Real Under ubicado en la colonia Roma, el Dada X Club situado en la misma colonia, el bar La Mezcalli también en la colonia Roma, el Bizarro Café en la calle Yucatán 10 ubicado en la zona citada, son ejemplos de lugares de reunión de esta escena oscura.

Por otro lado, tenemos a los clásicos lugares contraculturales donde aparte de ser puntos de reunión del metalero industrial, conviven con otras culturas juveniles; la UTA situada en la calle Donceles en el Centro Histórico y su sucursal, el Paranoid Visions UTA Bar situado en la colonia Santa María la Ribera son ejemplos de clubs nocturnos donde los jóvenes acuden no sólo a convivir con los amigos y beber, sino también son lugares que cuentan con espacios para poder bailar y realizar presentaciones en vivo de DJ's y grupos musicales a la par de realizar diferentes eventos culturales como presentaciones de libros, lectura de poesía, proyecciones de cine y foros de debate sobre temas relacionados con el arte oscuro.

El Tianguis Cultural El Chopo es el lugar por excelencia donde conviven los jóvenes que salen fuera del *mainstream* cultural hegemónico, aquí también podemos localizar; aunque en menor número, a los seguidores del industrial a pesar de que en los noventa fue el lugar donde eran más visibles. Hoy en día en El Chopo son más localizables la escena punk, hardcore y metalera en todas las facetas del género.

Como podemos observar, los seguidores del sub-género abordado se han expandido en lugares de apropiación en la Ciudad de México, lo que muestra que hay personas que piensan en este público y voltean la mirada hacia este sector juvenil ofreciendo sus espacios y recibiendo desde hace unos años a los melómanos de esta escena oscura.

Un tema clave abordado en capítulos anteriores es la práctica ritual de los conciertos para poder entender y ejemplificar a la escena metalera que vive en la Ciudad de México.

Los conciertos son excelentes eventos de encuentro donde los metaleros se dan reunión para experimentar a través de sus sentidos la presentación de las agrupaciones en vivo, comprar mercancía, conocer a nuevos “hermanos del género”, beber alcohol, llevar al extremo físico la pasión por el género, en fin; una suerte de sucesos y vivencias que contar pasan en los conciertos.

En este tenor, el Circo Volador se levanta como el recinto dentro de la ciudad que recibe a la escena oscura, abriendo sus puertas para que exponentes nacionales e internacionales realicen conciertos en vivo; siendo el Circo Volador “la casa del *underground* de la Ciudad de México”.

En los conciertos de metal industrial se ve a los músicos ataviados con vestimentas militares, maquillados en ocasiones; acompañados de sus instrumentos musicales y de estos sampler’s o teclados que son los que recrean los sonidos de la industria. También podemos observar que en los conciertos de las bandas de metal industrial éstas echan mano de recursos visuales en pantallas donde se proyectan imágenes futuristas, tecnológicas y apocalípticas de la humanidad, siendo este elemento una característica especial del sub-género en contraste a otros conciertos en vivo de metal como el *black metal*, donde en ocasiones se utiliza utilería para simular en el escenario sacrificios humanos y sangre. En el pasado, los seguidores del metal industrial interactuaban con su público (*Ministry*, por ejemplo) incluso, colgándose de rejas instaladas como barrera entre el escenario y el público. Ahora el seguidor metalero industrial disfruta del concierto acompañado de una cerveza, hace el ya clásico *mosh* (mover la cabeza al compás de la música) y hace el *slam*, el baile característico del metalero donde prácticamente es un intercambio de golpes. Una característica del metal industrial es que por la misma base electrónica que maneja, puede volverse una músicaailable para el auditorio que acude a un concierto de este sub-género.

Otro factor relevante es el uso de pirotecnia durante el concierto de metal industrial que ayuda a remontarnos a esos ambientes industrializados de donde se desprende el sub-género. Es importante mencionar que el producir un concierto de metal industrial resulta elevado en costos por todo el trabajo de logística que hay detrás:

es mucha inversión. Pienso que es más fácil llegar a tocar un *thrash*, un *death* en donde no tienen que preocuparse tanto por una imagen, por una secuencia, por un *performance*, por un vestuario. El género industrial tiene que ser muy visual, tiene que ser muy digerible, tiene que serailable para la gente, tiene que ser pesado, divertir

muchísimo a la gente. Creo que la inversión es muy cara; incluso producir un disco de industrial es casi más costoso, laborioso que hacer un género progresivo. (Minina Lofar, entrevista realizada el 28 de julio del 2015).

Hablar de los conciertos y de los lugares donde se desarrollan, es remontarnos a un entorno citadino, rodeado de muchas capas sonoras: podemos escuchar de fondo los motores de los autos, el sonido del metro, las cumbias que se desprenden de los estéreos de los vecinos, los cláxones de las grandes avenidas en las que vivimos; y así podemos enlistar un sin fin de sonidos de la ciudad, la pregunta es ¿por qué hablar de estos sonidos? Es importante recordar que la música es el resultado de contextos sociales e históricos que se desarrollan en tiempos y espacios determinados de acuerdo a la época en el que se desarrollan sin olvidar los procesos de interacción interpersonal con quienes nos relacionamos. En este sentido, es relevante mencionar que, haciendo un comparativo con Inglaterra o Alemania observamos que estas dos ciudades europeas ahora consideradas naciones de primer mundo, vienen de sufrir los procesos de la posguerra, ya que en siglos pasados fueron escenario de la Primera y Segunda Guerra Mundial y fue gracias a estos sucesos históricos que ahora se levantan como potencias mundiales, no solo económicas y/o políticas, sino también potencias musicales. Si continuamos la línea de la historia de la música y rastreando los orígenes del metal por un lado y del industrial por el otro, nos percatamos de que ambos movimientos musicales se gestaron en Inglaterra a finales de la Primera y Segunda Mundial y en nuestros días Alemania se levanta como el país ícono del metal industrial. Ambos países comparten contextos donde en el pasado predominaron los sonidos de las fábricas, de los golpes al metal, del sonido de máquinas cercanos a centros de estudios y casas particulares, de la basura generada en aras del progreso de los que fueron países azotados por los embates de la guerra que buscaban levantarse.

Grandes exponentes de la música a nivel mundial han salido de ambas naciones europeas, tanto del metal como del industrial teniendo en común que son países que ya vivieron una guerra y que han vivido familiarizados con los sonidos de la industria, cosa que en la Ciudad de México no ha sucedido.

Si bien en la Ciudad de México hay desarrollo industrial, los sonidos que tenemos más a la mano son los sonidos referentes a la construcción, pocas veces en nuestros sonidos cotidianos escuchamos algún tren (lo más cercano es el metro), los sonidos de la industria que llegamos a escuchar son porque o vivimos, convivimos o trabajamos cerca de una construcción o algo que está en proceso de ser construido o porque llegamos a pasar cerca de una construcción donde estén usando maquinaria pesada, taladros industriales o algo similar. No estamos familiarizados sonoramente con sonidos de la industria o de máquinas en constante trabajo, ese trabajo que genera ruidos repetitivos, con un mismo volumen y constancia en ritmo.

Lo que intentamos explicar es que una de las posibles razones por las que el género de metal industrial no se tiene una presencia importante en la Ciudad de México es porque no tenemos un constante sonido de fábricas o industrial cerca; o quizá también un factor sea que nuestra ciudad no ha sufrido directamente una guerra y los sonidos en el ambiente que genera.

Actualmente, la Ciudad de México es considerada como una de las grandes ciudades del mundo y eso no se cuestiona, lo que ponemos en la mesa y dejamos para futuros debates es que el metal industrial no es comprendido y adoptado por la juventud de esta ciudad, más allá de un posible desconocimiento del género en su estado “puro”, puede ser también debido a un factor cultural e histórico. Algunos estudiosos del metal se han atrevido a asegurar que si a México lo pudiéramos definir con un sub-género del metal, nuestro país sonaría a “death metal”; debido a dos grandes razones: el culto a la muerte y a que en la música prehispánica permea mucho el sonido de las percusiones, lo que puede ser equivalente al sonido del “doble bombo” usado por muchos grupos de death. Si lo anterior lo trasladamos al sonido del metal industrial, el país que sonaría a este sub-género, nos aventuramos a mencionar que sería Alemania.

4.2.4 El lugar de la mujer en una escena de “machines”

El tema de la mujer dentro de un contexto musical donde predominan los hombres es toda una controversia con respecto a la equidad de género, objeto de estudio que bien nos puede dar para realizar un trabajo de investigación aparte del que estamos exponiendo. En este sentido, trataremos de ser muy puntuales y dejar el tema abierto a líneas de investigación futuras, puesto que hablar del tema, es involucrarse en factores culturales, de educación, moral, feminismo y un largo etcétera.

Hablar de la mujer dentro de la escena metalera era impensable en la década pasada, porque a la mujer se le concibe como esa parte vulnerable de la sociedad, reprimida, atada al “deber ser” que dice la sociedad, cumplir el rol de estudiante, ama de casa, esposa o novia pero, estamos observando avances en todas las esferas de la sociedad actualmente, situación que ha alcanzado a la escena metalera en la Ciudad de México.

La mujer actual en la escena metalera está cobrando mayor fuerza e importancia; ya sea como público, como músico o como promotora del género. Podemos ver que en los territorios de apropiación simbólica de la escena oscura, la mujer es bien recibida y, en voz de nuestros entrevistados, recibe el mismo trato que el hombre siendo este un trato de iguales, como puede ir una mujer sola a un bar sólo a escuchar música sin la intención de emparentar con un hombre o ir en el plan de buscar pareja, como puede ir con un grupo de amigos hombres y mujeres, a pasar un buen rato, a beber alcohol, bailar, escuchar música, platicar de muchos temas, etc.

En esta lógica, pudimos observar que el trato hacia la mujer es de respeto y reconocimiento como personas activas dentro de la escena metalera de nuestros días. Las mujeres son consumidoras y melómanas de esta música estruendosa y ensordecedora, adoptan el estilo metalero masculino adaptado hacia lo femenino, ponen atención a su arreglo personal, acuden a los conciertos de metal como cualquier hombre y no por esas acciones es señalada dentro del contexto metalero oscuro.

Gracias a las entrevistas realizadas con mujeres fans y músicos de la escena pudimos escuchar de viva voz que se ha roto el estigma de la mujer donde, para entrar a esta escena, tiene que masculinizar su imagen suprimiendo la parte femenina. Hoy en día no es así, ya que la mujer ha venido ganando terreno siendo ella misma y decidiendo por cuenta propia qué vestir y cómo vestir sin perder la esencia que la hace mujer. Bien igual su actitud tiene que adaptarse al contexto en el que conviven, sin embargo esto no es un factor que a las mujeres les desagrade, al contrario, se muestran abiertas y en la disposición de adaptarse y no de cambiar de forma de ser al cien por ciento.

Por otro lado, también se ha roto la noción que se tenía acerca de la mujer dentro de la escena, donde ésta sólo puede tener dos funciones: o ser la novia del músico o ser la llamada “groopie” (amiga sexual) de la banda. Etell, vocalista de Archetype lo narra atinadamente “¿para qué quiero ser la novia de Hendrix?... pudiendo ser Hendrix; o, yo veía a Mustaine y a mí nunca se me ocurrió casarme con Mustaine... yo quería tocar lo que estaba tocando Mustaine” (Entrevista realizada el 21 de julio del 2015). Etell junto con otras mujeres entrevistadas coinciden en que su experiencia dentro del metal ha sido grata, tanto en el mundo de los músicos como con los fans, ha sido de respeto y admiración hacia el trabajo que ellas han venido realizando dentro de la escena.

Del lado de las seguidoras del género, en el trabajo de campo y la realización de los levantamientos de imagen para el documental, logramos observar la presencia de seguidoras de metal en grupos mixtos, donde conviven con varones de forma amena y respetuosa, incluso, son los mismos hombres los que protegen a las mujeres al momento de hacer el *slam* o si llegase a haber algún incidente en los conciertos o si otros hombres ajenos al grupo inmediato pretenden ser irrespetuosos con ellas. Hay mujeres que son participativas del *slam* y de hacer *mosh* en los conciertos dejando de ser un público pasivo, ya que la música en vivo resulta ser tan contagiosa que invita a hacer estos rituales metaleros no importando el sexo.

A través de observar e investigar esta escena damos cuenta de que en efecto, la escena metalera es una escena viva que se ha mantenido desde los años ochenta en la Ciudad de México, se ha nutrido de seguidores a pesar de los embates y de la discriminación que al exterior vive esta cultura juvenil. El metal ha sabido posicionarse como una cultura juvenil representativa por ser una marea negra de jóvenes diferentes, con una actitud más abierta y crítica hacia la sociedad mexicana en la que vivimos. Se dice que el metal es una música difícilmente digerible para personas que no son cercanas al rock más ligero en términos musicales, atribuyendo que el metal es para oídos con cierta educación y apertura musical, quizá cercana a la música clásica. Sam Dunn en el documental *“A headbagger’s jourey. El viaje de un metalero”* se aventura a decir que el metal tiene bases musicales que se remontan a la música clásica de Beethoven, Wagner o Bach; música que en su momento fue catalogada como música de ópera oscura por la utilización de bajos y pianos agudos en contraste. Quizá sea por eso que el metal se presenta como una música oscura y no tan digerible para personas más cercanas al pop.

Lo que es una realidad es que esta música dura, ruidosa y guerrera mueve cabezas, cuerpos, agita corazones y acelera los pulsos cardiacos de sus fieles seguidores; donde nos atrevemos a decir que el público mexicano es de los públicos más entregados hacia el metal, leales a sus bandas de culto internacional.

En contraste al metal hecho en México podemos decir que el fan metalero mexicano no apoya del todo a la escena nacional, hecho que entristece a la escena mexicana porque a los oídos de algunos seguidores metaleros mexicanos; el metal en México resulta ser “la copia de”. Pero no todo está perdido, es cierto que existe falta de apoyo por el malinchismo que sufre el metal mexicano de parte de sus seguidores, sin embargo actualmente se están abriendo los espacios de difusión gracias a las redes sociales y a la internet donde se pueden conocer propuestas mexicanas de calidad que son dignas de apoyarse y darles seguimiento; invertir en el material discográfico del grupo local, asistir a los conciertos y pagar por una entrada.

Hay casos afortunados donde músicos mexicanos se han ido consolidando en la escena metalera, grupos como *Ágora*, *Nuclear Chaos*, *Anima Tempo* y *Tulkas* son actualmente bandas que gracias a su trabajo, se han abierto paso en la escena nacional teniendo ya una base de seguidores que compran sus discos, mercancía y van a los conciertos donde se presenten y han logrado el salto a nivel internacional presentándose en países como Guatemala, Alemania, Finlandia, Japón y Estados Unidos.

Y a todo esto, ¿qué sucede con el metal industrial, objeto de estudio de este trabajo de investigación? Para sorpresa de nosotros, encontramos que hay pocos exponentes de metal industrial en México y en la capital, y por lo anterior, una escena de metal industrial no la hay porque no ha sido un sub-género explotado en nuestro país.

Podría pensarse que al no haber escena metalera industrial nuestro proyecto de titulación se viene abajo, nosotros como equipo estamos dando cuenta a través de investigar, observar y entrevistar a los personajes que se verán a cuadro en el documental, que es un sub-género poco entendible en su esencia pura, que en los noventa existió una escena minoritaria que se fue extinguiendo y que actualmente no se considera el metal industrial una escena sólida como lo es, por ejemplo, el *death metal* y por ende, no hay rasgos lo suficientemente tangibles para identificar a los seguidores del sub-género, hecho que como equipo no nos desalentó porque recibimos el apoyo de la escena noventera y de los exponentes que actualmente se encuentra vigentes para poder continuar y concluir con un documental que contará la historia del metal industrial mexicano de antes, el de hoy y poder afirmar la premisa con la que iniciamos este proyecto, darle a la música un lugar importante en la construcción de identidad de los jóvenes, donde tiene un rol protagónico como un mediador para la convivencia y la concepción del mundo y de la sociedad, donde tomamos como ejemplo ilustrativo el metal industrial.

En el siguiente apartado de conclusiones aportaremos reflexiones acerca de lo que nos ha dejado como investigadores realizar este proyecto de titulación a nivel teórico y como productores y creadores de una pieza audiovisual.

Finalmente encontraremos la carpeta de producción del documental que es prácticamente la base de lo que se podrá ver en pantalla grande y que es resultado de dos años de producción e investigación documental por parte de nosotros; donde ponemos en práctica los conocimientos adquiridos en diversas áreas de formación de la licenciatura como el estructurar las entrevistas, la observación en campo, la técnica audiovisual en función de la fotografía, el sonido, la secuencia narrativa que nuestros propios entrevistados nos proporcionaron, la capacidad de negociar y gestionar con los lugares para la realización de los levantamientos de imagen, etc.

CONCLUSIONES

Como investigadores y futuros profesionales en la comunicación y la cultura iniciamos esta aventura prácticamente a ciegas, desconociendo totalmente un sub-género metalero que sabíamos que existía pero no habíamos volteado la mirada ni los oídos. Sabíamos que teníamos que hacer algo relacionado con la música y los jóvenes, es un tema que a ambos nos apasiona; como científicos sociales, como jóvenes, como seguidores del metal, como investigadores y documentalistas, esta curiosidad por captar de manera audiovisual y escrita cómo el joven vive este sub-género del metal fue la que nos llevó a tener este material en nuestras manos.

Cuando iniciamos la investigación teníamos una idea errónea de lo que era el movimiento industrial. Primero pensamos que eran estos jóvenes muy vistosos que vestían con colores fosforescentes, con los dreadlocks y los googles como accesorios en la cabeza y el cabello, aquellos que usan máscaras antiguas y que bailan ataviados de botas adornadas con peluche. Sin embargo, estábamos en un error, ya que en efecto, pertenecen al industrial pero con una vertiente diferente llamada cybergoth o cyberpunk, términos que se adoptaron de la literatura futurista y distópica fueron tomados por esta escena oscura reinventando y añadiendo elementos ideológicos y de los colores radioactivos que recrean la actividad nuclear radioactiva con la que vivimos hoy en día.

Derivado de esa primera idea errónea, y por recomendación de uno de nuestros entrevistados y exponente musical principal, decidimos cambiar el nombre del proyecto que originalmente era “Somos radioactividad, muerte y destrucción” a “Somos industria, muerte y destrucción”. Haciendo una explicación breve del nombre, podemos entenderlo como parte de la condición humana actual en la que vivimos: industria, todo lo que nos rodea, lo que escuchamos, donde trabajamos, donde pasamos a

diario está rodeado de industria. Esta misma industria nos lleva poco a poco a nuestra muerte a través de la destrucción de ésta misma industria, es decir, de forma cíclica y metafórica a través de la industria destruimos y creamos nuestra muerte como seres humanos, como habitantes de este mundo, y por ende, cuestionamos la existencia del ser humano en el mundo.

Con este panorama sobre el nuevo nombre de nuestro proyecto, continuamos la investigación encontrando un segundo error que teníamos al iniciar el proyecto. Gracias a la colaboración y experiencia de Ángel García (podemos nombrarlo nuestro tercer director de tesis), nos hizo entender que el metal industrial es una música derivada del industrial y no del metal; enseñanza que al reflexionarla por nuestra parte, caímos en cuenta de que es verdad. Más allá de lo que la historia del industrial nos cuenta, al abrir nuestros oídos para percibir el auténtico metal industrial, nos percatamos que los sonidos son pesados, duros, fríos; como una fábrica, repetitivos cual máquinas; siendo ésta la esencia del metal industrial. Este suceso que nos ocurrió a lo largo de la grabación e investigación teórica marcó un antes y un después en nuestra forma de investigar, ver, percibir y sentir al metal industrial.

Conforme fuimos avanzando nos fuimos percatando que la investigación pendía de un hilo, ya que los exponentes del metal industrial en la Ciudad de México y la parte “purista” del movimiento industrial y del metal coincidieron en que no hay escena de metal industrial en la Ciudad de México. La hubo en los años noventa, pero hablando actualmente no la hay. ¿Por qué? Coincidimos con dos puntos de vista que nuestros entrevistados aportaron. Ángel mencionó que no hay escena de metal industrial en México, hablando de forma general, por el desconocimiento de la esencia de esta música, del cómo se hace, cómo se estructura o de donde viene, confusión provocada por la concepción que se tiene de que el metal industrial es un sub-género del metal, siendo lo contrario. Minina desde su experiencia como productora de eventos musicales nos cuenta que hacer metal industrial representa un gasto muy grande, tanto a la hora de entrar al estudio de grabación, realizar el master del material y llevarlo a un show en

vivo, puesto que el metal industrial debe ser en vivo bailable, con proyecciones audiovisuales que acompañen a la música, se debe invertir en la estética de los músicos en el escenario, tiene que haber pirotecnia y una suerte de elementos que hagan que el metal industrial luzca bien en vivo.

Aunado a estas dos razones, también creemos que el metal industrial no se ha desarrollado en la Ciudad de México por un factor geográfico, histórico e incluso cultural, ya que ni en la ciudad ni el país ha vivido una guerra directa y un proceso de posguerra.

La situación nos preocupó como investigadores porque el objetivo principal de esta tesis de licenciatura prácticamente se viene abajo por investigar algo que sencillamente no existe. Sin embargo, este hecho no nos desanimó, al contrario, nosotros lo vimos como una ventana de oportunidad para abrir nuevas líneas de investigación, que se profundice el estudio de las culturas juveniles a nivel audiovisual, que estas voces que viven en esta urbe sean escuchadas, vistas, reconocidas y aceptadas. Motivar a los jóvenes actuales y de próximas generaciones a que se acerquen a conocer este sub-género musical, sentar un precedente en la historia del movimiento musical de la escena oscura del industrial en México y del metal, saber que hay exponentes de dicha música que por el trabajo que han hecho en el pasado y los que se encuentran en batalla en el presente, sigan vigentes, que el mismo público mexicano los conozca y los valore como músicos con talento y abiertos a la experimentación musical, saber que ellos son parte de un movimiento que se lleva a cabo a nivel mundial, sólo que en México no es reconocido ni valorado.

De esta investigación también se puede abrir todo un debate acerca del rol de la mujer en la escena oscura. Este subtema que acompaña la investigación teórica se trató de una forma muy breve, ya que por la magnitud e importancia del tema nos da para hacer una investigación aparte merecedora de su espacio y dedicación para entrar a fondo en este tema, más si aún México se concibe como un país con cultura machista y patriarcal. Quizá en un futuro logremos llevar a cabo dicha investigación teórica y

audiovisual y si no somos nosotros, habrá alguien que le cause curiosidad y se dedique a profundizar en el tema. Si esto llegase a pasar derivado de nuestra investigación en el tema, nos daremos por bien servidos y sabremos que hemos realizado un buen trabajo que cumple con el objetivo implícito de abrir brecha en la investigación social y audiovisual.

Hablando del tema audiovisual, fue un proceso largo, de mucho aprendizaje en estar en campo, resolver dificultades, en ocasiones improvisar un poco. Tuvimos acercamientos audiovisuales de lo que queríamos lograr, corte tras corte, reuniones, pláticas de edición, estructura narrativa, entender al metal industrial como un ser vivo con corazón propio, sentir al metal industrial como nuestro personaje principal donde alrededor de él conviven personajes que sortean las fronteras de la técnica musical con lo fanáticos que pueden llegar a ser. Plasmar en cámara esa entrega, dedicación y pasión hacia la música es algo que nosotros queremos mostrarle al público, que se dé cuenta de que la música no solamente es ruido de fondo, la música es alma, sentimiento, razón de vida, subjetiva de acuerdo quién la escucha y como la interpreta en su persona. No es gratuito que la historia de la música nos haya regalado piezas auditivas de compositores entregados al cien por ciento al arte de crear, la música son otros anteojos para ver el mundo y, a través de nuestra lente, podemos llevarle al auditorio nuestra forma de ver un ejemplo de manifestación musical: el metal industrial.

Un hecho que para nosotros es gratificante es que gracias a la colaboración de Obsessor (liderado por Ángel García) y Jon Zeth (vocalista de Biomortek) que compusieron el tema principal del documental llamado “Industria” surgió la idea de realizar colaboración musical y la oportunidad de un reencuentro musical. Oxido Conkreto donde Ángel es uno de los miembros fundadores se reencontró en el escenario en octubre del 2018 después de 20 años de no estar en los escenarios en un evento realizado en Querétaro; donde también se lograron juntar Obsessor haciendo una colaboración con Omar Flo (Ex-integrante de Cenobita), donde esta conjunción de músicos forman la agrupación Conkreto System. Dicha agrupación se encuentra trabajando en música nueva y en temas remasterizados de electro-

industrial con la esencia de la escena de los 90. Tenemos la esperanza de que se le dé continuidad al trabajo de Konkreto System para que la escena pueda resurgir tras 20 años de ausencia en la escena underground y que dicho reencuentro sirva para que las bandas que estuvieron vigentes en los 90's vuelvan a los escenarios y que los jóvenes de esta época conozcan la música metalera industrial o electro-metal y pueda ser un parteaguas para un nuevo renacer del metal industrial. Extendemos la invitación a los jóvenes de nuestra época a que se acerquen a la historia del metal industrial mexicano y los motivamos a crear música de este sub-género; los invitamos a que experimenten con los sonidos y la composición de esta música, que se atrevan y se diviertan a la vez de que abran brecha en este sub-género poco explorado en México y de esa forma, crear una escena que acompañe a la metalera, a la rastafari, a la escena punk; y a todas esas culturas juveniles donde el estandarte principal es la música.

Esperamos que este resultado teórico-audiovisual llegue a la mayor parte de los jóvenes, de sus padres, a los músicos, investigadores, fans, melómanos, expertos de diversas áreas del conocimiento en las ciencias sociales y a todo aquel que se interese por investigar la importancia de la música en el joven.

Es para ustedes y por ustedes lectores y espectadores que presentamos el resultado de dos años de investigación y producción. No sólo buscamos un título universitario... Queremos que nuestro trabajo perdure en el tiempo y que trascienda más allá del formalismo académico, porque lo que ahora tienen en sus manos y verán en pantalla, cumple con una metodología de investigación, sí, y también está escrito y realizado con el motor del investigador y documentalista: curiosidad, pasión y corazón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alsina, M. (2001). *Teorías de la comunicación: ámbitos, métodos y perspectivas*. España: Universidad Autónoma de Barcelona

Barfield, S. (2007). *Seven ages of rock* [Video]. Disponible en: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLE5642A4FE342E3FB>

Bocanegra, J. (2014). *Detrás del rock* [Documental]. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=8_MT9VijHAw

Bocanegra, J. (2014). *Metal. La verdad los enviará al infierno* [Documental]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=m4sOWr3J64w>

Campos, J. (2004) *El Papel Comunicativo de la Música ante las Narrativas de la Percepción Digital del Sonido. Razón y palabra*, 41. Recuperado el 15 de abril del 2015 , de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n41/jlcampos.html>

Carabaña, J. (1978). La teoría social en el Interaccionismo Simbólico. *Revista española de investigaciones sociológicas*, 1, 159-204.

Castillo, A. (2012). *La música del diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera en la Ciudad de México*. (Tesis de doctorado). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Collins, T. (2015). *Industrial soundtrack for the urban decay* [Documental]. Disponible en: <https://www.industrialsoundtrack.com/>

Chihu, A. (2002). *Sociología de la Identidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editor.

De Aguilera, M., Adell, J.E. & Borges, E. (2010). *Apropiaciones imaginativas de la música en los nuevos escenarios comunicativos*. *Comunicar*, 34, 35-44. Recuperado el 21 de marzo del 2015

De Garay, A. (1996). El rock como conformador de identidades juveniles. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>

Deschaussées, M. (1988). *El intérprete y la música* (4ta. ed). España: Ediciones RIALP, S.A

Dunn, S. (2005). *Metal: A Headbanger's Journey* [Documental]. Disponible en: <https://myspace.com/desterritorializados/video/metal-a-headbanger-s-journey-subtitulado-en-espa-ol-57494050>

Dunn, S. (2008). *The Global Metal* [Documental]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=U0qsEYTvAkM>

- Feixa, C. (1998). El reloj de arena. Culturas juveniles en México. México: Causa Joven.
- Garay, A. (1996). *El rock como conformador de identidades juveniles*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896002>
- Giménez, G. (2004, octubre). Cultura e Identidades. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, 77-99.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Giménez, G. (Abril, 2009). *Comunicación, Cultura e Identidad. Reflexiones Epistemológicas*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Recuperado el 12 de agosto del 2014, de <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Gimenez2011.pdf>
- Giménez, G. (2007). *Estudio sobre la cultura y las identidades*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Goffman, E. (1963). *Estigma la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Goffman, E. (1988 post.). La ritualización de la femineidad en *Los momentos y sus hombres*. [Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin]. Barcelona: Paidós, 1991:135-168.
- Hormigos, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34, 91-98. Recuperado el 23 de abril del 2015, de <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=34&articulo=34-2010-11>
- Kijak. S. (2016). We are X [Documental]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bCRNLFYkcWI>
- Lennon J. *15 frases de John Lennon*. Disponible en: <http://ciertascosas.com.ar/nota.php?nota=86&titulo=15-Frases-de-John-Lennon>
- Martínez, S. (2004, marzo). Heavis: ¿una cultura de transgresión? *Revista de Estudios de la Juventud*, 64, 75-85.
- Mead, G. (1991). La génesis del self y el control social. *REIS*, 55, 165-183.
- Muñoz, R. (2010) *En el más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana*. (Tesis de maestría). México: El Colegio de la Frontera.
- Náteras, A. (2002). *Jóvenes, culturas e identidades juveniles*. México: Miguel Ángel Porrúa
- Nosnik, A. (1986). Las personas de James y Mead. *Estudios-filosofia-historia-letras*, ITAM. Disponible en: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_9.html
- Osorio, F; Arnold Cathalifaud, Marcelo; (1998). *Introducción a los Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas*. Cinta de Moebio, Sin mes.

Reguillo, R. (2004). La performatividad de las culturas juveniles. *Revista de Estudios de Juventud*, 64, 49-56.

Reguillo, R. (2013). *Culturas juveniles: Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 192p.

Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. España: Mc Graw Hill

Rizo, M. (2009). La comunicación interpersonal. Una introducción a sus aspectos teóricos, metodológicos y empíricos, Quinta parte, Colección de cuadernos de Comunicación y Cultura, 2, México, UACM.

Urteaga, M. (1998). Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano. (Colección Jovenes No. 3) México: Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud. CONACULTA

Vale, V. (1983). *Industrial Culture Handbook*. Hong Kong: Re/Search Publications.

Varela, S; Enric Pol; (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental. *Anuario de Psicología*, 62, Facultad de Psicología Universidad de Barcelona.

Warren, M. (2006). Heavy: *The story of metal [Documental]*. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=DaxUMWIIKoi&list=PLE6DF7D366680D1E6>

Watzlawick, P. (1981). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Hender Editorial, S. L.

ANEXO.

CARPETA DE PRODUCCIÓN

- Título y subtítulo

Somos: Industria, muerte y destrucción. La escena del metal industrial en la Ciudad de México

- Ficha Técnica

Dirección: Rubén Velázquez Cuevas

Género: Documental musical

País: México

Año: 2019

Duración: 27'46"

Productor: Universidad Autónoma de la Ciudad de México e Insania Productions

- Sinopsis

Documental musical donde de la mano de expertos musicales y académicos, se abordará la importancia que tiene la música como elemento identitario juvenil, tomando como referencia la historia del movimiento industrial y su incursión en la música metalera creando el metal industrial y cómo este se manifiesta en la Ciudad de México.

- Línea argumental documental:

De la mano de personajes importantes dentro del mundo de la música industrial de los años 90s' (considerada la época de oro del Industrial en México), entenderemos el origen del género "Industrial", y a su vez, se rompe el paradigma de que el género "Metal Industrial" proviene del "Metal".

De forma cronológica presentamos a las bandas precursoras del Metal Industrial que actualmente están vigentes, "Cenobita" como el gran pionero del Industrial en México, "Óxido Conkreto" como la banda que comenzó a fusionar en Industrial como guitarras distorsionadas (electro-metal) y "Biomortek" la banda que realmente crea "Metal Industrial" en México.

Los "puristas" de cada género (Metal e Industrial) no terminan de reconocer éste género como bueno en su totalidad, creando una polémica ya que a pesar de que se escucha bien, para ellos es un error de mezcla musical, debido a que los metaleros consideran que al agregarle sintetizadores, sampleos o música concreta ya no es "Metal", y del mismo modo los industriales, estos consideran que si le agregas guitarras distorsionadas, bajos y batería, ya no es "Industrial", en ambos lo ven como una música rara o accidental.

Teniendo en cuenta los adjetivos despectivos que en ambos géneros musicales (Metal e Industrial) le dan al "Metal Industrial" se realiza la pregunta obligada, ¿existe una escena de Metal Industrial en México?, posterior a la respuesta dada por los expertos en el tema, exponemos las similitudes tanto de los metaleros como de los industriales en su vestimenta, los lugares de apropiación, su facha, etc. características que forjan la identidad de las culturas juveniles.

Por último, se menciona lo que hace falta en México para que esto se haga más grande, pasando por todos los elementos que pueden conformar una escena musical, es decir, músicos o agrupaciones que hagan "Metal Industrial", creando discos y videos musicales que el público o fans estén dispuestos a consumir y a su vez que estén dispuestos a apoyar a estas agrupaciones, que paguen un boleto, compren los souvenirs, para que a su vez, las personas que realizan festivales musicales inviten a estas bandas o

que inclusive, en algún momento se realice un festival de metal industrial, el llamado en todos sus niveles.

- Propuesta cinematográfica documental:

A lo largo del rodaje se manejaron dos cámaras tanto para las entrevistas como para las grabaciones de conciertos e industria, esto con la finalidad de darle más dinamismo a la hora de la edición. La primer cámara fue la indicada de tomar los planos generales, con la finalidad de que nuestro objetivo o personaje (según fuera el caso) se colocara en los puntos áureos y así, tener una buena toma. Con la segunda cámara se tomaron los planos detalle, ubicando rasgos característicos de nuestros personajes (miradas, gesticulaciones, movimiento de manos, etc.), en el caso de los conciertos se trató de tomar la euforia de la gente, la pasión e interacción con los suyos, y en el caso de las tomas de la industria, más que tomar a las máquinas, lo que se buscó fue mostrar el origen del sonido industrial, y su complejidad hablando en términos sonoros (¿cómo con un sonido o ruido tan cotidiano para estos trabajadores de la industria, se puede hacer música?).

Ahora bien, en términos del diseño sonoro, como ya se dijo anteriormente, en las tomas de la industria también se logró grabar el sonido directo de estas máquinas, con el objetivo de tener más clara dicha referencia y obviamente tener nuestro propio banco de sonidos industriales. Con respecto a la música en sí, se eligieron canciones de los exponentes del género en cuestión: Biomortek, Óxido Conkreto y Cenobita fueron nuestros principales proveedores de música, las cuales jugaron el papel de darle a la narrativa algo de drama, y en algunos casos suspenso. La canción con la que inicia y termina el documental, cabe mencionar que fue realizada especialmente para esta pieza audiovisual, la música fue realizada por Ángel García (guitarrista de Óxido Conkreto), y Jon AlphaNox (vocalista de Biomortek) realizó la letra, y esto sin duda le da personalidad e identidad al documental.

- Texto del director:

De manera general, lo que se plantea en el documental es la problemática que tiene en particular el sub-género musical "Metal Industrial" en la Ciudad de México, y aún más en particular, la experiencia que ha tenido la banda Biomortek, ya que es la más representativa de este sub-género, por no decir que es la única actualmente.

El inclinarnos a documentar este sub-género musical, parte del hecho que nosotros siendo melómanos, no conocíamos mucho de éste, y así poder enriquecer nuestro acervo musical. Fue así como decidimos hacerlo y conforme fuimos avanzando nos enfrentamos a varias problemáticas que como "público" o "consumidor de música" ni siquiera imaginábamos, es decir, romper el paradigma que el Metal Industrial en realidad proviene del Industrial y no del Metal, consideramos que será un golpe tan fuerte que seguro nosotros recibiremos críticas de los que se consideran conocedores del "Metal", otro factor relevante es precisamente el que estos mismos conocedores o puristas de ambos géneros (Metal e Industrial) no reconocen al Metal Industrial como "música buena", sino que lo consideran un error accidental o inclusive no existe para ellos, por tal motivo consideramos que es muy relevante mostrar el documental para que así (esperamos), la gente que logre verlo comience a interesarse por este sub-

género y que crezca la escena. Un objetivo de este trabajo también es hacer un llamado a todos los eslabones que conforman una escena musical, al público o fans que estén dispuestos a comprar un boleto, apoyar a las bandas mexicanas y consumir souvenirs, a los músicos en términos de que es un sub-género interesante y experimental para crear canciones, y por último a los promotores y/o creadores de eventos musicales, para que incorporen en sus carteles a bandas de Metal Industrial.

Ya en la postproducción, coincidimos en que nuestro documental no llevaría títulos o una voz en off que llevara de la mano al espectador, sino que fueran nuestros propios personajes quienes se encargaran de relatar de una forma cronológica lo sucedido, esto obviamente conformaba un reto como Director y Editor (Rubén Velázquez), ya que por lo mismo estuve en constante conflicto conmigo mismo e inclusive quedaron fuera varias otras entrevistas y comentarios interesantes, los cuales estamos considerando hacer otros documentales con ese mismo material que ya tenemos y sin problemas se podrían hacer dos o hasta tres documentales más, pero bueno, el reto (consideramos) se cumplió, se logró que la narrativa del documental la tuvieran nuestros mismos personajes.

Hablando de los personajes, no teníamos muchos para escoger y más si éstos no tenían una idea clara de lo que quieren decir o simplemente no sabían nada del tema (habían personas que se autodenominaban expertos en el tema y en realidad no aportaban nada), pero tomando como premisa que Biomortek es considerada la única banda de Metal Industrial en la Ciudad de México, partimos de ahí y dimos con los demás personajes, obviamente indagamos en las influencias musicales mexicanas de la banda para poder comenzar, así fue como conocimos a Cenobita y a Oxido Concreto, y a su vez, corrimos con la suerte de que venía a México y particularmente al "Paranoid Visions UTA Bar" a tocar, fue que conocimos y entrevistamos a Sin Quirin, guitarrista de la banda icónica de Metal Industrial Ministry, agrupación que los conocedores de música consideran la banda pionera del Metal Industrial, y fue así como (hablando de música), ellos son nuestros cuatro personajes principales, ya que tres de ellos son parte de la influencia de lo que es hoy Biomortek. Ahora bien, hablando en términos académicos no había persona más capacitada en el tema de culturas juveniles que el Dr. Alfredo Náteras Domínguez, una vez habiendo entrevistado a ellos que son nuestros personajes principales.

A lo largo del rodaje no podemos negar que a su vez fue divertido, ya que visitamos lugares (bares) que no conocíamos, personas que nos apoyaron y que estaban interesados en seguir nuestros pasos, y por qué no decirlo, echarnos unos tragos con ellos y entre nosotros. Pero a su vez, en términos de fotografía fue un reto, ya que queríamos captar (y lo logramos) la esencia natural tanto del público como de los músicos, es decir, capturar el momento, el ambiente sin usar luz (reflector), fue difícil pero logramos el cometido, otro reto cumplido y que consideramos que también sale de los estándares de lo que

normalmente se ve en un documental... es decir, la narrativa y la fotografía de este trabajo no son los que normalmente se ve en los documentales.

- Equipo de producción

Director: Rubén Velázquez Cuevas

Productor: Universidad Autónoma de la Ciudad de México e Insania Productions

Productor Ejecutivo: Diana Altamirano Ramos

Editor: Rubén Velázquez Cuevas

Fotógrafo: Rubén Velázquez Cuevas

Sonidista: Diana Altamirano Ramos

Locaciones: Diana Altamirano Ramos

Diseño sonoro: Rubén Velázquez Cuevas

Música original: Somos Industria, Muerte y Destrucción - Letra por Jon Zet Alphanox (Biomortek) y música por Ángel García (Oxido Conkreto/Obsesor)

Entrevistador: Diana Altamirano Ramos

Diseño gráfico: Moisés Montecillos Pérez

- Propuesta de personajes protagónicos:

Entrevistado: Sin Quirin (DJ y guitarrista del grupo musical Ministry)

Fecha: 19 de Diciembre, 2014

Locación: Paranoid Visions UTA Bar. Av. Insurgentes Norte #134, col. Santa María la Ribera, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México

Descripción: Entrevista a Sin Quirin donde se abordan temas como la formación de Ministry, su trayectoria musical, la importancia del metal en la música, los fans del grupo, cómo suena Ministry y si se consideran la banda pionera del metal industrial.

Entrevistado: Ángel García (Músico y seguidor del género metal industrial, ex integrante de las agrupaciones Oxido Conkreto y Obsesor)

Fecha: 21 de Julio, 2015

Locación: Trabajo y Precisión Social #102, col. Federal, Delegación Venustiano Carranza, Ciudad de México

Descripción: Entrevista a Ángel García donde se abordan temas sobre la historia del industrial como corriente musical, de la fusión que tiene con el metal, su época de auge en la Ciudad de México y la actual situación de este sub género musical y su escena.

Entrevistado: Claus Bitá (Miembro de la agrupación Cenobita)

Fecha: 26 de Julio, 2015

Locación: Río Guadalquivir #62, col. Cuauhtémoc, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México

Descripción: Entrevista a Claus Bitá, integrante y miembro fundador de Cenobita, considerada la primer banda de metal industrial en la Ciudad de México de los años noventa, donde habla sobre la historia de Cenobita, la escena metalera industrial en esos años, su experiencia como músico del género, la situación actual del metal industrial, etc.

Entrevistado: Dr. Alfredo Náteras Domínguez (Dr. en Ciencias Antropológicas, profesor / investigador, y coordinador general del diplomado: “Culturas Juveniles. Teoría e Investigación”, en la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa)

Fecha: 27 de Julio, 2015

Locación: San Rafael Atlixco #186, col. Vicentina, Delegación Iztapalapa, Ciudad de México

Descripción: Entrevista al Dr. Alfredo Náteras donde habla sobre lo que son las culturas juveniles, su campo de estudio, el papel de la música como elemento identitario juvenil, la situación actual de la investigación sobre culturas juveniles en México y América Latina, entre otros temas.

Entrevistado: Biomortek (Grupo musical de metal industrial en la Ciudad de México)

Fecha: 25 de Septiembre, 2015

Locación: Av. Miguel Ángel de Quevedo #687, col. San Francisco, Delegación Coyoacán, Ciudad de México

Descripción: Entrevista a la banda de metal industrial Biomortek, donde en conjunto conversan sobre la escena del metal industrial en la Ciudad de México, su trayectoria como músicos del género, la experiencia con los seguidores del grupo y la importancia de la música en las vidas de los integrantes de la agrupación.

- Propuesta de personajes secundarios:

- **Entrevistado:** Jon Zeth, León Villalobos y Kaleb Blasphemie (vocalista, guitarrista e ingeniero de pirotecnia de Biomortek)
- **Entrevistado:** José Manuel Viniegra (seguidor de la escena oscura, escritor del periódico “El Alebrije”)
- **Entrevistado:** Dr. Enrique Camarena Robles (Pdte. Asociación Iberolatinoamericana de Neurociencias y Psiquiatría)
- **Entrevistado:** Alejandro “El Doc” Mendoza (Director y locutor del programa “Metallion Radio”)
- **Entrevistado:** Minina Lofar (Productora de Kat Productions)
- **Entrevistado:** Jorge Olaya (Director del Sello Discográfico Industrialisis)

- Escaleta

Somos: Industria, muerte y destrucción. La escena del Metal Industrial en la Ciudad de México.

Título	Descripción	Video	Audio	Duración	Tiempo
Presentación	Se presentarán a los productores (UACM e Insania Productions), y al patrocinador, la cervecera	Después de la cuenta regresiva, con un sutil "fade in" y "fade out" entran y salen a cuadro los logotipos	De fondo muy tenue la canción original del documental: <i>Somos Industria Muerte y</i>	26"	Del 0" al 26"

	artesanal "4 Dioses".	correspondientes (UACM, 4 Dioses e Insania Productions).	<i>Destrucción</i> , se alarga lo necesario para que a golpe de música cambie.		
	Comienza el video clip de la canción: Somos Industria Muerte y Destrucción.	Durante la reproducción del video, se incorporan los siguientes títulos para presentar el documental: "Una producción de", "Diana Altamirano Ramos y Rubén Velázquez Cuevas", "Con la Dirección de Alfredo Náteras Domínguez", "Y en la Co-Dirección Fernando González Casanova Enríquez", "Presentan:", "Somos: Industrial, Muerte y Destrucción" y "La Escena del Metal Industrial en la Ciudad de México".	Después de alargar la introducción de la canción, se reproduce normalmente, pero sólo la primer parte, sin llegar a la voz todavía, ésta se detiene cuando en pantalla se ve el título "Somos: Industria, Muerte y Destrucción".	1'15"	Del 27" al 1'41"
Origen de la música Industrial	La escena de la película "Bailando en la Oscuridad" muestra cómo en una fábrica una chica comienza a escuchar los sonidos ambientales a modo que se crea música.	Con un "fade in" entra el fragmento de la película "Bailando en la Oscuridad" y después se desvanece.	El audio original del fragmento de la película "Bailando en la Oscuridad" comienza desde el título anterior (La Escena del Metal Industrial en la Ciudad de México), y después fondea y poco a poco va desapareciendo con un "fade out" largo de 10".	25"	Del 1'42" al 2'07"
	Después sale a cuadro Claudio Bitá explicando el origen de la música industrial.	Entrevista a Claudio Bitá, y escenas que reafirman lo que comenta con respecto a cómo surgió en Industrial.	para que quede solamente el audio original de nuestro entrevistado.	1'02"	Del 2'08" al 3'10"
	José Viniegra menciona cómo es que se crea la música industrial	Entrevista a José Viniegra, e imágenes que reafirman lo que comenta. Mezcla de imágenes y audios de tal forma que llevan un ritmo.	Audio original de la entrevista, y audio original de la mezcla que se realizó para demostrar que sí se puede hacer música	36"	Del 3'11" al 3'46"

			industrial.		
	Claudio Bitá describe cómo eran las agrupaciones en términos de ideología. Y cerramos el primer tema con un fragmento de un concierto de una banda Industrial	Entrevista a Claudio Bitá y escenas que apoyan lo que va comentando. Con un "fade in" y "fade out" entra y sale el fragmento del concierto industrial.	Audio original de la entrevista y el audio original del concierto que de igual manera que el video, cuenta con un "fade in" y un "fade out".	36"	Del 3'47" al 4'23"
El Metal Industrial	Sin Quirin nos dice la diferencia entre el Industrial de antes con el de ahora y menciona a las bandas pioneras del Industrial.	Entrevista a Sin Quirin	Audio original de la entrevista.	44"	Del 4'24" al 5'08"
	Ángel García rompe el paradigma, diciendo que en realidad el Metal Industrial es un subgénero del Industrial y no del Metal como mucha gente piensa.	Entrevista a Ángel García con imágenes que reafirman lo que comenta.	Audio original de la entrevista.	1'42"	Del 5'09" al 5'51"
	Sin Quirin menciona los orígenes musicales de Ministry, los cuales son considerados los creadores del Metal Industrial	Entrevista a Sin Quirin y un corte donde un fan grita frente a la cámara: Ministry.	Audio original de la entrevista y del fan gritando a la cámara.	58"	Del 5'52" al 6'50"
	Claudio Bitá reafirma lo que dice anteriormente Sin Quirin y pone como ejemplo un concierto de Ministry y las características de dicho concierto que lo consideran ya como Metal Industrial.	Entrevista a Claudio Bitá junto con un fragmento del concierto de Ministry llamado: "In case you didn't feel like showing up", el cual dura del 6'58" al 7'34".	Audio original de la entrevista a Claudio Bitá, y audio del fragmento del concierto de Ministry saliendo con un "fade out"	43"	Del 6'51" al 7'34"
	Jon Zeth (vocalista de Biomortek) menciona las características musicalmente hablando del Metal Industrial.	Entrevista a 3 integrantes de Biomortek en el Paranoid e imágenes que refuerzan lo que está comentando	Audio original de la entrevista a los 3 integrantes de Biomortek.	1'31"	Del 7'35" al 9'06"
	Ángel García menciona más ejemplos de agrupaciones de	Entrevista a Ángel García e imágenes que confirman lo	Audio original de la entrevista a Ángel y audios	1'14"	Del 9'07" al 10'21"

	Metal Industrial	que dice, fragmentos de un concierto de Rammstein (del 9'19" al 9'42") y un fragmento de un video de Front Line Assembly (del 9'56" al 10'21").	de fondo que acompañan la imagen de Rammstein (del 9'17" al 9'45") y de Front Line Assembly (del 9'54" al 10'21") respectivamente con un sutil "fade in" y "fade out".		
Interpretes en la Ciudad de México	Claudio Bitá da su testimonio de lo relevante que fue Cenobita en los 90's y que hasta el día de hoy se le reconoce como banda pionera del Industrial en México.	Pequeña introducción a la ciudad industrial de México que dura del 10'22" al 10'50", para después pasar fragmentos de algunos conciertos y videos de la misma banda, Cenobita y se van alternando con la entrevista de Claudio Bitá.	Canción de Cenobita: que baja a fondear para que quede en un primer plano el audio de la entrevista de Claudio Bitá.	2'25"	Del 10'22" al 12'47"
	Ángel García comenta que la época de oro del Industrial en México fue en la década de los 90's y habla de sus grupos, Oxido Conkreto y Obsessor	Introducción visual a golpe de música que dura del 12'48" al 13'10" y pasamos a fotografías de sus agrupaciones y entrevista de Ángel García, alternando estas últimas.	Canción de Oxido Conkreto: que baja a fondear para que quede en primer plano el audio de la entrevista de Ángel García.	2'22"	Del 12'48" al 15'10"
	Biomortek, de la voz de su vocalista Jon	Introducción visual a golpe de música que dura del 15'11" al 15'27" y pasamos a tomas de conciertos de la agrupación, también a algunas escenas de sus videoclips, alternadas con la entrevista a toda la banda de Biomortek.	Canción de Biomortek: <i>Quema el Proceso</i> que baja a fondear para que quede en primer plano el audio de la entrevista a toda la banda de Biomortek.	2'35"	Del 15'11" al 17'46"
Conflicto de metaleros e industriales con el Metal Industrial	Jorge Olaya comienza exponiendo el conflicto de ambos (metaleros e industriales)	Entrevista a Jorge Olaya	Aún se mantiene fondeando la canción de Biomortek, pero todo momento se escucha en primer plano el audio original de la entrevista a Jorge Olaya.	13"	Del 17'47" al 18'00"
	Alejandro Mendoza refuerza la teoría de Jorge Olaya	Entrevista a Alejandro (el Doc) Mendoza alternando con	Se escucha literalmente el cierre de la canción de	37"	Del 18'01" al 18'38"

	diciendo (como metalero purista que es), que cuando al metal se le integran sonidos industriales, ya no es metal.	algunas imágenes de Angel García haciendo música industrial en su computadora.	Biomortek al inicial el audio original de la entrevista a Alejandro (el Doc) Mendoza.		
	Claudio Bitá al igual que Alejandro (el Doc) Mendoza afirman lo que Jorge Olaya mencionó, incluso Claudio dice que "está medio raro, para mí no existe".	Entrevista a Claudio Bitá, se alterna con las tomas de la segunda cámara con las que se grabaron esta entrevista.	Al mismo tiempo que el audio original de la entrevista a Claudio Bitá, fondea el intro de la canción de Biomortek: <i>Quema el Proceso</i> que dura desde el 18'39" al 19'11" con un "fade out".	23"	Del 18'39" al 19'02"
	Diana Altamirano avienta la pregunta obligada a nuestros personajes principales (Angel García, Claudio Bitá y Biomortek), ¿Hay escena del Metal Industrial en México, y si la hay cómo es? y posteriormente todos comentan los motivos de su respuesta, y en esta parte aparece Minina Lofar del por qué y Jorge Olaya cierra con invitar a la gente a que se comprometa a crear un futuro mejor musicalmente hablando.	Comenzando con la expresión de Angel García al digerir y responder la pregunta, pasamos a Claudio Bitá y posteriormente a Biomortek respondiendo alternadamente, también aparece la entrevista de Minina Lofar respondiendo y cierra Jorge Olaya con un mensaje esperanzador.	Audios originales de las entrevistas de cada uno de ellos respondiendo, y en el 20'11" comienza a fondear la canción d Biomortek: <i>Fire</i> hasta el 20'56" donde se alterna el "fade out" con el "fade ir" con la canción de Biomortek: <i>Evil himself</i> del 20'57" al 22'40"	2'56"	Del 19'03" al 21'59"
La música como elemento identitario juvenil	El Dr. Alfredo Náteras menciona cómo la música es fundamental en la construcción de identidad en los jóvenes.	Entrevista al Dr. Alfredo Náteras alternando con imágenes de jóvenes consumiendo souvenirs.	Sigue de fondo la canción anterior de Biomortek mientras que en primer plano se escucha el audio original de la entrevista al Dr. Alfredo Náteras.	30"	Del 22'00" al 22'30"
	Angel García menciona que hay dos tipos de jóvenes, describiendo las	Entrevista de Angel García alternada con imágenes de jóvenes bailando y yendo a	Sigue la canción de Biomortek de fondo, hasta que con un "fade out"	25"	Del 22'31" al 22'56"

	características.	conciertos.	desaparece en el 22'40", y en primer plano está el audio original de la entrevista a Angel García.		
	El Dr. Enrique Camarena Robles da su percepción en el tema como psiquiatra	Entrevista al Dr. Enrique Camarena Robles alternada con imágenes de jóvenes reforzando lo que menciona	Audio original de la entrevista	11"	Del 22'57" al 23'08"
	Claudio Bitá comienza a mencionar las características físicas de los industriales que a su vez algunos intérpretes de "Metal Industrial" también usan dicha facha.	Entrevista a Claudio Bitá alternando imágenes de jóvenes que refuerzan lo que Claudio Bitá está mencionando.	En paralelo el audio original de la entrevista de Claudio Bitá y la canción de Oxido Conkreto: inician, pero la canción termina en el 24'09"	20"	Del 23'09" al 23'29"
	José Viniegra aparte de reforzar la parte de la facha, también comienza a mencionar algunos lugares de apropiación de éstos jóvenes.	Entrevista a José Viniegra reforzada con imágenes de los lugares que menciona.	Continúa la canción de Oxido Conkreto como fondo y en primer plano se escucha el audio original de la entrevista a José Viniegra.	35"	Del 23'30" al 24'05"
	Alejandro (el Doc) Mendoza y el Dr. Alfredo Náteras está de acuerdo con que el lugar de los jóvenes por excelencia a lo largo de los años, ha sido el Tianguis Cultural El Chopo.	Entrevista de Alejandro (el Doc) Mendoza y el Dr. Alfredo Náteras alternadas con imágenes del Chopo.	Continúa brevemente la canción, termina en el 24'09" y queda solo el audio original de la entrevista de ambas entrevistas.	1'35"	Del 24'06" al 25'41"
Llamado utópico a modo de conclusión	Biomortek comienza a hacer el llamado a todo el público, fans, músicos y promotores para que esta escena crezca.	Entrevista a Biomortek alternando con imágenes que refuerzan lo que comenta Jonh.	Audio original de la entrevista a Biomortek, y en el 26'00" comienza la intro de la canción del documental: <i>Somos industria muerte y destrucción</i> hasta el final (hasta que terminen de pasar todos los créditos).	49"	Del 25'42" al 26'31"
Cierre	A modo de cierre y a golpe de música entra	A golpe de música entran los dos títulos del documental:	Fondea la canción del documental: <i>Somos</i>	18"	Del 26'32" al 26'50"

	abruptamente de nuevo el título del documental y una escena donde nuestra entrevistadora Diana Altamirano le pregunta a Jose Viniegra si puede definir el Metal Industrial en una palabra	"Somos: Industria, muerte y destrucción", y "La escena del Metal Industrial en la Ciudad de México", por último aparece la toma de la entrevista de José Viniegra en donde la entrevistadora Diana Altamirano también aparece (de espaldas) a cuadro.	<i>industria. muerte y destrucción.</i> Se escucha la voz de nuestra entrevistadora Diana Altamirano preguntando si puede definir el Metal Industrial en una palabra.		
Créditos	Mientras que del lado derecho de la pantalla aparecen los créditos, del lado izquierdo están respondiendo algunos de nuestros entrevistados la pregunta que realizó nuestra entrevistadora Diana Altamirano	La pantalla se divide en dos columnas, del lado derecho están pasando os créditos y del lado izquierdo están en recuadro la contestación a la pregunta de la entrevistadora Diana Altamirano.	Fondea la canción del documental: <i>Somos industria. muerte y destrucción</i> hasta que terminen de pasar todos los créditos, ambos (audio y video) con un "fade out".	55"	Del 26'51" al 27'46"

- Música:

Inspirada en el género metal industrial, contamos con la participación especial de Jon ZetAlphanox, vocalista y productor de Biomortek como compositor de la letra. En la composición de la música se encuentra Ángel García, músico y compositor de las extintas bandas de los noventas de metal industrial Oxido Konkreto y Obsesor. Ellos le dan vida a la canción que lleva el mismo nombre del documental "Somos Industria, Muerte y Destrucción"

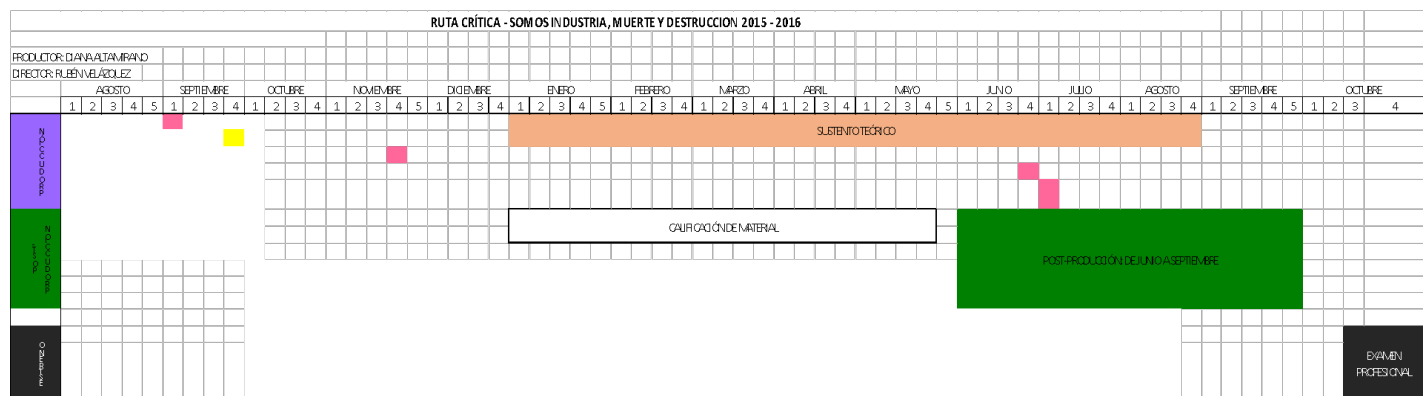
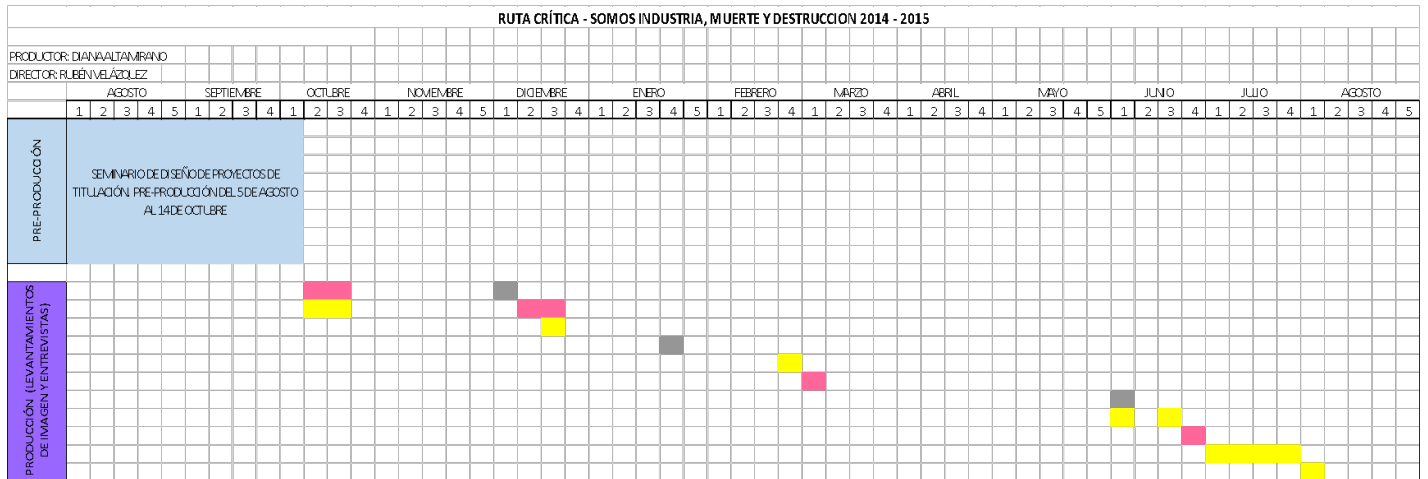
- Lista de locaciones

Las locaciones que a continuación se enlistan son aquellas donde se realizaron los levantamientos de imagen:

1. Tianguis Cultural El Chopo (Exterior)
2. Festival Hell&Heaven 2014 – Autódromo Hermanos Rodríguez (Exterior)
3. Fonoteca Nacional
4. Paranoid Visions UTA Bar
5. Circo Volador (Exterior)
6. Premios de Metal Kalani – Teatro Ramiro Jiménez

7. Concierto de Biomortek – Rocco’s Bar
8. OrusFest – VD+
9. Bar Metal Brothers
10. Insurgentes Sur esquina Río Mixcoac (exterior)

- Ruta crítica del proyecto:



- Plan de trabajo de rodaje:

SOMOS INDUSTRIA, MUERTE Y DESTRUCCIÓN - PLAN DE RODAJE

	DÍA	ACTIVIDAD
oct-14	17	Entrevista a Mario Tenorio
	18	Levantamiento de imagen en el Tianguis Cultural de El Chopo
	18	Entrevista a Ruth Milca
	23	Entrevista a Juan Carlos Bocanegra
	23	Entrevista al Dr. Enrique Camarena Robles
	25	Levantamiento de imagen en el Hell&Heaven
DICIEMBRE	8	Levantamiento de imagen en la Fonoteca Nacional
	17	Entrevista a Biomortek
	20	Entrevista a Sin Quirin
	20	Levantamiento de imagen en el Paranoid Visions UTA Bar
feb-15	24	Entrevista al Dr. Héctor Castillo Berthier
Marzo	6	Levantamiento de imagen a las afueras del Circo Volador (Ministry)
JUNIO	8	Entrevista al Dr. Stephen Castillo Bernal
	20	Entrevista a Mando Kalani y VooDooGirl

	27	Levantamiento de imagen Premios Kalani
JULIO	13	Entrevista a Etell Melendez
	14	Entrevista a Adriana Pedraza
	21	Entrevista a Ángel García
	23	Entrevista a Minina Lofar
	25	Entrevista a José Viniegra
	26	Entrevista a Claus Bitá
	27	Entrevista al Dr. Alfredo Náteras Domínguez
	28	Entrevista a Alejandro Mendoza
	29	Entrevista a RacsoBat
AGOSTO	2	Entrevista a Deckard Olaya
SEPTIEMBRE	4	Levantamiento de imagen Biomortek
	25	Entrevista a Biomortek
NOVIEMBRE	28	Levantamiento de imagen OrusFest
jun-16	24	Levantamiento de imagen Metal Brothers
JULIO	2	Levantamiento de imagen sobre la industria
	4	Levantamiento de imagen sobre la industria

- Presupuesto

SOMOS INDUSTRIA, MUERTE Y DESTRUCCIÓN - PRESUPUESTO

INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL Y PRODUCCIÓN	CANTIDAD	CONCEPTO	PRECIO
	1	Computadora de escritorio DELL	\$ 4,200.00
	1	Laptop DELL	\$ 15,260.00
	1	Cámara Canon Reflex T5	\$ 8,260.00
	1	Disco duro capacidad 1TB	\$ 1,020.00
	1	Licencia Adobe Premiere CC	\$ 4,800.00
	1	Documental "Industrial Soundtrack For The Urban Decay"	\$ 600.00
	2	Cables USB para cámara de video	\$ 200.00
	1	Memoria SD de 16GB	\$ 350.00
	22	Paquetes de Pilas AA	\$ 1,800.00
	3	Casetes para cámara Sony A1	\$ 180.00
	2	Paquetes de CD'S para respaldos	\$ 270.00
			<i>TOTAL</i>
		Transporte	\$ 2,300.00
		Alimentación	\$ 3,000.00
		Libros y copias	\$ 1,100.00

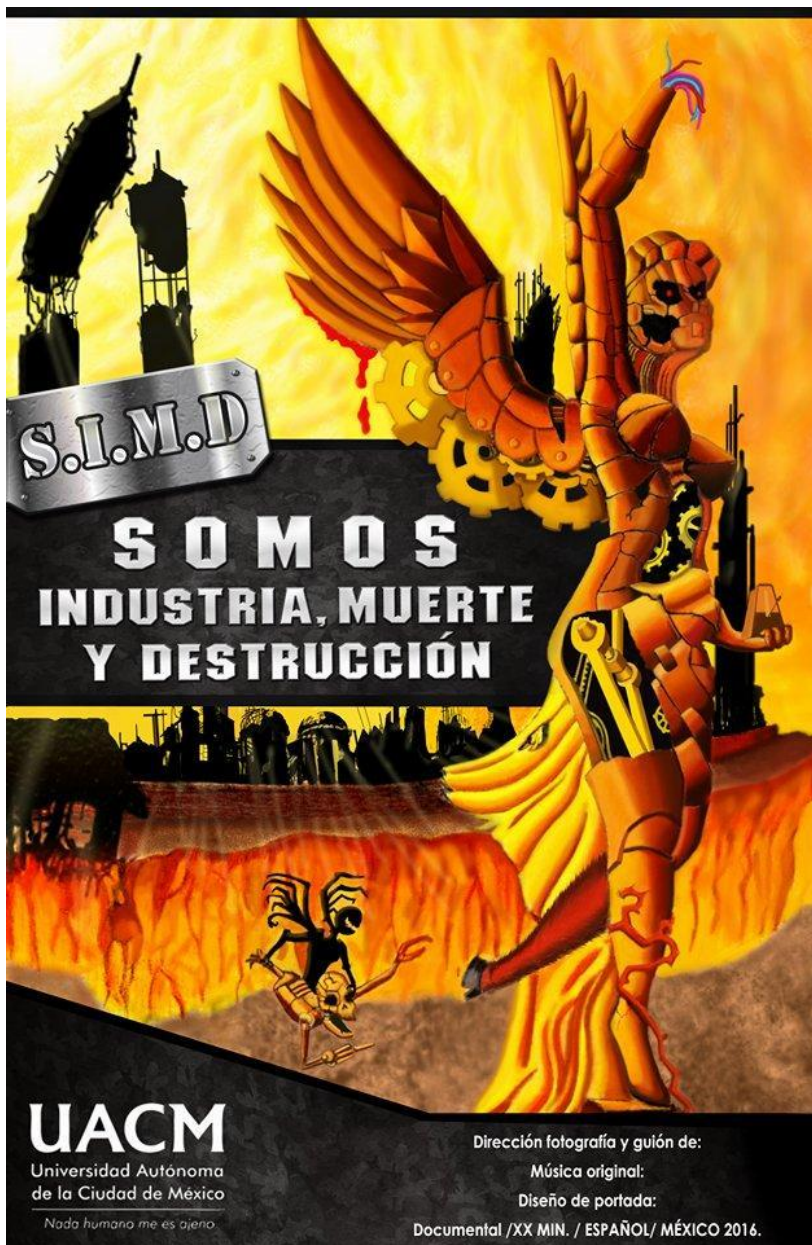
TOTAL \$ 6,400.00

POST- PRODUCCIÓN	Maquila de DVD (50 piezas)	\$ 320.00
	Impresión y empastado de tesis (20 tomos)	\$ 4,200.00
	Renta de estudio de grabación	\$ 2,200.00
	<i>TOTAL</i>	

TOTAL \$ 50,060.00

- Distribución o lugares de exhibición

El documental se pretende exhibirlo en centros culturales, lugares dedicados a la escena del metal e industrial en proyecciones especiales, festivales musicales del género, cines alternativos, universidades. Posteriormente llegar a festivales nacionales como DocsDF, Ambulante, FICUNAM, Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Morelia, entre otros y Cineteca Nacional. Asimismo se subtitulará en inglés para dar el salto internacional y distribuirlo vía digital.



- Still



SOMOS: INDUSTRIA, MUERTE Y DESTRUCCIÓN

