

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

**TESINA QUE PRESENTAN COMO REQUISITO PARA OBTENER EL TITULO
DE**

LICENCIADO EN PSICOLOGIA SOCIAL

"LA DANZA Y EL ROCK COMO CONFORMADORES DE LA IDENTIDAD EN JOVENES"

POR:

**ANTONIO MACKINTOSH HERNANDEZ
MARIA DE LOS ANGELES SANCHEZ FERNANDEZ**

ASESOR


MIGUEL ANGEL AGUILAR DIAZ

ASESOR-LECTOR

CESAR CISNEROS PUEBLA

LECTOR

ALFREDO NATERAS DOMINGUEZ

NOVIEMBRE 1995

INDICE

<u>INTRODUCCION</u>	1
CAPITULO 1: <u>IDENTIDAD</u>	3
1.1) <u>Antecedentes</u>	3
1.1.1) <i>Interaccionismo simbólico y construccionismo social</i>	4
1.1.2) <i>La noción de identidad planteada en la perspectiva estructural funcionalista</i>	7
1.2) <u>La noción de identidad en el mundo contemporáneo</u>	8
CAPITULO II: <u>CULTURA</u>	16
2.1) <u>Cultura popular</u>	18
2.2) <u>Cultura de masas</u>	22
2.2.1) <i>Medios masivos y consumo</i>	24
2.3) <u>Globalización cultural e hibridación</u>	29
CAPITULO III: <u>LA DANZA EN MEXICO</u>	37
3.1) <u>La danza popular</u>	39
3.2) <u>La cultura de masas y los medios de comunicación en la danza</u>	44
3.3) <u>La globalización cultural en la danza</u>	48

CAPITULO IV: <u>EL ROCK EN MEXICO</u>	54
4.1) <u>Antecedentes</u>	56
4.1.1) <i>1955 e inicio de 1960</i>	56
4.1.2) <i>1960 a 1970</i>	57
4.1.3) <i>1971 a 1980</i>	59
4.1.4) <i>1981 a la actualidad</i>	61
4.2) <u>La cultura del rock</u>	63
4.2.1) <i>Lo popular</i>	64
4.2.2) <i>El Tianguis Cultural del Chopo</i>	67
4.2.3) <i>Identidad en el rock</i>	71
4.2.4) <i>Lo masivo</i>	78
CAPITULO V: <u>METODOLOGIA</u>	90
5.1) PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	90
5.1.1) OBJETIVO GENERAL	90
5.1.2) OBJETIVOS PARTICULARES	90
5.2) METODO:	
5.2.1) <u>Sujetos y muestra</u>	91
5.2.2) <u>Instrumento</u>	91
5.3) PROCEDIMIENTO	92

CAPITULO VI: <u>ANALISIS DE RESULTADOS</u>	94
6.1) <i><u>Descripción de la muestra</u></i>	94
6.2) <i><u>Identidad nacional</u></i>	95
6.3) <i><u>Equipamiento en el hogar</u></i>	101
6.4) <i><u>Espacios culturales urbanos</u></i>	102
6.5) <i><u>Preferencias musicales y socialidad</u></i>	102
6.6) <i><u>Preferencias dancísticas y socialidad</u></i>	105
6.7) <i><u>Análisis cualitativo</u></i>	106
<u>CONCLUSIONES</u>	108
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	111
<u>ANEXO 1</u>	119
<u>ANEXO 2</u>	131

INTRODUCCION

La inquietud de realizar el presente estudio surgió a raíz de conocer la manera en que se conforma y construye la identidad en jóvenes a partir de dos corrientes artísticas; la primera, la danza folclórica, la cual como expresión de nuestra cultura popular cada día se va perdiendo más debido a la globalización cultural que ocasiona un creciente interés en la gente por patrones homogéneos de consumo mundial, relegando a segundo término las expresiones de nuestra propia cultura popular; y en segundo lugar, el rock que a diferencia de la anterior, siendo un movimiento extranjero, se va insertando cada vez más en nuestra cultura, teniendo entre los jóvenes sus más fervientes seguidores.

La conformación y construcción de la identidad en jóvenes es moldeada por la influencia de los medios masivos de comunicación (cine, radio, televisión, etc.), por el consumo (libros, revistas, música, espectáculos, etc.) y por los diferentes tipos de socialidad que se dan en los diversos grupos que componen nuestra sociedad.

Nos parece interesante investigar cómo la globalización cultural facilita que los patrones extranjeros se vayan adheriendo en nuestra cultura, adquiriéndose nuevas formas de identidad que se pueden observar más claramente en los jóvenes.

El primer capítulo de esta investigación presenta un esbozo sobre los antecedentes psicosociales de la identidad y las diferentes teorías que conforman la noción de identidad en la psicología social contemporánea.

El segundo capítulo analiza a la cultura como parte importante de la identidad, la cual es abordada a partir de tres categorías; la primera, la cultura popular, la cual se refiere a los rasgos

distintivos de cada pueblo; la segunda, la cultura de masas, analizada a partir de cómo los medios masivos de comunicación manejan y construyen una imagen de la cultura produciendo un consumo de ésta diferente al nacional; y el tercero, la globalización cultural o la transnacionalización de los medios, donde se expone la forma en que el consumo, los medios de comunicación y la hibridación entre las diferentes culturas, permiten el surgimiento de patrones culturales homogéneos con todo el mundo.

El tercer capítulo analiza a la danza en México haciendo un esbozo de lo que ha sucedido y sigue sucediendo durante su desarrollo en el país. Se estudia a partir de las manifestaciones que se dan desde la cultura popular hasta la globalización cultural, así como las diferentes formas de socialidad que se dan dentro de ella y que se reflejan en los jóvenes.

El cuarto capítulo se refiere, de la misma forma que en el capítulo anterior, a un análisis de lo que ha acontecido y está sucediendo con el rock en nuestro país, su forma de consumo, la manera de expresarse y el impacto que está teniendo en jóvenes.

Esta investigación fue de tipo cuantitativo y cualitativo y se realizó en tres poblaciones de jóvenes: una primera muestra comprendida por estudiantes de preparatoria y otras dos muestras conformadas por personas que pertenecen a los ambientes del rock y la danza, respectivamente.

Dentro de las limitaciones que se tuvieron a lo largo del desarrollo de esta investigación fueron el no poder conformar un mismo número de sujetos para las tres poblaciones, puesto que no fue accesible el tener grupos grandes de sujetos dentro de los ambientes de rock y danza, para la aplicación del cuestionario.

CAPITULO I

IDENTIDAD

1.1) Antecedentes.

El concepto de identidad ha sido un objeto de discusión a través de los tiempos, pues se ha buscado definirlo a partir de entender la diferenciación social y cultural de un mundo que tiende hacia la universalidad.

Algunos autores que aportaron los antecedentes de esta noción utilizaron conceptos como personalidad y self con el mismo significado al manejado por la identidad. Esta diferencia en la connotación del concepto quizá responda a efectos de traducción de los diversos textos.

Dentro de las aproximaciones sociocognitivas al self encontramos a Schlenker (Echebarria, 1991) que trata de integrar conceptos de la cognición social con una visión más interactiva del self. Nos habla de la autoidentificación como un proceso de mostrarse a uno mismo como un tipo particular de persona; ya que mediante ésta se construye y expresa la identidad. La imagen de la identidad deseada incluye dos elementos: la credibilidad, o medida en que la creencia sobre uno mismo se ve respaldada por los demás y el beneficio personal, o medida en que tales creencias sirven para las propias metas establecidas. En la interacción pública con otros, el sujeto obtiene evidencia de los demás sobre sus evaluaciones y respuestas; estas reacciones de los demás se integran en el auto-conocimiento en forma de conclusiones sobre el propio self (el "sí mismo").

Dentro de este abordaje cognitivo encontramos la teoría de Turner sobre la auto-categorización a partir de los desarrollos de Tajfel sobre la teoría de la identidad social; con la cual trata

de analizar las relaciones entre identidad personal e identidad social. Para este autor, el mecanismo básico que explica la formación de identidades es un proceso cognitivo denominado categorización; es decir, el sujeto no sólo clasifica objetos y otras personas sino que se auto clasifica como miembro de diferentes grupos, asumiendo como propias las características comunes a los miembros de su clase (Echebarría, 1991).

Para Erving Goffman, desde el punto de vista cultural existe un establecimiento social en función de valores morales que influyen sobre la actividad del establecimiento, valores relativos a las modalidades, costumbres y cuestiones de la gente. El individuo que aparece ante otros proyecta, consciente o inconscientemente, una definición de la situación en la cual el concepto de sí mismo constituye una parte esencial; pues el individuo puede comprometer su yo, no sólo en su identificación con un papel, un establecimiento y un grupo determinados, sino también en la imagen de sí mismo como alguien que no desorganiza la interacción social, ni traiciona a las unidades sociales que dependen de esa interacción. Pero si llega a pasar que desorganiza a ésta, la imagen de sí mismo puede llegar a desacreditarse en torno de los cuales se forjó la personalidad (Goffman, 1971).

1.1.1.) *Interaccionismo simbólico y construccionismo social.*

En el interaccionismo simbólico Mead explica al self (el "sí mismo") a partir de su concepción de la persona. Para George H. Mead el surgimiento de la persona se va dando en el proceso de la experiencia y la actividad social, pero éste no se da desde el nacimiento en donde el proceso social es el responsable de la aparición de la persona. El sujeto se experimenta a sí mismo a través de los otros

miembros del grupo social al que pertenece por medio de la comunicación simbólica, siendo el lenguaje el proceso esencial para el desarrollo de la persona y el símbolo significante.

El individuo surge como objeto de conocimiento de sí mismo a través del lenguaje, el juego y el deporte, así, el niño adopta diferentes roles en y para la vida social.

Para Mead existen diferentes personalidades vagas en los niños, que están cerca de ellos: les afectan y de las que ellos dependen; las cuales adoptan y en el juego interpretan, dominando el desarrollo de su propia personalidad. El niño conforme se va desarrollando comienza a dejar de jugar de manera aislada y empieza a interactuar con otros, donde el juego se vuelve diferente debido a la implementación de reglas. En el deporte existe una organización de forma que la actitud de uno provoca la actitud adecuada en el otro, organización expresada en las reglas del juego.

La comunidad o el grupo social organizado son los que proporcionan al individuo su unidad de persona y son denominados por Mead como el "otro generalizado", y la actitud de éste es la actitud de toda la comunidad. El "otro generalizado" es otro elemento central en el proceso de construcción de la persona; el sujeto sólo se desarrollará como persona en la medida en que adopte las actitudes de la comunidad o grupo organizado al que pertenece. Esta persona es una personalidad ya que pertenece a una comunidad e incorpora las instituciones de ésta en su conducta, de esa forma dicha comunidad ejerce control sobre el comportamiento de los individuos y de esa forma la comunidad social es un factor determinante en el pensamiento de los individuos. "Las actitudes sociales o de grupo son incorporadas al campo de la experiencia directa del individuo e incluidas como elementos en la estructura o constitución de su persona." (Mead, 1972)

Cada persona es diferente de las demás pero es necesario que exista una estructura común en todas ellas para que puedan ser parte de una comunidad.

En la persona existe un doble componente: el "Yo" y el "Mi". El primero es la parte activa de la persona, que permite al individuo analizarse y ser crítico; el segundo es la parte pasiva de la personalidad, la que da el conocimiento de sí mismo.

Como podemos observar la personalidad aparece por medio de la interacción social simbólica, ya que suministra los elementos de contenido de la personalidad y su estructura, siendo ésta el reflejo del medio social; dicho de otra manera, el self (el "sí mismo") se forma a partir de observarse a sí mismo con los ojos de los demás, es decir, mediante el proceso de situarse en la posición ocupada por los demás.

Dentro de la corriente denominada construccionismo social, se establece que los términos a través de los cuales comprendemos al mundo y a nosotros mismos, son producto de intercambios entre la gente en momentos históricos concretos.

Así, K. Gergen (Echebarría, 1991) establece que los términos a través de los cuales comprendemos el mundo y a nosotros mismos son productos sociales, resultados de intercambios entre la gente en momentos históricos concretos. El self se crea cuando dos o más interlocutores se sitúan en un acto comunicativo.

En el caso de Brekler y Greenwald (Echebarría, 1991) el self colectivo es el producto del proceso de socialización, ya que se interiorizan las normas y expectativas del grupo o comunidad, el "nosotros".

Con Sheldon Stryker como exponente del interaccionismo simbólico estructural, el self es un reflejo de la sociedad y factor motivador de la conducta; es una estructura de identidades organizada en jerarquías, donde una persona tiene diversas identidades y roles en distintos conjuntos de relaciones sociales. Estas identidades se van desarrollando en la actividad cotidiana y la ejecución de roles se encuentra sujeta a procesos de evaluación por parte de uno mismo y por los demás.

1.1.2.) La noción de identidad planteada en la perspectiva estructural funcionalista.

El modelo formulado por Sarbin y Scheibe argumenta que la identidad social de una persona en determinado momento está en función de sus posiciones sociales, lo que Devereaux llama "identidad de clase". Devereaux expone que cuando un individuo posee una cantidad suficiente de identidades de clase bastante diversificadas, el individuo va actualizando esas identidades y a la vez manifiesta socialmente su modelo único de personalidad. La identidad étnica se da cuando "A es un no X" (ellos) y "A es un X" (nosotros); lo que constituye esta identidad se desarrolla sólo después que los "X" han reconocido la existencia de los "no X", es decir, cuando nosotros hemos podido reconocer la existencia de ellos (Devereaux, 1970). Estas posiciones sociales se encuentran validadas a través de la implicación en los roles apropiados. Estos autores toman en cuenta tres dimensiones: de estatus, que se refiere a la posición que un sujeto ocupa en la estructura social; de implicación, donde ésta, el estatus y el desempeño de roles dependen de la implicación de roles; si esta implicación es baja, el rol y el self se encuentran diferenciados, cuando es alta el rol forma parte del self; y la dimensión de valor, que se refiere a la evaluación positiva o negativa relacionada al estatus y la implicación.

A manera de conclusión podríamos decir que el interaccionismo simbólico se reduce a los contextos de interacción cotidianos en los que el orden social es constantemente negociado, mientras que en la perspectiva estructural funcionalista es la sociedad la que construye a la persona, siendo concebida ésta como una estructura estable e impuesta al individuo.

1.2) La noción de identidad en el mundo contemporáneo.

La antropología ha buscado construir este concepto de la identidad a partir de definir que es lo que permite generar en los individuos un sentimiento de pertenencia a una colectividad, ya sea a un grupo pequeño como sería una secta religiosa o una banda juvenil, o de una agrupación, como una etnia, una clase social o una nación.

El concepto de la identidad, como se puede ver, no es nuevo; incluso la psicología y el psicoanálisis le otorgaron un papel preponderante en el estudio de los procesos individuales y representó un concepto clave para la comprensión del desarrollo sano de la personalidad.

La identidad hace referencia a un proceso social gracias al cual la conciencia de un nosotros surge en comparación con el otro, teniendo como base el conjunto de prácticas sociales comunes que le permiten a un grupo de individuos identificarse entre sí y distinguirse de los otros. En otras palabras, se trata de un proceso de percepción y de heteropercepción que se construye en torno a prácticas sociales concretas, siendo el otro significativo para la constitución del yo y el establecimiento de relaciones objetales.

En sociedades multiculturales, la identidad étnica permite marcar pautas y ordenar la interacción social; es decir, surge como principio de organización, como una manera de simplificar o predecir

el comportamiento de los otros en situaciones nuevas o cambiantes. Además, cobra fuerza en la medida en que la interacción entre grupos culturalmente diversos aumenta y en el grado en que lo hacen dentro de sistemas sociales diversos.

La etnicidad, propiamente dicha, conjunta los patrones normativos con lo afectivo creando para los miembros de un determinado grupo una identidad grupal, lo cual les permite expresar sus intereses políticos y económicos frente a otros grupos dentro de un mismo sistema social. Lo que constituye a los grupos étnicos es precisamente esta manera de afirmar su identidad frente a los otros y por consiguiente, el poder luchar por lo que consideran sus intereses políticos y económicos.

Los grupos sociales tienden a expresarse y organizarse alrededor de unidades de identificación más pequeñas y más cohesionadas; pues pareciera que cobrarán mayor fuerza las identidades grupales donde el origen histórico y cultural constituyen el elemento distintivo. En las sociedades complejas los grupos étnicos han sido capaces de articular la cohesión de grupo alrededor de intereses objetivos e importantes, como la lucha por el poder político y económico, y así forjar un conjunto de representaciones colectivas que constituyen el vínculo subjetivo que les da identidad y fuerza. Pues la heterogeneidad cultural es condición para el desarrollo de la humanidad y para el ejercicio de los derechos de los pueblos y de las minorías para mantener sus propias culturas.

Podemos hablar de tres dimensiones de la identidad: la locativa en donde el individuo se sitúa dentro de un campo asumiendo un sistema de relevancia y definiendo la situación en que se encuentra, para lo cual traza las fronteras que delimitan el territorio de su mismidad; la selectiva, donde el individuo una vez que haya definido sus propios límites y asumido un sistema de relevancia, está en condiciones de ordenar sus preferencias y de optar por algunas alternativas descartando otras; y la

integrativa, donde el individuo dispone de un marco interpretativo que le permite entrelazar las experiencias pasadas, presentes y futuras en la unidad de una biografía.

Horowitz distingue dos formas de asimilación de la identidad; la amalgación que resulta de la unión de dos o más grupos con sus respectivas identidades para formar un nuevo grupo con una nueva identidad, sin perder cada grupo su identidad; y la integración que supone la pérdida de identidad de un grupo a raíz de su absorción por otro grupo que mantiene inalterada su identidad (Giménez, 1992).

Por otro lado, la identidad también se entiende como algo que se transforma, se va significando y resignificando constantemente y que se aprende en los orígenes de una cultura determinada y desde un ordenamiento particular de significados; es entendida como un conjunto de prácticas estructuradas culturalmente y organizadas desde un lugar social particular y que puede dar lugar a distintos niveles de identificación: de etnia, clase, sexo, generación; o a niveles más amplios, la identidad regional o nacional.

La identidad social puede comprenderse como una construcción de sentido social, es decir como una construcción simbólica en donde dicho concepto agrupa diversas experiencias significativas: la relativa a la conservación o reproducción, la referente a la diferenciación y la señalada como la identificación (Aguado, 1991). Estas experiencias se construyen a partir de prácticas sociales en donde los sujetos se insertan; en otras palabras, la identidad se comprende en razón del conjunto de relaciones sociales de significación que le dan cuerpo. El proceso de reproducción de significados se realiza desde diversos lugares a partir de condiciones económicas, políticas, étnicas y sociales, lo cual produce diversas identidades.

Cada grupo social a partir de su historia y contexto, genera referentes particulares para organizar las experiencias colectivas más amplias; este espacio ordenador es al que denominamos ideología, la cual es una dimensión de la cultura. En este contexto se da un proceso de identificación, el cual da lugar a dos procesos: por un lado, el proceso por el cual un grupo o una persona se reconoce como idéntico a otro, y por otro lado, el proceso por el cual otro y otros identifican a un grupo o sujeto otorgándole determinada cualidad. Los procesos de identificación social se convierten en procesos ideológicos en la medida en que una misma identificación logra convertirse en una evidencia, es decir, en aquellas prenociones colectivas que se recrean y se reproducen socialmente, que se dan por ciertas y posibilitan la acción de un sujeto o de un grupo. Las identificaciones se convierten en evidencias sociales al ser apropiadas grupalmente; por lo tanto, la identidad sería el conjunto de evidencias referidas a sí mismo: un individuo, un grupo, una clase, un pueblo o una nación.

Cada nivel de identidad a su vez se constituye de una multiplicidad de evidencias que se enmarcan en un conjunto de posibilidades limitadas cultural e históricamente y cuyos límites pueden ser identificados como contrapuntos, los cuales son los modelos externos de identificación que ofrece una sociedad dada a un sujeto determinado; es decir, éstos representan los extremos opuestos de un conjunto de posibilidades sociales de identidad que se le presentan a un individuo de acuerdo con su edad, sexo, grupo étnico y nacionalidad.

Las formas de ordenar el mundo material y simbólico de un grupo social responde a la memoria histórica y al lugar social particular desde donde se ordene dicha experiencia.

El proceso de crecimiento de un individuo en cualquier sociedad (socialización) es aquél mediante el cual el niño va conformando un sin número de evidencias ideológicas que le permiten

estructurar su mundo cultural y social. Esto permite al individuo desde su nacimiento entrar en contacto con las diversas modalidades de la cultura, de forma tal que éstas se vuelven parte de sí, de su experiencia corporal y por lo tanto difícilmente cuestionables. La tradición y la costumbre hacen referencia a este cúmulo ordenado de evidencias que todos los individuos de una cultura conocen, pero que no ven, no saben cuándo ni cómo las aprendieron y sin embargo le son útiles para organizar su vida sin necesitar definir las.

El espacio y el tiempo desde la perspectiva cultural son las primeras evidencias a partir de las que se construyen las redes de éstas que configuran un grupo. El espacio contiene un sentido físico que a la vez crea un sentido cultural y viceversa, es decir, el espacio crea ciertos usos y prácticas y son también esos usos y prácticas los que construyen determinado espacio; ésto nos lleva a hablar de un espacio cultural con prácticas culturales como formas de consumo, de relación social, de transformación, etc. En este sentido, el tiempo no es más que un movimiento de estos significados dados por un ritmo, duración y frecuencia de dichas prácticas.

En la forma en que la cultura se reproduce desde sus diversas parcialidades (de clase, de género, étnicas, etc.) es precisamente la manera en que organiza socialmente los tiempos y espacios de la vida cotidiana.

El espacio comprende la red de vínculos de significación que se establece al interior de los grupos, con las personas y las cosas. Dicho de otra manera, el espacio comprende las relaciones proxémica (de persona a persona) y cósmicas (de persona con objeto) siempre vistas dentro de un ámbito de la significación cultural de un grupo. Siguiendo esta idea, el tiempo no es más que el

movimiento de la significación de esas relaciones; es decir, entendemos el tiempo como el movimiento de esa red con un ritmo, duración y frecuencia.

Las identificaciones sociales se construyen a partir de la manera particular en que cada grupo social logra espaciar y definir el ritmo de sus prácticas colectivas, significándolas y recreándolas. Esta recreación cultural es un proceso complejo, ya que existe una distancia entre lo que acontece y lo que los grupos sociales recuperan de esa experiencia de vida, la cual pasa de la memoria colectiva en la medida en que es significativa para el grupo. Pero la memoria colectiva no es solamente un conjunto de eventos significativos que se acumulan en los recuerdos grupales; representan más bien un marco de referencia conformado por símbolos que influyen las prácticas vigentes y se constituyen en referente de identidad. Es decir, se genera una distancia entre el hecho y la significación que éste guarda en la construcción del ser social.

Esta distancia entre el suceso y la significación cultural se consolida y reproduce de generación en generación a través de la experiencia mediante mitos, tradición oral, historia escrita y rituales. Dado que las condiciones sociales y materiales de todo grupo humano van cambiando con el tiempo, se van incorporando paulatinamente todos aquellos cambios que permiten al grupo sobrevivir en estas nuevas condiciones, siempre y cuando estos cambios no destruyan los aspectos básicos de la cultura sin los cuales el grupo no puede existir como tal.

La cultura como proceso social se va gestando en y por el ordenamiento espacio temporal, ya que a través de dicho ordenamiento se establece el ritmo y los límites a las prácticas cotidianas. La apropiación de estos tiempos y espacios culturales es uno de los aprendizajes más tempranos que realizan los sujetos de todas las culturas. Todo proceso de socialización implica aprender el uso social de

tiempos y espacios, es aprender a ubicar cada práctica en un lugar prefijado culturalmente. A partir de este ordenamiento de las prácticas sociales, la cultura incorpora a los individuos y cada cultura los incorpora de una manera específica y diferente; es decir, cada cultura establece sus propios parámetros espaciales y temporales históricamente conformados, mismos que pueden transformarse con el paso de los años.

Mediante la interiorización de un conjunto de roles intitucionalizados, el individuo entra en comunicación con el universo cultural de los símbolos y valores de modo que estos últimos se convierten en parte constitutiva de su identidad.

En los tiempos modernos la preocupación por la identidad cultural o por la identidad nacional surge ante la presencia de lo nuevo que busca preservar los elementos de la tradición y conservar el pasado, y ante el acecho de potencias superiores que agreden la integridad territorial o espiritual de un pueblo. Pero no existe la misma noción de identidad en todos los sectores de una población, sino que mientras para algunos no es más que un snobismo, para otros la identidad es constitutiva y representa no sólo una esencia abstracta sino una forma actual de vivir. Se han modificado los valores y las actitudes, los comportamientos y los trabajos, los puntos de referencia y las expectativas, sobre todo de los jóvenes; lo cual ha sido motivado por la publicidad y el consumo que formula una modernidad que implica actitudes cosmopóliticas y un trato con lo extranjero como si fuera lo propio, distorsionando los valores culturales de la tradición e incorporando otros nuevos.

De la exposición precedente trataremos de englobar las diferentes concepciones de la identidad vistas a partir de las diversas corrientes:

-Con respecto a la **corriente sociocognitiva**, el interés se centra en el estudio de los procesos inherentes al ser humano que trabajan la información procedente del mundo externo físico y social. El medio social ocupa un papel secundario y es visto como fuente de estimulación e información que debe ser procesada.

-En el **interaccionismo simbólico** la identidad parte de los siguientes supuestos:

- a) se construye en el proceso local de las interacciones sociales concretas y particulares;
- b) surge en reacción a las respuestas que sobre nosotros mismos nos dan los demás;
- c) es causa y resultado de la interacción social, es decir- tiene su origen en la interacción y actividad social.

-Desde la perspectiva estructural funcionalista la identidad se construye por la sociedad misma.

-Con respecto al constructivismo social, la identidad se centra en el estudio y análisis de los recursos y contenidos lingüísticos.

-La noción de identidad en el mundo contemporáneo se construye a partir de definir aquello que genera en los individuos un sentimiento de pertenencia a una colectividad. Los diversos estudios realizados en la actualidad adoptan, ya sea una posición interaccionista simbólica, o bien una posición construccionista social, que además están muy interrelacionadas.

CAPITULO II

CULTURA

Como todos sabemos, la cultura es el rasgo distintivo de cada nación en donde se conjuntan las diversas identidades que surgen en cada pueblo; es decir, los procesos de comunicación de sentidos, el lenguaje que utilizamos, los sistemas de clasificación necesarios para la vida diaria y los procesos de socialización que ocurren dentro de ésta; donde las personas que la conforman tienen la capacidad de construirla, transformarla o preservarla. En consecuencia, ningún grupo tiene una cultura por sí mismo; ésta surge a partir de la relación y la observación entre los diversos grupos, donde uno puede distinguir las diferencias existentes entre éstos.

Desde un punto de vista más materialista podemos definir la cultura como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar, y luchar por la hegemonía, por la supremacía de un grupo de rasgos característicos que logren diferenciar una cultura de otra; un capital cultural se transmite a través de aparatos y se internaliza en los individuos generando hábitos y prácticas, en pocas palabras, la formación de la estructura de nuestra vida cotidiana. Todas las culturas, por elementales que sean, se hallan estructuradas, poseen coherencia y sentido dentro de sí; todos sus rasgos buscan una homogeneidad para llegar a formar un sólo rasgo característico. Existen varios aspectos que se encuentran englobados dentro de la cultura, donde entran todas las instancias y modelos de comportamiento de una formación social, las organizaciones económicas, las relaciones sociales, las estructuras mentales, las prácticas artísticas, etc. Podemos utilizar el término cultura a la

producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido (G. Canclini, 1982).

Los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad son ofrecidos a todos pero no pertenecen a todos, sólo a aquellos que cuentan con los medios posibles para poder apropiárselos, para poder ser un científico o un músico se debe de tener la enseñanza intelectual necesaria para descifrar los textos o las obras musicales; un ejemplo claro es el sistema educativo que se entrega a algunos y se niega a otros, según su posición socioeconómica; a esto se le llama capital cultural. Los aparatos culturales son las instituciones que administran, transmiten y renuevan el capital cultural; la acción de éstos aparatos culturales debe internalizarse en los miembros de la sociedad, donde esta interiorización genera hábitos. El hábito es lo que hace que el conjunto de las prácticas de una persona o un grupo sea a la vez sistemático y distinto de las prácticas constitutivas de otro estilo de vida. En el capitalismo son básicamente la familia y la escuela.

Como una estructura del proceso cultural, el Estado fomenta entre los sujetos la idea de que él es una nación y que los constituye culturalmente como ciudadanos, lo cual implica cierto grado de homogeneización cultural. Por otro lado, el Estado también tiene interés en modelar las diferencias entre la gente a fin de establecer categorías de individuos en diferentes niveles de la estructura de producción y reproducción.

La forma de vida como otra estructura del proceso cultural involucra las posibilidades cotidianas de producción y reproducción, las actividades que se realizan en los lugares de trabajo, los

ámbitos domésticos y algunos otros lugares. Lo que caracteriza a este proceso es la producción de resultados idénticos, pues la gente va haciendo cosas que traen consigo un libre y recíproco flujo cultural. Esta estructura involucra procesos culturales que son difusos y descentrados; como las actividades diarias están prácticamente adaptadas a circunstancias que no provocan alteraciones en la cultura y consecuentemente hay una estabilidad en los procesos culturales.

2.1) Cultura popular

La cultura popular se entiende como todas esas prácticas y creencias que pertenecen al pueblo y en esta denominación de lo popular se han unificado una gran diversidad de manifestaciones culturales de diferentes regiones, grupos étnicos o sectores sociales por el hecho de que comparten una posición dentro de la historia en la estructura social. La cultura popular no puede ser entendida como expresión de la personalidad de un pueblo sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales, donde el pueblo genera en su trabajo y en su vida formas específicas de representación, reproducción y reelaboración simbólica de sus relaciones sociales.

Las culturas populares se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida. Estas culturas son el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores dominantes.

García Canclini nos da un panorama amplio de las culturas populares surgidas desde el capitalismo donde éstas se constituyen en dos espacios: el primero, en las prácticas laborales, familia-

res, comunicacionales y de todo tipo con que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros; y el segundo, las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, pudiendo cocebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo (G. Canclini, 1982).

La historia del arte, la literatura y el conocimiento científico, fueron identificados como cultos en el mundo moderno; la antropología y el folclor, los populismos políticos y las prácticas tradicionales, constituyeron el mundo popular. Este lo conforman los que no logran que su patrimonio sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas; los espectadores que quedan fuera de las universidades y los museos, porque son considerados, por las clases dominantes, incapaces de leer y mirar la alta cultura ya que desconocen la historia de los saberes y los estilos.

Existen tres corrientes que son protagonistas de lo popular: el folclor, las industrias culturales y el populismo político. La tarea del folclor es la aprehensión de lo popular como tradición, como depósito de la creatividad campesina; lo folclórico es visto como una propiedad de grupos indígenas o campesinos aislados, cuyas técnicas y su poca diferenciación social los preservan de amenazas modernas, donde lo que interesa son los bienes culturales, los objetos, las leyendas, la música, en pocas palabras, sus productos, su arte. En los museos de folclor o arte popular exhiben las vasijas y los tejidos, despojándolos de toda referencia, de las prácticas cotidianas para las que fueron hechos.

El folclor capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos mundos culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en

el orden de las prácticas entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla (Barbero, 1987).

Las fiestas campesinas, de raíz indígena, son movimientos de unificación comunitaria para celebrar acontecimientos o creencias surgidos de su experiencia cotidiana con la naturaleza y con otros hombres, o impuestos, por la iglesia o el poder cultural, para dirigir la representación de sus condiciones materiales de vida. Ya sea que festejen un hecho reciente o conmemoren eventos lejanos y míticos, lo que motiva la fiesta está vinculado a la vida común del pueblo.

Para que un hecho o un objeto sean populares no importa tanto su lugar de origen, ni la presencia o ausencia de signos folclóricos, sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos.

Las culturas populares no son un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores; también se constituyen retomando sus tradiciones y experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen, más que la dominación, la hegemonía.

El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales, éstas se han desarrollado transformándose; gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías y su divulgación por los medios masivos.

Las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular. Aún en zonas rurales, el folclor no tiene hoy el carácter cerrado y estable del universo arcaico, pues se desarrolla en las relaciones que las tradiciones tienen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, y las opciones simbólicas ofrecidas tanto por los medios electrónicos como por nuevos

movimientos religiosos o por la reformulación de los antiguos. Las tradiciones se reinstalan aún más allá de las ciudades, en un sistema interurbano e internacional de circulación cultural.

Lo popular no se concentra en los objetos; en vez de una colección de objetos o de costumbres objetivadas la tradición es pensada como un mecanismo de selección proyectado hacia el pasado para legitimizar el presente.

Lo popular no es monopolio de los sectores populares; los folcloristas prestan atención al hecho de que en las sociedades modernas una misma persona puede participar en diversos grupos folclóricos, es capaz de integrarse a varios sistemas de prácticas simbólicas: rurales y urbanas, microsociales y massmediáticas. La evolución de las fiestas tradicionales, de la producción y venta de artesanías, revela que éstas no son ya tareas exclusivas de los grupos étnicos, ni siquiera de sectores campesinos más amplios; intervienen también en su organización los ministerios de cultura y de comercio, las fundaciones privadas, las empresas de bebidas, el radio y la televisión. Los hechos culturales tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales.

Lo popular en la cultura no es algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano.

Los comunicólogos ven la cultura popular contemporánea constituida a partir de los medios electrónicos, no como resultado de diferencias locales, sino de la acción difusora e integradora de la industria cultural. Popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes; al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad, no les preocupa guasar lo popular como cultura o tradición. Por ejemplo, las fiestas populares nacieron como celebraciones comunitarias, pero

un día comenzaron a llegar turistas, luego fotógrafos de periódicos, la radio, la televisión y más turistas. Los organizadores locales ponen puestos para la venta de bebidas, artesanías que siempre produjeron, recuerdos que inventan para aprovechar la visita de tanta gente. Comenzando así la transición de la cultura popular a la cultura de masas.

2.2) Cultura de masas.

Masa designa, en el momento de cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social; y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura de clase, será esa misma cultura la transformada en cultura de masa.

La cultura de masa se constituye activando y deformando al mismo tiempo de señas de identidad de la vieja cultura popular, e integrando al mercado las nuevas demandas de las masas. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular.

La masa, superada las diferencias de clase, es la protagonista de la historia y por tanto de su cultura. La situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un yo propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, y por lo tanto, han puesto en circulación un lenguaje propio.

La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista; nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las

comunicaciones, es decir, nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial. Cada vez que un organismo político o económico se ve precisado a comunicar algo a la totalidad de ciudadanos de un país, prescindiendo de los distintos niveles intelectuales, debe recurrir a los sistemas de la comunicación de masas y experimenta la inevitable regla de la adecuación a la media. La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura.

La cultura de masa es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad, y puesto que es imposible una sociedad que llegue a una completa unidad cultural, entonces lo importante es que halla circulación.

La moderna cultura urbana no puede ser vista sino en estrecha conexión con el desarrollo de la sociedad de masas. Una sociedad de masas por definición es una sociedad inclusiva en donde las clases populares, los sectores despojados económica y jurídicamente de cualquier género de participación en el pasado, son ahora incorporados al sistema político, aunque no al poder. La cultura de masas es el resultado de un proceso político ocurrido en las sociedades en tránsito de modernización.

El proceso de socialización se está transformando; ni la familia, ni la escuela son ya el espacio clave de la socialización, los mentores de la nueva cultura son las nuevas tecnologías de la comunicación: los films, la televisión, la publicidad, y más aún, computadoras, teléfonos celulares, correos electrónicos, compact disc, etc., que empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando una metamorfosis los aspectos morales más hondos. Mientras el libro mantuvo y hasta reforzó durante mucho tiempo la segregación cultural entre las clases, fue el periódico el que empezó a

posibilitar el flujo, y el cine y la radio los que intensificaron el encuentro. Decir cultura de masa suele equivaler a nombrar lo que pasa por los medios masivos de comunicación (Barbero, 1987).

2.2.1) *Medios masivos y consumo.*

Lo popular es un sedimento de las tradiciones, es el reino de la subordinación de la iglesia y la autoridad es una copia directa o indirecta a las clases dominantes; además es la confluencia del nacionalismo, el melodrama la negociación de las imposiciones del Estado y la vida laboral, la represión sexual y la transformación continua de los mensajes de la industria cultural (Krotz, 1993). La cultura urbana emerge al convertirse la sociedad tradicional en sociedad de masas y se ve constantemente reforzada y transformada por el impacto de los distintos instrumentos de producción industrial cultural. Además de la religión, el nacionalismo constituye una de las experiencias básicas de la masa, afectada en nuestro tiempo por la tecnología que deforma las creencias e ideologías que divulga. A su paso por los medios de comunicación, el nacionalismo se modifica ostensiblemente; los medios cosmopolitizan las grandes ciudades, son el vehículo de una creciente norteamericanización de las élites y de todo el pueblo; unifican el habla, organizan la vida familiar suprimen la exigencia de cualquier espíritu crítico de los espectadores, contribuyen a la modernización de las masas para que acepten la modernidad; respetan la tradición, pero introducen y legitiman grandes cambios sociales, buscando un futuro consumidor.

La existencia de una categoría de operadores culturales que producen para las masas, utilizando a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica, es un hecho evidente.

El ascenso de las clases subalternas a la participación activa de la vida pública, el ensanchamiento del área de consumo de las informaciones, ha creado la nueva situación antropológica de la civilización de masas. En el ámbito de dicha civilización todos los que pertenecen a la comunidad pasan a ser consumidores de una producción intensiva de mensajes, elaboradas industrialmente en serie y transmitidos según los canales comerciales de un consumo regido por la ley de la oferta y la demanda.

Los medios de comunicación se dirigen a un público heterogéneo y se especifican según medidas de gusto. Al difundir por todo el mundo una cultura de tipo homogéneo, destruyen las características culturales de cada grupo étnico. Se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado, es decir, el público no puede manifestar exigencias ante la cultura de masas.

Los medios masivos tienden a secundar el gusto existente sin promover renovaciones de la sensibilidad. Incluso cuando parecen romper con las tradiciones se adaptan a la difusión, ya homogénea, de estilos y formas difundidas. Tienden a provocar emociones vivas y no mediatas; dicho de otro modo, en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla la dan ya confeccionada. Típico en este sentido es el papel de la imagen respecto al concepto; o el de la música como estímulo de sensaciones en lugar de forma contemplable.

Estos medios inmersos en un círculo comercial están sometidos a la ley de la oferta y la demanda, dan pues al público únicamente lo que desea o siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que deben de ser. Incluso cuando difunden productos de cultura superior, los difunden nivelados y condensados de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del consumidor. Alientan una visión pasiva y

acrítica del mundo; el esfuerzo personal para la posesión de una nueva experiencia queda desalentado; alientan una inmensa información sobre el presente y con ello entorpecen toda conciencia histórica. Hechos para el entretenimiento y el tiempo libre, son proyectados para captar sólo el nivel superficial de nuestra atención. Tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando tipos reconocibles de inmediato y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concretación de nuestras experiencias y nuestras imágenes. Para realizar ésto trabajan sobre opiniones comunes y funcionan como una continua reafirmación de lo que ya pensamos; en tal sentido desarrollan siempre una acción socialmente conservadora.

Se desarrollan bajo el signo del más absoluto conformismo, en la esfera de las costumbres, de los valores culturales, de los principios sociales y religiosos y de las tendencias políticas. Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar; giros y esquemas perceptivos; bien o mal se trata de una renovación en el estilo que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores promoviendo su desarrollo (Eco, 1984).

El impulso dado en el siglo XX a las comunicaciones motivó a la mundialización; la importancia de la televisión en la recomposición de los estilos de vida y en la conformación del consenso por medio de los mensajes explícitos que denuncian la privatización de la cultura en función de la vida urbana colectiva, se contraponen a las investigaciones que buscan encontrar en cada manifestación cultural urbana las huellas de su historia y una tradición que transita junto con los migrantes cuando se apropian, resignifican y transforman los espacios de acuerdo a sus tradiciones.

La desterritorialización de la cultura se ve agudizada por el crecimiento exponencial de la migración internacional así como por la existencia de múltiples culturas que se reproducen lejos de sus

lugares de origen. La circulación de los capitales culturales ha hecho más complejas las diferencias entre las clases. La tendencia a la mezcla de productos de diferentes medios culturales, incrementa las vías de comunicación entre las fronteras, propiciando el surgimiento de nuevas formas de democratización y multiplicidad cultural.

El imperialismo cultural tiene mucho que ver con el mercado, el cual induce para siempre a más y más comunidades a su dependencia dentro de los límites de una sociedad mundial consumista en plena expansión. Todas las mercancías conllevan algún significado cultural; pues en la estructura de mercado se producen significados y formas significantes que se diseminan por gente especializada en ello, estableciéndose la relación entre productores y consumidores. El mercado también intenta de manera expansiva traer más y más cultura como un todo en su estructura; sus agentes están en competencia entre sí y se mantienen además en constante innovación para fomentar la nueva demanda (Hannerz, 1992).

Las industrias culturales proporcionan a la plástica, la literatura y la música una repercusión más extensa que la lograda por las más exitosas campañas de divulgación popular originadas en la buena voluntad de los artistas. La multiplicación de conciertos en peñas folclóricas y actos políticos alcanza un público mínimo en comparación con lo que ofrecen a los mismos músicos los discos, los casetes y la televisión. Los fascículos culturales y las revistas de moda o decoración vendidas en puesto de periódicos y supermercados, llevan las innovaciones literarias, plásticas y arquitectónicas a quienes nunca visitan las librerías ni los museos.

En el caso de la literatura y el arte moderno, hechos casi siempre para las relaciones íntimas con sus receptores, la difusión masiva nos lleva a ellos entre mensajes televisivos, hot dogs y bebidas

refrescantes. Millones de personas que nunca van a los museos o sólo se enteraron lejanamente de lo que exhiben a través de la escuela, hoy ven programas de televisión gracias a los cuales esos bienes entran en sus casas, siendo principalmente a través de videos. Parece que fuera innecesario ir a verlos; las piramides y los centros históricos viajan hasta la mesa donde la familia come, se vuelven temas de conversación y se mezclan con los asuntos del día. La televisión presenta mensajes publicitarios en los que el prestigio de los monumentos se usa para contagiar con esas virtudes a un coche o un licor. El arte popular que había ganado difusión y legitimidad social, gracias a la radio y el cine, se reelabora en vista de los públicos que ahora se enteran del folclor a través de programas televisivos (G. Canclini, 1989).

El Kitsch se identifica con la forma más aparente de una cultura de masas y de una cultura media y, por tanto, de una cultura de consumo. Una definición del Kitsch podría ser comunicación que tiende a la provocación del efecto, se comprenderá que se haya identificado éste con la cultura de masas. La industria de la cultura destinada a una masa de consumidores, se ve obligada a vender efectos ya confeccionados, a prescribir con el producto las condiciones de utilización con el mensaje de las reacciones que éste debe provocar. Por consiguiente, mientras la cultura media y popular no venden ya obras de arte, sino sus efectos, los artistas se sienten impulsados a no sugerir ya efectos, ni a interesarse ya en la obra, sino en el procedimiento que conduce a ésta. El Kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del consumidor.

La crítica de la cultura de masas se convierte en el último y más refinado producto de la cultura de masas; abandonada a los humores individuales, al paladar particular, a la valoración de las costum-

bres, la crítica del gusto se convierte en un juego estéril capaz de procurarnos emociones agradables, pero de decirnos muy poco sobre los fenómenos culturales de una sociedad en su conjunto (Eco, 1984).

La sociedad de masas es tan rica en determinaciones y posibilidades que se establece en ella un juego de mediaciones y rebotes entre cultura de descubrimientos, cultura de estricto consumo y cultura de divulgación y mediación, difícilmente reducible a las definiciones de lo bello y lo Kitsch. En el panorama de la cultura de masas, no solamente el Kitsch toma prestados estilos de una cultura de propuesta para incluirlos en sus propios contextos; hoy es la cultura de vanguardia la que reaccionando ante una situación masiva y agobiante de la cultura de masas, toma prestados del Kitsch sus propios estilos.

2.3) Globalización cultural e hibridación.

La constitución del mundo como un todo ha sido producto de múltiples procesos globalizadores, entre los que destacan la expansión del capitalismo y con él la del imperialismo occidental, una nueva división mundial del trabajo, un sistema global de medios masivos de comunicación, así como un sistema de relaciones internacionales. Los constantes intentos por trazar una condición global surgieron hasta los años sesenta con el desarrollo de nociones como primero, segundo o tercer mundo; norte, sur; desarrollo, subdesarrollo; centro, periferia; tratando de convertir a la humanidad en una sola sociedad. Con el crecimiento de las empresas transnacionales se comenzó a utilizar el término globalización, el cual fue empleado comúnmente en los diferentes círculos sociales, difundido por los medios de comunicación hasta la segunda mitad de los ochenta.

Como consecuencia del incremento en el tráfico cultural y de la transferencia a gran escala de los sistemas de significado y de las formas simbólicas, el mundo se está convirtiendo cada vez más en un unidad, no sólo en términos políticos y económicos, sino también en términos de su construcción cultural.

Una de las transformaciones que posiblemente se deben realizar para comprender a la globalización de la cultura es el concepto de identidad; para poder captar las condiciones de multiculturalidad y la diversidad de los referentes identitarios, se debe transformar la visión estática de la identidad que la vincula a la tradición y al territorio. Las nuevas conceptualizaciones sobre la identidad reconocen que el sentido de pertenencia a un grupo se desarrolla sobre la base de compartir una relación entre unos y otros, que puede tener asiento sobre muy diversos fenómenos no necesariamente territoriales. Existen perspectivas que sostienen que los grupos sociales usan y reorganizan símbolos y bienes culturales reconociendo algunos de los procesos de hibridación cultural que se dan en el país. Conforme se operan cambios decisivos en la estructura económica y social así como modificaciones en el entorno cultural mexicano nos encontramos con una nueva identidad que permite la convivencia de valores tradicionales y modernos.

La globalización es un fenómeno íntimamente ligado a la modernidad, por el cual las naciones Estado han venido constituyendo una unidad; es decir, un contexto global en el cual el mundo se convierte en un lugar con sus propios procesos y formas de integración/ La globalización ha propiciado el intercambio y flujo de bienes, personas, información e imágenes; la intensificación del movimiento de estos flujos culturales ha motivado el surgimiento de identidades transnacionales, que pueden ser entendidas como "terceras culturas" orientadas más allá de las fronteras nacionales. Cuando se hace

referencia a una cultura global se está hablando de dos fenómenos distintos: por una parte, se denomina así a las "terceras culturas" y, por la otra, se designa como tal al proceso de unificación cultural a nivel global.

La cultura nacional se identifica con la homogeneización, lo nacional en la cultura se ve replantado por el nuevo sentido de las fronteras. Sin embargo, frente a la desterritorialización que produce el movimiento de globalización de la economía, lo nacional sigue conservando su vigencia cultural en la medida en que configura un espacio estratégico de resistencia a determinadas formas de dominación y a una mediación histórica fundamental que hace posible un dialogo entre generaciones

En lo que respecta al proceso a nivel general de globalización cultural, hay un consenso de que la cultura global se caracteriza por una organización de la diversidad, más que por una repetición de la uniformidad, lo cual surge a través de la interrelación creciente de diferentes culturas locales que se van convirtiendo en subculturas dentro de un todo más extenso. Es decir, se trata de culturas que son mejor comprendidas en el contexto de su propio entorno que aisladamente.

Para entender la dimensión global se parte de la visión integral de la cultura así como de los procesos culturales concretos. La conceptualización integral de la cultura nos permite comprender los efectos de la apertura económica y la globalización según los circuitos de desarrollo cultural analizado: las redes de comunicación masiva como son radio, televisión, cine y video; circuitos restringidos de información y comunicación destinados a quienes toman decisiones; cultura histórico territorial como el patrimonio histórico, artes clásicas y cultura popular tradicional. Se puede decir que la existencia de la cultura nacional depende de la transformación de los tres elementos mencionados.

Los procesos culturales y los espacios que ya no son definidos y claros; identidades e identificaciones complejas que se hacen, deshacen y rehacen continuamente, son ingredientes a partir de los cuales se desenvuelve la vida en una ciudad como la de México, en donde sus transformaciones y configuraciones son el resultado de múltiples historias, accesos y usos de sus habitantes, pues encontramos que si bien existe una homogeneización de los estilos de vida, donde se encuentran especificaciones que matizan esta tendencia en la medida en que sus habitantes se distinguen, entre otras cosas, por las diferentes formas de vivir y usar el espacio urbano.

La homogeneización global de la cultura parte de un reconocimiento de la diferencias existentes entre las diversas culturas, pero llevado a un extremo en el que se subestiman las producciones simbólicas locales; en otras palabras, se les mira como impreparadas para los encuentros con las culturas metropolitanas. Entre menos limitadas estén las relaciones sociales dentro de las fronteras territoriales menos limitada estará la cultura; particularmente, en la actualidad se puede establecer contrastes entre las culturas que están definidas territorialmente con aquellas que están, que se asumen como estructuras colectivas de significación en el espacio transnacional o incluso en el global. Por otro lado, los continuos contactos entre estas culturas locales con las metropolitanas produce mutuas influencias que con el paso del tiempo se vuelven irreconocibles, es decir, se han hibridizado.

Lo que se llamó contacto cultural o aculturación entre sociedades diferentes surge durante la expansión imperialista del capitalismo y la necesidad de emplear el mercado mundial a fines del siglo XIX y principios del XX.

Las formas recientes de subordinación económica y política de los grupos étnicos al capital monopólico y transnacional han requerido reestructurar las sociedades tradicionales y sus culturas populares.

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, un mestizaje entre clases ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. La expansión urbana es una de las causas que intensificaron la hibridación cultural.

En negocios urbanos y en mercados rurales se mezclan las artesanías con productos industriales. Las empresas transnacionales de discos difunden en las metrópolis música folclórica, mientras los bailes en que pequeños pueblos campesinos celebran una antigua fiesta patronal, son animados por conjuntos de rock.

En algunos pueblos campesinos se ha observado que una manera de vestirse de fiesta es usar playeras y chamarras de clubes norteamericanos, conseguidas cuando trabajan del otro lado de la frontera, mientras que los chicos usan las que llevan imágenes televisivas.

La necesidad de renovar la demanda llevó a empresas industriales a usar diseños indígenas, a sectores nacionalistas de la burguesía y a artistas interesados en la difusión o la temática populares, a incorporar a los círculos de élites mensajes de las clases subalternas; el resultado es un cruzamiento, una interpenetración de objetos y sistemas simbólicos (G. Canclini, 1982, 1989).

La hibridación se ve reflejada en el uso de instrumentos modernos en la música autóctona o su difusión radiofónica, del paso del folclor a lo popular. Lo masivo es hibridación de lo nacional y lo extranjero.

Haciendo una revisión de lo ya expuesto a lo largo de este capítulo, trataremos de englobar los principales conceptos planteados dentro de la noción de cultura:

-La cultura es el rasgo distintivo de cada nación en donde se conjuntan las diversas identidades que surgen de cada pueblo, pues ningún pueblo tiene una cultura por sí mismo, sino que esta surge a partir de la relación y la observación entre los diversos grupos que hay en él. Es un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar y luchar por la supremacía de un grupo de rasgos característicos que logren diferenciar una cultura de otra.

-Los aparatos culturales son las instituciones que administran, transmiten y renuevan el capital cultural; la acción de éstos aparatos culturales debe internalizarse en los miembros de la sociedad, donde esta interiorización genera hábitos que son los que provocan que un grupo sea distinto a los demás; en el capitalismo son básicamente la familia y la escuela.

-La cultura popular se entiende como todas esas prácticas y creencias que pertenecen al pueblo; se forma en la interacción de las relaciones sociales, donde el pueblo genera en su trabajo y en su vida formas específicas de representación, reproducción y reelaboración simbólica.

-La historia del arte, la literatura y el conocimiento científico, fueron identificados como cultos en el mundo moderno; la antropología y el folclor, los populismos políticos y las prácticas tradicionales,

constituyeron el mundo popular. Así mismo, el folclor, las industrias culturales y el populismo político son protagonistas de lo popular.

-El folclor capta un movimiento de separación y coexistencia entre dos mundos culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura y el arte refinado. La tarea del folclor es la aprehensión de lo popular como tradición, como depósito de la creatividad campesina.

-El desarrollo moderno no suprime a las culturas populares, sino que éstas se han desarrollado transformándose, pues se conforman en las relaciones que las tradiciones tienen con la vida urbana; las migraciones, el turismo y las opciones simbólicas ofrecidas por los medios electrónicos.

-Lo popular no es algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado, sino también está ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano.

-La cultura de masa se constituye activando y deformando a la vieja cultura popular e integrando al mercado las nuevas demandas de las masas; tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas, poniendo en circulación un lenguaje propio. No es típica de un régimen capitalista sino que nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial y es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad.

-La cultura urbana emerge al convertirse la sociedad tradicional en sociedad de masas y se ve constantemente reforzada y transformada por el impacto de los distintos instrumentos de producción industrial cultural. Los medios de comunicación se dirigen a un público heterogéneo, pues al difundir a

todo el mundo una cultura homogénea destruyen las características culturales de cada grupo, fomentando una visión pasiva y acrítica del mundo.

-El imperialismo cultural tiene que ver con el mercado, el cual induce para siempre a más comunidades a su dependencia dentro de los límites de una sociedad mundial consumista en plena expansión.

-El Kitsch se identifica con la forma más aparente de una cultura de masas y de una cultura media y, por tanto, de una cultura de consumo. Una definición del Kitsch podría ser comunicación que tiende a la provocación del efecto.

-Como consecuencia del incremento en el tráfico cultural y de la transferencia a gran escala de los sistemas de significado y de las formas simbólicas, el mundo se está convirtiendo cada vez más en una unidad, no sólo en términos políticos y económicos, sino también en términos de su construcción cultural. En lo que respecta al proceso a nivel general de globalización cultural, hay un consenso de que la cultura global se caracteriza por una organización de la diversidad, más que por una repetición de la uniformidad.

CAPITULO III

LA DANZA EN MEXICO

La danza es una forma de expresión humana que se ha desarrollado a través del tiempo en todas las culturas, manifestándose en diferentes formas y desempeñando diversas funciones sociales. También, es una expresión artística en la que se observa creación y expresión, además de la transmisión de un lenguaje, en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano. Al ser un medio de expresión y por lo tanto de comunicación, la danza se convierte en un lenguaje cuyos símbolos y significados plasmados en diseños corporales hacen referencia a una determinada tradición cultural (Sevilla, 1990).

La danza no ha necesitado de un gran movimiento para surgir y desarrollarse, sino que la vida misma es la que ha planteado sus características; pues en todos los pueblos han surgido danzas y bailes tradicionales populares que se han desarrollado y evolucionado mediante etapas históricas semejantes en todos los grupos humanos. Con base en lo anterior se puede decir que la danza es un producto social, pues se ha creado (y se sigue creando) a partir de las diversas clases y grupos sociales, mostrándose en ésta los intereses y la visión del mundo de cada uno de éstos.

En todos los géneros dancísticos podemos observar la presencia de modelos o formas preestablecidas socialmente las cuales responden a un proceso de socialización, ya que éstas son aprendidas y reproducidas por los individuos, pues la expresión de los movimientos en la danza es el resultado de un proceso de elaboración consciente, aunque también es una prolongación estereotipada de las normas y gestos de la vida cotidiana. Pero estos movimientos incorporados en la danza son

aprendidos culturalmente, presentando un código común a los miembros de un grupo determinado y en ocasiones no constituyen un lenguaje universal al no presentar el mismo significado en todas las sociedades.

La danza en México siempre ha mantenido una cierta importancia, pues desde las épocas prehispánicas, en todas las culturas que florecieron en el territorio nacional, se practicaba una danza de naturaleza ritual con el fin de adorar a sus dioses. Con la llegada de los españoles ésta es retomada y recreada, como todos sabemos, como instrumento de evangelización de los indígenas. Una vez establecida la Colonia, comienzan a llegar los bailables europeos a los salones de baile españoles y criollos, los cuales mostraban una perspectiva diferente dentro de este género. Al alcanzar el país su independencia política se encuentra ante dificultades políticas y sociales que no le permiten crear una danza propia, auténtica y espontánea, pues las constantes intervenciones extranjeras, con todo lo que conlleva como modalidades musicales, bailes, pasos, etc. no lo fomenta. Durante el Porfiriato, aunque en ocasiones resulte superficial y clasista la mexicanidad dancística y musical de la época, se extraen ciertos rasgos auténticos del mexicano y se populizan ciertos códigos y procedimientos que han de culminar en el surgimiento del corrido y en la incorporación definitiva a la cultura de México de las danzas folclóricas y las danzas populares urbanas.

Muchas de las inclinaciones rituales de nuestros ancestros prehispánicos tuvieron su prolongación en sus danzas teatrales surgidas durante la dominación española y posteriormente a lo largo de nuestra vida independiente. En los escenarios mexicanos siempre ha ocurrido un intercambio entre la danza popular y las distintas técnicas de la danza teatral; en la actualidad es común descubrir muchísimas formas de expresión dancística en los escenarios, pistas y cabarets mexicanos, como la comedia

musical, la zarzuela, el show, la danza folclórica, por mencionar algunas. Estas modalidades y expresiones han florecido a lo largo de cuatro siglos y algunas de ellas mantuvieron abiertas las expectativas de la población hasta las visitas de los artistas del ballet, de los espectáculos en la ópera y la creación en el siglo XX de las danzas moderna y contemporánea.

3.1) La danza popular.

Dentro de la producción dancística mundial, las danzas populares representan un sector muy amplio, pues el ser humano de cualquier comunidad o grupo social crea danzas que lo caracterizan y que lo une a los demás integrantes de su grupo. Las actividades de la danza pueden convertirse en un punto de convergencia social, pues los grupos humanos se reúnen para bailar porque requieren de espacios en donde convivir y analizar los problemas comunes; es decir, los centros de baile a los que acuden los miembros de una comunidad son un medio de participación cultural y social.

Los grados y maneras de la creatividad colectiva a lo largo de la historia expresan características y aspectos generales que se han visto afectados por las formas de vida, de ahí que se clasifiquen en danzas folclóricas o regionales y danzas populares urbanas. Las danzas populares no sólo han surgido y proliferado día a día, sino que han sido difundidas y recreadas continuamente para presentarlas como espectáculos o como actividades normales dentro de cada comunidad.

En las danzas populares se muestra la inventiva de un grupo para generar novedosos movimientos del cuerpo y situaciones representacionales; ambas cualidades creativas se pueden ver en las danzas folclóricas de una manera natural. Estas últimas se diferencian tajantemente de sus antecesoras, las danzas autóctonas porque no utilizan los signos y símbolos de la estructura ritual religiosa.

Las danzas autóctonas son aquellas que se practican en ciertas comunidades y que han conservado durante un periodo de tiempo considerable, sus elementos originales, como son los pasos, coreografías, música, actitudes, etc., y son efectuadas dentro de un contexto ceremonial. Se denominan también danzas tradicionales, ya que además de identificar a un pueblo determinado, forman parte del conjunto de hábitos específicos concretos que lo caracterizan. Se manifiestan por medio de patrones o movimientos corporales expresivos que son transmitidos anónima y espontáneamente por la tradición oral y la imitación. Estas formas coreográficas son parte constitutiva del sistema de valores y representaciones de estos grupos sociales; en la mayor parte de ellas se traduce su concepción en torno a sus relaciones sociales y con la naturaleza. Otra característica de este tipo de expresión es su carácter colectivo, pues la cohesión entre los participantes de la danza generalmente desempeña un papel importante para otros ámbitos de la vida social.

En el México actual existe un gran número de actividades dancísticas que expresan desde las más auténticas y autóctonas rutinas hasta las más sofisticadas combinaciones de modalidades antiguas y contemporáneas. La danza autóctona, aún con los peligros de extinción que hoy la acechan, sigue practicándose por los grupos indígenas y se puede observar que guarda gran influencia prehispánica en sus coreografías, pasos, secuencias y actitudes, pero la constante migración de los jóvenes indígenas a los centros urbanos ha ido ocasionando poco a poco que este tipo de danza tradicional se vaya perdiendo. Por su parte, la danza folclórica es sumamente apreciada por los campesinos y la clase media urbana.

Mientras las danzas autóctonas se pierden día con día, en el ámbito popular surgen modalidades en progresión geométrica llamadas folclóricas. Los llamados grupos de danza folclórica retoman

algunos elementos auténticos para ser recreados estéticamente dando lugar a lo que actualmente conocemos como danzas folclóricas o regionales.

La danza folclórica, tal y como la conocemos en la actualidad, constituye una rama de la danza popular. Su enseñanza ha estado prácticamente oficializada desde principios de siglo y también se ha vinculado a los ámbitos comerciales. Las auténticas danzas folclóricas deberán mantener firmes sus raíces en la tradición y representar aquellos elementos que brotaron desde el origen de cada danza. Son producto de las formas de vida que imperan en los sectores agrícolas, es decir, de lugares en que se le da gran importancia a la reunión y celebraciones comunitarias; además, las danzas folclóricas son las manifestaciones de cada región, pueblo o localidad tal y como viven en el presente, y en ella convergen muchos elementos populares adquiridos, recreados, asimilados y adoptados.

Las danzas folclóricas son las manifestaciones más directas e ilustrativas de una manera de ser y de una forma de vivir, casi siempre campirana, agrícola, geográficamente localizable, idílica e indiscutiblemente popular. Los elementos, aditamentos e instrumentos que completan las danzas folclóricas son propios de la región y los colores indican partes del paisaje, de la producción y de las manufacturas de la comunidad. Los ritmos y los procesos coreográficos, tanto como las formas dancísticas, indican la naturaleza física y corporal, los rasgos raciales e incluso las características de la alimentación. En el traslado de las danzas folclóricas del campo a la ciudad ocurren renovaciones y mezclas que resultan atractivas como invocaciones de la tierra de origen, que van convirtiéndose en danzas escénicas no de origen comunitarias, es decir, danzas que deben ser interpretadas por especialistas y que ya están adaptadas en sus detalles, aditamentos y ritmos. A las coreografías se agregan miradas, rondas, zapateados inesperados, combinaciones de genio y figura. De esta manera, las danzas

folclóricas espectaculares, gracias a su traslado al escenario, se han convertido en representantes vistosos y lucidores de todo un Estado o de la nación entera.

El desarrollo de las ciudades como organizaciones políticas y sociales influye en el desarrollo de la danza, dando lugar al surgimiento de las danzas populares urbanas. Las comunidades urbanas tienden a institucionalizarse de manera dinámica y funcional, lo cual se refleja en sus formas de creación y de acción artísticas. La reducida atención que se le ha dado a este tipo de danza por parte de los organismos oficiales y de los encargados de elaborar los programas de enseñanza de la danza, contrariamente ha motivado su expansión y divulgación, pues vinculada a la empresa privada y a los establecimientos comerciales se ha desenvuelto de una manera natural. El centro de la danza popular urbana en el país es la Ciudad de México y es a partir de 1920 que comienza a tomar fuerza alimentada por las manifestaciones más tradicionales de la música y los espectáculos populares; retoma una línea de creatividad que tuvo sus antecedentes en la canción romántica, el corrido, las fiestas provincianas y las celebraciones más populacheras de México como son los carnavales, las fiestas del pueblo y las conmemoraciones domésticas. También se nutrió de los espectáculos teatrales que desde la época de la Colonia se habían apoderado de las formas musicales y dancísticas internacionales; más recientemente los medios masivos aportaron lo suyo para su disseminación.

A partir de 1921 y gracias a las medidas tomadas para integrar la danza al conjunto de prácticas artísticas de la emergente clase media, se incorporan -al mismo tiempo que se mitifican, tergiversan y combinan- las danzas vernáculas; cada región del país poseía ya diversas formas de danza popular local que se practicaban con vistosos atuendos.

En la danza el mexicano busca el comentario de los sucesos cotidianos, por lo tanto este tipo de danza adquiere sentido y tonos sencillos. Los códigos de las danzas populares urbanas son más elásticos y ofrecen movimientos y secuencias libres de tal manera que los bailarines, como ocurre en las fiestas populares, pueden lucirse mediante la combinación de pasos y variaciones de estos mismos. A diferencia de las danzas folclóricas poseen un alto grado de individualidad o, por lo menos, de carácter personal.

Para Dallal, el mexicano asume actitudes diferentes cuando hace danza popular, pues son para él una posibilidad de desinhibición; pues ninguna danza popular auténticamente mexicana resulta "refinada" en el sentido de plantear una delicadeza de larga duración, por lo que su inclinación por ejecutar y practicar danzas populares "cachondas" resulta de un impulso desinhibidor, espontáneo, pero (sobre todo en las generaciones jóvenes anteriores a 1968) poco apto para "hacer costumbre". Sólo ciertos núcleos urbanos, sobre todo en los barrios de la baja clase media han adquirido el hábito real instituido de la fiesta "destrampe", de la reunión en la que alardear desprejuiciadamente por medio de los movimientos de cuerpo, se repita, por lo menos, una vez cada quince días (Dallal, 1984).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, inventos y avances tecnológicos como el cine y el fonógrafo aceleran la importación y exportación de modos y maneras de danza popular. El siglo XX y las guerras mundiales provocarán este mismo proceso; la aparición de las radiofusoras universaliza los ritmos musicales de tipo popular, conjuntamente con la adopción de movimientos del cuerpo humano de una nación a otra. El impacto de la música y las modalidades dancísticas de los negros de los Estados Unidos, así como de las creaciones latinoamericanas, será contundente. El cine como arte y la televisión como nuevo medio de comunicación masiva visual, facilitarán la introducción de las danzas

populares urbanas en prácticamente todas las ciudades del mundo, además de la exportación y la adaptación de una cultura del cuerpo de un país a los demás. Junto a los ritmos musicales, las piezas de danza, los estilos de movimiento y las evoluciones coreográficas, se divulgarán vestimentas, actitudes, deportes, artes marciales, reglas de convivencia y de alimentación, etc.

Con respecto a ciertos rasgos identitarios en las personas que se desenvuelven dentro del ambiente de la danza, encontramos que el lenguaje utilizado emplea tecnicismos que varían según el tipo de disciplina. La música también juega un papel importante, ya que dependiendo del género dancístico al que se pertenezca se busca tener una amplia recopilación musical de las piezas utilizadas en los bailes. La posición corporal dentro de este ambiente es importante, debido a que la postura es una manera de decir a los demás "soy bailarín", permitiendo ser reconocido frente a otros bailarines. En cuanto a la facha, cada género dancístico tiene algún rasgo distintivo; por ejemplo, para la danza folclórica puede ser desde un paliacate hasta alguna prenda bordada con motivos folclóricos.

Todos estos elementos identitarios permiten distinguir un "nosotros" de un "ellos"; permiten conformar redes de colectividades dentro de este ambiente. Es importante señalar que, aunque existen diversos rasgos identitarios generales, cada género dancístico tiene sus propios referentes, donde se puede diferenciar quién practica la danza folclórica del de la danza moderna, contemporánea, clásica, etc.

3.2) La cultura de masas y los medios de comunicación en la danza.

La danza surge espontáneamente de las costumbres de las clases populares y se reconstruyen hacia las modalidades dancísticas de las clases que se hallan por encima de ellas económica y política-

mente. En el caso de México, las clases medias han insistido en producir sus propias expresiones populares de música y danza, las cuales coexisten con las manifestaciones tradicionales desde hace mucho tiempo. Por otro lado, estas mismas clases medias, tienen una enorme capacidad de asimilación y recreación de los códigos y bailables de otro países, pues nuestro país siempre ha recibido a los extranjeros que huyen de sus países de origen por difíciles situaciones políticas; así éstos llegan a trabajar, a comerciar y a involucrarse en algunos aspectos de la vida mexicana ocasionando que consumamos con facilidad ritmos y actuaciones venidas de lejos, lo cual se refleja en los medios masivos.

La diversidad de estilos en el gusto de este mundo clasemediero emergente se da casi siempre simultáneo a una inconsciente agudización de la tendencia populista en los estratos sociales más bajos dentro de la escala económica. En estas circunstancias se exportan e importan modalidades musicales y bailables, provocando que se insinue la universalización de los espectáculos y de sus personajes.

En 1920, una vez asentado el poder de la Revolución y aceptada la industrialización, la pequeña burguesía comienza a tener otros intereses; el Salón México inicia sus actividades representando para la clase media una forma de quitarse prejuicios y de buscar una manera nueva de expresión a través del danzón y otras modalidades bailables. La organización de este centro de baile es la primera acción de la empresa privada para apoderarse de lo que preveía una ritualización de las clases medias, es decir, es una posibilidad de masificación dirigida.

Fuente inagotable de dinero para la empresa privada, la danza popular urbana es la manifestación masiva de la danza que cuenta con más seguidores; la radiodifusión, la industria discquera, la televisión, las editoras de partituras, las bandas y orquestas y muchísimos cantantes, así como las compañías de instalación de sonidos para fiestas han vivido y crecido a expensas de esta práctica.

Al mismo tiempo que la burguesía se universalizaba por medio del arte, del periodismo y de la autonomía universitaria, se comenzaban a construir los barrios pobres con nuevos núcleos de la población que deseaban satisfacer sus propias necesidades y hacerse de sus propias costumbres. De esta manera, comienzan a surgir establecimientos de diversión para el campesino recién llegado a la ciudad y el representante de la clase media baja, como son los cabarets, el teatro de revista, o el prostíbulo con música. Surgen antros, centros, espacios que deben de contener las diversiones y placeres para los habitantes de la Ciudad de México; lugares que les ofrece poco aunque parezca mucho: música grabada, pistas inadecuadas, alcohol y prostitución, entre otras cosas. Claro es que la clase media mexicana y la nueva burguesía no se satisfacían con los espectáculos que la vida de la farándula les ofrecía; por lo tanto, en los salones de la buena sociedad se celebraban grandes fiestas con todo el lujo posible.

Posteriormente con el establecimiento de una radiodifusora de pretensiones continentales (la XEW), el establecimiento de las compañías grabadoras y de los salones de baile, la organización de una empresa televisiva y la propuesta de festivales y concursos de música y bailes populares, se produce una enajenación de las costumbres y de los comportamientos sociales; pues la divulgación de la música que incita a la ejecución de los bailes se lleva por medio de las casas editoras, las grabadoras de discos, las compañías cinematográficas, la radio y la televisión.

Los ritmos comienzan a integrarse poco a poco; ya no suenan tan mal la guaracha, el danzón, el son tropical, el mambo ni el cha-cha-cha, además se busca imitar en actitudes y vestuario a la estrella de moda y se asiste al té danzante el domingo por la tarde.

Sin percatarse de ello, las vedettes, los cómicos, los conjuntos musicales, las orquestas y en general las principales figuras del teatro, el cine y la televisión, constituyen un verdadero cuerpo académico que se ocupa de indicar los programas de evolución dancística; los concursos de mambo, dancón y música tropical e incluso de rock'n'roll, conforman fuentes importantes en las que se puede observar la imitación de actitudes, poses, movimientos, peinados, vestuarios, etc., que evocan todo ésto.

El auge y la operatividad de los medios masivos en México se hacen evidentes en los años sesentas; la televisión ha traído ya a las grandes estrellas de la música y de la danza popular en sus modalidades urbanas. La danza popular urbana conserva su autenticidad ante el bombardeo de ritmos y figuras provenientes del extranjero. El rock y los Beatles comienzan a tener auge en los ámbitos dancísticos de la clase media, pero el dancón, la guaracha, el mambo y el cha-cha-cha son protegidos por sus seguidores, al igual que el tango y el paso doble que aún en la actualidad se hallan vigentes. A partir de los sesentas se comprobará la enorme creatividad de los chavos de la clase media, pues no hay código extranjero que no se apropien superando las interpretaciones. El análisis del movimiento rockero en nuestro país será tratado más claramente en el siguiente capítulo.

Ante el decaimiento de la danza teatral culta, las nuevas generaciones hacen florecer, por medio de la danza popular urbana, las manifestaciones de sus movimientos y cuerpos; se encauzan las energías de la juventud hacia lo que en los últimos años de la década será un abierto brote de rebeldía.

Las danzas populares urbanas resultan ingeniosas y hasta complejas y complicadas. De algunas de ellas, como el mambo, el tango o más actualmente el breakdance, no se puede trazar a ciencia cierta su origen, ni su trayectoria coreográfica y musical. Aunque poseen clara influencia de ritmos musicales

y rutinas dancísticas anteriores de ellas -como el danzón, o el blues, por ejemplo-, los trazos de la coreografía y los movimientos del cuerpo no son fácilmente descifrables. La valoración de este tipo de danza es en ocasiones muy lenta, pues no acaba de ponerse de moda un ritmo cuando aparece otro, que puede ser prolongación o franco contraste del anterior.

Estas manifestaciones dancísticas, con todo lo que encierran en sus actitudes y formas de vestir, son un espacio construido por la pequeña burguesía urbana para realizarse estéticamente y socialmente; es un ámbito en el que intervienen música, danza, intentos de creatividad plástica y elementos tales como los medios masivos y sus elementos y símbolos. Constituye la actualidad dinámica de una pequeña burguesía que en lo estético, como en lo político, intenta definirse de una vez por todas.

En la actualidad la ciudad de México cuenta con diversas academias de danza, dentro de las cuales podemos encontrar que la mayoría se especializa no solamente en una sola disciplina; academias donde se practican aerobics, bailes de salón, jazz, hawaiano, etc., siendo la danza folclórica nacional la menos recurrida. Con respecto a esta última encontramos que son pocos los lugares donde se enseña y practica; los más representativos de este género son el Instituto Nacional de Bellas Artes junto con sus escuelas de iniciación artística, la escuela del DDF (SOCICULTUR) y la escuela de Amalia Hernández, las cuales se encargan de la enseñanza de la danza folclórica nacional a nivel profesional.

3.3) La globalización cultural en la danza.

Las danzas y bailes tradicionales mexicanos forman parte de las manifestaciones culturales creadas en modos de producción precapitalistas. La coexistencia e integración de distintos modos de

producción bajo la dominación capitalista es un factor que debe de ser considerado primordial para explicar que en la actualidad se practiquen ciertas danzas y bailes tradicionales originados en estructuras socioeconómicas precapitalistas. Los factores que intervienen de manera directa en los procesos de cambio o desaparición de estas expresiones se encuentran en los cambios económicos.

Los cambios ideológicos que se van introduciendo debido a la influencia de los medios masivos de comunicación, producen nuevos modelos de belleza y de estilos estéticos, que se asemejan a los modelos extranjeros. Además, la difusión de los bailes tradicionales se encuentra desplazada por la difusión de otros modelos más estilizados, transmitiéndose un falso folclor que otorga grandes ganancias económicas a los empresarios culturales. Las danzas y bailes tradicionales son utilizados por la clase dominante para la conformación de una política e ideología de carácter supuestamente nacionalista, la cual es llevada a cabo por el Estado. En realidad, lo único que se ha llevado a cabo es la deformación de las manifestaciones dancísticas tradicionales mediante su academización y espectacularización.

Cuando surge la danza moderna en México, lo hace en una época en que la tendencia mexicanista dominaba entre la intelectualidad y el gobierno. La ideología nacionalista e indigenista ya había dado sus frutos en el terreno de la pintura y de la música, por lo que el género recién llegado tendría que crear una escuela de danza mexicana con técnicas modernas. Así, las expresiones tradicionales pasaron a ser fuente de inspiración para esta nueva corriente, lo cual fue apoyado por la fundación de la Academia de la Danza Mexicana. Dicha corriente permaneció durante varios años, por lo menos hasta la década de los cincuentas, con la inquietud de proyectar una danza mexicana basada

en técnicas extranjeras. Posteriormente esta técnica se fue transformando en lo que hoy conocemos como danza contemporánea.

En los años treinta se funda la Escuela Nacional de Danza que sin negar la presencia de lo autóctono y de lo regional, dispone de nuevas normas que le dieran a la danza mexicana elementos para su trascendencia; es decir, toman elementos de la tradición nacional para producir un arte diferente. Por ese tiempo el Presidente Lázaro Cárdenas junto con los artistas e intelectuales de la época se dan cuenta de la riqueza artística y cultural inmersa en la vida cotidiana de los indígenas y de la importancia de cuidar estos valores, para lo cual le otorgan a éstos recursos materiales y culturales que apoyaran su desarrollo. En la siguiente década, los años cuarentas, surge el movimiento de la danza moderna en México, el cual busca la incorporación de los elementos del arte popular y la cultura de México a un nuevo tipo de danza, lo cual se ve reforzado con el surgimiento de la Academia de la Danza Mexicana. Pero para los años sesentas y setentas la influencia de los medios masivos se hace presente, pues la televisión ha traído a las grandes estrellas de la danza popular urbana, además de que crea una mentalidad diferente en los jóvenes; pues los valores morales se transforman y los códigos sociales cambian propiciando diferentes intereses dentro de las manifestaciones no sólo dancísticas, sino artísticas en general.

En 1961, surge el Ballet Folclórico Nacional bajo la dirección de Amalia Hernández, y desde ese momento dicho ballet ha contado con el apoyo del Estado, al grado de recibir el nombramiento de ballet nacional y ser el representante de México en el mundo. Mediante la representación de una imagen conveniente para el Estado, se presenta una danza estilizada como si fuera lo auténticamente popular, en donde la técnica de la danza clásica y moderna se hace presente. Es un estilo sumamente

deformado de las danzas y bailes tradicionales mismo que han seguido la gran mayoría de los ballets folclóricos que hay en México, sino también los danzantes que realizan dichas expresiones en sus fiestas tradicionales.

Amalia Hernández descubrió la forma de inventar el carácter del pueblo a través de una secuencia de imágenes idílicas sobre lo mexicano, que provocan un excelente consumo en el mercado turístico y en actos oficiales.

La importación y exportación de nuevos estilos musicales y de bailes ha provocado un incremento por los gustos extranjeros, relegando a un segundo término nuestras tradiciones. Esto se ha encontrado motivado por los medios masivos de comunicación que propician este bombardeo de formas y estilos extranjeros, propiciando que cada día se vea más la universalización de los espectáculos, de tal manera que los jóvenes buscan bailar sólo lo "nuevo", que no son más que patrones extranjeros incorporados a su forma de vida. El estar dentro del mundo económico es consumir lo que se hace y se crea en todos los países capitalistas; así, la cercanía con Estados Unidos provoca que está aceleración de adopción de lo extranjero se incremente, pues consumir lo de "allá", como se expresan los chavos, es estar en lo nuevo, es consumir lo mejor (aunque muchas veces lo mexicano es superior).

Recopilando los principales conceptos expuestos a lo largo de este capítulo encontramos que:

-La danza es un producto social, una expresión colectiva generada y practicada por los distintos grupos sociales y que cumple con una función social específica determinada por el momento histórico en que se desarrolla. A través de ella, el ser humano plasma su capacidad creadora y su necesidad vital de transmitir sus experiencias, ideas y sentimientos. Es un lenguaje que se manifiesta

con el cuerpo humano mediante una sucesión de movimientos rítmicos y dinámicos, los cuales tienen una forma determinada llamada diseño.

-Dentro de la producción mundial, las danzas populares representan un sector muy amplio, pues el ser humano de cualquier comunidad crea danzas que lo caracterizan y lo unen a los demás integrantes de su grupo. Los grados y maneras de creatividad colectiva a lo largo de la historia expresan características y aspectos generales que se han visto afectados por las formas de vida, de ahí que se clasifiquen en danzas folclóricas o regionales y danzas populares urbanas.

-Las danzas autóctonas o tradicionales son aquellas que se practican en ciertas comunidades con un sentido ceremonial y que han conservado al paso del tiempo sus elementos originales, los cuales son transmitidos de una generación a otra por medio de la tradición oral y la imitación. Aún con los peligros de extinción de éstas, se siguen practicando en los grupos indígenas y se puede observar que guarda gran influencia prehispánica en sus pasos, secuencias y actitudes.

-La danza folclórica constituye una rama de la danza popular y son las manifestaciones más directas e ilustrativas de una manera de ser y de una forma de vivir, casi siempre campirana, agrícola, idílica e indiscutiblemente popular. Los elementos, aditamentos e instrumentos que las completan son propios de la región y los colores indican partes del paisaje, de la producción y de las manufacturas de la comunidad. Al trasladarse este tipo de danza del campo a la ciudad se convierten en danzas escénicas que actualmente son representantes vistosos y lucidores de todo un Estado o de la nación entera.

-El desarrollo de las ciudades como organizaciones políticas y sociales influye en el desarrollo de la danza, dando lugar al surgimiento de las danzas populares urbanas cuyos códigos son más

elásticos y ofrecen movimientos y secuencias libres que propician la fomentación de la individualidad del bailarín.

-La danza surge espontáneamente de las costumbres de las clases populares y se reconstruye hacia las modalidades dancísticas de las clases que se hallan por encima de ellas económica y políticamente.

-En 1920 el Salón México inicia sus actividades representando para la clase media una forma de quitarse prejuicios y de buscar una nueva manera de expresión a través del danzón y otras modalidades bailables. El establecimiento de la radio, de las compañías grabadoras y de los salones de baile, la organización de una empresa televisiva y la propuesta de festivales y concursos de música y bailes populares, produce una enajenación de las costumbres y de los comportamientos sociales.

-El auge y la operatividad de los medios masivos en México se hacen evidentes en los años sesentas; la televisión ha traído ya a las grandes estrellas de la música y de la danza popular en sus modalidades urbanas. Por su parte, los chavos de la clase media se apropian de todo código extranjero superando sus interpretaciones.

-Las danzas y bailes tradicionales mexicanos forman parte de las manifestaciones culturales creadas en modos de producción precapitalista. Los cambios ideológicos que se van introduciendo se deben a la influencia de los medios masivos de comunicación que producen nuevos modelos de belleza, estilos estéticos y hasta cierto punto ruptura de los esquemas tradicionales establecidos, que se asemejan a los modelos extranjeros; tal es el caso del rock en nuestro país.

CAPITULO IV

EL ROCK EN MEXICO

La mayoría de las veces cuando hablamos de rock construimos una imagen de excesos sobre éste: drogas, sexo, caos, etc., imagen posiblemente creada por diversos factores que a lo largo de la historia nos ha sido introyectada; lo consideramos contestatario, popular, agresivo, vanguardista, etc.

El rock no sólo es música, ha englobado lenguajes, nuevas costumbres y concepciones del mundo diferentes; ha compartido y se ha retroalimentado con otras expresiones, como el teatro, la danza -tema visto en el capítulo anterior-, la literatura, la poesía, la fotografía, etc. Es un vehículo de comunicación y de expresión muy importante. También se ha visto afectado por las convulsiones políticas, sociales, económicas y por los acelerados cambios tecnológicos y de los medios de comunicación.

Otra característica importante es que el rock no es homogéneo como agente de comunicación social; no hay un público sino muchos públicos que consumen rock, el mensaje que contiene no es el mismo, ya que varía de acuerdo a la línea que siga el grupo o artista y en base a la procedencia social, al país de origen y al público receptor; la rebeldía y la contracultura persisten en algunos exponentes dependiendo el país y el entorno político en que se produzca rock, variando su grado de radicalismo y comercialización. El rock tampoco es homogéneo en cuanto a los cambios que ha sufrido a lo largo de sus 35 años; las temáticas de las que hablaba el rock de los sesenta es totalmente diferente a las de los noventa, debido posiblemente a las transformaciones que ha sufrido el mundo en todos los ámbitos, transformaciones más marcadas en los medios de comunicación y en la industria musical, el enorme

cambio de los medios de comunicación, los nuevos criterios publicitarios y la creciente importancia del rock, se ha convertido en una de las industrias más productivas del presente (Saavedra, 1993).

El rock posee desde su origen un carácter ambivalente: es un vehículo de expresión de las vivencias cotidianas, sentimientos y protestas juveniles, y por otro lado, es también una mercancía que se vende o se compra en el mercado (Urteaga, 1995). Si bien como género musical el rock ha invadido exitosamente todos los rincones de las ciudades, sin respetar credos, razas o idiomas, no sucede lo mismo cuando funciona dentro del rol de expresión cultural. No todos los grupos rockeros tienen alcances universales, no todos los rockeros los oyen de la misma manera o se relaciona unilínealmente con ellos. La mayoría que consumen rock se identifican con el grupo que de cierta forma les habla de su mundo y problemas; los chavos, la "banda", tienen mayor preferencia por los que utilicen su lenguaje, les recuerden la arbitrariedad policiaca o su marginalidad; los chavos de clase media alta prefieren los grupos que les hablen sobre problemas cotidianos, sobre el amor imposible, o acerca de lo terrible que es vivir en una ciudad como ésta.

El rock mexicano se da en un país centralizado, por eso no se conoce muchas veces su magnitud nacional y tiende a ser reducido al trabajo de unos cuantos grupos de la capital. Se da en un país paternalista, donde, a lo largo de su historia, los jóvenes no tienen acceso a espacios recreativos ni a lugares de ejercicio propios. El rock es cultura y reventón, pero se da en un país patrimonialista que siempre ha buscado tutelar moralmente hasta el empleo del tiempo libre y la creación cultural de cada uno de sus ciudadanos.

El rock mexicano se da en distintas regiones de un país multicultural y en casi todas las clases sociales. Ha integrado a su sonido tradiciones musicales de distintas regiones y épocas mexicanas y ello

ha producido diferentes resultados sonoros. Además , en nuestro país se toca rock desde hace más de treinta años, por eso abarca también distintas actitudes, valores culturales y puntos de vista de varias generaciones (Paredes, 1992).

Para poder comprender al rock no sólo como un género musical sino como un fenómeno que ha provocado diversos cambios, desde su inicio hasta nuestros días, en la juventud de nuestro país y más aún, el rock puede ser una de las expresiones culturales más importantes de este siglo, trataremos de exponer algunos aspectos del impacto que ha tenido en México.

4.1.) Antecedentes.

El rock mexicano es diverso, producto de más de tres décadas de estratificaciones sonoras y temáticas, pero con una constante: siempre ha estado enfrentado a un sistema autoritario. Es posible observar a lo largo de una historia del rock en México la constante violación y, hasta cierto punto, violentación del "personal" por parte del sistema.

4.1.1) 1955 e inicio de 1960.

La difusión del naciente rock'n'roll por el cine y la radio inspiró a la juventud mexicana y mundial, de clase media, a imitar el estereotipo del joven estadounidense en su atuendo, costumbres y música. A nivel casero se empezaban a copiar algunas melodías mientras varios músicos de carrera atentos a la oportunidad se lanzaban a la carga con flojas versiones de la música del momento.

En el inicio de los años sesenta el rock tiene su primer contacto sólido, a través de los medios masivos de comunicación, con una juventud que crece en profunda contradicción de una familia

paternalista, autoritaria e impositiva. En aquella época la juventud también se encontraba diferenciada socialmente por el territorio urbano donde se asentaba y por los gustos musicales. La primera generación donde se insertó el rock estaba formada por los "rebeldes", jóvenes de clase media escolarizada, y por los "caifanes", jóvenes hijos de trabajadores proletarios.

La escuela, la religión, la familia, las telenovelas y las películas moralistas, buscaban hacer de los jóvenes individuos dóciles y aptos para el trabajo: "Saludábamos cada semana a la bandera, nos obligaban a pelarnos de casquete corto, a usar uniformes militares, a respetar héroes oficializados y asumir el discurso ideológico de una revolución institucionalizada y corrompida" (Quiróz, 1993).

El rock en aquella época era una música hecha con instrumentos caros, donde la mayoría de los grupos eran de clase media alta.

4.1.2) 1960 a 1970.

Entonces surgen las primeras grabaciones y llega el éxito efímero de los pioneros del rock en México, casi todas versiones letradas en español de los "hits" originales de sus ídolos. Su público todavía era fácilmente reconocible, los rebecos más que los caifanes, las clases medias más que los proletarios, eran sus seguidores.

Pero también desde un principio hay composiciones originales. En términos musicales y de aportación, la temática de los rocanroleros mexicanos era intrascendente, cursi e ingenua. Pocos rockeros le dieron cuerpo a sus preocupaciones letrísticas y musicales más allá del cover o "hit" en turno. El rock se había insertado entre jóvenes preparatorianos y universitarios, característica que significaría mucho en su evolución posterior.

Las disqueras locales trataron de afianzar el mercado juvenil conquistado, separando a los vocalistas para hacer solistas más manejables y rentables, obligaron además a los grupos restantes a grabar canciones "chatarra" ajenas al rock, incluso parodias de su propio público. Muchos se retiraron decepcionados por la explotación y las escasas perspectivas, y fueron reemplazados por músicos fronterizos más profesionales y menos reticentes a la comercialización impuesta (Sarquiz, 1991).

Llevados por el ejemplo de los nortños, surgieron y resurgieron grupos alentados por la aparición de numerosos cafés de rock de nombres exóticos, donde podían tocar sus imitaciones de los éxitos internacionales de moda en inglés más o menos "guarasqueado".

A pesar de lo cursi de las letras y la semejanza de sus pasos de baile con los del swing y el mambo, el rock seguía espantando al orden instituido por la agresividad de las indumentarias, el corte de cabello y el temor a que las reglas fueran transgredidas. La obediencia y la represión sexual, fueron reforzadas por la iglesia; si llegaba a existir un espacio por donde se pudiera escapar de estas rutinas y prohibiciones, aparecían los prefectos, los vecinos puritanos, la "tira", para cerrar el cerco al potencial rebelde (Quiróz, 1993). Represión que culminó con la ya conocida masacre de Tlatelolco en el 68.

Los grupos más maduros empezaron a componer canciones propias, aunque sin apartarse del inglés que, se decía, era idioma natural e internacional del rock.

En tanto, la industria cultural y los medios de comunicación, vendían productos y al mismo tiempo propiciaban, tal vez sin proponérselo, contradicciones culturales en una población juvenil que se empezaba a cansar del "establishment", de lo establecido.

La música de fondo del movimiento estudiantil fue el rock, éste se convirtió en una actitud hacia la vida. A la vestimenta y la greña larga se unieron las costumbres aprendidas de los movimientos

contraculturales norteamericanos e ingleses; el rock pasó de las colonias clasemedieras a las universidades y se extendió a la periferia de la ciudad. La concepción y el ejercicio del amor cambió en los sesenta, el movimiento estudiantil y el rocanrol como modo de vida, rompiendo con los esquemas establecidos.

4.1.3) 1971 a 1980.

Como consecuencia de la masiva difusión e influencia internacional del rock al principio de los setenta, resultó aquel "Woodstock mexicano". En septiembre de 1971 se celebró el "Primer festival de rock y ruedas" en Avándaro, Estado de México; congregó a aproximadamente 200 mil personas. A este Festival no sólo acudió la pequeña burguesía, la juventud acomodada, también se pudo observar el gran componente de adolescentes de las colonias populares, chavos de clase baja, ávidos de espacios expresivos (Paredes, 1995).

Con ello fueron abriéndose espacios radiales y grabaciones a muchos de los participantes en el desorganizado y vilipendiado festival de Avándaro.

Dicho festival permite una explosión del lenguaje prohibido, la indiferencia ante el pudor, la burla de las convenciones y el entusiasmo por los méritos esenciales de la edad juvenil. Durante tres días, entre gritos de júbilo que convierten las distorsiones acústicas en sonorización adecuada "fajes, ligues que, literalmente, se desvanecen en un abrir y cerrar de ojos, toques y tocadas, los chavos de clases populares ratifican su conversión al ideal de juventud que contabiliza la industria cultural" (Monsiváis, 1992).

En Avándaro se desvanece gran parte del control clasista y nacionalista sobre las nociones de juventud.

Una estación de radio transmitía el evento hasta que Felipe Maldonado, tecladista del grupo "Peace and Love", gritó "chingue a su madre el que no cante..."; al día siguiente los medios estigmatizaron al evento, el rock se restringió en los medios y su ejecución mexicana fue confinada a la más recóndita subterrneidad en los llamados hoyos fonquis (Paredes, 1995).

Después del Festival de Avándaro el rock fue reprimido y en los años de la actividad política clandestina también optó por moverse subterráneamente. Ahí refugiado el rock continuó cultivando temáticas representativas de los barrios bajos mexicanos, y dentro de la marginalidad generó una identidad mutua entre público y músicos.

Durante esos años surgió la literatura de la onda, pero las autoridades continuaron segregando a la cultura roquera como si fuera una manifestación de minorías vandálicas o de élites extranjerizadas.

La condena generalizada de la prensa amarillista que generó el fenómeno juvenil de Avándaro y su eco en el volátil clima político del momento, desplazaron al rock de su habitat clasemediero original a los barrios marginales e industriales.

El auge de las "discotheques" con música grabada cerró aún más los espacios a los grupos de rock en México, además que se encontraba fuera de competencia ante el rock internacional de gran producción.

A todo este periodo, que duraría más de 20 años, el personal lo conoce como el periodo de la "larga noche" del rock mexicano. La larga noche es el periodo más oscuro del rock hecho en el país (Urteaga, 1995).

4.1.4) 1981 a la actualidad.

En los proliferantes hoyos y algunos nuevos espacios como el Museo Universitario del Chopo, la creatividad roquera regresó de su exilio al alcance y atención clasemediera. Por fin resurgieron locales dedicados al rock y en ellos grupos e intérpretes que con personalidad y material propios alentarían mayor movimiento futuro.

El territorio de los encuentros y desencuentros del rock fue el centro y la periferia del D.F.; a través de conciertos, concursos y festivales, el rock recuperó para sí a los jóvenes músicos que regresaban de sus experiencias en Peñas y mítines o festivales políticos.

Basados en el renovado movimiento local, y también en los auges roqueros dados en Argentina por el rechazo a la música en inglés tras la intervención británica en las islas Malvinas y en España con el movimiento postfranquista, surgen músicos jóvenes decididos a reivindicar la factibilidad y la necesidad de un rock mexicano y en español. Surgen igualmente compositores consumados y hasta viejas agrupaciones consolidan su propuesta y generan esperanzas de un movimiento en auge.

A mitad de los ochenta surgieron algunos bares o foros no tan selectivos, o incluso otros de tendencia multclasista en cuanto a la composición de los grupos que programaban y el público que asistía, lo cual produjo una gran heterogeneidad y calidad en los carteles. La escena roquera de la segunda mitad de los ochenta expandió sus vínculos con otras artes, expresiones que padecen la misma falta de recursos y espacios para su ejercicio.

La industria del disco mexicana comenzó a interesarse por el rock en español y comprendió que había desatendido una fuente de ganancias y decidió buscar exponentes mexicanos para satisfacer la demanda detectada. El llamado "Rock en tu idioma" tuvo gran participación y respuesta, pero su resultado fue: ventas decepcionantes y un cierre de puertas y oportunidades tan apresurado y torpe como la presente apertura. Pese a la cubetada de agua fría y paradójicamente, la llamada década perdida para la economía mexicana, no lo fue para el rock, en ella se fueron fogueando y fermentando los grupos y la música que le darían un nuevo impulso al rock de los noventa.

A fines de los ochenta se realizaron cada vez más conciertos de bandas argentinas y españolas. Posteriormente llegó el rock anglosajón esperado durante décadas.

El rock mexicano del inicio de la última década del siglo se resiste a su pasteurización y continúa siendo una música y un modo de vida. El rock vive un buen momento, la mayoría de sus temas y sus corrientes mantienen una postura contestataria, aunque no en todos los grupos, desde el rock y el pop para la clase media, con excelentes letras que le cantan a una ciudad alienada, a la soledad de sus habitantes, a las angustias de sus jóvenes en busca de identidad, que viven entre la inadaptación y la locura que produce una cultura conservadora y autoritaria y una economía en crisis; canciones de rebeldía contra el orden familiar, policiaco y estatal.

Al despegar los noventas, las grabaciones discográficas logradas por los grupos nacionales rebasaban el centenar. No se trata de más de cien discos compactos inundando los anaqueles en los puestos de venta, ni en los medios de comunicación, sino una minoría de grabaciones profesionales, incluso transnacionales. Esa multiplicidad, hoy en ascenso irrefrenable, de la presencia en grabaciones

de grupos de rock mexicanos es una de las varias maneras de medir intensidad de música de los jóvenes mexicanos de este fin de siglo (Espinoza, 1995).

En 1995 la gente habla ya de una apertura del gobierno hacia el rock: algunas discotecas presentan grupos mexicanos, y también dentro de sus programaciones bailables tienen varias canciones de dichos grupos, algunas estaciones de radio transmiten los "hits" de los "bandas" musicales mexicanas que han logrado grabar con la gran industria; también existe una gran abundancia de grupos desconocidos en espera de tener alguna oportunidad con la gran industria.

El rock es todavía satanizado, su práctica aún no deja de ser reprimida y su temática la mayoría de las veces censurada. El rock de los noventa es un modelo por armar, formado de diferentes grupos y corrientes; posiblemente se pueda hablar de una cierta apertura del rock después de tantos años de represión en nuestro país. En los últimos años el rock mexicano ha tenido un ascenso innegable, pero sigue siendo un fenómeno eminentemente subterráneo.

4.2.) La cultura del rock.

El rock ha sido una manifestación muy fuerte dentro de la cultura en las últimas décadas; expresión concreta de la juventud urbana y conformadora de una actitud ante la vida y ante las situaciones sociales y políticas.

La cultura del rock ha mostrado la capacidad real de la juventud para generar formas de expresión y organización propias. Una cultura que no sólo ha representado un movimiento de carácter musical, sino ha ofrecido también la posibilidad y oportunidad de unificar a la juventud para oponerse a determinadas formas culturales y ofrecer alternativas específicas.

A continuación presentamos algunos aspectos que conforman esta cultura del rock, aspectos que serán abordados desde una perspectiva nacional e internacional.

4.2.1) *Lo popular.*

Lo que se pudo observar en esta breve historia del rock en México, es que no sólo llegó muy temprano, mediados de los 50, sino que su rápida penetración y expansión entre los jóvenes urbanos fue obra de la masiva e intensa difusión y explotación que las industrias culturales mexicanas que dieron a esa nueva mercancía denominada rocanrol. Tiene más de 30 años de existencia y son varias las generaciones de jóvenes que han hecho de él su lugar de reconocimiento e identificación como jóvenes y rockeros, y distintos a otros jóvenes que habitan la misma ciudad.

El rock llegó del norte, nuestros maestros lo maldijeron, nuestros padres lo abominaron y la iglesia lo condenó. Al grito de "pobres de nuestros jóvenes tan lejos de Dios y tan cerca del rocanrol" (Quiróz, 1993), la vieja izquierda y la "momiza" instituida señalaron al rocanrol como la punta de lanza del imperialismo cultural, que atentaba contra la identidad y valores de los precarios hijos del desarrollo estabilizador.

Ante esta identidad impuesta, normativa, homogeneizante, totalizadora, institucional y conservadora, cualquier movimiento fuera de los cánones permitidos por la familia, la escuela, el servicio militar y la iglesia era catalogado como delito de disolución social. En estos días y en este contexto el rock llegó a la ciudad de México, en medio de una "desestabilización" económica, política, social y emocional, donde las cantinas, los cines de barrio, las tragi-películas mexicanas, las radionovelas y las

telenovelas, conformaban los rituales domésticos de una catársis social dentro de los límites establecidos por el Estado nacional.

En sus inicios el rock dio unos cuantos "pininos" que bastaron para que fuera rápidamente reprimido e identificado con el estereotipo de la juventud desenfrenada. Mientras se nacionaliza la experiencia rockera, al encontrar su idioma vital en los sueños y los comportamientos que del rock se desprenden, le fian a la música la índole de su juventud. Esta primera generación de la contracultura de disuelve (Monsiváis, 1992).

Avándaro simboliza el momento de la apropiación del rock por parte de los chavos de los sectores populares urbanos, es el inicio de un proceso de introyección de éste en su cultura. La represión contra el rock se manifestó prácticamente en la imposibilidad de escucharlo, de hacerlo y de reunirse para ello. Arrancados por la fuerza de la dominación-subordinación de las industrias culturales por la propuesta subersiva que la onda encarnaba, los roqueros mexicanos fueron forzados a organizar su vida autónomamente si deseaban seguir existiendo. Por las condiciones sociales, morales y políticas adversas hubo que hacerlo en forma subterránea, los hoyos fonquis en las colonias populares que cercan el D.F. fueron su única posibilidad (Urteaga, 1990).

Luego de Avándaro, y entre las represiones cotidianas, la contracultura mexicana se confina en el impulso del rechazo que es la ética de la sobrevivencia.

El rock de los 70 no sólo sobrevivió a la larga noche, renació y creció como cultura subalterna en los barrios, en las esquinas, en las colonias, en las vocas y prepas; una relación creativa entre exponentes y audiencias de jóvenes. Perseguido, reprimido, con ciertas y parciales aperturas por parte del poder político el rock mexicano fue solidificando sus bases de crecimiento entre la población juvenil

popular urbana que le exigió cantar en español y expresar sus experiencias cotidianas en esta enorme ciudad para defenderlo de la "ley" y apoyarlo.

Durante gran parte de los 70 y principios de los 80, los rockeros encontrarán dos formas básicas de sobrevivir, e incluso a la larga noche; esta forma de subsistir posibilitó el desarrollo de colectividades de jóvenes, grupos de chavos reunidos por el gusto de escuchar en común la música rock y vivenciando otro tipo de actividades en conjunto. Una de las formas de agregación durante ese lapso de tiempo, dio lugar a otro tipo de joven rockero, con un gusto por el rock hecho en los hoyos, un poco distorcido; bandas de chavos consumidores de revistas rockeras hechas en México, amantes de rock en vivo y en español, que hicieron de la tocada un espacio ritual simbólico entre músicos y audiencias (Urteaga, 1993).

Cuando se habla de la producción cultural que realizan las clases subalternas debemos aclarar que no se entiende por popular todo aquello que ha sido producido o que proviene de ellas, sino lo que ha sido apropiado por dichas clases en la medida en que se adapta a su manera de vivir y de sentir, independientemente de su origen. Esta producción cultural también es definida por su relación y por su posición con respecto de la cultura dominante en situaciones históricas concretas, que pueden definirse como alteridad, diferente, debido a que constituyen un acervo cultural de los sectores que en nuestra sociedad ocupan posiciones de subalternidad, en el caso de nuestro estudio es el rock (Rodríguez, Urteaga, 1995).

Al principio de los 80 algunos grupos incursionan en el humor y, lo más importante, en sonidos cada vez más mestizos que mostraban su distanciamiento con los géneros anglosajones establecidos. Durante esta década el rock mexicano se ha ido popularizando, se ha ido construyendo como otra

matriz cultural; matriz de sentidos y símbolos distintivos para las diferentes clases sociales y los jóvenes que viven dentro de ellas.

El movimiento roquero es hoy lo que es y por la terca voluntad de aquellos rockeros que se insertaron en los barrios, en las colonias y las esquinas clasemedieras y populares para sentirse vivos al expresarse. El rock nacional vive un buen momento, a excepción de los productos desechables con música de rock del monopolio televisivo, que mantiene una postura contestataria; existen grupos que convocan a la raza "gruexa" que con sus letras recrean la cultura del reventón, del desempleo y de la represión. Especialmente se convierte en un fenómeno de alcance nacional y todo parece indicar que en su expansión, se fundirá con músicas y ritmos regionales; un rock regionalizado.

De la calle, recinto de la vitalidad, un sector del rock mexicano extrae la identidad que no le proporcionaron los conservadores. Basta observar en las tocaditas el modo en que el público inventa con rapidez su personalidad única, su solidaridad: allí se recrean los movimientos que la calle auspicia, la banda o lo que la sustituya, se acoge a la protección y la inspiración de la calle. Las tocaditas que asumen el molde del reventón son un desquite hacia la cortesía y la censura, el "slam", ese frotarse belicoso, es también la agresivísima forma de otras posibilidades de intercambio corporal: la calle es el principio y el fin de la energía rockera, tal y como hasta hoy se ha conocido (Monsiváis, 1992).

4.2.2) *El Tianguis Cultural del Chopo.*

Uno de los principales factores en la conformación de redes colectivas, de espacio identificatorio y de lugar de reunión para los rockeros es el tianguis cultural del Chopo.

El tianguis del Chopo es un templo de la contracultura mexicana. Apareció en 1980 , el 4 de octubre, a las afueras del Museo del Chopo , como resultado de la tendencia natural del intercambio. Es un centro de intercambio y distribución suigeneris, hay para todos los gustos y para quienes gustan de todo, en el que se manifiestan una serie de relaciones comerciales, culturales y humanas que giran alrededor de un punto de interés común a todos los participantes del proceso de intercambio de la música de rock.

Es uno de los principales canales de venta que las compañías de discos independientes y los grupos mexicanos de rock utilizan para difundir sus productos. Es el lugar de reunión de cientos de jóvenes que acuden cada sábado, desde hace más de 10 años, creando en él un espacio de convivencia, venta, compra o intercambio de discos y cassettes de todo tipo. Se trata de un mercado para la distribución y adquisición del rock hecho en México y del rock internacional. Igualmente se pueden adquirir una gran variedad de artículos relacionados con el rock: botones, camisetas, llaveros, calendarios, videos, tanto de conciertos como de películas, etc..

La creciente comercialización que se ha hecho patente en los últimos años, ha provocado una reducción de aquellos asistentes que básicamente se mantenían del intercambio, para adquirir y ofrecer su material discográfico, como también la oficialización de los dueños de locales.

En 1982 el tianguis tuvo que dejar las instalaciones del museo, desde entonces recorrió las calles de la ciudad para protegerse de las razzias y el rechazo de las conciencias escandalizadas por la congregación de fachosos. El estigma cultural y social contra los rockeros interiorizado en gran parte de la población urbana sujeta a los televisores, como único medio de entretenimiento en su tiempo libre, ayudó considerablemente en los cambios de lugar del tianguis. Los rockeros eran atacados por

los propios chavos de la colonia a la que llegaban, o los adultos presionaban a la delegación para que los echaran y la "tira", como siempre, sacando provecho de la situación (Urteaga, 1995). El tianguis se ve forzado al nomadismo. Ganan otra calle o lugar, tienen éxito y los cerca la represión. Otra calle y bandas de asaltantes, atracos sistemáticos de la policía, redadas, incursiones vandálicas, hasta lograr establecerse en otro lugar (Monsivaís, 1989). Posteriormente y a partir de la "legalización" el tianguis cambio. Ahora se puede ver un auténtico tianguis, en el amplio sentido de la palabra, sostenido a base de comerciantes establecidos que trabajan como distribuidores de mercancía en sus variadas formas. Esto ha provocado que aquellos que asistían al tianguis para ofrecer sus propios discos, sean tratados como "bichos" raros y como una indeseable competencia para muchos dueños de los locales, que se han convertido en los propietarios del chopo. La institucionalización del tianguis no ha mellado su carácter de espacio de expresión, socializador entre la "banda", consagrador entre los músicos rockeros, comunicador de los principios anti-comerciales y libertarios del movimiento. Elementos definitorios de su identidad rockera frente a otras identidades juveniles de su mismo horizonte generacional. Podría decirse que el ser rockero implica asistir cada sábado al chopo y conectarse así con el movimiento, con el personal.

En el tianguis existen diversas colectividades (rockeros, punketos, jipitecas, metaleros, etc.), donde cada una de éstas demarca o construye el espacio del "nosotros" en contraposición a los "otros" en terminos del estilo de rock que más gustan, de los lugares para la realización de las tocaditas y los "revens" de los grupos, de la "facha", de las lecturas que gustan hacer, de las preocupaciones y temas comunes de interés. A través de estos símbolos los chavos se reconocen, se comunican e integran entre sí, pero también se diferencian descalificándose (Urteaga, 1993).

Existen diversas formas de adquisición del material con el que se comercia en em chopo; los que compran por mayoreo, los que tienen contactos con casas disqueras, etc.. Uno de los factores primordiales del tianguis es el intercambio de información entre los participantes.

La piratería es una práctica común en nuestro país y que en el chopo es una floreciente industria. La causa del desarrollo de esta actividad se debe a la pobre visión de la mayoría de difusores y gerentes de casas disqueras, como también al precio elevado de los cd's, o también debido a que es muy difícil conseguir determinado "material".

Como hemos expuesto anteriormente, decir rock, es decir drogas, violencia, influencia nefasta en los jóvenes mexicanos y otros males, pero cuando se asiste al chopo puede tenerse una mejor perspectiva a cerca del tipo de música; esos jóvenes que se reúnen sábado a sábado son un claro ejemplo de la variada gama de posibilidades, gustos y propuestas que existen dentro de este género musical, y han sido ellos quienes más claramente nos dan una idea de la influencia positiva (Padilla, 1993).

Alrededor de unos 400 jóvenes, y algunos no tanto, se reúnen todos los sábados, concluyen cada semana donde no sólo es por la música rock, sino también la camaradería y el cotorreo permiten que converja todo tipo de gente dentro y fuera de este medio. En general, en la facha de la chaviza asidua al tianguis del chopo predominan los colores negro, azul y gris, los lentes oscuros, las "matas" largas, y algunas pintadas ; los jeans entubados, los tennis, las playeras con logos de grupos aún desconocidos por otros jóvenes, tatuajes, una serie de colgijos en las muñecas, en el cuello, arracadas que cruzan orejas y narices, y uno que otro corte "exótico". Esto los hace semejantes pese a la heterogeneidad de estratos sociales, formas de pensar, corrientes musicales, sexos, edades y ocupacio-

nes. Dicho atuendo es vehículo de identificación, entendimiento y autoafirmación; una actitud ante la vida. Chavos y chavas, permanecen largas horas en el chopo debido al intercambio de información y objetos que se lleva a cabo, al cotorreo que se forma entre los cuates y a las amistades que se hacen: es un espacio donde se practica la socialidad. El personal manifiesta, comercia, intercambia y consume cultura en escasamente una cuadra y dos pasillos; sitio que los hace sentirse libres, un "grito de libertad" a través de la música, la vestimenta, el intercambio (Bravo, 1991).

El tianguis es un lugar de encuentro, de reconocimiento social y de establecimiento de redes vinculares afectivas. Sus asistentes valoran los discos sobre la ropa, los espectáculos o tocadas de rock sobre las comidas, que de cualquier modo, algunos no podrían costearse; el reventón como forma de escape a los problemas cotidianos. Se trata de un universo cultural innegable, pero las autoridades siguen considerando al rock como una manifestación de puro relajó y vandalismo que ellas deben tutelar.

Más que un fenómeno sociológico, el chopo es un tianguis generado por la necesidad de información; los medios la ofrecen según su criterio, las disqueras editan o importan los productos que les parecen vendibles; el tianguis está constituido y mantenido por gente que principalmente es consumidora.

Recorrer el chopo es comprender el porqué de la preferencia de los asistentes; no puede desaparecer por sí mismo debido a que siempre habrá una necesidad de información y contacto directo, humano y empático. Los medios de información ofrecen ésto en rara ocasión, aún y cuando reciban cierto tipo de retroalimentación, por más cercana que ésta sea (Padilla, 1993).

El chopo es una reunión de líderes de opinión que forman una red de intercambio de información musical que supera a muchos noticieros, programas o publicaciones. El chopo es una interconexión de redes, cuya intención es poder enriquecer la cultura musical de un grupo de jóvenes ávidos de nuevas experiencias y conocimientos.

4.2.3) *Identidad en el rock.*

La identidad, como hemos visto, es la autopercepción de un "nosotros" relativamente homogéneo en contraposición a los "otros"; en base a atributos, marcas o rasgos distintivos subjetivamente seleccionados y valorizados que a la vez funcionan como símbolos que delimitan el espacio de la mismidad identitaria. Poseer una determinada identidad, implica conocerse y darse a conocer como tal, a la vez que, darse a conocer y hacerse reconocer como tal, mediante estrategias de manifestación, en la confrontación con otras identidades subjetivas en la interacción de las relaciones sociales; el individuo se reconoce a sí mismo sólo reconociéndose en los otros (Urteaga, 1995).

Urteaga nos propone tres fuentes de determinación social de las representaciones: La experiencia vivida, las matrices culturales y las ideologías, éstas últimas entendidas en una determinada época y lugar, la representación social, o campo conceptual operativo de la identidad colectiva se estructura en base a tres principios: el principio de diferenciación, el de integración de las diferencias y el de su permanencia a través del tiempo. El principio de diferenciación es un proceso a través del cual los individuos y los grupos humanos se auto-identifican siempre, y en primer lugar, por la afirmación de su diferencia con respecto a otros individuos y otros grupos; es un proceso de autoidentificación, a

partir de una toma de conciencia de las diferencias. Estas últimas tienden a presentarse en forma de contraposiciones binarias : joven/adulto, rockero/no rockero, metalero/jipi, nacos /fresas, etc.

El segundo principio es el de la integración unitaria o de reducción de diferencias. La afirmación de la unidad identitaria colectiva, reposa sobre la integración de las diferencias alrededor de un principio unificador que las subsume, y al mismo tiempo las neutraliza, las disimula e induce a reglas que, en el caso de las identidades colectivas/grupales, tienen que ver principalmente con las exigencias de cooperación y solidaridad interna del grupo.

El tercer principio es el de su permanencia a través del tiempo, más allá de sus variaciones accidentales y de sus adaptaciones de entorno. Remite a la continuidad temporal, que posibilita a los sujetos, construir una memoria, ya sea individual y/o colectiva, que vincula el pasado con el presente. La socialidad es una importante dimensión de las identidades juveniles. Los rituales son un mecanismo para construir o expresar una identificación social, ya que permiten centrar la atención de determinado grupo social en un símbolo o valor que los hace iguales. La identidad presupone la alteridad, al mismo tiempo que se auto-identifica el grupo como parte de un "nosotros". Se contrapone a los "otros". Dicha ritualización la conforman ropas, personas, y un manejo de la experiencia e identificación colectiva (Nivón y Rosas, 1993). Un factor que debemos considerar importante es el lenguaje. En países como el nuestro, donde el rock ha logrado crear todo un lenguaje, una cultura, pero fundada en su música. La articulación música-letra es totalmente secundaria si consideramos que en nuestro país la mayor parte de la población juvenil no entiende ni habla, el idioma inglés; donde la gran mayoría del auditorio de las estaciones que difunden la música en inglés, no lo habla. El rock en inglés en nuestro país tiene otras connotaciones, distintas a las que tienen en sus países de origen: aquí exigimos mucho

más de la música; ha permitido que desarrollemos la percepción musical a niveles insospechados y que dejemos las letras un poco relegadas (Soler, 1994). Con respecto a la ideología nuestro país tiene las mismas connotaciones que en los demás: casi todo el rock tiene una postura contestataria.

El rock se ha constituido en una expresión juvenil de carácter tendencialmente internacional por su música, su fuerza, violencia y protesta que representa el rock como código cultural contra lo meloso, monótono, cursi, etc. Poco ha importado a los jóvenes mexicanos lo que en sus letras expresan los músicos exponentes del rock extranjero, el dominante; lo que unifica e identifica es la rítmica y fuerza musical, nos identifica como forma de protesta y rebeldía, el poder musical que nos querían imponer las anteriores generaciones (De Garay, 1985).

El rock como una manifestación cultural fundamentalmente de los jóvenes urbanos, que se encuentra dentro de los espacios de vida cultural de esta ciudad, es una forma de ser y un estilo de vida y por lo tanto de procesos de apropiación y usos de productos en los que prevalece el valor simbólico, estaría estrechamente vinculado a la dimensión de la socialidad de los jóvenes, esto es, a la creación de colectividades o identidades juveniles rockeras en las urbes. Estas se reunirán a partir de una especie de un ambiente, como medio de experimentar y sentir en común y como medio para reconocerse.

Todo comienza con una "llamada", vía sonido o vía imagen, que impacta sensiblemente; ésto lleva a más búsquedas de imágenes y sonidos con los que se identifiquen. Momento que lleva a la transformación de sus gustos, en la facha, en la nueva música, a una primera ocupación de sus cuerpos que es el espacio necesitado de ocupar como propio y, al hacerlo, el instrumento o medio de identificación con otros chavos similares a ellos. La agregación en este momento es por empatía con otros sujetos en música y facha. Intercambian símbolos emblemáticos en espacios que usan para contactarse

(escuela, tocadas, chopo, Coyoacán). El conjunto de símbolos emblemáticos usados y creados en las redes de sociabilidad, son palabras o momentos en común. La identificación emocional colectiva, sería el aspecto subjetivo-sensible de la experiencia de la vida que implica rockanroleo por las calles de estas ciudades masivas más no totalmente homogenizables (Urteaga, 1993).

La representación social de lo que es ser rockero se va introyectando en la chaviza a través de personajes que conforman la mitología rockera internacional y nacional donde lo mexicano es el sonido "trisolero", "rupestre", "el guaca-rock", "el etnorock", se identifica entre sí y se diferencia de otras agregaciones de chavos, los "otros", los no rockeros, por mediación de sus ídolos rockeros. El "nosotros" rockero, la identidad rockera, además requiere de ritos que reactualicen la memoria colectiva del mito, la representación social de sí mismos, para afrontar su cotidianidad como jóvenes y rockeros. Uno de los rituales más importantes como lugar de construcción identitaria, es la tocada o el concierto. Hablar de ritual es hablar de participación y comunión entre músicos y audiencias rockeras. Esto se realiza y expresa no sólo en el orden de lo verbal, también en la "facha", en los gestos, en la música y en las escenografías. En la tocada a través de estas maneras discursivas, el "personal" vive en común, ritualizadamente, la libertad que reclama a las instituciones sociales. Experimentar un concierto permite al personal convencerse de su existencia como colectividad frente a otros conjuntos sociales.

La tocada o concierto, forma parte importante del reconocimiento de la identificación con el "otro" para definir el "nosotros", los rockeros. Los conciertos o tocadas de rock son espacios públicos en los cuales los jóvenes no sólo se encuentran sino se reencuentran en un ambiente festivo y fraternal, llevan a cabo un uso y apropiación social de la música y del espacio urbano. El concierto o tocada no sólo lo hace el grupo sino que se construye colectivamente; los distintos grupos de rock producen a sus

respectivos públicos, pero al mismo tiempo éstos le dan sentido y existencia a los grupos. Los conciertos son un espectáculo de masas donde los afectos y emociones salen a flote; el rock es un estado de ánimo construido colectivamente, es decir, una sensibilidad colectiva (Nateras, 1993). En general el movimiento rockanrolero favorece la construcción de identidades, no sólo en sus integrantes, o grupo de pertenencia, sino también en aquellos que lo ubican como grupo de referencia.

El estilo, la dimensión simbólica de las culturas juveniles, se expresa en un conjunto de elementos materiales e inmateriales que los jóvenes consideran como representativos de su identidad como grupo. Urteaga (1995) y Feixa (1993) nos presenta un claro esquema de elementos para la construcción de un estilo. Dichos elementos son 4: a) la jerga, b) la música, c) la estética y d) las producciones culturales.

a) Cada grupo tiene su propia jerga, un vocabulario especial que es comprensible sólo por sus miembros. La jerga cumple algunas funciones importantes en las culturas juveniles, a través de ella los jóvenes pueden ahorrarse explicaciones, sirve también para poder precisar experiencias juveniles que en el vocabulario adulto no existen, pero el hecho principal es que sirve para reforzar y mantener la identidad del grupo respecto a los otros grupos. Esta jerga juvenil está construida con materiales provenientes de las culturas marginales, de los lenguajes contraculturales. Cada comunidad rockera desarrolla jergas específicas como parte de su autoafirmación como identidad diferenciada de otras colectividades rockeras (punketos, metaleros, rupestres, darketos) y todo el movimiento rockero puede comunicarse entre sí, teniendo como base el lenguaje de la onda y sus modificaciones.

b) El rock es, desde su nacimiento, uno de los generos musicales más asociados a los estilos juveniles. Los jóvenes usan el rock como vehículo interlocutor de sus experiencias y necesidades de

todo tipo, también como espacio de creatividad y realización personal-colectiva, como lugar de interacción y agregación social a partir de una identificación colectiva emocional, que induce a una fusión afectiva simbólica del personal entre sí.

c) La estética, moda, "look", "facha". son palabras que parecen significar lo mismo: remiten al vestido y al corte de pelo, a la cantidad de colgijios, tatuajes y demás accesorios. La estética o "facha", como se prefiera, es uno de los elementos más importantes mediante la cual los jóvenes descubren y expresan su identidad; informa sobre la identidad de los jóvenes que componen al grupo, marca sus divisiones internas, de manera que la forma de vestir permite no sólo la identificación de lo que une, también de lo que separa. En el interior de cada comunidad, en este caso la rockera, existen grupos que se distinguen unos de otros por la manera en cómo usan la vestimenta.

d) Las producciones culturales. En la mayor parte de los estilos se expresan públicamente también a través de espacios comunicativos como los fanzines; éstos son revistas austeras elaboradas con los medios y recursos más baratos, ingeniosos e inmediatos. Son expresiones de gente afín a un género musical o de los grupos mismos y son un ejemplo de la cultura que rodea al rock en México; su distribución se realiza en las tocadás, por correo, en algunas tiendas de discos o en el tianguis del chopo. La palabra proviene de "fan-magazines", originalmente para coleccionistas de comics, luego fue extensiva al rock (Paredes, 1992) las pintas, los graffitis, la radio, los periódicos, revistas, tatuajes, etc. Estos espacios son una prueba de la capacidad de creación e inventiva de los jóvenes que participan en estos estilos; para ello, utilizan canales convencionales de la cultura de masas o bien crean por sí mismos canales más marginales o subterráneos.

Es importante señalar que el "ser joven" se construye desde una multiplicidad de ofertas identitarias que se ubican indistintamente en dimensiones de la realidad diferentes y sólo una de ellas es el rock; simultáneamente existen y se movilizan durante este período otras adscripciones identitarias que actúan al unísono complejizando este momento tan importante, siendo éstas las de clase, género, generación, sexualidad, etnia, etc..

El movimiento rockandrolero tiene un público específico objetivado en la categoría social de la juventud, donde dicha categoría tiene un valor simbólico en tanto que en sí misma es un elemento identificador. El rock, como manifestación simbólica, privilegio de la juventud, es una de las tantas ofertas de adscripción identitaria, en la que ciertos jóvenes urbanos vivencian este momento tan particular y en la cual pueden quedarse durante la "fase adulta".

4.2.4) *Lo masivo.*

En los países del mundo desarrollado aparecieron desde los años sesenta una gran industria y un mercado vinculados a la música de rock; una industria y un mercado que muy pronto se convirtieron en multinacionales. A partir de esos mismos años, la música de muchos grupos y solistas se ha comercializado en discos y conciertos tanto en los países desarrollados como en muchas otras partes del mundo, y desde hace tres décadas a la fecha, el "video-clip" le añade imagen al denominado "hit".

En Estados Unidos y Gran Bretaña se producen anualmente grandes cantidades de discos y videos, también existen estaciones radiodifusoras, programas televisivos que difunden y comercializan el rock. Dicha música en esos países se ha incorporado plenamente a la industria cultural.

De la misma manera se ha ido formando una prensa internacional especializada en esa clase de música y un gigantesco negocio dedicado a las giras mundiales de las más grandes "leyendas" del rock, las cuales recaudan enormes sumas de dinero y promueven indirecta, pero eficazmente, las ventas de discos y las transmisiones radiofónicas y televisivas de éxito y los famosísimos "video-clips" (De Garay y Hernández, 1993).

El rock es uno de los fenómenos de masas más importantes de la segunda mitad de este siglo creado por y para los jóvenes. El origen del rock está estrechamente vinculado a la formación, o reconocimiento social, de un nuevo continente o sujeto social dentro de las sociedades occidentales, y algunas más influenciadas por ellas, los jóvenes. Se puede decir que, desde su origen, el rock es: una práctica de masas, esto es, a partir de la industria discográfica y de otros medios masivos de comunicación (radio, cine, televisión, etc.), con la peculiaridad de ser hecha por jóvenes, y que el mercado también esté compuesto por masas de jóvenes, de adolescentes. El sentido del rock en cuanto medio de comunicación de masas depende de su relación con la cultura de los jóvenes, esto significa que la mercancía rock para difundirse y venderse como tal, debe hacerse accesible al universo cultural simbólico de los jóvenes.

El rock and roll ingresó a México a fines de los 50's como una mercancía, primero sólo distribuida y luego producida, por las industrias culturales mexicanas, básicamente la radio, la naciente televisión y las casas disqueras, para el entretenimiento de los jóvenes de las clases altas y medias urbanas. Curiosamente la introducción, vía los medios, del rock and roll en una sociedad urbana, en la que predominaban los intérpretes de música tropical, de bolero y ranchero, fue bastante exitosa en términos de ventas y de dinero para las industrias culturales; la variable explicativa más fuerte de la irrupción

exitosa de este género en la ciudad de México, se debe a la amplísima difusión que las industrias culturales como el cine, la televisión, la radio y la industria del disco, le dieron.

Dentro de este periodo, lo que podríamos denominar hegemonía del "cover" en México, tenía un sustento muy fuerte en el medio rocanrolero de la época. No sólo los directores artísticos de las empresas disqueras creían en él, por el éxito seguro de las ventas, también los cronistas o periodistas de la farándula que escribían sobre la música popular en boga y que luego se irían especializando en revistas para la juventud, sólo podían apreciar la calidad del rocanrol interpretado por un grupo mexicano comparándolo con la versión original del mismo.

Además de los discos y la promoción en la radio y la televisión mexicanas, los rocanroleros se presentaban ante su público en los denominados "cafés cantantes"; la proliferación de éstos se dio entre principios y mediados de los 60's. Los grupos rocanroleros compartían la escena con grupos rumberos. Ambos ritmos se disputaban el mercado juvenil del disco y del gusto de la juventud clasemediera (Urteaga, 1995).

El que el rocanrol hecho en México fuera cantado en español y el que los grupos estuvieran conformados por gente muy joven, fueron las condiciones más importantes del éxito, en términos de ventas y en términos de trascendencia musical, con el público joven mexicano.

Otro factor importante lo han sido los novedosos productos de audio y video que se han ido sucediendo con gran rapidez, mejorando cada vez más la calidad de grabación y reproducción; los inventos tecnológicos de nuestro siglo no han hecho sino acelerar la difusión de la música popular creando un verdadero mercado nacional e internacional para su consumo.

El rock funciona como cultura de masas a pesar de que la creencia en una lucha entre música y comercio está en el corazón de la ideología de éste; en determinados momentos, artistas y auditorio atraviesan el sistema, pero la mayoría de las veces el control lo ejercen los intereses comerciales.

El público demanda lo que los medios le dan, ya que éstos han creado el tipo de público que ellos pueden satisfacer. En nuestro país, y como ya sabemos, el rock no es un producto músico-cultural nacido de las raíces populares mexicanas, al contrario, se trata de una expresión importada del extranjero. El rock, y en particular el "hecho en México", ha tenido que abrirse espacio dentro de un contexto nacional con fuertes tradiciones musicales muy distintas a éste.

Hasta principios de los 80's, la industria cultural del rock basaba su estrategia de promoción discográfica fundamentalmente en la radio, algunos conciertos en vivo y la prensa. Dicha industria tiene un cambio de actitud hacia el rock y el rock "hecho en casa"; éste proviene de detectar que el rock también forma parte de la industria cultural musical y del sentimiento del joven urbano mexicano, y que hay mercado seguro para sus productos.

La industria discográfica percibió que tenía un problema de mercado por la nueva competencia que representaba la aparición de los juegos de computadora por televisión, así como por la, cada vez mayor, penetración de la videocasetera; basta observar la cantidad de establecimientos que comenzaron a rentar películas.

Durante toda ésta década, las industrias trataron de controlar este tipo de música de diversas maneras. Primero optaron por producir sus propios grupos de baladistas que "roquearon" o "electronizaron" sus propuestas PDT (Productos Desechables Televisa). Luego, entre 1987-88, importaron lo más "comercial" del rock argentino y español, hasta saturar el mercado juvenil.

El llamado "Rock en tu idioma", promoción que se convirtió en avalancha, dio la posibilidad de que el público mexicano oyera, comprara, entendiera, a los grupos que cantaban en español y ya no en inglés. En un principio era un castellano con acento madrileño o de la pampa argentina, pero después la industria tuvo que grabar a ciertos grupos de rock mexicano, excluyendo a la gran mayoría de grupos nuevos y antiguos, pero al fin y al cabo, el rock nacional pudo entrar en la industria.

Debido a la mayor atracción que empezó a generar el uso de videocaseteras, la industria ligada a rock estableció una nueva estrategia de mercado con el objeto de recuperar sus ventas. De esta forma se crea, en agosto de 1981, la famosísima Music Television o MTV, que le abrió al rock una perspectiva de desarrollo inimaginable años atrás: los "videoclips". Otra modificación que sufrió la industria discográfica fue el desplazamiento del disco de vinil por la nueva revolución tecnológica: el disco compacto.

Gracias al impacto de la nueva tecnología en la escucha musical, se revivió también el interés por el consumo de la música rock, no sólo entre los jóvenes, sino también en los adultos, que se han convertido en importantes consumidores de las reediciones de los grandes grupos del pasado.

El uso de la televisión como una forma más de promoción de los grupos rockeros, fundamentalmente a través de los "videoclips", ha venido a revolucionar el trabajo de los músicos y las compañías discográficas. Todos los grupos importantes, nacionales o extranjeros, requieren hoy producir, al menos, un "videoclip" de una canción por cada disco que sacan al mercado simbólico de bienes culturales. La unión de la industria televisiva con la renovada discográfica vino a producir un cambio radical en los parámetros usuales de la producción, transmisión y consumo cultural del rock. Algunos

estudios han encontrado que cada vez más las decisiones de compra de discos de la juventud, pasan por la información que reciben de los videos transmitidos por la televisión.

En nuestro país, cuando inició sus labores la empresa Cablevisión, incluyó un canal donde retransmitía por completo la cadena MTV, lo que permitió crecer rápidamente su demanda en los jóvenes. Hoy la única forma de ver MTV es a través de Multivisión o de antena parabólica. Las otras empresas nacionales sólo programan videos de vez en cuando. La proliferación de "videoclips" provenientes de otros géneros musicales menos "inmorales", como la llamada balada mexicana, ha permitido una apertura relativa para la transmisión de "videoclips" de los grupos de rock nacionales y extranjeros.

Además de la difusión que puede alcanzar el rock a través de las cadenas o programas de videos, muchas discotecas, bares o restaurantes, han introducido como parte del entretenimiento, la proyección de videos a través de grandes televisiones. En este sentido, el disco, la radio, no son más las únicas modalidades por excelencia de difusión del rock como bien cultural (De Garay, 1992).

Dentro de la década de los 80's las tribus del gusto rockero y los grupos musicales nacionales, se enfrentaron, por así decirlo, a: el peso de la americanización que tendió a exaltar lo imitativo como razón de ser de las sociedades tercermundistas; al auge de la falsa y verdadera sociedad de consumo ("si prefieres lo mismo año con año, nunca serás moderno y lo más probable es que ya estés muerto") y su desden por los productos nacionales, el llamado "malinchismo"; la instalación de una cultura juvenil armada por Televisa, la industria disquera y la industria del vestido que se define por su carácter plastificado, su tontería programada, su producción de "ídolos" falsos y su fe en el "playback" como la

verdadera voz del pueblo -"Y cuando Dios entrego a Moisés las tablas de la Ley usó "playback"- (Monsiváis, 1992).

A finales de los 80's e inicios de los 90's, también se produce el afianzamiento de un conjunto de alternativas independientes de grabación y distribución levantadas por los músicos y por productores jóvenes rockeros de "hueso colorado". Bajo la etiqueta de "independiente" se encuentran posturas conscientemente subterráneas, anticomerciales y autogestivas, pero marginales, así como proyectos empresariales de grabación para públicos más segmentados en sus gustos, con empresarios jóvenes que deseaban grabar a grupos de rock alternativos en su propuesta musical.

La programación de "hits" o éxitos del momento en la radio, fue una de las grandes invenciones estadounidenses. El "hit" vino a revitalizar un medio de comunicación que parecía estar destinado a su muerte con el advenimiento de la televisión en los inicios de la década de los 50's. Una primera estrategia fue la del "Top 40" o las primeras cuarenta de la radio, que demostró ser un método eficaz para atraer audiencia. Con el surgimiento del rock en la radio, tuvo que transformarse en cuanto a los formatos de éste: el papel del sencillo o "single" y la configuración del disco de larga duración (LP). La radio insertó entonces los "hit singles" en su programación. Posteriormente surgió la banda de FM, el lugar propicio para desarrollar otro formato en la radio, la "freeform", mejor conocida después por Album Oriented Rock o AOR. En los setenta se dio un nuevo formato, el Adulto Contemporáneo (AC) que no incluyó a jóvenes que habían integrado el famoso "Top 40". En los 80's nació el formato "Hit Contemporáneo de la Radio" (CHR) que desde esa época a la actualidad ha sido el de mayor éxito y atracción de audiencia, debido a que recupera un formato no diseñado para la radio: los "videoclips", fundamentalmente transmitidos por cadenas especializadas, (como la mencionamos anteriormente)

MTV, VH1, etc., y que se ha convertido en el mayor promotor de ventas de discos. Estaciones con este formato repiten en sus transmisiones radiofónicas la música de los videos más importantes del momento (De Garay, 1992).

Considerando la oferta musical de la radio en amplitud modulada (AM) y frecuencia modulada (FM), en nuestro país, es posible agruparla en diez géneros musicales, a saber: balada, rock en inglés, rock en español, música del recuerdo, tropical, clásica, jazz, rancheras, bolero y folclórica. El género balada ocupa el 35%, y se trata de la producción musical respaldada por las más importantes compañías discográficas y por el consorcio Televisa. En segundo lugar tenemos al rock en inglés con un 28% de la programación musical, en este rubro se incluye desde el rock'n'roll hasta el "new age", pasando por todo tipo de variantes del rock pop, progresivo, hard, etc. El rock como producto musical de toda una época ha logrado ganarse un espacio privilegiado en la zona metropolitana de la Ciudad de México, ya que compite casi al parejo de la balada mexicana. En orden de importancia, sigue la música clásica, con el 10% de la oferta musical en la radio. En cuarto lugar se encuentra la música tropical y las rancheras, con el 6%, seguidas muy de cerca, el 5%, por la llamada música del recuerdo (las grandes bandas, etc.) y el jazz; el rock en español, que significa el 3% de la oferta radial, quedando en penúltimo lugar el género bolero, 2%, y al final tenemos a la música folclórica, con sólo 1%. El rock mexicano representa el .5% de la oferta auditiva de los que podemos concluir que es ridículo el espacio que las radiodifusoras le otorgan a una manifestación juvenil como lo es el rock producido en México; dicho rock confirma la postura de que se encuentra en la marginalidad de la industria cultural (Ibid, 1991).

En los primeros años de los 90's la música rock se encuentra inequívocamente masificada. El concierto masivo resulta en una emotividad colectiva; el fenómeno masivo empieza desde la venta de los boletos. Los conciertos multitudinarios de rock en México, junto con las grandes ventas discográficas, son los principales responsables de que la industria de rock sea la más importante de todas las dedicadas a la cultura juvenil. A estos conciertos asisten quienes conocen y gustan de los grupos que se presentan, y quienes tan sólo van a ellos porque los conciertos mismos están de moda, aunque algunos no salen prestos a comprar los discos de los artistas. Debido, muchas veces, a su alto costo dichos conciertos se encuentran dirigidos hacia la gente de clase media y alta.

El consumo del producto rock, provoca su socialización y circulación con y entre otros sujetos: un disco, un cassette, una rola, una tocada o concierto, un grupo musical, una revista, un "look", un lugar, etc., muchos objetos mediadores funcionan como vitales en la socialidad rockera. Esta juega papel importante en la construcción imaginaria del "nosotros" identitario rockero (Urteaga, 1995). El reciclaje del sistema requiere del consumismo, en consecuencia, un sector de la juventud ha sido moldeado para cumplir las funciones de un mercado que dinamice la producción. La masa, que es algo radicalmente distinto a lo popular, y constituye el sostén de no pocas estaciones de radio y TV, así como de ciertas revistas dedicadas, se encuentran dirigidas, casi siempre, a los sectores juveniles de los estratos medios hacia arriba.

Existen ciertos sectores de la juventud mexicana, principalmente en los citados anteriormente, que han aceptado la música de rock simplemente como una moda y son quienes han consumido en grandes cantidades productos comerciales; no saben lo que significa la temática musical o literal del rock, dado que se limitan a consumir discos y playeras por el simple hecho de estar a la moda.

Otro punto importante es señalar que casi desde su origen el rock admitió la hibridación: fue combinando otros géneros (jazz, música clásica, folk, country, etc.) y procreó así nuevos estilos híbridos. El cantante-compositor fue la gran fuerza del conglomerado de estilos híbridos que era, y es, el rock. En nuestro país, "lo mexicano", para algunos rockeros, es una variedad de propuestas culturales musicales provenientes de las culturas indígenas, campesinas y urbanas (el guacarrock por ejemplo).

En nuestro país el público del rock es más grande y heterogéneo de lo que puede parecer a simple vista, en su mayoría es un público conocedor y entusiasta; es un público que no puede reducirse, que garantiza volúmenes de ventas, posiblemente no muy grandes, seguros y permanentes. Se consume todo tipo de rock e, inclusive, ha llegado a gestarse una verdadera personalidad nacional en materia de gustos rockeros.

También podemos afirmar que hemos estado viviendo un proceso de modificación importante al interior de la industria cultural ligada al rock, así como en sus audiencias, en especial los jóvenes.

Como pudimos observar a lo largo de este capítulo, el rock es una expresión cultural compuesta por diversos elementos, pero su punto de arranque esencial consiste en poseer un mensaje en última instancia musical. Logró sintetizar el rechazo de las jóvenes generaciones hacia los valores de la ética y cultura puritana, conservadora. Su fuerza inicial de quiebre y ruptura con determinadas formas culturales dominantes está en la innovación y revolución musical, representó una actitud de energía, ritmo, escándalo, desorden y violencia para los cultores de la "buena música". La cultura del rock abanderaba un sentimiento de subversión de la juventud, de verdadera respuesta cultural, aún existente y

que no ha podido ser eliminada. Una expresión juvenil que ha rebasado fronteras y se ha constituido en un fenómeno internacional, justamente porque su lenguaje musical ha sido el punto de partida para la formación de una identidad y unificación. En países como el nuestro el rock ha logrado crear todo un lenguaje, una cultura, pero fundada en su música.

-La cultura rock tiene un doble significado y una doble raíz: por un lado surge de una necesidad real de quien produce dicha cultura: los jóvenes; necesidad de libertad corporal, de ruptura con una moral sexual demasiado rígida que limita el potencial del cuerpo humano. Necesidad de la juventud por constituirse en sujetos distintos y diferenciables con respecto a los adultos, y hasta con jóvenes de su misma generación; la búsqueda de una identidad propia. El discurso significativo de la cultura del rock se inserta doblemente en los jóvenes.

-La relación existente entre el rock en México y las identidades juveniles, y el rock mexicano como campo de producción cultural, esto es, como espacio de producción circulación y consumo de productos en donde predomina el valor simbólico sobre los demás valores y como proceso histórico que abarca 35 años, aproximadamente, de existencia, a partir del surgimiento del primer grupo de rock en nuestro país.

-El rocanrol llegó a México introducido por las industrias culturales, mismas que primero importaron la música y luego impulsaron la formación de grupos que tradujeron las letras de los rocanroleros originales desexualizándolas, con lo cual desnaturalizaron los contenidos impugnadores del orden moral que ellas contenían. Los aparatos de hegemonía representados por los medios masivos de comunicación ofrecieron a los jóvenes de clase alta la posibilidad de una construcción identitaria.

Posteriormente se dio la apropiación del rock por parte de la juventud clase media urbana, quienes recrean esta música que ofrece posibilidades de mundos diferentes. En términos de expresión simbólica, la rebeldía de los chavos onderos se expresa a través de varios canales: el lenguaje, la droga, el sexo, la facha, etc. Estas formas de expresión son distintas y los hacen distintivos de otros jóvenes de su misma generación, que se expresan particularmente a través de su militancia en partidos, movimientos, asambleas y musicalmente del folclore latinoamericano, los llamados "folkloprotestosos".

La ruptura de los grupos musicales y en general de la juventud rockera de esa época, con las industrias culturales, se dio durante el festival de Avándaro, que resultó altamente subversivo al orden institucional. De ahí, al rock se le guardó y marginó, pero la obstinación por sobrevivir lo llevó a refugiarse a los "hoyos fonkis". Posteriormente, y soportando todo tipo de adversidades, el rock y los rockeros nacionales han podido seguir con vida; en la actualidad comienza a vislumbrarse un panorama menos nublado, con una pequeña apertura, que puede ser el río que nos lleve al mar.

-Se considera al Tianguis Cultural del Chopo como uno de los principales lugares identitarios y de hacer "rock a la mexicana" en nuestro país. Dicho espacio se convirtió en un lugar donde conviven diversos sectores y propuestas rockeras. "Ir al Chopo los sábados, es como ir a misa los domingos", "es el Chapultepec de la banda".

-La industria cultural juvenil y el Estado logran unir la imagen de un joven que, aunque rockero, guarda los valores conservadores que la moralista sociedad mexicana construye, incluso como elementos de identidad. Se da entonces la unión joven-rock, controlando cualquier brote de rebeldía, debido a la mancha roja de Tlatelolco, y se hace de la juventud la edad de moda; se le vende y controla su propia imagen.

Y en este mar de comercio y hasta cierto punto conformismo, existe en el país un rock, un mundo rockero fiel a la ideología que le dio origen: lo contestatario, lo subalterno; donde jóvenes rockeros comparten un dispositivo de códigos comunes en cuanto a orientación valorativa, que permite una clara distinción entre un "nosotros" y un "ellos" cultural.

El presente capítulo pretendió dar un panorama general del rock en México: sus antecedentes, una cultura del rock donde lo popular, el tianguis del Chopo, la identidad, lo masivo, la conforman; siendo la juventud el lugar de máxima expresión de dicho movimiento-fenómeno musical.

CAPITULO V

METODOLOGIA

5.1) PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

¿Qué papel juegan la danza y el rock en la conformación de la identidad en jóvenes?

5.1.1) OBJETIVO GENERAL:

-Entender el papel que tienen los medios de comunicación, el consumo y la socialidad en la conformación de la identidad de los jóvenes.

5.1.2) OBJETIVOS PARTICULARES:

-Entender el papel que tienen los medios de comunicación en la conformación de la identidad en jóvenes.

-Determinar el papel de la comunicación y el consumo como fuentes modificadoras de la identidad en jóvenes.

-Conocer las formas de socialidad que se dan en jóvenes por medio de la danza folclórica y el rock.

5.2) METODO :

5.2.1) Sujetos y muestra:

El estudio se realizó con jóvenes de 15 a 30 años que estudian preparatoria y a jóvenes que se encuentren en el ambiente del rock y la danza, ampliándose el rango de edad por considerar que quienes se encuentran dentro de un ambiente especializado por lo regular son más grandes.

La muestra se encontraba conformada por 208 sujetos de los cuales 155 eran de nivel preparatoria, 26 del ambiente de la danza y 27 del ambiente de rock. Con respecto al muestreo, en el caso de los sujetos del nivel preparatoria fue del tipo no probabilístico; a diferencia de los ambientes especializados que se realizó a juicio.

5.2.2) Instrumento:

Inicialmente se elaboró un cuestionario de preguntas cerradas y abiertas distribuidas en tres secciones; la primera con preguntas encaminadas a conocer la identidad en jóvenes; la segunda dedicada a preguntas sobre consumo doméstico y preferencias tanto musicales como dancísticas; y la última sección que contenía datos personales de sexo, edad y ocupación (anexo 1).

A este cuestionario se anexaba otro de preguntas abiertas especializadas en los ambientes de rock y danza (anexo 1), que sirvieron para la elaboración del cuestionario final; con el cual se pretendía conocer los lugares que más acostumbran asistir, cuáles son los temas de plática más frecuentes, cómo se reconocen entre ellos y si han tenido problemas en su familia, escuela y/o trabajo por pertenecer ya sea al ambiente del rock o de la danza. El objetivo de esta última sección fue conocer los principales aspectos que integran la socialidad de los jóvenes en dichos ambientes.

Se realizó un pequeño piloteo para ver si funcionaba el cuestionario y se decidió conjuntar tanto las preguntas no especializadas con las especializadas para ser aplicado a la totalidad de la población.

El cuestionario final fue elaborado a partir del primero conteniendo las mismas secciones, pero en diferente orden, quedando de la siguiente forma: en primer lugar, los datos generales a los cuales se les aumentó otros como nivel económico y número de personas que viven en una casa; en segundo lugar, la sección encaminada a conocer la identidad nacional en jóvenes; posteriormente, las preguntas dedicadas a conocer el consumo doméstico, lugares que más frecuentan, preferencias musicales y en especial sobre rock; en cuarto lugar, la sección especializada en rock, anteriormente descrita en el piloteo. La siguiente sección contenía preguntas sobre preferencias dancísticas, seguida por la sección especializada en danza. Al final de todo el instrumento se les invitaba a escribir algún comentario relacionado con éstos dos ambientes (anexo 2).

5.3) PROCEDIMIENTO:

El instrumento se realizó a manera de cuestionario autoaplicable por considerar que sería más fácil y ágil su manejo, además de que debido a los tipos de poblaciones se pensó que era más accesible de esta manera. Las preguntas abiertas se utilizaron para obtener mejores resultados que aportaran más elementos de discusión dentro del estudio.

Los datos obtenidos fueron procesados por el paquete estadístico SPSS, a través del cual se realizaron procedimientos estadísticos tales como tablas de frecuencias y tabulaciones cruzadas, para la parte cuantitativa.

Algunas de las preguntas abiertas, las que se consideraron que podían proporcionar datos más relevantes sobre el estudio, fueron analizadas cualitativamente.

CAPITULO VI

ANALISIS DE RESULTADOS

6.1) Descripción de la muestra.

De los datos obtenidos encontramos que los cuestionarios fueron aplicados a 109 hombres y 99 mujeres; de los cuales 155 son de nivel preparatoria con una proporción igual tanto de hombres como de mujeres; 26 pertenecen al ambiente de la danza, donde las tres cuartas partes de dicha población son mujeres; 27 son del ambiente de rock y casi la totalidad de su población son hombres.

El rango de edad de los estudiantes de preparatoria se encuentra entre 15 y 29 años, con una media de 18.86 y una desviación estándar de 2.39. En los ambientes especializados, el rango de edad está de 16 a 38 años en los de danza, con una media de 24.04 y una desviación estándar de 5.78, y entre 21 y 42 años en los de rock, con una media de 26.44 y una desviación estándar de 5.39.

Aproximadamente tres cuartas partes de la población se asumen como estudiantes, una décima parte como empleados y menos de esta proporción son los que realizan ambas actividades. Del ambiente de la danza, la mitad de la población trabaja y casi la otra mitad es estudiante; sólo tres sujetos dijeron dedicarse a ser bailarines. Con el ambiente del rock pasa lo contrario, pues casi la mitad de la población se asumen como músicos, la tercera parte como empleados y menos de la quinta parte como estudiantes.

En las tres cuartas partes de la población viven de cuatro a seis personas en casa; lo cual se

cumple con los estudiantes de preparatoria como con los de danza, a diferencia de los rockeros que habitan de una a tres personas en casa. Por otro lado, encontramos que las dos terceras partes de la población dijeron pertenecer al nivel económico medio.

6.2) Identidad nacional

Haciendo un análisis de los elementos que generan en los individuos un sentimiento de pertenencia a una colectividad que los identifica más como mexicanos, encontramos que:

Cuadro 1. Elementos que identifican como mexicano.

(sólo se tabularon las respuestas afirmativas)

TIPO DE ENCUESTA

ELEMENTOS	PREPA.	DANZA	ROCK	TOTAL GLOBAL
HISTORIA	54 %	54 %	63 %	55 %
BANDERA	57 %	50 %	19 %	51 %
HIMNO	52 %	54 %	15 %	47 %
ESCUDO NACIONAL	44 %	50 %	26 %	42 %
RAZA	27 %	8 %	37 %	26 %
IDIOMA	39 %	12 %	37 %	35 %
TRADICIONES Y COSTUMBRES	70 %	77 %	63 %	70 %
TERRITORIO	23 %	12 %	30 %	23 %
RELIGION	12 %	8 %	11 %	12 %
MONUMENTOS	15 %	15 %	7 %	14 %
VIRGEN DE GUADALUPE	30 %	23 %	19 %	27 %
TODOS	9 %	12 %	—	8 %
NINGUNO	2 %	—	—	1 %
OTRO	9 %	4 %	26 %	11 %

De lo que se puede observar que en las tres poblaciones estudiadas, las tradiciones y costumbres son el elemento que más los identifica como mexicanos. Si analizamos detenidamente cada ambiente encontramos que los chavos de preparatoria le dan mucha importancia a la bandera, al idioma, a la religión y a la Virgen de Guadalupe; a diferencia, la población de danza considera más relevante al Himno y al Escudo Nacional; y los rockeros le dan más importancia a la historia, a la raza, al territorio y plantean la posibilidad de otro elemento diferente que los identifique. Quizá la causa de que la gente vinculada al rock tenga menos apego a los símbolos patrios puede deberse a la postura que dicho movimiento musical tiene desde su origen en nuestro país; ya que el gobierno siempre ha tratado de reprimirlo ocasionando en los rockeros una desacreditación hacia todo aquello que puede relacionar con éste. En el caso de los estudiantes de preparatoria el valor que le dan a los símbolos patrios puede responder al mismo sistema educativo que intenta formar una identidad nacional a partir de resaltar a éstos. En cuanto a las personas inmersas en el ambiente de la danza la importancia que le dan a dichos símbolos puede responder a la idea de lo nacional que en ellos se maneja. Algo que consideramos importante señalar es el hecho que en los tres ambientes se le da más importancia a las tradiciones y costumbres, debido posiblemente a que es una categoría muy amplia; quizá sería interesante analizar para cada población que es lo que reconocen como elementos de las tradiciones y costumbres.

Con respecto a los elementos que consideran parte de nuestra se encuentran en primer lugar junto con las ofrendas de muertos; en segundo, las iglesias; y en tercero, los tianguis y los danzantes. herencia cultural encontramos que para los rockeros las pirámides Para el ambiente de la danza se considera en primer lugar a los danzantes, en segundo las pirámides y en tercero las ofrendas de

mueritos y las iglesias. A nivel preparatoria se obtuvo que las iglesias están consideradas en primer lugar, los tianguis en segundo, y las pirámides en tercero (cuadro 2). De esto, podemos resaltar que las pirámides se mencionan en las tres poblaciones como un elemento que se reconoce como parte de nuestra herencia cultural, ya que éstas se vinculan con nuestra historia, con nuestros antepasados; con algo lejano en el tiempo y por lo tanto "puro"; algo que nos da la idea de auténtico, una herencia real. Otro aspecto relevante es el hecho de que los rockeros ubican al organillero como un elemento importante dentro de la herencia cultural, quizá se deba a la relación que éstos tienen con la música y la tradición urbana; una forma de identificarse con personajes, que aunque ya en vías de extinción, su manera de socialidad tenía que ver con dichos elementos.

Es importante señalar que más de la mitad de la población total piensa que somos nosotros mismos los que debemos cuidar nuestra herencia cultural; en contraste pudimos observar que no se le da casi importancia a la iniciativa privada y al gobierno como preservadores de la cultura mexicana.

Cuadro 2. Elementos que constituyen parte de nuestra herencia cultural.
(sólo se tabuló el primer lugar)

TIPO DE ENCUESTA

<u>ELEMENTOS</u>	PREPA	DANZA	ROCK	TOTAL GLOBAL
PIRAMIDES	70 %	72 %	84 %	72 %
DANZANTES	16 %	25 %	9 %	17 %
IGLESIAS	23 %	—	—	18 %
ORGANILLERO	10 %	—	50 %	17 %
OFRENDA DE MUERTOS	19 %	11 %	21 %	18 %
TIANGUIS	—	—	—	—
CONCIERTO DE ROCK	—	—	—	—

Al analizar con qué imágenes representarían lo nacional en el extranjero encontramos que las tres muestras estudiadas lo ilustrarían con un baile folclórico, un mariachi y unas pirámides. Si lo observamos por partes la opción de representarla con un baile folclórico, un mariachi y un cantante folclórico tiene el mayor porcentaje en el ambiente de la danza; a nivel preparatoria tiene mayor importancia un artesano, un monumento y un comerciante ambulante; y en el ambiente del rock unas pirámides, una iglesia, un comerciante ambulante y un museo, serían las imágenes representativas fuera del país (cuadro 3). Con esto se puede decir que los estereotipos juegan un papel muy importante; pues las tres poblaciones coinciden en que los extranjeros ubican nuestra identidad a partir de elementos que

Cuadro 3. Imágenes que representarían lo nacional.

(sólo se tabularon respuestas afirmativas)

TIPO DE ENCUESTA

<u>IMAGENES</u>	PREPA.	DANZA	ROCK	TOTAL GLOBAL
BAILE FOLCLORICO	62 %	100 %	44 %	64 %
MANIFESTACION CALLEJERA	1 %	4 %	7 %	2 %
ARTESANO	48 %	27 %	30 %	43 %
MUSICO AMBULANTE	3 %	—	7 %	3 %
MARIACHI	61 %	73 %	56 %	62 %
PIRAMIDES	43 %	39 %	44 %	43 %
IGLESIA	7 %	—	11 %	6 %
MONUMENTO	21 %	4 %	15 %	18 %
COMERCIANTE AMBULANTE	3 %	—	4 %	3 %
MUSEO	28 %	15 %	44 %	29 %
CANTANTE FOLCLORICO	19 %	39 %	4 %	19 %

siempre hemos manejado y dado a conocer como representantes de lo nacional para nosotros y,, por consiguiente, para el extranjero.

En cuanto a quiénes les importa más nuestro patrimonio histórico, la mayoría de los casos apuntó que a los mexicanos y a los turistas extranjeros. El gobierno es muy tomado en cuenta por los rockeros, a diferencia del ambiente de la danza que considera más a los turistas extranjeros y a los mexicanos; los estudiantes de preparatoria tomaron más en cuenta las opciones de todos y nadie.

Las tres muestras de la población coincidieron en que el mexicano es muy alburero y pachanguero. En general los ambientes del rock (cuadro 4c) y la danza (cuadro 4b) tienen una visión más

Cuadro 4a. Definición del mexicano
(con respecto a la población de preparatoria)

<u>PREPARATORIA</u>	MUCHO	POCO	NADA
RESPONSABLE	10 %	83 %	7 %
PACHANGUERO	95 %	3 %	2 %
ALBURERO	84 %	14 %	2 %
FLOJO	38 %	60 %	3 %
SOCIABLE	54 %	44 %	2 %
HOSPITALARIO	50 %	44 %	6 %
CORRUPTO	57 %	37 %	6 %
INGENIOSO	47 %	44 %	9 %
APATICO	17 %	59 %	24 %
OPORTUNISTA	43 %	43 %	14 %
INTELIGENTE	46 %	47 %	7 %

positiva del mexicano que los estudiantes de preparatoria (cuadro 4a); ya que éstos enfatizan en mayor medida otros aspectos de una socialidad positiva, como son hospitalario y sociable; por otro lado, se puede decir que los estudiantes de preparatoria se guían más por los estereotipos, o sea, con aquella idea que ha resultado de la socialidad y que se empeña en emparentar al mexicano con valores negativos.

Cuadro 4b. Definición del mexicano.
(con respecto a la población de danza)

<u>DANZA</u>	MUCHO	POCO	NADA
TRABAJADOR	42 %	54 %	4 %
RESPONSABLE	13 %	88 %	—
PACHANGUERO	100 %	—	—
ALBURERO	96 %	4 %	—
FLOJO	27 %	64 %	9 %
SOCIABLE	96 %	4 %	—
HOSPITALARIO	88 %	12 %	—
CORRUPTO	54 %	42 %	4 %
INGENIOSO	58 %	33 %	8 %
APATICO	22 %	57 %	22 %
OPORTUNISTA	50 %	46 %	4 %
INTELIGENTE	67 %	29 %	4 %

Cuadro 4c. Definición del mexicano.
(con respecto a la población de rock)

<u>ROCK</u>	MUCHO	POCO	NADA
TRABAJADOR	48 %	48 %	4 %
RESPONSABLE	19 %	78 %	4 %
PACHANGUERO	100 %	—	—
ALBURERO	93 %	8 %	—
FLOJO	41 %	56 %	4 %
SOCIABLE	70 %	30 %	—
HOSPITALARIO	82 %	19 %	—
CORRUPTO	67 %	26 %	7 %
INGENIOSO	78 %	19 %	4 %
APATICO	30 %	56 %	15 %
OPORTUNISTA	77 %	23 %	—
INTELIGENTE	63 %	33 %	7 %

6.3) Equipamiento en el hogar.

Con respecto al equipamiento en el hogar más de las tres cuartas partes de cada población tienen radio, grabadora, equipo modular, televisión, videograbadora, teléfono, compact disc y cámara fotográfica en su casa; sólo un tercio de cada población tienen televisión en cable; la mitad, tiene juegos electrónicos y una cuarta parte, tiene computadora (cuadro 5). Por otra parte, en cuanto a que si la muestra estudiada tiene "walkman" se encontró que la mayoría tiene. De lo anterior se puede decir que en las tres muestras existe un acceso a aparatos eléctricos que permiten a la población estar vinculada con los medios de comunicación masiva, lo cual ocasiona un mayor consumo de las nuevas tecnologías.

Cuadro 5. Equipamiento doméstico.
(sólo se tabularon las respuestas afirmativas)

<u>EQUIPAMIENTO</u>	<u>TIPO DE ENCUESTA</u>			<u>POBLACION GLOBAL</u>		
	PREPA.	DANZA	ROCK	TOTAL GLOBAL	MEDIA	DEV. STD.
RADIO	89 %	96 %	82 %	89 %	2.2	1.4
GRABADORA	87 %	92 %	85 %	87 %	1.8	1.1
EQUIPO MODULAR	85 %	89 %	93 %	86 %	1.5	0.8
TELEVISION	86 %	92 %	100 %	89 %	2.6	1.1
TELEVISION (CABLE)	32 %	42 %	48 %	36 %	1.3	0.8
VIDEOGRABADORA	84 %	85 %	96 %	86 %	1.5	0.6
TELEFONO	78 %	96 %	85 %	81 %	1.9	1.0
DISCO COMPACTO	70 %	73 %	96 %	73 %	1.3	0.7
CAMARA DE VIDEO	26 %	19 %	26 %	25 %	1.1	0.3
CAMARA FOTOGRAFICA	85 %	100 %	85 %	87 %	1.9	1.0
COMPUTADORA	25 %	35 %	30 %	27 %	1.2	0.4
JUEGOS ELECTRONICOS	58 %	58 %	44 %	56 %	1.4	0.7

6.4) Espacios culturales urbanos.

Encontramos que los tres ambientes estudiados coinciden en asistir más al cine y a fiestas particulares. En cuanto a los estudiantes de preparatoria frecuentan más las ferias, exposiciones y parques; a diferencia de la población de danza que acostumbran espectáculos de danza folclórica, ferias, exposiciones, parques y zonas arqueológicas; y los rockeros asisten a conciertos de rock, bares en general y con música de rock (cuadro 6). Como se puede observar en la población en general existe un fuerte impulso de la socialidad, ya que el consumo tecnológico que se da en el hogar no impide el uso de espacios culturales urbanos y por lo tanto, el relacionarse con otros jóvenes creando o manteniendo sus diferentes formas de socialidad.

6.5) Preferencias musicales y socialidad.

A la totalidad de la población le gusta la música, de la cual, el rock es básicamente escuchado por los rockeros y la mayor parte de las otras dos muestras tiende a escuchar de todo tipo. Por otro lado, la música mexicana tiene más demanda en el ambiente de la danza. Sobre donde acostumbran comprar sus discos y cassettes, encontramos que la mayoría de la población los compran en tiendas de autoservicio.

El rock es escuchado por los tres ambientes estudiados: en primer lugar tenemos a los rockeros, seguidos por los de danza y en tercer lugar a los estudiantes de preparatoria; teniendo más difusión entre la población general el rock mexicano. La mitad de la población asiste a conciertos y tocadas de rock, de los cuales los rockeros son los más asiduos asistentes. La tercera parte de la población ve programas de rock en la televisión, de los cuales la mitad de la población son rockeros y sólo una tercera parte de los otros dos ambientes. La mitad de los programas son vistos en cable y la otra mitad en televisión abierta, siendo casi el 100% de los rockeros que los ven en cable y tres cuartas partes de los estudiantes de preparatoria que los ven en televisión abierta. La mayoría de la población escucha estaciones de radio que programen rock en inglés o español, siendo un porcentaje muy similar entre los tres ambientes. Las revistas de rock son leídas por la quinta parte de la población donde la mitad del ambiente de rock las leen; la mayoría de las revistas son mexicanas e inglesas. Los libros de rock son poco leídos por parte de la población general en donde los rockeros son los que más los leen. La cuarta parte de la población piensa que es importante un look dentro de este ambiente; los que piensan que es importante lo consideran básicamente como un rasgo de identificación entre ellos y para casi la mitad de la población es irrelevante.

Cuadro 6. Lugares que acostumbran asistir
(sólo se tabularon respuestas afirmativas)

LUGARES	TIPO DE ENCUESTA			
	PREPA.	DANZA	ROCK	TOTAL
LUGARES MUSICA POPULAR	39 %	73 %	26 %	42 %
CONCIERTOS DE ROCK	41 %	27 %	96 %	46 %
CONCIERTOS DE MUSICA CLASICA	16 %	39 %	30 %	20 %
CINE	83 %	89 %	93 %	85 %
TEATRO	73 %	73 %	41 %	69 %
OPERA	7 %	12 %	7 %	7 %
BOX	7 %	—	—	5 %
LUCHAS	7 %	—	11 %	6 %
FUTBOL	49 %	23 %	19 %	42 %
ESPECTACULOS DANZA FOLCLORICA	32 %	92 %	15 %	37 %
ESPECTACULOS DANZA MODERNA	26 %	62 %	15 %	29 %
ESPECTACULOS DANZA CLASICA	17 %	54 %	11 %	23 %
BARES	39 %	50 %	69 %	44 %
DISCOTECAS	67 %	58 %	37 %	62 %
BARES C/MUSICA VIVA TROPICAL	28 %	27 %	4 %	25 %
BARES MUSICA ROCK	30 %	35 %	67 %	36 %
SALONES DE BAILE	37 %	19 %	11 %	32 %
CABARETS	16 %	19 %	11 %	16 %
FIESTAS PARTICULARES	80 %	81 %	63 %	79 %
CANTINAS	13 %	23 %	30 %	17 %
BILLARES	23 %	15 %	33 %	23 %
BOLICHES	29 %	35 %	30 %	30 %
JUEGOS MECANICOS	65 %	50 %	33 %	59 %
CIRCOS	34 %	31 %	11 %	31 %
FERIAS Y EXPOSICIONES	77 %	81 %	59 %	75 %
BIBLIOTECAS	70 %	50 %	37 %	63 %
PARQUES	86 %	81 %	56 %	81 %
ZONAS ARQUEOLOGICAS	74 %	81 %	52 %	72 %

La cuarta parte de la población pertenece al ambiente de rock donde más de la tercera parte asiste a lugares donde tocan música de rock como lugares de reunión más comunes. Se acostumbran a reconocer entre ellos por la apariencia física y por los conocimientos del tema; además, la mayor parte de la población de rockeros no tienen problemas ni en su casa, ni en su trabajo y/o escuela por pertenecer a este ambiente.

En cuanto a la manera de vestirse de los hombres dentro de los tres ambientes encontramos que coinciden en usar ropa de mezclilla, ropa deportiva y botas vaqueras. Con respecto a la manera de vestirse de las mujeres dentro del ambiente de la danza y estudiantes de preparatoria encontramos que acostumbran usar más ropa de mezclilla, ropa de piel, blusas de vestir, blusas sport, tenis y botas industriales. En cuanto al ambiente de rock no se hizo la clasificación porque sólo hay una mujer dentro de esta muestra.

La tercera parte de la población no tiene lugar especial para comprar su ropa; siendo los estudiantes de preparatoria los que son más selectivos en este aspecto, comprando la mayoría en tiendas de autoservicio.

6.6) Preferencias dancísticas y socialidad.

A las tres cuartas partes de la población le gusta bailar de las cuales el 100% son de danza y la gran mayoría de estudiantes de preparatoria. A las dos terceras partes de la población les gusta la danza, siendo la danza folclórica nacional la preferida por la mitad de la población.

A las tres cuartas partes de la población les gusta la danza folclórica nacional; donde la mayoría asiste o ha asistido a eventos de danza. Los programas sobre este género transmitidos en la televisión son vistos por la mitad de la población en general; siendo la televisión cultural principalmente la más citada. Muy poca gente escucha programas de danza en el radio, siendo una tercera parte de la población de danza quienes los escuchan y casi todos se encuentran en la estaciones de radio con programación cultural (radio UNAM, radio educación). Las revistas de danza no son muy leídas y muy pocos de la población del ambiente lo hacen. Las que llegan a leer son Mexico Desconocido y publicaciones del INBA o del INHA. Los libros de danza también no son muy leídos y sólo la mitad de la población de dicho ambiente lo hace.

Muy poca gente se siente dentro del ambiente de la danza; los lugares donde se acostumbran reunir son escuelas, teatros y espectáculos básicamente; se reconocen entre sí por la apariencia física y por sus conocimientos sobre el tema. La mayoría apunta no tener problemas ni con su familia ni en el trabajo y/o escuela por pertenecer a dicho ambiente.

Gran parte de la población piensa que la danza folclórica se está perdiendo, básicamente, por la falta de difusión, aunque algunos apuntaron que se estaba perdiendo por que ya no gustaba o por la preferencia hacia cosas extranjeras. Casi la totalidad de la población piensa que el practicarla es una forma de preservarla, pues es una forma de darle continuidad a nuestras tradiciones.

La mayoría de la población piensa que no es importante la imagen dentro del ambiente de la danza. De los que si le dan importancia a este punto, tres cuartas partes opinan que es importante como rasgo de individualidad de cada persona y una mínima parte piensa que es importante por la identificación con los demás miembros del ambiente y con uno mismo.

6.7) Análisis cualitativo.

Con respecto a la pregunta relacionada sobre los temas que acostumbran hablar entre rockeros, se encontró que la mayoría respondía que de todo un poco, poniendo más énfasis a temas relacionados con el rock como la música, los grupos, los movimientos que existen en él, las novedades, las tocaditas y conciertos, etc.; junto con otros temas como el de las chavas, de la marihuana y la situación del país. En cuanto a los chavos que dicen tener o haber tenido problemas con su familia o en el trabajo y/o escuela porque les gusta el rock, encontramos que básicamente es un problema de aceptación por como se visten o por su forma de pensar o su apariencia en general.

Con respecto a lo que acostumbran hablar entre los miembros del ambiente de la danza, se encontró énfasis en los temas relacionados con dicho ambiente como son los bailes, los pasos, las coreografías, los vestuarios, etc., además de hablar de todo un poco. En cuanto a los problemas que se llegan a tener con la familia, el trabajo y/o escuela encontramos que la mayoría radica en que se le dedica mucho tiempo a esta disciplina y ocasiona que se descuide las demás actividades y, por otro lado, porque la mayoría de los trabajos dentro de esta disciplina son en centros nocturnos.

Los chavos piensan que es necesario dar más apoyo hacia estas dos disciplinas porque ambas son una forma de expresión, pues la danza requiere de mayor difusión para que no se pierda, ya que si no se da a conocer se va perdiendo el interés hacia ella. En cuanto al rock, piden que se abran más lugares donde se toque rock, además de más aceptación hacia ellos, que se comprenda que no porque les guste este tipo de música quiere decir que son drogadictos o "pandrosos". Lo que es cierto es que en nuestro contexto es difícil identificarse con una sola cuestión, porque cada vez se tiende más a la

universalidad y es necesario tomar en cuenta que en nuestra sociedad la influencia que tienen los medios masivos de comunicación es tremenda y la dura realidad es saber qué se difunde más: el rock o la danza folclórica.

CONCLUSIONES

El objetivo primordial de esta investigación fue conocer la conformación de la identidad en jóvenes, a partir de dos corrientes artísticas, en este caso, la danza y el rock. Se comprobó que los medios masivos de comunicación y el consumo, ejercen gran influencia en la formación de rasgos identitarios, los cuales son específicos para los diferentes ambientes en los cuales pueden desenvolverse los jóvenes. Como se sabe, los medios masivos de comunicación tienen una gran repercusión entre las diferentes culturas, ya que se dedican a propiciar una homogeneidad o globalización cultural. Es a partir de esto que el consumo de los patrones culturales extranjeros se ve incrementado, ejerciendo influencia en los patrones identitarios de cada nación.

La socialidad juega un papel importante, debido a que los jóvenes cuando se encuentran inmersos en determinado ambiente o corriente artística, desarrollan diversos rasgos identitarios dentro de su red colectiva, como la forma de hablar, la apariencia o facha, posturas físicas, etc., los cuales les permiten reconocerse y diferenciarse entre ellos; donde a partir de una homogeneidad, en este caso los jóvenes, se puede diferenciar que existe una gran heterogeneidad entre ellos, esto puede ser debido al grupo o colectividad que pertenezcan. Estos rasgos identitarios pueden ser el lenguaje o jerga, la forma de vestirse, la música que escuchan, sus posturas corporales y las producciones culturales que ellos generan.

A través del análisis realizado se pudo observar que los rockeros identifican como parte de su identidad elementos diferentes a los otros dos ambientes; pues para ellos las imágenes como los símbolos patrios no son importantes, a diferencia de los del ambiente de la danza y los estudiantes de

preparatoria que forman su idea de identidad a partir de ellos. Además, otra diferencia es que para los rockeros existe gran importancia en cuanto a los espacios, pues es a partir de ellos que representan lo nacional; para los otros dos ambientes casi no tienen importancia, sino que se la dan más a elementos que se reconocen más en todo el mundo como mexicanos, por ejemplo, un baile folclórico o un mariachi.

La imagen que se tiene del mexicano en general no es muy positiva, pues la mayoría opinaron que es poco trabajador y muy corrupto; lo que sí se exalta demasiado en las respuestas obtenidas es su conocida imagen de sociable y hospitalario. Podemos decir que dicha imagen va más con lo comercial, con lo que siempre se ha dicho del mexicano.

Como la mayoría de la población resultó ser de la clase media se pudo observar que su consumo doméstico es similar. Además los lugares a los que acostumbran asistir están muy determinados por el tipo de ambiente al que pertenecen.

A la mayoría de la gente le gusta la música, siendo el rock quien tiene más seguidores en los tres ambientes. En cuanto a la danza existe muy poca difusión de ésta, aunque la mayoría de la población dijo gustarle la danza folclórica nacional.

Existe mayor difusión en el ambiente del rock que en el de la danza y quizá sea la causa por la que se consume más éste. Los programas de televisión de rock, son vistos por mayor parte de la población que los que tratan de danza, y los programas de radio que tratan de danza casi no se conocen y son transmitidos por estaciones de poca audiencia. Al igual las publicaciones de rock tienen mayor difusión que las de danza, pues éstas casi no se conocen.

Las características de una identidad social encontradas dentro de ambos ambientes coincidieron básicamente en reconocerse entre sí por una apariencia; aunque en el caso del rock es por una “facha” y en el caso de la danza por una postura física. De igual manera, los conocimientos que se tengan sobre dichos ambientes constituyen otra forma de reconocerse y socializarse.

En la actualidad lo extranjero juega un papel importante en nuestra vida cotidiana, lo cual ha sido propiciado por los medios de comunicación que nos permiten conocer los gustos y modas que existen en otros países, logrando que adoptemos éstos a nuestras costumbres; ésto provoca un sincretismo de lo nacional con lo extranjero en nuestra vida social, el cual puede ocasionar que sucedan dos cosas en un futuro: la primera, que lo nacional tenga mayor relevancia que lo extranjero, marcándose los límites de uno con otro y, la segunda, que exista una fusión de lo nacional con lo extranjero de tal forma que no se pueda distinguir lo propio de lo ajeno.

Para hacer un seguimiento de este estudio, recomendamos elaborar un cuestionario menos largo y con menos preguntas abiertas, pues esto ocasionaba una especie de apatía entre los sujetos, sobre todo en un nivel de preparatoria. También creemos que sería pertinente aumentar el número de sujetos de las muestras de los ambientes especializados, para, de esta manera, poder obtener un contraste más homogéneo entre las tres poblaciones.

BIBLIOGRAFIA

- Aguado, José Carlos. (1991). "Tiempo, espacio e identidad social", Revista Alteridades, año 1, núm 2, UAM-I.
- Aguilar, Miguel Angel. (1993). "Música de rock, tecnologías auditivas y socializaciones anticipadas", en *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Agustín, José. (1990-1992). *Tragicomedia mexicana* 1 y 2, Planeta, México.
- Avila Landa, Homero. (1992). "Juventud y rock actual en México", Revista Topodrilo, núm. 24, CSH/UAM-I.
- Bares, Mauricio. (1993). "Nadie sabe para quienrocanrolea (excepto Televisa)", Revista Topodrilo, núm 28, CSH/UAM-I.
- Bravo Fuentes, Patricia. (1991). "Un sábado en el Chopo", Revista Topodrilo, núm 18, CSH/UAM-I.
- Dallal, Alberto. (1984). *El "Dancing Mexicano"*, Oasis, México, 2a. ed.
- (1985). *La danza en situación*, Gernika, México.
- (1986). *La danza en México*, UNAM, México.

- De Garay, Adrián. (1991). “¿Cuál es el lugar del rock mexicano?”, Revista Topodrilo, núm. 15, CSH/UAM-I.
- (1991). “El rock en la radio”, Revista Topodrilo, núm. 17. CSH/UAM-I.
- (1985). “La cultura del rock”, Revista A, sep-dic, Vol. VI, núm. 16, UAM-A.
- (1992). “Los formatos de la radio en México y el rock”, Revista Topodrilo, núm. 23, CSH/UAM-I.
- (1992). “1991: el año de la importación de roqueros”, Revista Topodrilo, núm. 28, CSH/UAM-I.
- (1992). “¿Qué pasó con el rock desde los ochenta?”, Revista Topodrilo, núm 25, CSH/UAMI.
- (1993). “¿Todo tiempo pasado fue mejor?”, Revista Topodrilo, núm.28, CSH/UAM-I.
- De Garay, Adrián y José Hernández Prado. (1993). “La lógica de la producción y los códigos de significado en la industria y el mercado del rock”, en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Deveraux, George. (1970). *Etnopsicoanálisis complementarista*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Días Gonzáles, Eduardo. (1992). “Rock sin calzones”, Revista Topodrilo, núm. 23, CSH/UAM-I.
- Echebarría, Agustín. (1991). *Psicología social sociocognitiva*, Descleé de Brouwer, S.A., Bilbao.

- Eco, Umberto. (1984). *Apocalípticos e integrados*, Lumen España.
- Espinoza, Pablo. (1995). "Rock del Nopalito", Revista El papá del Ahuizote, año 1, núm. 12.
- Falomir, Ricardo, 1991, "La emergencia de la identidad étnica al fin del milenio: ¿paradoja o enigma?", Revista Alteridades, año 1, núm 2, UAM-I.
- Franco, Jean. (1993). "Angst global en la ciudad letrada", Revista Alteridades, año 3, núm. 5, UAM-I, México.
- Fernández núñez, Juan B. (1993). "Consuma Rock", Revista Topodrilo, núm 30, CSH/UAM-I.
- Flores, Oscar. (1993). "La fiesta del cuerpo", Revista Memorias de papel (crónicas de la cultura en México), año 3, núm. 6, junio de 1993.
- García Canclini, Néstor. (1993). *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica*, CNCA, México.
- (1990). *Cultura híbridas*, CNCA/Grijalbo, México.
- (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México.
- (1993). "Introducción: antropología y estudios culturales", Revista Alteridades, año 3, núm. 5, UAM-I, México.

- Giménez, Gilberto. (1992). "La identidad social o el retorno del sujeto en sociología", Revista Versión, núm. 3, UAM-X.
- Goffman, Erving. (1971). *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Hannerz, Ulf. (1992). "Escenarios para las culturas periféricas", Revista Alteridades, año 2, núm. 3, UAM-I, México.
- (1992). "Cosmopolitas en la cultura global", Revista Alteridades,, año 2, núm. 3, UAM-I, México.
- Hernández Prado, José. (1992). "Nuestra parte callada", Revista Topodrilo, núm. 23, CSH/UAM-I.
- (1993). "Saber de rock", en Aguilar, Miguel Angel, et. al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM- A, México.
- Ibáñez, Tomás. (1994). *Psicología social construccionista*, Universidad de Guadalajara, 1a. ed., México.
- Krotz, Esteban. (1993). *La cultura adjetivada*, UAM-I, México.
- Mandoki, Katya. (1992). "Estética de la identidad y sus paradojas", Revista Versión, núm. 3, UAMX.

- Martin Barbero, Jesús. (1987). *De los medios a las mediaciones*, GG, Barcelona.
- (1993). “La comunicación en las transformaciones del campo cultural”, *Revista Alteridades*, año 3, núm. 5, UAM-I, México.
- Procesos de comunicación y matrices de cultura*, FELAFACS GG, México.
- Mead, George H. (1972). *Espiritu, persona y sociedad*, Paidós, 3a. edición, Buenos Aires.
- Monsiváis, Carlos. (1992). “¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vencer un millón de discos (introducción)”, en Paredes Pacho, José Luis, *Rock mexicano sonidos de la calle*, Pesebre, México.
- (1995).. *Los rituales del caos*, ERA, México.
- Náteras Domínguez, Alfredo. (1993). “Identidades colectivas: rock, jóvenes y drogas”, en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Nieto Calleja, Raúl. (1993). “Etnografía, ciudad y modernidad: hacia una visión de la metrópoli desde la periferia urbana”, *Revista Alteridades*, año 3, núm. 5, UAM-I, México.
- Nivón, Eduardo y Ana Rosas Mantecón. (1993). “Los rituales del rock: el público como protagonista”, en Aguilar, Miguel Angel, et. al. (compl.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.

- Padilla Adorno, Luis Alfonso. (1993). "El tianguis del Chopo", en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Paredes Pacho, José L. (1995). "El derecho a la fiesta", Periódico Reforma, Suplemento Enfoque, 4 de junio, núm. 76, México.
(1992). *Rock mexicano sonidos de la calle*, Pesebre, México.
- Pérez Cortés, Sergio. (1991). "El individuo, su cuerpo y la comunidad", Revista Alteridades, año 1, núm. 2, UAM-I.
- Portal, María Ana. (1991). "La identidad como objeto de estudio de la antropología", Revista Alteridades, año 1, núm. 2, UAM-I.
- Quiróz Trejo, José Othón. (1993). "Rock, territorio y sociedad. Notas para su historia", en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Robles-Cachero, José Antonio. (1993). "La música de rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular", en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.

- Rosas Mantecón Ana. (1992). "Globalización y cultura: la exploración de Ulf Hannerz", Revista Alteridades, año 2, núm. 3, UAM-I, México.
- (1993). "Globalización cultural y antropología", Revista Alteridades, año 3, núm. 5, UAM-I, México.
- Roura, Víctor. (1991). "El rock de nuestros días", Revista Topodrilo, núm. 15, CSH/UAM-I.
- Saavedra Casco, José Arturo. (1993). "El elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias", en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Safa, Patricia. (1992). "Vida urbana, heterogeneidad cultural y desigualdades sociales: el estudio en México de los sectores populares urbanos", Revista Alteridades, año 2, núm. 3, UAM-I, México.
- Sarlo, Beatriz. (1993). "Modernidad y después: la cultura en situación de hegemonía massmediática", Revista Alteridades, año 3, núm. 5, UAM-I, México.
- Sarquíz, Oscar. (1991). "El rock en México: hervor subterráneo", Revista Memoria de papel (crónicas de la cultura en México), año 1, núm. 2, octubre de 1991.
- Sevilla, Amparo. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*, INBA, México.

- Soler, Jordi. (1994). "Me da dos Brian Epstein envueltos para regalo por favor" en Chimal, Carlos (comp.), *Crines, otras lecturas de rock*, ERA, México.
- Urteaga Castro, Maritza. (1995). Nuevas culturas populares: rock mexicano e identidad juvenil en los 80, Tesis para optar el grado de maestría en Antropología Social, marzo, México.
- (1990). "Rock, violencia y organización" Revista Topodrilo, núm. 14, CSH/UAM-I.
- (1993). "Banda de subjetividades", en Aguilar, Miguel Angel, et.al. (comp.), *Simpatía por el rock*, UAM-A, México.
- Yúdice, George. (1993). "Tradiciones comparativas de estudios culturales: América Latina y los Estados Unidos", Revista Alteridades, año 3, núm. 5, UAM-I, México.
- Zebadúa, Juan Pablo, 1992, "De los hoyos a la celebridad: algo sobre rock mexicano", Revista Topodrilo, núm. 24, CSH/UAM-I.

ANEXO 1

Folio: _____

ESTUDIO SOBRE IDENTIDAD NACIONAL

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA - IZTAPALAPA

L- A continuación te presentamos una serie de preguntas con las cuáles queremos conocer qué piensas acerca de nuestra herencia cultural. Marca con una "X" la(s) respuesta(s) que elijas.

1.-De la siguiente lista que te presentamos ¿Cuáles son los elementos que crees que te identifican más como mexicano?

- (1) La historia _____
- (2) La bandera _____
- (3) El himno _____
- (4) El escudo nacional _____
- (5) La raza _____
- (6) El idioma _____
- (7) Tradiciones y costumbres _____
- (8) El territorio _____
- (9) La religión _____
- (10) Los monumentos _____
- (11) La Virgen de Guadalupe _____
- (12) Todos _____
- (13) Ninguno _____

Otro _____
(escribirla)

2.-De las siguientes opciones escoge tres y clasificalas por orden de importancia asignándoles un número del 1 al 3, según consideres que constituyen parte de nuestra herencia cultural.

- (1) Las pirámides _____
- (2) Los danzantes _____
- (3) Las iglesias _____
- (4) Un organillero _____
- (5) Una ofrenda de muertos _____
- (6) Los tianguis _____
- (7) Concierto de rock _____

3.-¿Quién crees que debería cuidar nuestra herencia cultural?

- (1) Nosotros _____
- (2) La iniciativa privada _____
- (3) El gobierno _____
- (4) Los tres anteriores _____

4.-Suponiendo que fueras embajador de México en Japón y tuvieras que organizar un intercambio cultural ¿Con cuál de las siguientes imágenes representarías lo nacional?

- (1) Un baile folclórico _____
- (2) Una manifestación callejera _____
- (3) Un artesano _____
- (4) Un músico ambulante _____
- (5) Un mariachi _____
- (6) Unas pirámides _____
- (7) Una iglesia _____
- (8) Un monumento _____
- (9) Un comerciante ambulante _____
- (10) Un museo _____
- (11) Un cantante folclórico _____

Otro _____
(escribirla)

5.-¿A quién crees que le importa más el patrimonio histórico?

- (1) Al gobierno _____
- (2) A los ricos _____
- (3) Turistas extranjeros _____
- (4) A los mexicanos _____
- (5) A gente como tu _____
- (6) A todos _____
- (7) A nadie _____

6.-¿Cómo definirías al mexicano?

	MUCHO	POCO	NADA
(1) Trabajador	_____	_____	_____
(2) Responsable	_____	_____	_____
(3) Pachanguero	_____	_____	_____
(4) Alburero	_____	_____	_____
(5) Flojo	_____	_____	_____
(6) Sociable	_____	_____	_____
(7) Hospitalario	_____	_____	_____
(8) Corrupto	_____	_____	_____
(9) Ingenioso	_____	_____	_____
(10) Apático	_____	_____	_____
(11) Oportunista	_____	_____	_____
(12) Inteligente	_____	_____	_____

II.-Con esta segunda sección lo que pretendemos es saber un poco acerca de qué utilizas más en tu casa y además conocer cuáles son tus preferencias.

7.-En tu casa hay:

	SI	NO	CUANTOS
Radio	_____	_____	_____
Grabadora	_____	_____	_____
Equipo Modular	_____	_____	_____
Televisión	_____	_____	_____
Televisión en cable (Cablevisión, Multivisión)	_____	_____	_____
Videgrabadora	_____	_____	_____
Teléfono	_____	_____	_____
Compact disc	_____	_____	_____
Cámara de video	_____	_____	_____
Cámara de fotografía	_____	_____	_____
Computadora	_____	_____	_____
Juegos electrónicos (Nintendo, Sega, Atari, etc.)	_____	_____	_____

8.- ¿Tienes Walkman?

SI () NO ()

9.-¿Acostumbras usarlo?

MUCHO () POCO () NADA ()

10.-¿A qué lugares acostumbras asistir?

	SI	NO
Lugares en que tocan música popular	_____	_____
Conciertos de rock	_____	_____
Conciertos de música clásica	_____	_____
Cine	_____	_____
Teatro	_____	_____
Opera	_____	_____
Box	_____	_____
Luchas	_____	_____
Futbol	_____	_____
Espectáculos de danza folclórica	_____	_____
Espectáculos de danza moderna	_____	_____
Espectáculos de danza clásica	_____	_____
Bares	_____	_____
Discotecas	_____	_____
Bares con música viva tropical	_____	_____
Bares con música de rock	_____	_____
Salones de baile	_____	_____
Cabarets	_____	_____
Fiestas particulares	_____	_____
Cantinas	_____	_____
Billares	_____	_____
Boliches	_____	_____
Juegos mecánicos	_____	_____
Circos	_____	_____
Ferias y exposiciones	_____	_____
Bibliotecas	_____	_____
Parques	_____	_____
Zonas arqueológicas	_____	_____

11.-¿Te gusta la música?

SI () NO ()

12.-¿Qué tipo de música prefieres?

13.-¿Dónde compras tus discos y cassetes?_

14.-¿Te gusta el rock?

SI () NO ()

15.-¿Qué tipo de rock prefieres?

16.-¿Asistes o has asistido a conciertos de rock?

SI () NO ()

17.-¿Asistes o has asistido a tocaditas de rock?

SI () NO ()

18.-¿Ves algún programa de televisión que tenga relación con el rock?

SI () NO ()

Cuál _____

19.-¿Escuchas estaciones de radio dónde se programe rock?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

20.-¿Lees revistas especializadas en rock?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

21.-¿Lees libros especializados en rock?

SI () NO ()

22.-¿Te consideras dentro del ambiente del rock?

SI () NO ()

23.-¿Crees que es importante tener una apariencia personal ("look") en este ambiente?

SI () NO ()

Cuál y por qué _____

24.-;Cómo te gusta vestirte más?

HOMBRES:

- (1) Con ropa de mezclilla _____
- (2) Con ropa bordada con motivos folclóricos _____
- (3) Con ropa bordada con estoperoles _____
- (4) Con ropa de piel _____
- (5) Con ropa deportiva _____
- (6) Con pantalón de vestir _____
- (7) Con pantalón de mezclilla _____
- (8) Con playeras estampadas _____
- (9) Con camisas sport _____
- (10) Con camisas vaqueras _____
- (11) Con camisas de vestir _____
- (12) Con camisas de manta _____
- (13) Con saco y corbata _____
- (14) Con tenis _____
- (15) Con botas tipo militar _____
- (16) Con botas tipo industrial _____
- (17) Con botas vaqueras _____
- (18) Con zapatos de vestir _____
- (19) Con huaraches _____

MUJERES:

- (1) Con ropa de mezclilla _____
- (2) Con ropa bordada con motivos folclóricos _____
- (3) Con ropa bordada con estoperoles _____
- (4) Con ropa de piel _____
- (5) Con ropa deportiva _____
- (6) Con pantalón de vestir _____
- (7) Con pantalón de mezclilla _____
- (8) Con falda-pantalón _____
- (9) Con vestidos _____
- (10) Con faldas _____
- (11) Con mallones _____
- (12) Con playeras estampadas _____
- (13) Con blusas de vestir _____
- (14) Con blusas sport _____
- (15) Con medias _____
- (16) Con tenis _____
- (17) Con botas tipo industrial _____
- (18) Con botas vaqueras _____
- (19) Con zapatilla de tacón _____

(20) Con zapato bajo

(21) Con huaraches

25.-¿Tienes algún lugar especial para conseguir la ropa que más te gusta?

SI () NO ()

Dónde _____

26.-¿Te gusta bailar?

SI () NO ()

27.-¿Te gusta la danza?

SI () NO ()

28.-¿Qué tipo de danza prefieres?

29.-¿Te gusta la danza folclórica?

SI () NO ()

30.-¿Asistes o has asistido a eventos de danza?

SI () NO ()

31.-¿Has visto programas de televisión en dónde se hable o se presente algún espectáculo de danza?

SI () NO ()

Cuál _____

32.-¿Has escuchado algún programa de radio dónde se hable de danza?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

33.-¿Lees revistas especializadas en danza?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

34.-¿Lees libros especializados en danza?

SI () NO ()

35.-¿Te consideras dentro del ambiente de la danza folclórica?

SI () NO ()

36.-¿Crees que la danza folclórica se está perdiendo?

SI () NO ()

Por qué _____

37.-¿Crees que el practicarla es una forma de preservar nuestras tradiciones?

SI () NO ()

Por qué _____

38.-¿Crees que es importante tener una apariencia personal ("look") en este ambiente?

SI () NO ()

Cuál y por qué _____

DATOS GENERALES

39.-SEXO:

(1) Masculino _____

(2) Femenino _____

40.-Edad:

_____ años

41.-Ocupación:

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACION

Folio: _____

PREGUNTAS ESPECIALIZADAS EN ROCK

42.-¿A qué lugares de rock acostumbras ir?

43.-Entre tus amigos rockeros ¿De qué acostumbras hablar?

44.-¿Cómo reconoces a otros rockeros?

45.-¿Has tenido problemas en tu familia por ser rockero?

SI () NO ()

Por qué _____

46.-¿Has tenido problemas en la escuela y/o trabajo por ser rockero?

SI () NO ()

Por qué _____

PREGUNTAS ESPECIALIZADAS EN DANZA

47.-¿Qué lugares de reunión acostumbras?

48.-¿Entre tus amigos dentro de la danza de que acostumbras hablar?

49.-¿Cómo reconoces si a una persona le gusta o practica la danza?

50.-¿Has tenido problemas con tu familia porque te gusta y/o practicas la danza?

SI () NO ()

Por qué _____

51.-¿Has tenido problema en la escuela y/o trabajo porque te gusta y/o practicas la danza?

SI () NO ()

Por qué _____

ANEXO 2

Folio: _____

ESTUDIO SOBRE IDENTIDAD NACIONAL

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA - IZTAPALAPA

I.-DATOS GENERALES

1.-SEXO: (1) Masculino _____
(2) Femenino _____

2.-Edad: _____ años

3.-Ocupación: _____

4.-¿Cuántas personas viven en tu casa (contándote a ti)?

5.-El nivel económico de la gente que vive en tu colonia es:

Alto _____
Medio alto _____
Medio _____
Medio bajo _____
Bajo _____

II.- A continuación te presentamos una serie de preguntas con las cuáles queremos conocer qué piensas acerca de nuestra herencia cultural. Marca con una "X" la(s) respuestas(s) que elijas.

6.-De la siguiente lista que te presentamos ¿Cuáles son los elementos que crees que te identifican más como mexicano?

(Puedes marcar una o varias de las opciones)

(1) La historia _____
(2) La bandera _____
(3) El himno _____
(4) El escudo nacional _____
(5) La raza _____

- (6) El idioma _____
- (7) Tradiciones y costumbres _____
- (8) El territorio _____
- (9) La religión _____
- (10) Los monumentos _____
- (11) La Virgen de Guadalupe _____
- (12) Todos _____
- (13) Ninguno _____

Otro _____
(escribirla)

7.-De las siguientes opciones ¿cuáles consideras que constituyen parte de nuestra herencia cultural?

(Escoge tres opciones y clasificalas según el orden de importancia que tengan para ti, asignándoles un número del 1 al 3).

- (1) Las pirámides _____
- (2) Los danzantes _____
- (3) Las iglesias _____
- (4) Un organillero _____
- (5) Una ofrenda de muertos _____
- (6) Los tianguis _____
- (7) Concierto de rock _____

8.-¿Quién crees que debería cuidar nuestra herencia cultural?

- (1) Nosotros _____
- (2) La iniciativa privada _____
- (3) El gobierno _____
- (4) Los tres anteriores _____

9.-Suponiendo que fueras embajador de México en Japón y tuvieras que organizar un intercambio cultural ¿Con cuál de las siguientes imágenes representarías lo nacional?

(Puedes marcar una o varias de las opciones)

- (1) Un baile folclórico _____
- (2) Una manifestación callejera _____
- (3) Un artesano _____
- (4) Un músico ambulante _____
- (5) Un mariachi _____
- (6) Unas pirámides _____
- (7) Una iglesia _____
- (8) Un monumento _____
- (9) Un comerciante ambulante _____
- (10) Un museo _____
- (11) Un cantante folclórico _____

Otro _____
(escribirla)

10.-¿A quién crees que le importa más el patrimonio histórico?

- (1) Al gobierno _____
- (2) A los ricos _____
- (3) Turistas extranjeros _____
- (4) A los mexicanos _____
- (5) A gente como tu _____
- (6) A todos _____
- (7) A nadie _____

11.- ¿Cómo definirías al mexicano?

(De la siguiente lista de opciones contesta cada una y clasificala de acuerdo a cómo lo defines).

	MUCHO	POCO	NADA
(1) Trabajador	_____	_____	_____
(2) Responsable	_____	_____	_____
(3) Pachanguero	_____	_____	_____
(4) Alburero	_____	_____	_____
(5) Flojo	_____	_____	_____
(6) Sociable	_____	_____	_____
(7) Hospitalario	_____	_____	_____
(8) Corrupto	_____	_____	_____

- (9) Ingenioso _____
- (10) Apático _____
- (11) Oportunista _____
- (12) Inteligente _____

II.-Con esta segunda sección lo que pretendemos es saber un poco acerca de qué utilizas más en tu casa y además conocer cuáles son tus preferencias.

12.-En tu casa hay:

	SI	NO	CUANTOS
Radio	_____	_____	_____
Grabadora	_____	_____	_____
Equipo Modular	_____	_____	_____
Televisión	_____	_____	_____
Televisión en cable (Cablevisión, Multivisión)	_____	_____	_____
Videograbadora	_____	_____	_____
Teléfono	_____	_____	_____
Compact disc	_____	_____	_____
Cámara de video	_____	_____	_____
Cámara de fotografía	_____	_____	_____
Computadora	_____	_____	_____
Juegos electrónicos (Nintendo, Sega, Atari, etc.)	_____	_____	_____

13.- ¿Tienes Walkman?

SI () NO ()

14.-¿A qué lugares acostumbras asistir?

	SI	NO
Lugares en que tocan música popular	_____	_____
Conciertos de rock	_____	_____
Conciertos de música clásica	_____	_____
Cine	_____	_____
Teatro	_____	_____
Opera	_____	_____
Box	_____	_____
Luchas	_____	_____
Futbol	_____	_____
Espectáculos de danza folclórica	_____	_____
Espectáculos de danza moderna	_____	_____
Espectáculos de danza clásica	_____	_____
Bares	_____	_____
Discotecas	_____	_____
Bares con música viva tropical	_____	_____
Bares con música de rock	_____	_____
Salones de baile	_____	_____
Cabarets	_____	_____
Fiestas particulares	_____	_____
Cantinas	_____	_____
Billares	_____	_____
Boliches	_____	_____
Juegos mecánicos	_____	_____
Circos	_____	_____
Ferias y exposiciones	_____	_____
Bibliotecas	_____	_____
Parques	_____	_____
Zonas arqueológicas	_____	_____

15.-¿Te gusta la música?

SI () NO ()

16.-¿Qué tipo de música prefieres?

17.-¿Dónde compras tus discos y cassetes?

Tiendas de auto-servicio _____
Tianguis _____
Bazares _____
Discotecas _____

Otro _____
(escribirla)

18.-¿Te gusta el rock?

SI () NO ()

19.-¿Qué tipo de rock prefieres?

20.-¿Asistes o has asistido a conciertos de rock?

SI () NO ()

21.-¿Asistes o has asistido a tocadas de rock?

SI () NO ()

22.-¿Ves algún programa de televisión que tenga relación con el rock?

SI () NO ()

Cuál _____

23.-De las siguientes estaciones de radio cuáles son las que más escuchas (puedes marcar una o varias de las opciones).

- WFM _____
- Rock 101 _____
- Radioactivo _____
- Radio universal _____
- Stereo 97.7 _____
- Radio Red FM _____
- Alfa _____
- 105.7 _____
- Stereo 100 _____

Otra _____
(escribirla)

24.-¿Lees revistas especializadas en rock?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

25.-¿Lees libros especializados en rock?

SI () NO ()

Cuál y por qué _____

27.-¿Te consideras dentro del ambiente del rock?

SI () NO ()

(SI TE CONSIDERAS DENTRO DEL AMBIENTE DEL ROCK CONTESTA LAS SIGUIENTES PREGUNTAS, SI NO ES ASI PASA A LA PREGUNTA 33)

28.-¿A qué lugares de rock acostumbras ir?

29.-Entre tus amigos rockeros ¿De qué acostumbras hablar?

30.-¿Cómo reconoces a otros rockeros?

31.-¿Has tenido problemas en tu familia por ser rockero?

SI () NO ()

Por qué _____

32.-¿Has tenido problemas en la escuela y/o trabajo por ser rockero?

SI () NO ()

Por qué _____

33.-¿Cómo te gusta vestirse más?

HOMBRES:

- (1) Con ropa de mezclilla _____
- (2) Con ropa bordada con motivos folclóricos _____
- (3) Con ropa bordada con estoperoles _____
- (4) Con ropa de piel _____
- (5) Con ropa deportiva _____
- (6) Con pantalón de vestir _____
- (7) Con pantalón de mezclilla _____
- (8) Con playeras estampadas _____
- (9) Con camisas sport _____
- (10) Con camisas vaqueras _____
- (11) Con camisas de vestir _____
- (12) Con camisas de manta _____
- (13) Con saco y corbata _____
- (14) Con tenis _____
- (15) Con botas tipo militar _____
- (16) Con botas tipo industrial _____
- (17) Con botas vaqueras _____
- (18) Con zapatos de vestir _____
- (19) Con huaraches _____

MUJERES:

- (1) Con ropa de mezclilla _____
- (2) Con ropa bordada con motivos folclóricos _____
- (3) Con ropa bordada con estoperoles _____
- (4) Con ropa de piel _____
- (5) Con ropa deportiva _____
- (6) Con pantalón de vestir _____
- (7) Con pantalón de mezclilla _____
- (8) Con falda-pantalón _____
- (9) Con vestidos _____
- (10) Con faldas _____
- (11) Con mallones _____

- (12) Con playeras estampadas _____
- (13) Con blusas de vestir _____
- (14) Con blusas sport _____
- (15) Con medias _____
- (16) Con tenis _____
- (17) Con botas tipo industrial _____
- (18) Con botas vaqueras _____
- (19) Con zapatilla de tacón _____
- (20) Con zapato bajo _____
- (21) Con huaraches _____

34.-¿Tienes algún lugar especial para conseguir la ropa que más te gusta?

SI () NO ()

Dónde _____

35.-¿Te gusta bailar?

SI () NO ()

36.-¿Te gusta la danza?

SI () NO ()

37.-¿Qué tipo de danza prefieres?

(Puedes marcar una o varias de las opciones)

- Danza clásica _____
- Danza contemporánea _____
- Danza moderna _____
- Jazz _____
- Danza folclórica extranjera _____
- Danza folclórica nacional _____

Otra _____
(escribirla)

38.-¿Te gusta la danza folclórica mexicana?

SI () NO ()

39.-¿Asistes o has asistido a eventos de danza?

SI () NO ()

40.-¿Has visto programas de televisión en dónde se hable o se presente algún espectáculo de danza?

SI () NO ()

Cuál _____

41.-¿Has escuchado algún programa de radio dónde se hable de danza?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

42.-¿Lees revistas especializadas en danza?

SI () NO ()

Cuál(es) _____

43.-¿Lees libros especializados en danza?

SI () NO ()

44.-¿Te consideras dentro del ambiente de la danza folclórica?

SI () NO ()

(SI TE CONSIDERAS DENTRO DEL AMBIENTE DE LA DANZA CONTESTA LAS SIGUIENTES PREGUNTAS, SI NO ES ASI PASA A LA PREGUNTA 50)

50.-¿Crees que la danza folclórica se está perdiendo?

SI () NO ()

Por qué _____

51.-¿Crees que el practicarla es una forma de preservar nuestras tradiciones?

SI () NO ()

Por qué _____

52.-¿Crees que es importante tener una apariencia personal ("look") en el ambiente de la danza?

SI () NO ()

Cuál y por qué _____

SI QUIERES COMENTAR ALGO MAS SOBRE EL ROCK Y LA DANZA LO PUEDES HACER EN LA PARTE DE ATRAS DE ESTA HOJA.

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACION