3
2006

This is to certify that the
dissertation entitled

ALTERNATIVE DISCOURSES:
MEXICAN ROCK AT THE END OF THE XXth CENTURY

presented by

Laura Martínez-Hernández

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for the

Doctoral degree in Hispanic Cultural Studies

Major Professor's Signature

11/28/05

Date

MSU is an Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

LIBRARY
Michigan State
University

ALTERNATIVE DISCOURSES:
MEXICAN ROCK AT THE END OF THE TWENTIETH CENTURY

By

Laura Martínez-Hernández

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Spanish and Portuguese

2005

ABSTRACT

ALTERNATIVE DISCOURSES:
MEXICAN ROCK AT THE END OF THE XX CENTURY

By

Laura Martínez-Hernández

Rock is a kind of music that aims to differentiate itself from other genres of popular music based on ideological positions as well as on its production and consumption practices. Thus, this dissertation project approaches the study of contemporary Mexican rock music in order to analyze the ways in which its resistance discourse is conveyed. In addition, it investigates the social and commercial conditions that mediate its production and consumption and how those factors contribute to the creation and interpretation of rock culture.

In order to organize the information, the work is divided in two complementary parts. **Part I,** *Los Circuitos del Rock en México* (Rock Circuits in Mexico), studies the social, political and economical contexts of the rock scene in Mexico. The first chapter consists of a diachronic recount of the stages it has gone through since the fifties to the present. The second is a synchronic panorama of the current channels of production, distribution, and consumption. It focuses on three main instances: the record industry, the mass media, and the live scene.

Part II, *Los Discursos del Rock Mexicano* (Discourses of Mexican Rock) centers on the two main discourses present in contemporary rock: resistance and play. Chapter 3 looks into the ways in which Mexican rock has incorporated popular subaltern culture in order to articulate a dissenter point of view as well as to challenge foundational notions

such as freedom, authority, prestige, and even patriotism. Chapter 4 explores the specific ways in which Mexican rock expresses an idea central to rock's ideology, the enjoyment of life. It also studies how this discourse contributes to the articulation of a resistant rock culture. This second part ends with a case study that examines how the arguments described above materialize in the work of Café Tacuba, one of the most representative groups of Mexican rock. The analysis of the second part takes into account music, language, image as well as social practices.

In the General Conclusions I argue that in Mexico, rock music has participated in the creation of an alternative culture -rather than an oppositional one-, by proposing values and practices different from the ones held and reproduced by the dominant culture. Also, by making original connections between modern and traditional and local and global culture, it manages to undermine the codes of social differentiation that serve to marginalize popular sectors from elite members of society.

Copyright by

LAURA MARTÍNEZ-HERNÁNDEZ

2005

Agradecimientos

Primeramente me gustaría reconocer a mis padres, Miguel y Lucila por cuidar de mí siempre y por apoyarme en todo. Sobra decir que sin ellos no sería la persona que soy ahora. A mis hermanos Iván, Ana y Paty, mi tío Rey y mi abuela por estar tan dispuestos a ayudarme en cualquier momento. A mi nueva familia, Elmar por su amor y comprensión y Carlita por ser tan adorable. A mis amigos, su ejemplo y compañía han sido un gran estímulo.

A todos mis profesores de Michigan State University que con sus enseñanzas académicas y personales me hicieron crecer en muchos sentidos. Mil gracias a los miembros de mi comité de disertación: profesora Rocío Quispe-Agnoli, profesor Miguel Cabañas y profesor Adan Quan por se participación en esta empresa. Especialmente me encuentro en deuda con mi directora de disertación, la profesora María Eugenia Mudrovcic, cuya rigurosa supervisión y puntuales consejos sobre mi trabajo fueron una verdadera guía. A Michigan State University, por confiar en mí como estudiante y como asistente en el Departamento de Español y Portugués, al Center for Latin American and Caribean Studies y la Tinker Foundation por proveer los fondos de viaje necesarios para realizar investigación de campo y al College of Arts and Letters y The Graduate School en MSU por otorgarme el Dissertation Completion Fellowship para la conclusión de este proyecto.

A las personas que, vía electrónica o personalmente, compartieron conmigo sus experiencias y puntos de vista sobre el controvertido mundo del rock en México. En orden alfabético: Antonio Malacara, Arturo Lara, Eric Zolov, Guillermo Briseño, Javier

Hernández, Manuel Márquez, Maritza Urteaga, Oscar Sárquiz, Ricardo Bravo y Tere Estrada. Gracias por ser tan generosos con su tiempo y sus conocimientos.

Finalmente agradezco mucho a Dios por poner tanta fortuna y tanto amor a mi alrededor y por haber permitido que una mariposa moviera sus alas en algún lugar del mundo para que yo haya escrito estas líneas.

ÍNDICE

LISTA DE TABLAS ix

LISTA DE FIGURAS x

INTRODUCCIÓN 1
Planteamiento del problema 2
Terminología y consideraciones metodológicas 6
Organización del trabajo 15

PRIMERA PARTE. LOS CIRCUITOS DEL ROCK EN MÉXICO 18
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES DEL ROCK EN MÉXICO 19
1.1 Primera etapa. Rock'n'roll mimético.
De 1955 a la década de los sesentas 20
1.2 Segunda etapa. Rock contracultural.
De la segunda mitad de los sesentas a 1971 26
1.3 Tercera etapa. Rock clandestino.
De 1971 a principios de los ochentas 33
1.4 Cuarta etapa. Rock en español.
De los ochentas a principios de los noventas 42
1.5 Quinta etapa. Rock mestizo.
De los noventas en adelante 50
Conclusiones 57

CAPÍTULO 2. EL *BOOM* DEL ROCK MEXICANO:
DEL MITO AL HECHO 59
2.1 La industria discográfica 60
2.2 Los medios de comunicación 69
2.3 Los espacios 84
Conclusiones 94

SEGUNDA PARTE. LOS DISCURSOS DEL ROCK MEXICANO 97
CAPÍTULO 3. ROCK Y RESISTENCIA CULTURAL 98
3.1 Libertad y sexualidad 100
3.2 Hibridez y cultura popular 111

3.3 Política y nación 124
Conclusiones 132

CAPÍTULO 4. LA PROPUESTA LÚDICA DEL ROCK 134
4.1 El slam y la tocada 135
4.2 Humor, burla y parodia 144
4.3 Goce, hedonismo y economía 154
Conclusiones 165

CAPÍTULO 5. CAFÉ TACUBA. ROCK SIN ETIQUETAS 168
5.1 Breve historia del grupo 169
5.2 Creatividad, libertad e industria 176
5.3 Rock tacubo o el nuevo sonido del rock 184
Conclusiones 194

CONCLUSIONES GENERALES 196
Consideraciones en el estudio del rock 197
Hacia un perfil de la cultura rockera contemporánea 204
Direcciones en el estudio del rock 217

FUENTES 220
Bibliografía citada 220
Bibliografía consultada 227
Discografía 229
Entrevistas 232
Fuentes electrónicas 234
Revistas impresas 236
Videos 237

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Distribución de curules en las cámaras de diputados y senadores 55

Tabla 2. Las cinco disqueras globales y algunos sellos que han absorbido 61

Tabla 3. Consumo de música por repertorio en los noventas 62

Tabla 4. Compañías discográficas de algunos grupos de rock mexicano 67

Tabla 5. Avisos publicados en rock.com.mx 83

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. César Costa 24

Figura 2. Los Teen Tops 24

Figura 3. Portada de Javier Bátis y su onda 29

Figura 4. Punk mexicano. Foto: Fabricio León 39

Figura 5. Alex Lora en los setentas. Foto: Federico Arana 40

Figura 6. Portada de Arpía 47

Figura 7. Portada de Culebra I (1993) 52

Figura 8. Portada de Conecte. Edición especial de Rock Nacional 70

Figura 9. Portada de ERES. Entrevista a Maldita Vecindad 70

Figura 10. Portada de Rolling Stone 71

Figura 11. Portada de Nuestro rock 71

Figura 12. Volante de la presentación de Los Dug Dug's en el 2002 87

Figura 13. Jaguares en el Auditorio Nacional 88

Figura 14. Festival de Rock Urbano 91

Figura 15. Festival Vive Latino 4 91

Figura 16. Saúl Hernández de Caifanes mostrando sus tatuajes 105

Figura 17. Portada de Libres y locos 117

Figura 18. Tex-Tex. Foto: Nuestro rock 79 118

Figura 19. Portada de Contra-Revolucion Avenue 129

Figura 20. Slam en el "Vive Latino 5" 138

Figura 21. Portada de Renovación moral 148

Figura 22. Portada de ¿Dónde jugarán las niñas? 151

Figura 23. Genitálica. Foto: Nuestro rock 82 163

Figura 24. Café Tacuba 169

Figura 25. Rubén Albarrán como Gallo Gas. Foto: Sitio oficial 179

Figura 26. Contraportada del primer disco de Café Tacuba 185

INTRODUCCIÓN

En sus orígenes, el estridentismo y la sensualidad presentes en la música rock fueron suficientes para crear un efecto desestabilizador en la sociedad norteamericana de los años cincuentas. Medio siglo más tarde la tarea es más ardua. El rock ha experimentado diversas transformaciones y apropiaciones por parte diversos actores sociales con el consecuente cruce de filiaciones e intereses. En Estados Unidos e Inglaterra el rock se incorporó a las industrias culturales para convertirse en el género dominante y formar parte de sus bienes simbólicos de exportación que literalmente invade los mercados mundiales. Su colaboración con y dependencia de las instancias hegemónicas de producción y distribución de música han llevado a cuestionar la capacidad del rock para ser un género diferenciador y vocero de una ideología que desafíe el *status quo*.

En México, los lugares sociales que el rock ha ocupado son muy diversos y aún opuestos, por lo que en su evolución éste ha transformado su discurso y la forma de comunicarlo. Actualmente la cultura del rock ocupa una posición dinámica entre el entretenimiento masivo, la expresión popular y la creatividad artística. Este proyecto explora los textos y las prácticas que conforman el perfil de la cultura del rock mexicano contemporáneo.

Planteamiento del problema

Una vez que el rock en México abandonó su condición subterránea a principios de los ochentas, éste fue paulatinamente accediendo a los canales de distribución convencionalmente usados por otros tipos de música popular y llegando así a un público más amplio. Tal circunstancia hizo que su legitimidad fuera cuestionada. Algunos críticos e investigadores afirman que el rock mexicano en su conjunto está 'ideológicamente muerto' ya que, en su opinión, éste ha cedido a las demandas de la industria a cambio de su difusión (Roura, Zebadúa, Gaytán).[1]

Este sentimiento de pérdida o descrédito es causado cuando los usuarios de un bien cultural, encuentran que la inversión de capital simbólico hecha en éste ya no reditúa o no otorga los resultados esperados. Las manifestaciones contestatarias comúnmente experimentan este proceso al integrarse a la economía de mercado, ya que se les acusa de ser creadas con el único fin de producir ganancia, por lo sus consumidores sienten que éstas dejan de representar sus intereses. En tal caso, éstas deben ser creativamente reformuladas a fin de continuar expresando sus puntos de vista con éxito.

En este contexto, me interesa leer al rock mexicano contemporáneo en dos planos. Uno es el material y se refiere a la manera en que éste opera en un medio social y económico específico. Es decir, a partir de su funcionamiento dentro de las industrias culturales y de los actores sociales que participan en su creación y consumo. El segundo

---

[1] La metáfora de la 'muerte' es recurrente en las ciencias sociales para referirse a cambios drásticos (como en 'la muerte del arte' o 'la muerte del folklor' por ejemplo). García Canclini nota que esta analogía es producto de un sentimiento de duelo o pérdida luego de periodos de transición o reconversión de algún bien simbólico. Por lo que existe este 'rito funerario' que marca la separación entre la versión anterior y posterior de éste (Culturas 241 ss).

es la dimensión simbólica de sus textos y se orienta a entender cuáles son sus principales discursos, cómo interactúan con otros y de qué manera construye sus mensajes.

Para este fin plantee una serie de preguntas que agrupé en diferentes rubros. El primero se refiere a los *patrones de producción y consumo*: ¿cómo se incorpora el rock mexicano a las industrias culturales? ¿cuál es la relación entre las instancias productoras, consumidoras y mediadoras? ¿de qué nos informa el mercado? Otro aspecto examina la relación entre el *rock, hegemonía y cultura popular*. Las preguntas que guiaron el análisis de esta área fueron: ¿cómo el rock contesta, colabora o se apropia de la cultura dominante? ¿cuál es el substrato popular del rock y qué papel juega en su propuesta cultural? ¿de qué recursos se vale para la creación de lazos comunitarios? Finalmente un proceso que nos interesaba abordar era la *creación de un rock nacional*, es decir: ¿cuáles son las contribuciones y características particulares del rock mexicano? ¿cómo se indigeniza o nacionaliza la producción de rock sin caer en los clichés nacionalistas propuestos por el estado?[2]

Esta disertación se basa de manera general en el trabajo de aquellos grupos y cantantes cuya producción original ha sido comercializada y es ampliamente consumida. Con el propósito de hacer una lectura más minuciosa de un ejemplo específico, se incluye también un estudio de caso que ilustra las tesis expuestas en los primeros capítulos con base en la producción y experiencia del grupo Café Tacuba, uno de los principales actores de su generación. Si bien tomar a la popularidad como criterio de selección puede

---

[2] Uno de los enfoques que tratamos de evitar en esta investigación fue *evaluar* al rock según su efectividad para ser un agente de cambio social. Aunque este criterio es recurrente en la crítica no académica, resulta metodológicamente incorrecto pues no es posible cuantificar objetivamente tales reacciones ni asegurar su resultado a mediano o largo plazo.

resultar en una muestra heterogénea, ésta es representativa de las tendencias creativas y comerciales de su momento, así como de las preferencias de los consumidores.

El material analizado incluye textos musicales, verbales e iconográficos (portadas de discos, posters, videos y atuendo personal). Además, estudiar al rock como un "hecho cultural" y no exclusivamente musical, nos lleva a prestar atención a su entorno social y a "las diferentes lógicas en conflicto tanto en la producción como en el consumo" (Martín Barbero, Medios 136). Por lo que también se tomarán en cuenta las condiciones sociales y económicas que condicionan los modos de hacer y consumir rock en México.

A lo largo de este trabajo me refiero al 'rock mexicano contemporáneo' como aquel producido a partir de la década de los noventas al presente. Esta distinción temporal responde a dos cambios significativos. El primero es el fortalecimiento de la cultura del rock en México posterior al '*boom* del rock en español', fenómeno comercial que afectó las condiciones de producción y comercialización del rock que hasta entonces se encontraba excluido de las ofertas culturales. El segundo se refiere a la naturaleza del rock creado a partir de entonces que, una vez pasado el auge internacional del género, entró en una etapa de evolución musical e ideológica que lo distinguen del rock en inglés.

El interés por estudiar la cultura del rock en México surge luego de una revisión bibliográfica en la que observo que pocos trabajos académicos abordan este tema en el contexto mexicano (y en el hispanohablante en general).[3] La literatura existente se aproxima al él principalmente desde la óptica de las ciencias sociales. La mayoría de los

---

[3] En contraste, la investigación documental y académica sobre el rock inglés y norteamericano es abundante. Especialmente a partir del trabajo de Simon Frith en la década de los ochentas, el tema constituye ya un rubro especializado dentro de los estudios académicos sobre cultura popular. En la misma línea, otras investigaciones importantes son las realizadas por Lawrence Grossberg, Sarah Thornton y Theodore Gracyk.

estudios indagan la vinculación del rock con movimientos sociales y políticos. De entre los trabajos más completos están las investigaciones de Valenzuela Arce y Marizta Urteaga quienes han analizado el uso del rock como instrumento identitario en algunos sectores juveniles en Tijuana y el DF respectivamente. Eric Zolov estudia la interacción entre rock y contacultura en México durante los sesentas y setentas y Aida Analco y Horacio Zetina por su parte, coordinaron la publicación de algunas reflexiones sobre la evolución del ska en México.

Desde el enfoque documental, sobresalen las investigaciones de José Agustín, Federico Arana, y Paredes Pacho. Así como el esfuerzo de Antonio Malacara por coordinar la elaboración de un catálogo. Otros estudios se concentran en cuestiones más específicas como el de David Cortés, quien sigue al 'otro rock' o las corrientes alternativas y Teresa Estrada quien informa sobre la participación de las mujeres en la escena rockera del país en los últimos cincuenta años. Y el trabajo de Benjamín Anaya que da cuenta de los proyectos a favor del movimiento neozapatista, organizados por algunos músicos de rock.

Así, creí necesario indagar más sobre la dimensión cultural de este fenómeno. Tratar de entender al rock a partir de sus textos y prácticas cotidianas interpretados a la luz de las disciplinas sociales clásicas, pero también con la ayuda de la crítica cultural, la semiótica y la filosofía. Con esta perspectiva en mente, este estudio intenta contribuir a la comprensión de los discursos, significados y modos de significar que el rock mexicano contemporáneo pone en circulación. También me interesa aportar algunos marcos de referencia teórica y metodológica que ayuden al estudio de otros productos culturales de naturaleza semejante o en condiciones similares.

Terminología y consideraciones metodológicas

Una de las primeras nociones en las que este estudio se apoya es considerar al rock como cultura ya que una definición de rock en términos estrictamente musicales nos informa poco sobre su naturaleza. Además, los intentos por formular una definición estrictamente musical son infructuosos ya que éste "actually has no unique musical quality that allows to distinguish it from nonrock...[and] it cannot be understood apart from its relationship to culture" (Pielke 10). Consecuentemente, los conceptos de *música rock* y *ser roquero* se encuentran ligados a criterios extramusicales tales como la apariencia, el lenguaje y el estilo de vida que en su conjunto, sirven como parámetros definitorios. Maritza Urteaga observa que la principal característica común a los rockeros es su actitud 'anti-sistema':

> Se definen rockeros, no sólo en cuanto al gusto por este género musical en particular, sino y principalmente, por la ,<forma de vida> distintiva que proponen,... diferente/ alternativa a la forma que los medios de comunicación proponen como única. (Territorios 48)

La voluntad de diferenciarse de lo hegemónico es una preocupación constante y constituye el criterio de legitimación más recurrente. A esta posición se le atribuyen una serie de rasgos o valores que sirven a los consumidores de esta cultura para acreditar o no la 'autenticidad rockera', como se ilustra en el siguiente paradigma:

Rock 'auténtico'	**vs.**	**Rock 'no auténtico'**[4]
Proletario		Burgués
Alternativo		*Mainstream*
Independiente		Comercial
Sincero		Falso, fingido
Vanguardista		Conservador
Subterráneo		Masivo
Sirve para protestar		Sirve para entretener

[4] Adaptado de Thorton, p. 115.

Más que aclarar el debate, estos binarismos proyectan un panorama inexacto al radicalizar las posiciones y no dar cuenta de los cruces y matices de cada caso. Además, metodológicamente las distinciones tajantes serían insostenibles ya que lo que prevalece en la práctica, no es el enfrentamiento sino la heterogeneidad. Tales oposiciones sin embrago, operan a nivel simbólico en el imaginario rockero para "measure their cultural worth and claim their cultural capital" (Thorton 96). Para la realización de este proyecto tomé en cuenta estas características, pero no como marco definitorio o legitimador sino como un espectro de posibilidades que pueden combinarse a fin de entender cada caso en su contexto específico.

El estudio del rock como cultura también se relaciona con otros conceptos importantes tales como: *cultura hegemónica, contracultura, cultura juvenil, cultura popular y cultura masiva.* Sus definiciones han sido objeto de debate académico en los últimos años, por lo que conviene revisar las nociones que servirán de referencia para ubicar el presente estudio.[5]

La *cultura hegemónica,* también llamada dominante o de élite, es la cultura que legitima la posición de poder de una clase o élite dominante y está basada en "a particular way of seeing the world and human nature and relationships" (Williams, Keywords 145). A pesar de funcionar esencialmente a favor de un grupo, ésta visión del mundo y de las relaciones sociales es apropiada por el resto de la sociedad "en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas" (Martín-Barbero, Medios 85). Es mediante a esta seducción o

---

[5] David Rowe advierte que "from a postmodern perspective this would be a fruitless task, given the fluidity and inter-textuality of cultural forms and the promiscuity of signs" (6). Efectivamente, la tarea es compleja pero asumir una postura de total ambigüedad ayuda poco al investigador cuya tarea es, en parte, indagar las particularidades de las diferentes culturas.

convencimiento que la cultura hegemónica justifica y promueve su reproducción. Una consideración relevante respecto a lo hegemónico es no pensarlo como algo monolítico o uniforme ya que existe una variedad de culturas dominantes en los diferentes ámbitos que pueden estar regidas por diferentes grupos e ideologías.

Naturalmente, algunos grupos o individuos están en desacuerdo con la cultura hegemónica o con algún aspecto de ésta y así lo expresan. A las manifestaciones de esta resistencia se les ha llamado *contracultura*. José Agustín la define como "la expresión cultural. . . . que rebasa, rechaza, se margina, se enfrenta o trasciende la cultura institucional" (Contracultura 129). El concepto comenzó a usarse en la década de los sesentas y originalmente designó al movimiento de impugnación se llevó a cabo en Estados Unidos.[6] El descontento de aquel momento era generado especialmente por la amenaza bélica (la guerra de Vietnam y la guerra fría), la automatización de los procesos de producción y la marginación social en la que se encontraban algunos sectores de la sociedad estadounidense como las mujeres, los afroamericanos y los jóvenes. La contracultura de los años sesentas buscaba replantear los modos de organización social, la relación hombre-naturaleza y fomentar la liberación psíquica y sexual del ser. Para el sociólogo Juan Pablo Zebadúa ésta consistía en "una propuesta de oposición a la estructura sociocultural de la modernidad industrial" (33) y tenía como fin "subvertir y destruir el orden imperante" (47).

El rock como género musical formó parte central de la contracultura de ésta época, primero en Estados Unidos y posteriormente en el resto de occidente a donde se

---

[6] José Carandell opina que el término es desafortunado ya que ésta no debe entenderse como *anticultura*, y que en un sentido estricto ésta sería más bien la auténtica cultura, al ser una evolución natural de la cultura (103).

extendió. La cercanía con Estados Unidos facilitó el tránsito de este fenómeno social hacia México. Tanto sus expresiones culturales –música, literatura, moda- como sus bases ideológicas –existencialismo y anti-imperialismo- encontraron terreno fértil en una sociedad que tenía suficientes motivos para protestar. Para la juventud mexicana de ese momento, las limitaciones más graves eran la falta de libertad y de oportunidades económicas. La música rock ocupó un lugar importante entre las manifestaciones culturales que impugnaban tales condiciones de vida (ver 1.1 y 1.2).

En nuestros días, el uso del término *contracultura* resulta problemático pues las expresiones de resistencia ya no representan a los mismo grupos ni tienen los mismos objetivos. Por lo que actualmente es más preciso referirnos a aquellas culturas que contestan a las institucionales como subterráneas, alternativas, minoritarias o de resistencia.[7] De estas últimas, Raymond Williams distingue dos tipos: las *oposicionales* y las *alternativas*. Las primeas difieren de la cultura hegemónica e intentan transformarla según sus ideas. Las segundas también difieren de ésta, pero no la confrontan directamente sino que buscan abrir un espacio de libertad que les permita vivir de acuerdo a su punto de vista. (Sociology 66 y ss). En las conclusiones retomaremos esta clasificación ya que nos es útil para distinguir los objetivos, explícitos o implícitos, que rigen la agenda de las expresiones contestatarias; además de proporcionar un marco de referencia dentro del cual ubicar sus alcances.

---

[7] Pablo Gaytán desconfía de las categorizaciones pues piensa que son etiquetas acuñadas desde la hegemonía a fin de deslegitimar a la cultura crítica sólo porque es auto-gestionada fuera de los marcos oficiales, por lo que "se empeñan en adjetivar[la] como anticultura, subcultura, contracultura o cultura popular" (183).

El gusto por la música y la voluntad de desafiar lo establecido son características comúnmente asociadas a la juventud, por lo que se tiende a pensar en el rock como sinónimo de *cultura juvenil*. A este respecto es necesario hacer dos puntualizaciones. La primera es que no debemos pensar en la cultura de la juventud como algo homogéneo. Dentro de la población joven de cualquier país, existen grandes variantes determinadas de manera general por el género, la clase social y la ubicación geográfica. José Valenzuela nota que a estas diferencias se sobrepone la formación de grupos más pequeños relacionados por sus propias "redes de sentido que [les] otorgan rasgos de definición y vinculación" ("Etnia" 21). La combinación de estos modos de agregación resulta en un mosaico de culturas heterogéneas que rebasan la categoría de lo juvenil.[8] El rock es un ejemplo de esta dinámica social, en tanto que participa en la construcción de tales redes de sentido y proporciona criterios de diferenciación respecto a otros sectores no necesariamente juveniles.

La segunda aclaración tiene que ver con la categoría de *joven* cómo actor social diferenciado de los adultos y de los niños. Esta categoría surgió en los años cincuentas cuando, a través de la música, las películas y la moda, los jóvenes se hicieron de una identidad propia.[9] La condición juvenil sin embargo, fue despectivamente asociada a lo inmaduro, lo violento o lo rebelde. La juventud fue vista como un período de 'confusión'

---

[8] Sarah Thorton llama a estos grupos *taste cultures*, aunque la denominación más común es la propuesta por Meffistolli, que las llama *tribus*. Otros investigadores sin embargo, prefieren evitar este último por aludir a lo primitivo. Ellos argumentan que la formación y mantenimiento de las culturas actuales responde a un alto grado de sofisticación y por tanto no pueden compararse con lo tribal (programa: "Skatos, cholos y punks").

[9] El mercado contribuyó a la construcción de esta categoría cuando vio el enorme potencial económico que significaban los jóvenes como compradores y la juventud como el ideal de vida del mundo adulto. No se equivocó. Aunque en un principio las estrategias mercantiles tendieron a unificar gustos, en nuestros días se basan en la especialización que, por medio de nichos de mercado, participan en la formación y mantenimiento de grupos de interés.

antes de alcanzar la adultez a la que, por oposición, se le adjudicaban los valores de madurez, sensatez y respeto. Rock, juventud y rebeldía quedaron asociados en el imaginario social, asumiendo que una vez que se dejara de ser joven se abandonaría la filiación rockera. Las condiciones actuales problematizan la definición de juventud, pues "la frontera final del ser joven, que consiste en la emancipación, se está diluyendo, dado que las cuatro condiciones para lograrla de una forma social típica . . . . tienen cada vez mayor dificultad para cumplirse" (Encuesta 7). Además, hacer una equivalencia entre rock y juventud sería inexacto ya que si bien el rock continúa atrayendo a un gran segmento de la población juvenil, éste también tiene una audiencia de muy distintas edades que con el tiempo demostró que no es necesario cumplir con un requisito cronológico para ser músico, fan o crítico de rock. Aunque no siempre en un sentido inclusivo, el rock es un fenómeno transclasista y transgeneracional que no se restringe a un sector específico de la población.

Otra noción importante es la de *cultura popular*. En el campo de los estudios culturales hay diferentes acepciones pero básicamente podemos distinguir dos. Una es concebirla como la *producida* por los sectores subalternos de acuerdo a su contexto, visión del mundo e intereses. La otra es entenderla como la cultura *consumida* por las clases populares sin importar el origen de ésta. Esto es, lo que los sectores populares se apropian o con lo que se identifican. Este enfoque presta atención al uso de los bienes culturales ya que estos informan sobre:

> El modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras cómo sobreviven, y las estratagemas a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica. (Martín-Barbero, Medios 85).

Por su representatividad, adoptaremos esta última acepción de cultura popular y en adelante, nos referiremos a los usuarios de un bien cultural como los *consumidores* - que no necesariamente compradores- de éste. Entendiendo por consumo el "conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos" (García Canclini, "Consumo" 24). Es decir, como una apropiación simbólica que va más allá de la adquisición material, en tanto que su uso no esta forzosamente mediado por la posesión física del producto.

Un rasgo que tradicionalmente se le asigna a lo popular es su oposición a lo hegemónico. Esto no es del todo acertado ya que la interacción entre lo hegemónico y lo popular es conflictiva, pero no siempre antagónica. Martín Barbero nos previene del peligro de equiparar cultura subalterna con resistente o de asumir que todo lo hegemónico responde a la lógica de la dominación, pues de ser así se estaría ignorando las instancias intermedias, la diversidad de intereses y las negociaciones entre los grupos (Medios 84-7). La agenda cultural y social de cada sector es muy variada, por lo que los criterios de distinción no siempre se construyen respecto a la hegemonía, sino también respecto a otros grupos con los que miden su valía social.

Otra precisión relevante es la diferenciación entre *cultura masiva y cultura masmediática*. La *cultura masmedática* es aquella que depende de la participación de los medios electrónicos de comunicación para su producción, distribución y consumo. La cultura masiva en cambio, surgió a partir del crecimiento de las ciudades europeas posterior a la revolución industrial, pero no es sino hasta el s. XIX que se empieza a teorizar sobre el concepto de una sociedad de masas (Martín-Barbero, Medios 110 y ss). Por tanto, ésta es anterior al surgimiento de los medios aunque dado su desarrollo actual,

resulta difícil imaginar un fenómeno masivo sin la intervención de éstos. El rock en México es un fenómeno masivo pero no necesariamente masmediático ya que éste posee mecanismos de reproducción autogestivos y su participación en medios es aún selectiva y tangencial (ver 2.2).

Observemos que la producción de rock no puede ser inscrita en una categoría fija. Por el contrario, su análisis debe tomar en cuenta las fronteras difusas, sus desplazamientos y reformulaciones. Uno de los objetivos del presente estudio es precisamente dar cuenta de los cruces y matices que condicionan esa liminalidad y proponer algunas lecturas al respecto.

Un último concepto sobre el que conviene profundizar es justamente el de rock 'mexicano', pues aunque el término es aceptado existen algunas fisuras en su acepción. Típicamente, la música rock se asocia a la cultura angloparlante, pero dada su internacionalización, existen tantas versiones de éste como países y culturas en las que ha penetrado. En los países hispanohablantes, el concepto de 'rock en español', como género diferenciado del rock en inglés, se gestó en la segunda mitad de los ochentas. Al principio carecía de una filiación nacional ya que aspiraba a interpelar a una audiencia hispanohablante en general. Posteriormente, éste fue apropiado por colectividades más pequeñas identificadas con un país, región o cultura: 'rock argentino', 'rock chicano', 'rock catalán', o 'la avanzada regia' por ejemplo (ver 1.5). Tal pertenencia a entidades más específicas se relaciona por ende a otros paradigmas identitarios como la historia, la cultura, el habla y la problemática de cada lugar. Es a través de esta asociación, y no a su condiciones materiales de producción o consumo (que se encuentran desterritorializadas), que podemos estudiar el rock en relación a un país. Esta investigación se concentra en la

producción de rock en México a fin de observar su interacción con un medio social, político y económico específico; entendiendo que el fenómeno trasciende los límites políticos y geográficos.

Por otra parte, el concepto de nación y cultura nacional es uno de los más debatidos en tiempos de globalización. La velocidad y el volumen de las comunicaciones, el comercio y los intercambios culturales a nivel mundial dificultan la defensa del estado-nación como marco de referencia definitorio de cualquier proyecto cultural. Esta situación problematiza el adjudicarle una nacionalidad a un fenómeno mundial como el rock cuyas formas de producción se hallan atravesadas por los flujos migratorios y de capital. Las categorías nacionales siguen operando, pero sólo en cierta medida y como referencia cultural. Por lo que se debe entender que lo que se conoce como "rock mexicano", también es producido y consumido fuera del espacio estrictamente nacional.

Organización del trabajo

A fin de organizar la información, este trabajo se ha dividido en dos partes complementarias. La Primera parte, Los circuitos del rock en México, contiene dos capítulos que examinan los contextos sociales, políticos y económicos dentro de los cuales se ha desarrollado la cultura del rock en México. El Capítulo 1, Antecedentes del rock en México, es un recuento diacrónico de las etapas que éste ha recorrido de los años cincuentas a la fecha. Se trata de una narración descriptiva que resume los principales acontecimientos en la escena del rock nacional e internacional. A diferencia de otros recuentos, éste ubica los eventos dentro del panorama cultural y político de su tiempo. Este capítulo también cuestiona la exactitud del último de los cuatro periodos que la crítica especializada ha distinguido en la historia del rock en México. Debido al cambio en las condiciones de producción y consumo y las características musicales e ideológicas de las nuevas propuestas, se plantea aquí distinguir una nueva fase en la evolución de éste.

El Capítulo 2, El boom del rock mexicano: del mito al hecho, es un panorama sincrónico del funcionamiento del rock en las condiciones económicas y sociales contemporáneas. Específicamente se documenta de fines de los ochentas a nuestros días. Para ello se tomaron en cuenta tres instancias principales: la industria del disco, los medios de comunicación y los espacios en los que se presenta este tipo de música. En este capítulo se describen las prácticas más frecuentes de producción, distribución y consumo de rock y se observa cómo éstas pueden influir en la creación e interpretación de un bien cultural, así como los procesos de apropiación por diferentes grupos sociales.

La Segunda parte, Los discursos del rock mexicano, consiste de tres capítulos donde se analizan textos musicales, lingüísticos y visuales. En esta segunda parte examino dos discursos centrales a la cultura del rock actual: la resistencia y el juego. El objetivo es indagar las formas en que estos discursos se articulan, la relación entre ambos y sus efectos para la creación y reproducción de lazos comunitarios al interior de esta cultura. En el Capítulo 3, Rock y resistencia cultural, distingo las estrategias por medio de las cuales el rock mexicano busca articular un discurso resistente. Estas son: la defensa de la libertad personal, la hibridez, así como el distanciamiento de las instancias políticas. El objetivo es entender la manera y la capacidad de estos recursos para cuestionar los fundamentos de la cultura hegemónica.

El Capítulo 4, La propuesta lúdica del rock, investiga las manifestaciones lúdicas particulares al rock mexicano y su influencia en la relación ludismo y resistencia. Prácticas sociales como el baile, el humor o el ocio son examinadas como representaciones simbólicas de valores contra hegemónicos. El Capítulo 5 y último, Café Tacuba. Rock sin etiquetas, es un estudio de caso que ilustra las tesis expuestas en los capítulos anteriores con base en la experiencia del grupo Café Tacuba. Para ello examinamos sus condiciones de trabajo, su proyecto musical y cultural así como sus contribuciones a la cultura del rock. El propósito es hacer una lectura de las formas de resistencia que pueden articularse desde la cultura.

Las Conclusiones generales tienen varios objetivos, el primero es reflexionar sobre las dificultades teóricas y metodológicas que encontré en la realización de este proyecto y como éstas pueden superarse. El segundo y más importante es el retomar las preguntas de investigación planteadas más arriba y ofrecer respuestas a la luz de las

conclusiones parciales de los capítulos. Se incluye aquí una discusión acerca de la participación del rock en la creación de una cultura alternativa, los modos en que éste promueve la legitimación de las otredades y las principales estrategias por medio de las cuales intenta desestabilizar la cultura hegemónica.[10] El argumento final es que el poder de contestación de las culturas resistentes reside en su capacidad de proponer un conjunto de prácticas y valores alternos que compitan con aquellos de la cultura dominante. El proyecto concluye con la exposición de algunas sugerencias respecto a futuras investigaciones en el área.

El rock, como el resto de la música popular, edifica sus significados a partir de sus textos y sus prácticas de producción y consumo. Sin embargo, el lector también ejerce un papel activo en el proceso de interpretación y apropiación de cada texto. A pesar de las cambiantes condiciones y de las variantes sociales y personales, la presente reflexión tiene la intención de ser un punto de partida para entender el funcionamiento de un aspecto de nuestra cultura contemporánea, con la aspiración de contribuir a la mejor comprensión de ésta.

---

[10] La agenda del rock sin embargo, no está libre de contradicciones, por lo que también se comentan algunas fisuras de su propuesta cultural.

PRIMERA PARTE

LOS CIRCUITOS DEL ROCK EN MÉXICO

CAPÍTULO 1.

ANTECEDENTES DEL ROCK EN MÉXICO

La evolución del rock en México, como en el resto del mundo, ha ido de la mano de cambiantes condiciones políticas, sociales y económicas. Entre los eventos de la segunda mitad del siglo XX que más han afectado a la sociedad mexicana y por lo tanto su producción cultural, podemos mencionar las crisis económicas, diversos movimientos liberadores (feministas, estudiantiles o indigenistas), la revolución tecnológica y más recientemente, la globalización y el multi-partidismo.

Para narrar la evolución del rock en México, sus historiadores han propuesto cuatro etapas distintivas: la primera de los *covers* (de 1955 a mitades de los sesentas), la segunda de composiciones originales (de mitades de los sesentas a 1971), la tercera de represión y marginalización (en los setentas) y finalmente el cuarto periodo de difusión y comercialización (de los ochentas en adelante). Respecto a la última etapa, llama la atención que a pesar de su dinamismo, se incluyan aproximadamente dos décadas dentro de un mismo periodo. Ya algunos observadores han notado la emergencia de nuevas propuestas musicales así como nuevos modos de interacción entre músicos, público e industria. Por ello, propongo aquí diferenciar una quinta etapa o dirección en la evolución del rock en México. El presente capítulo resume estas etapas en el marco de su contexto social y económico y las caracteriza según la participación de los diversos sectores sociales que se involucraron en su producción y/o consumo, las propuestas musicales e ideológicas distintivas y su relación con las industrias culturales.

1.1 Primera etapa. Rock'n'roll mimético. De 1955 a la década de los sesentas

"Yo no soy un rebelde
ni tampoco un desenfrenado"
Los Locos del Ritmo

Después de la Segunda Guerra Mundial, México intenta entrar en la modernidad del mundo occidental y en 1945 se hace presente en la política internacional al ingresar a la ONU y organizaciones filiales.[1] Al mismo tiempo, impulsa una rápida industrialización que le permitirá competir en los mercados internacionales. Gracias a esta incipiente industria y a las ganancias que proporcionaba el petróleo recién nacionalizado, la economía mexicana creció de manera lenta pero sostenida durante la década de los cincuentas. El PIB superó los seis puntos y en general Alicia Hernández comenta que de 1940 a 1970 es "el mejor periodo que se recuerde de la historia económica de México" (431). Este auge económico iba acompañado de una estabilidad política sin pluralidad, ya que los gobiernos federales y estatales así como la mayoría de las diputaciones y senadurías estaban a cargo de un solo partido: el PRI.

Durante este periodo, la educación (especialmente la capacitación para el trabajo urbano) y la cultura recibieron especial atención, en parte por el espíritu liberal de los gobiernos posrevolucionarios, y en parte por ser un requerimiento del crecimiento de la industria. Este periodo de relativo esplendor económico y cultural favoreció el crecimiento de una clase media urbana educada que comenzaba a involucrarse tanto en las artes como en la política (Hernández-Chavez). Ideológicamente, la filiación marxista continuó creciendo entre intelectuales y estudiantes y en los cincuentas el existencialismo entró a los círculos universitarios y posteriormente a las lecturas de algunos jóvenes

[1] Esta participación es significativa dada la marginación de la política internacional de la que había sido objeto luego de la revolución (1910-20) y de la expropiación de la industria petrolera en 1938.

urbanos de clase media que se identificaban con esa actitud desencantada ente la vida (Agustín, Contracultura 20).

En este contexto, el rock and roll llegó a México a mediados de los cincuentas vía Bill Haley y Elvis Presley. Favorecida por el espíritu modernizador de la época, la nueva moda musical fue bien recibida por las clases medias y altas que la adoptaron como rasgo de cosmopolitismo, frente al gusto popular por lo folklórico. También se convirtió en un signo de estatus económico y social, ya que no todos podían acceder a la compra de discos y objetos importados, ni comprender las letras de las canciones que se encontraban en inglés.[2] Sin embargo el rock pronto comenzó a tener mala reputación. Películas como Rebelde sin causa (1955), Semilla de maldad (1955), y las nacionales Juventud desenfrenada (1956) y Juventud sin ley (1965) asociaron los conceptos de rock, juventud y rebeldía.

Se comenzó así a gestar una mitología de la juventud que amenazaba peligrosamente con desafiar, no el orden político o económico, sino la rígida estructura de la sociedad patriarcal mexicana, al abrir una puerta a la expresión de los deseos sexuales y a las inconformidades de los jóvenes con el mundo adulto (Zolov). Esta posibilidad era sin duda inquietante para la hegemonía mexicana de entonces, ya que al mismo tiempo se estaban dando las primeras manifestaciones organizadas de disidencia en la sociedad civil. Hernández Chávez señala que ya entre 1957 y 1963 "ferrocarrileros y magisterio disentían y criticaban públicamente al gobierno y al PRI por sus políticas autoritarias" (422).

[2] En este sentido, se dio un proceso inverso al de Estados Unidos, donde el rock comenzó por ser parte de la cultura de las clases proletarias y paulatinamente fue incorporado al gusto de los sectores medios y altos.

¿Cómo fue entonces que el rock and roll llegó a ser tan popular? Si bien se le desacreditaba y culpaba de propiciar la pérdida de las "buenas costumbres", la violencia en las calles y la decadencia moral –por lo que algunos padres lo prohibían–; también resultó ser un magnífico negocio. Tal como en Estados Unidos, los incipientes medios de comunicación masiva comercializaron una versión adecentada de esta música neutralizando su potencial disruptivo al tiempo que contribuía a expandir sus mercados. El rock and roll fue entonces incorporado al repertorio de orquestas y cantantes tan plenamente aceptados y comercializados como alejados de cualquier filiación rockera. Un buen ejemplo es la película Los chiflados del rock protagonizada por "los chiflados" (locos) Agustín Lara, Pedro Vargas, Luis Aguilar y Rosita Arenas. Federico Arana afirma que si bien la primera grabación de rock'n'roll en México se realizó en 1956, él se resiste a llamar 'pioneros del rock' a los intérpretes de aquella época. No sólo por no ser rockeros 'auténticos' sino porque, según sus palabras, "detestaron al roc (sic) más que a la sarna" (131). Notemos desde ahora que la gestación de los espacios de legitimación, tienen que ver más con aspectos socio-culturales, que con criterios estrictamente musicales.

La popularidad de este ritmo tan bailable crecía y pronto se crearon nuevos cantantes y grupos como Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock, Los Black Jeans, Angélica María y Julissa, con los posteriores solistas que se desprendieron de los grupos: Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz o Alberto Vázquez.[3] Lírica y musicalmente predominaron las traducciones –*covers*, refritos o

[3] El hecho de que cantaran en español, combinado con el apoyo Telesistemas –posteriormente Televisa- y de varias discográficas internacionales como Musart, RCA, Peerless, y Orfeón les valió un gran éxito en España y el resto de Latinoamérica también.

fusiles– que más bien resultaban ser adaptaciones de las canciones más populares en inglés.

Para tener una idea de la producción de rock and roll en esta época, podemos observar las siguientes cifras. Arana informa que, según datos de la Sociedad de Autores y Compositores, de noviembre de 1959 a diciembre de 1961 se registró la composición original de 3,266 boleros, 2,232 rancheras y 239 rocanrroles (158). Notemos que la cifra de nuevas canciones de rock and roll es bastante pequeña en comparación con las de los otros géneros debido a que la mayoría de piezas provenían de traducciones. Si tomamos en cuenta las copias del inglés observaremos que el número crece. Manuel Martínez registra la cifra de 2,671 nuevas canciones de rock en el periodo que va de 1960 a 1965 (link 3).[4]

En ambas modalidades, la producción de este periodo está dominada por las industrias culturales que, además de controlar las letras, "[a los cantantes] les supervisó el vestuario, les impuso coreografías y en general les diseñó una imagen anodina de nenes decentes" (Agustín, Contracultura 40). Como podemos ver en las Figuras 1 y 2, se trataba de jóvenes rubios, bien parecidos, bien peinados y bien vestidos.

[4] Josh Kun opina que estas adaptaciones o traducciones ya pueden verse como un intento de apropiación cultural y que no es posible descalificar la producción de este periodo con argumentos de 'originalidad' olvidando que los modelos " were themselves copies of African/American jump blues and southern 'hillbilly' music" ("Rock's Reconquista" 270).

Figura 1. César Costa.
Con un suéter característico.
Orfeón, 1961-2 (¿?).

Figura 2. Los Teen Tops.
Portada de sus álbum homónimo.
Columbia, 1960.

Además, éstos aseguraban no tener intenciones revolucionarias:

> Yo no soy un rebelde
> Ni tampoco un desenfrenado
> Yo lo único que quiero
> Es que me dejen vacilar
> Sin ton ni son ("Yo no soy rebelde" 1-5)

El rock and roll se comercializó como un producto para el entretenimiento de las clases altas y medias y su característica de 'rebelde' pasó a ser una etiqueta usada para su explotación comercial.[5] Maritza Urteaga opina que a pesar de ser música de jóvenes y para jóvenes, este rock no pudo cuestionar nada. Los grupos que propusieron un rock contestatario fueron marginados y los que eran difundidos

> expresaron como suyos los valores adultos hegemónicos: <relajo> juvenil/ serenidad adulta futura (noviecitas santas y matrimonio) y sus integrantes no se atrevieron a romper con los patrones musicales que las industrias masmediáticas les imponían . . . ("Jipitecas" 40)

A pesar de su discurso conservador, Urteaga observa que las prácticas culturales asociadas al gusto por el rock and roll: vestido, peinado y baile, "resultaron altamente

[5] Lo mismo había sucedido en Estados Unidos, Carlos Polimeni comenta que "del Elvis Presley subversivo de 1955 al Elvis con ropa de fajina haciendo películas triunfalistas para el ejército, pasan sólo tres años. Luego, el rock es capturado cada vez más temprano" (Latinoamericano 3).

ofensivos" para la moral de aquel entonces ("Jipitecas" 40). Eric Zolov coincide en señalar que "if sanitized by the media presentation of the groups themselves, [their songs] undoubtedly created important 'slippages' that were exploited by young consumers" (81). Podemos concluir que no obstante el carácter dependiente y ligero del rock and roll de esta primera etapa, éste abrió la posibilidad de que existiera una cultura juvenil diferenciada de la de los adultos y les proporcionó una 'actitud juvenil de vida' ausente en otros géneros musicales de moda.

1.2 Segunda etapa. Rock contracultural. De la segunda mitad de los sesentas a 1971

"I Got my Motion"
o "Estoy en Onda"
Los Dug Dug's

Hacia fines de la década de los sesentas, la economía mexicana sostenía su ritmo de crecimiento acelerado. Para los gobiernos de Ruiz Cortínez (1952-1958) a Díaz Ordaz (1964-1970), la meta era una mayor participación en los mercados internacionales, aunque internamente promovían un 'nacionalismo económico'. Este nacionalismo consistía en limitar la inversión extranjera al 49% de capital en industrias clave para el país y en ejercer medidas proteccionistas en casi todas las áreas de la economía. Desafortunadamente, la mayoría de la población terminó beneficiándose poco del crecimiento económico debido a la desigual distribución del ingreso así como a la continua exclusión de campesinos e indígenas de los progresos tecnológicos y sociales que se daban mayormente en la ciudades (Hernández Chávez). Otras desventajas de la ineficiente aplicación del modelo económico desarrollista fueron la excesiva dependencia de la economía respecto al estado, la corrupción en las empresas paraestatales y el estancamiento de la siguiente década (Agustín, Tagicomedia vol. 2).

El clima político y social era en apariencia estable, sin embargo la sociedad mexicana no fue indiferente ante la prolongación de un régimen anti-democrático, la desigualdad de clases y la agitada situación internacional –guerra de Vietnam, guerra fría y movimientos estudiantiles–. Entre 1968 y 71 diversos grupos de estudiantes y trabajadores se lanzaron a las calles para exigirle al gobierno mayor democracia y participación. Los jóvenes se asumieron así por primera vez, como agentes activos en la política nacional. El gobierno respondió con indiferencia en el mejor de los casos y con

extrema violencia en otros. Como "epílogo de la fiesta desarrollista" según lo llama Monsiváis, la tarde del dos de octubre de 1968 tuvo lugar la masacre de estudiantes en la plaza de las tres Culturas de Tlatelolco. De acuerdo a las cifras publicadas por Red Escolar (portal de la Secretaría de Educación Pública) en su sitio web, fuerzas públicas que hasta ahora permanecen no identificadas, dispararon indiscriminadamente sobre aproximadamente 3 mil personas que se habían reunido ahí para efectuar un mitin del Consejo Nacional de Huelga. Con el argumento de dispersar a los huelguistas se masacró entre 300 y 500 manifestantes, se hirieron a otros cientos y se arrestaron alrededor de 2 mil personas. Poco tiempo después, el 10 de junio de 1971 el gobierno repitió el operativo dejando claro su poca voluntad para negociar sus decisiones. La violenta represión de estos movimientos estudiantiles acrecentó la desconfianza hacia el gobierno y abrió una brecha entre jóvenes y adultos que terminó marcando a toda una generación, especialmente urbana, que mediante el activismo o la resistencia cultural cuestionaron la política y los valores familiares tradicionales.[6]

Durante esos años de agitación política, la escena musical se encontraba dominada por los boleros y los *covers* de Paul Anka y Elvis Presley. También había euforia por las olimpiadas que en 1968 –a unos meses de la matanza de Tlatelolco– se celebraron en México. Entre los sectores urbanos más politizados, sin embargo, se escuchaba a grupos de corte más *pesado* como, Rolling Stones, The Doors o Bob Dylan. Ellos hacían música, no sólo menos bailable, sino también más influida por el pesimismo del existencialismo, la Guerra de Vietnam y la literatura Beat. En Estados Unidos, esta

[6] Maritza Urteaga afirma que entre las clases medias urbanas de ese periodo "se darán dos formas de agregación básicas y definitorias para su generación: la militancia social (que priorizará la transformación del contexto) y la militancia individual (la transformación personal)" ("Jipitecas" 38)

música fue acompañada por el hipismo, un estilo de vida que rechazaba los valores de la sociedad hegemónica y vivía aislada de ésta. En México, este tipo de rock fue consumido –principal pero no exclusivamente– por jóvenes urbanos de clase media y media baja que se agruparon en dos movimientos contraculturales: el jipismo y la onda.[7] Urteaga identifica seis "núcleos problemáticos" mediante los cuales la cultura de la onda manifestó su rechazo al 'sistema': lenguaje, uso de drogas (marihuana y hongos), ejercicio de la sexualidad, 'facha' o apariencia, 'rol' o viaje (interno o externo) y el rock ondero ("Jipitecas" 43-4). Entre los jipitecas, lo más subversivo de todo era el *drop out* o abandono de sus familias, escuelas o trabajos para recluirse en comunidades aisladas; se trataba de "un compromiso de no-colaboración con el 'sistema'. . . [un empeñarse] en vivir los contra valores de su familia" (Marriquín 39-41).[8]

El rock –ya no el rock and roll– fue el punto de convergencia de estos dos movimientos contraculturales de fines de los sesentas.[9] A diferencia del rock'n'roll propuesto por las industrias culturales hasta entonces; la *Onda Chicana,* como se le llamó al movimiento musical de esta etapa, intentaba alejarse de las copias del rock extranjero y producir una música que fusionara influencias locales e internacionales, con letras que

[7] Se suele equiparar *jipismo* con *onda*, pero de acuerdo a José Agustín, *La Onda* era un movimiento mucho más amplio que agrupó distintas manifestaciones culturales –literatura, periodismo y música principalmente– que expresaban su resentimiento contra el país y la sociedad que los había reprimido y limitado tanto en los últimos años (Contracultura 83). A pesar de ser movimientos afines y contemporáneos, era posible ser jipi sin ser ondero –de corte más intelectual– y viceversa, en ambos casos más que un gusto musical se trataba de una actitud ante la vida.

[8] Fue Marriquín quien acuñó el término xipiteca/ jipiteca (hippie + azteca o tolteca) para referirse a los hippies mexicanos.

[9] Es necesario acotar que en los círculos izquierdistas de los 60's sin embargo, la preferencia por el rock no era unánime. Por ejemplo, durante el movimiento estudiantil del '68, las canciones de protesta con las que se identificaban los estudiantes fueron la trova latinoamericana, las canciones de la guerra civil española y en menor grado el son cubano. (Agustín, Contracultura)

expresaran las vivencias de los jóvenes y su opinión sobre asuntos sociales o políticos.[10] Javier Bátis, Three Souls in my Mind, Peace and Love, Love Army, el Ritual, los Dug Dugs y el mismo Carlos Santana –desde Tijuana y Los Ángeles– pueden citarse entre los más sobresalientes de este periodo. Su apariencia, como lo indicaba Urteaga, era ya un desafío, como se observa en la portada del disco de Javier Batís (Figura 3). Éste llevaba el cabello largo y desarreglado y en esta imagen aparece en una actitud despreocupada, "en su onda". Es claro también que no le importan los modales de la 'buena educación' pues sube los pies a la mesa e ignora a la chica que está junto a él.

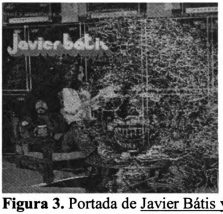

Figura 3. Portada de Javier Bátis y su onda.

Es interesante notar que esta ola de músicos eligió al inglés como medio de expresión.[11] José Agustín opina que esto se debe a que "no renunciaban al sueño guajiro del éxito en Estados Unidos o porque, de plano, creían que el único lenguaje del rock era el inglés" (Contracultura 41). Zolov piensa que las letras en inglés en realidad importaban poco, pues "the medium was the message" (178), es decir, lo valioso era el vínculo musical que se establecía entre los jóvenes y que los identificaban con ciertos valores. Otra posible lectura es entenderlo como un modo de diferenciar su música de los covers

[10] Para un estudio detallado de contracultura mexicana entre los años sesenta y setenta, ver el estudio de Erick Zolov citado en la bibliografía.

[11] Esto era una excepción, pues según señala Zolov la gran mayoría de grupos alrededor del mundo componían ya en sus idiomas nativos (Refried 9).

de rock'n roll producidos por las industrias culturales fuertemente asociados a valores y a una estética conservadora. Además rechazar el uso del español como modo de comunicación desafió la noción de una cultura popular ultra-nacionalista que proponía el estado. Al mismo tiempo la interpretación en inglés tenía la ventaja de evitar la censura. Victor Roura documenta el caso de la canción "Caminata cerebral" de Love Army cantada en español, cuya letra atacaba a la iglesia y a los sindicatos y que después de Avándaro fue prohibida. El grupo tuvo que regrabarla en inglés para que se volviera a tocar en la radio (Apuntes). A pesar de esta disparidad lingüística entre el idioma de su música y el hablado y entendido por su público, la *Onda Chicana* tenía gran audiencia y la cultura del rock como tal se expandía tanto entre los sectores bajos del Distrito Federal, como en las ciudades fronterizas principalmente.

Pese a su carácter contestatario, la onda chicana no fue bien recibida en los círculos académicos e intelectuales del país. El origen norteamericano e inglés del rock y de casi toda la parafernalia relativa a éste, le valió el rechazo de la izquierda mexicana de aquel entonces, quien lo interpretó como una manifestación cultural antinacional y colonizadora, una muestra más de imperialismo cultural norteamericano. Destacan los comentarios de Carlos Monsiváis quien en su momento, calificó al movimiento ondero como "antinacionalista, imitativo y apolítico" (Amor 234). Lectura viable en el contexto de los movimientos estudiantiles de los sesentas, pero que no da cuenta de las complejidades del fenómeno.[12] Enrique Marroquín observa que, si bien el rock se originó

[12] Conviene aclarar que Carlos Monsiváis ha modificado su posición sobre la literatura de la onda y el rock en general. En "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX" reconoce que esta literatura fue producto de una actitud libertaria y renovadora, cuya rebeldía fue neutralizada por la 'feroz comercialización" (1044-5). Respecto al rock contemporáneo, Monsiváis ha señalado el potencial de éste como medio de expresión de las clases bajas, así como su voluntad de participación en la democratización del país (ver su introducción al libro Rock mexicano de Paredes Pacho y las declaraciones hechas a Erick Zolov incluidas en las conclusiones de Reveldes con causa)

en los Estados Unidos, éste no proviene de los sectores dominantes y en esencia es producto de un movimiento social anti-imperialista:

> Los hippies [norteamericanos] pusieron en crisis los valores de la propia cultura occidental... En una búsqueda "descolonizadora" van a redescubrir el modo de vivir de los negros y de los indios americanos... Nuestros xipitecas, desertores de la burguesía, pudieron denunciar a sus familias la forma de vida de una gran mayoría de mexicanos a quienes ellos explotaban. (29)

Otro argumento en contra del rock era que su consumo se oponía al gusto por la música nacional como el bolero, las rancheras así como por el son y la trova. Estos dos últimos géneros eran parcialmente impulsados por el estado por provenir de Cuba y Chile, países a los que no se percibían como una amenaza imperial, sino como ejemplo de resistencia frente a la política imperial norteamericana y con los que se tenían excelentes relaciones diplomáticas.

Con lo que respecta a la narrativa de la onda, ésta ocupó un lugar en la literatura nacional a regañadientes. José Agustín, Gustavo Sainz o García Saldaña, no fueron inicialmente considerados entre los intelectuales 'legítimos' como Carlos Fuentes, Octavio Paz, o Juan Rulfo. En el prólogo de Onda y escritura, Margo Glanz argumenta que su rebelión es efímera y visceral, ya que es articulada en un lenguaje sectario que no puede analizar la realidad sino confundirse con ella. Agustín rechaza esta interpretación y argumenta que el término Literatura de la Onda "era erróneo, ya que esta narrativa no era una representante de la onda, sino un fenómeno literario y contracultural que abarcaba niveles mucho más complejos" (Tragicomedia vol. 3 35).

En suma, podemos afirmar que si bien la Onda Chicana no propone una agenda política concreta y se aleja del activismo; ésta no resulta apolítica del todo "its 'politics' were an anti-politics" (Zolov, Refried 177). Su abstracción de la vida económica y

política del país expresa la desaprobación de ésta y pone en crisis las instituciones y forma de vida existentes. Al mismo tiempo, expresa un discurso contracultural crítico de las instituciones sociales como la familia, el estado y la iglesia. Como sucedió en otros países, el estado trató de limitar su potencial desestabilizador y las industrias culturales buscaron apropiarse su poder de convocatoria.

1.3 Tercera etapa. Rock clandestino. De 1971 a principios de los ochentas

"Y las tocadas de rock,
ya nos las quieren quitar"
Three Souls in my Mind

El fin de semana del 11 y 12 de septiembre de 1971 se celebró el festival de "Rock y ruedas" en Avándaro, una comunidad pequeña a dos horas de la ciudad de México.[13] Avándaro se vivió como una réplica de Woodstock y como en éste, hubo drogas, alcohol y rock. En Avándaro se presentaron 11 grupos de rock: Los Dug Dug's, Epílogo, Tequila, El Amor, Tinta Blanca, Los Yaqui, El Ritual, Peace and Love, División del Norte, Bandido y Three Souls in my Mind; casi todos se quejaron de las condiciones y del pago que en aquel momento aceptaron como simbólico ($3 mil pesos por grupo – $270 US dlls. aprox.–). El evento fue organizado por empresarios de Televisa, de la radio y de Pepsi Cola y contó con la autorización del gobierno del Edo. de México. De acuerdo con Armando Molina, músico de rock y coordinador de la parte musical, el concierto se planeo originariamente como parte de una 'noche mexicana'que precediera la carrera de autos a realizarse el domingo.[14] Molina explica que "[su] idea era que si cuatro grupos jalaban cinco mil gentes o seis mil, . . . con diez a lo mejor llevábamos veinte 20 mil gentes y ya se hace un buen reventón" (cdo. en Arana 277). Su cálculo resultó evidentemente erróneo pues, aunque se hallaba muy fresco aún el recuerdo de las violentas represiones a las manifestaciones estudiantiles en octubre de 1968 y junio de 1971, el festival de Avándaro contó con una audiencia masiva. Las cifras van desde 120

[13] Para un panorama del Festival de Avándaro se puede consultar la página: *Despúes de Avándaro: El Hoyo Negro del Rock Mexicano*, que cuenta con abundantes imágenes y datos históricos: <htpp://www.maph49.galeon.com/avandaro/avandaroa.htm>

[14] Una "noche mexicana" es una fiesta se lleva a cabo la noche del 15 de septiembre como parte de las celebraciones de la independencia.

mil hasta 350 mil personas. Pablo Gaytán afirma que el evento se salió de toda proporción debido a un etnocentrismo de clase que les impidió a los organizadores ver la gran convocatoria que tenía el rock en los suburbios pobres de la capital. Gaitán señala que Avándaro se pensó desde la clase media para la clase media, pero la información llegó a todos las colonias y "los 'nacos' que no habían sido invitados", terminaron protagonizando el concierto, dando "un inconsciente portazo a la historia cultural urbana" (44).

A pesar de la relativa calma en la que se desarrolló el concierto,[15] Avándaro se convierte en un evento bisagra ya que a partir de éste se inicia una campaña deslegitimizadora y prohibitiva del rock en México. Maritza Urtega, explica que:

> No obstante que ni durante ni después del festival hubo represión policíaca alguna, después de éste, el rock mexicano fue prohibido de presentarse en vivo, y de pasarse por la radio, las disqueras vetaron su grabación . . . Simultáneamente, los medios de comunicación iniciaron la construcción de la asociación droga/rock, y la de roqueros/viciosos/vagos, en el imaginario de los mexicanos. ("Jipitecas" 49).

Para la prensa nacional, el concierto fue un espectáculo de decadencia moral y un evento (nuevamente) antinacional –tanto por su imitación de Woodstock, como por la presencia de banderas a las que se les había substituido el escudo nacional por el símbolo de amor y paz–. Federico Arana recopila la opinión de algunos medios que aquí reproduzco: "Encueramiento, mariguaniza, degenere sexual, muge, pelo, sangre y muerte", "Las pocas damas que fueron a Avándaro se comportaron como vulgares mujeres de la calle" reportó el tabloide *Alarma*. El diario *Ovaciones* informó que hubo "5 muertos, 500 lesionados y 1,500 intoxicados. Drogas, sangre y sexo en el festival de

[15] Las anécdotas más citadas son la lluvia y el frío durante la noche, la insuficiencia de sanitarios públicos, los apagones, 'la encuerada de Avándaro' (la chica que se desnudó al bailar y que apareció en revistas y tabloides) y el gritó del Three Souls in my Mind de "Chinge a su madre el que no cante" por el que Radio Juventud suspendió la transmisión del concierto y volvió a su programación regular.

rock". La revista *Siempre* publicó la carta de un lector quien opinaba que "[el gobierno] debía dar a cada muchacho que llega al salón de clases su dosis de LSD y su cigarro de marihuana. Porque a eso vamos a llegar con esta alcahuatería oficial que sólo contribuye a formar una juventud de rebelditos tarados" (289). Gaytán opina que parte del rechazo que causó el festival se debió nuevamente un marcado clasismo que vio con horror el crecimiento de un movimiento juvenil marginal, "lo que asustó al arrugado cachorro posrevolucionario . . . fue la presencia desbordada de esta oleada juvenil proveniente de los cinturones de miseria, cuyos colores denunciaba el declive de la modernidad dorada" (47).

Dada la inusual colaboración del gobierno, corporaciones y medios de comunicación para la organización de un evento de rock, gran parte de la crítica especializada sospecha que Avándaro fue un evento mas bien planeado, cuyo fin era justificar la futura represión del rock y de cualquier expresión disidente que agrupara masivamente a los jóvenes. En retrospectiva, Marriquín conjetura que:

> Después de Avándaro la represión. El aquelarre de la prensa. Crónicas morbosas sensacionalistas; quejas de la blandura del gobierno al permitir este Sodoma y Gomorra. Luego las represalias. . . . Ahora se comprende: amplia promoción del festival, escándalo por consigna y luego la represión. (51)

Avándaro fue "clímax apocalíptico y ruina paradisíaca de la Onda" (Monsiváis, Amor 251), ya que a partir de éste se inicia una campaña anti-rock que, aunada al declive de la producción internacional de rock y a la manipulación y decadencia de los movimientos juveniles en Estados Unidos, propició la criminalización de las expresiones contraculturales.[16] Como consecuencia de la estigmatización moral ("el rock es para los

[16] Marroquín observa que en el caso del movimiento jipi, su fracaso no se debió únicamente a la represión gubernamental, entre otros factores identifica su adicción a la droga, la falta de madurez personal de sus integrantes y la falta de un programa ideológico práctico.

degenerados") y clasista ("es para los nacos") de la que se había vuelto objeto el rock mexicano, así como por temor a posibles represalias; las clases medias abandonaron su filiación con el rock nacional durante el resto de la década de los setentas. Éste se convirtió entonces en la cultura musical de los sectores juveniles marginales y las *tocadas* se confinaron a la clandestinidad de los llamados *hoyos fonquis*. Éstos eran bodegas, establos, cines, o fábricas semi-convertidos a escenarios por el fin de semana.[17] Arana los describe como "lugares terribles, insalubres, sórdidos, ultrajantes, hediondos, amenazadores y peligrosos" (303). Los asistentes a los hoyos eran jóvenes lumpen proletarios que escasamente podían reunir los pocos pesos que costaba entrar a las tocadas y que -sin dinero para alcohol ni marihuana- se drogaban con cemento o tiner. Estos hoyos eran la expresión física de la exclusión del rock de la cultura, ya no digamos hegemónica, sino incluso de la popular; pues al encontrar cerradas las vías legales de expresión, músicos y público de rock literalmente se apropiaron de espacios que estaban destinados para otros fines.

La marginación cultural de estos movimientos juveniles, sólo refrendó en el ámbito simbólico la represión física que ya se había llevado a cabo en 1968 y 1971. El festival de Avándaro inauguró un periodo de segregación para el rock en México y se convirtió así en recuerdo nostálgico, evento trágico y "mito fundador del rock mexicano como cultura transgresora/subversiva" (Urteaga "Jipitecas" 48). Como cultura subterránea, el rock sólo podía existir en los márgenes, tanto territoriales –pues los hoyos se localizaban en los barrios periféricos de las grandes ciudades–, como políticos y económicos. El rock mexicano se desarrolló entonces fuera de los circuitos comerciales

---

[17] Para un análisis sobre el significado de la tocada dentro de la cultura del rock actual, ver 4.1.

de producción, distribución y consumo de música. La información sobre las tocadas se pintaba en los muros o se ponía en carteles pegados a éstos.[18] La producción de demos, fanzines, graffiti era mínima y se hacía a nivel casi casero. Estrada documenta que "de 1973 a 1980 apenas se sacaron diez o doce discos de rock mexicano" (Lenguaje 27). Las industrias culturales no se interesaban por grabarlo o transmitirlo y la condición proletaria de su público les impedía comprar (y a su vez estimular) la poca producción de éste.[19] En una ley no escrita, la música de rock estaba vetada y la represión policial era habitual. José Agustín comenta que:

> La represión generalizada contra el rock no cedió gran cosa durante el lopezportillismo (1976-1982), y destacó la trampa fatal que la policía tendió a los jóvenes en Temixco, Morelos, 1980, cuando en vez de oír a Johnnny Winter fueron vapuleados, heridos, saqueados y encarcelados. (Tragicomedia Vol.2 202)

Desafortunadamente, este declive no era exclusivo de los movimientos contraculturales, por el contrario, era paralelo al panorama económico y político nacional e internacional. En Latinoamérica proliferaron regímenes dictatoriales y para México, en contraste con las dos décadas anteriores, los setentas fueron tiempos de depresión económica. Los gobiernos de Luis Echeverría (1970-1976) y de José López Portillo (1970-1982) continuaron una política populista pero sin lograr solucionar las necesidades de la mayoría de los mexicanos. Durante sus periodos de gobierno se vivieron dos grandes crisis: una en 1976 y la otra en 1982 –al final de cada sexenio naturalmente–. Las crisis se caracterizaron por fuertes devaluaciones del peso, con el consecuente abaratamiento de las exportaciones y encarecimiento de las importaciones; fuga de

[18] Es interesante notar que la inscripción del espacio público como medio de comunicación abierta ha sido utilizada desde la colonia para expresar mensajes subversivos que no podrían ser expresados por otra vía. Además es tan eficiente que actualmente los partidos políticos la utiliza en sus campañas.

[19] El consumo del rock en inglés en los setentas continuó entre los jóvenes de clase media que se distinguían de los roqueros proletarios en su preferencia por el rock en inglés. Su circulación se realizaba a través de redes personales de intercambio de discos e información. (Urteaga, Territorios 112)

capitales, desempleo, inflación sin control y gran reducción del gasto público. La inconformidad y las carencias crecían pero existían pocos canales para que la sociedad civil pudiera manifestarse. Políticamente el PRI seguía controlando el gobierno federal, todos los estatales y era mayoría en ambas cámaras, el PAN –partido de derecha– era la única oposición consistente, mientras la izquierda mexicana no terminaba de organizarse y se agrupaba alternadamente alrededor de pequeños partidos que debían realizar alianzas entre sí para mantener sus registros. El sindicalismo también era una opción coartada, dada la corrupción y complicidad de sus líderes con el gobierno. José Agustín describe agudamente el estado de ánimo que prevalecía hacia finales de los setentas:

> Ya no se creía tanto en las iglesias, ni en el gobierno, mucho menos en la policía, pero tampoco en los comerciantes, los industriales o los financieros, ni las leyes ni en el ejercito, ni en muchas viejas costumbres. El sistema seguía derrumbándose y la explotación seguía cada vez más cínica al igual que el espíritu de lucro desmedido y las formas represivas. (Tragicomedia Vol. 2 224)

En el DF surgieron movimientos sociales violentos y pesimistas, jóvenes de los sectores más bajos comenzaron a reunirse en pandillas o *bandas.*[20] Muchos de estos *chavos banda* eran punks que ostentaban la violencia en sus enfrentamientos con otras bandas y en general contra la sociedad burguesa. Los punks se oponían a sus ancestros jipitecas en la marcada violencia y desesperanza del mundo. Si los jipis tenían la propuesta –aunque utópica– del amor y paz, los punks manifestaban su rechazo total a lo establecido a través de la agresión física y simbólica como lo denota su atuendo a base de íconos alusivos a la muerte y accesorios relativos a la pelea (Figura 4).

[20] La palabra *Banda,* paso luego a significar un grupo de amigos y/o vecinos a los que les gusta el rock. También significa *el público* o los roqueros de los barrios pobres (como en "un saludo para la banda").

Figura 4. Punk Mexicano. Foto: Fabricio León.

Este fenómeno se reprodujo rápidamente en otras ciudades del país pero principalmente en las fronterizas. José Manuel Valenzuela opina que aún cuando los punks en México no reprodujeron la violencia de los ingleses, éstos sí desarrollaron una contracultura visceral –no sin ciertas contradicciones– que denotaba angustia y coraje. Su utopía era la rebelión anarquista. A pesar de declararse en contra del sistema, los testimonios recogidos ejemplifican que a veces el sistema era el que estaba en su contra (¡A la brava ese! 174-193).

La música de la cultura punk es naturalmente el *rock punk* surgido en el subterráneo inglés con grupos como Sex Pistols, The Dammed o Los Ramones. José Agustín lo describe como "un rock desnudo, básico, rápido, violento y agresivo, sin adornos, sin solos, tan pelón que el Creedence Clearwater parecía sinfónico" (Contracultura 101). Este sonido estridente y caótico reflejaban bien el espíritu del movimiento y el ánimo de sus seguidores. En México pocos son los grupos que surgen o los onderos que se atreven a seguir tocando a pesar de la censura, de la ausencia de un mercado y de las condiciones ofrecidas por los hoyos. Los más persistentes son los Three

Souls in my Mind, Paco Grueso, Náhuatl, Los Dug Dugs, Javier Batis, Enigma y Naftalina hacia finales de los setentas (Figura 5).

Figura 5. Alex Lora en los setentas. Foto: Federico Arana.

La música que se tocaba en los hoyos era blues, hard y punk; *covers* de los Doors, Jimi Hendrix, y Rolling Stones, así como composiciones originales en inglés y español con letras que hablaban sobre la vida cotidiana en el barrio, la represión policial y las dificultades para sobrevivir en la ciudad.[21] En "Abuso de autoridad" (1976), Three Souls in my Mind habla sobre la falta de libertad:

> Vivir en México es lo peor,
> nuestro gobierno esta muy mal,
> y nadie puede protestar
> porque lo llevan a encerrar. (1-4).

Internacionalmente el rock punk evolucionó en Heavy Metal, New Wave y progresivo. En México, las tocadas en los barrios y en los hoyos dieron origen a lo que ahora se llama *Rock Urbano*, nombre redundante que sirve de eufemismo para designar al rock de los sectores marginales, que no ingresó a las disqueras transnacionales en los

[21] Otro protagonista de los hoyos era el *slam*, o baile comunal a base de saltos; por lo que la tocada de fin de semana se convertía también en la *bailada*. Para un análisis del slam en la cultura del rock actual ver 4.1.

ochentas. Su cede simbólica es Ciudad Netzahualcoyotl, Ciudad Neza o Neza York; un municipio conurbano al área metropolitana de la ciudad de México.

Como hemos visto, el rasgo distintivo de este periodo respecto a la etapa anterior no es una evolución musical propiamente; más bien se trata de un desplazamiento de su estatus social, valor simbólico y desarrollo económico, lo que en su conjunto determinó sus modos de producción y consumo subterráneos.

1.4 Cuarta etapa. Rock en español. De los ochentas a principios de los noventas

"Gran circo es esta cuidad" La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio

Hacia fines de los setentas, algunos teatros del IMSS, foros universitarios y museos comenzaron a alternar funciones de jazz y blues con eventos de rock. En 1980, el Museo Universitario del Chopo (UNAM) organizó el primer concurso de composición de rock original del que Guillermo Briseño resulta ganador. En ese mismo año, se organizó el intercambio de discos, revistas y libros de rock, en el interior del museo los sábados por la mañana. La idea atrajo a tantas personas que muy pronto no cabían adentro y tuvieron que reunirse en la acera enfrente del museo, luego ocuparon toda la calle dando lugar así al *Tianguis Cultural del Chopo.*[22] El Chopo tuvo que mudarse varias veces hasta que finalmente se estableció en 1990 en la Calle Aldama en la colonia Guerrero del DF –curiosamente entre las calles de Sol y Luna–, donde se encuentra actualmente. Progresivamente se abrieron más los espacios, disminuyó la censura y hacia a fines de los ochentas se hablaba de *el boom*. Este periodo se caracteriza por la desmarginalización del rock, su aceptación por las clases medias y altas y su eventual retorno a los medios e industrias culturales.

Maritza Urteaga observa que especialmente después de 1985, Año internacional de la juventud, se nota un cambio hacia políticas culturales menos represivas y se permite el uso de instalaciones oficiales como: casas de cultura, museos, teatros, parques e incluso reclusorios para las expresiones culturales juveniles (Territorios 116). También se

[22] La iniciativa fue de Jorge Pantoja quien tomó la idea de un mercado subterráneo de rock que existía en Cuba (Estrada, Lenguaje 28). La escritora Ángeles Mastreta, directora del museo entonces, autorizó la realización del proyecto.

observa un auge de la cultura en México impulsado en parte desde el estado a través de revistas, ferias de libro, festivales de poesía y arte y la apertura de nuevos museos como el Palacio de Minería y el de Culturas Populares. La sociedad civil también se informa, se organiza y participa cada vez más. En este época prosperan el periodismo crítico, la literatura y las artes. (Agustín, Tragicomedia vol.2 208).

En el plano económico sin embargo, el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) lleva a México a una de las grandes crisis de los últimos años. Si bien la década anterior había alternado periodos de crisis económica con periodos de estabilidad, en los ochentas la crisis es permanente, la 'década perdida' para toda Latinoamérica y en especial para los países que dependían de las ventas de petróleo como México y Venezuela a los que afecto la caída de los precios del crudo. Para dar una idea de la gravedad de la situación, cito algunas cifras recogidas por Valenzuela Arce sobre la economía de 1982 a 1987: caída del poder adquisitivo del 44%, alza de la tortilla del 416%, alza del pan de un 1800 % (¡A la brava ese! 221). José Agustín nos ofrece otros datos igualmente alarmantes: devaluación del peso del 325 %, la industria de alimentos operaba al 50% de su capacidad, 336 mil niños en edad escolar no tenían acceso a ésta y las preparatorias atendían a menos del 20% de los que las necesitaban (Tragicomedia vol.3 76-107).

Como consecuencia de esta crisis, se agudizó la brecha entre las clases sociales y entre 1984 y 1992 el 70% del ahorro se concentraba en un 10% de la población (Hernández 492). Para agravar la situación, en 1985 un terremoto sacudió a la ciudad de México derrumbando edificios y bloques completos del centro. Además de los muertos y heridos fueron cientos los que perdieron sus casas. La sociedad civil organizó comités de

rescate que luego se volvieron organizaciones vecinales para gestionar la obtención de préstamos para viviendas. Esta movilización ciudadana fue para muchos observadores el nacimiento de la 'sociedad civil' como una instancia organizada y agente desvinculado de instituciones gubernamentales. También es un evento importante para el rock mexicano, al que se le atribuye haber fomentado un sentido de solidaridad entre la población juvenil.

En el ámbito internacional, México consolida en 1986 su entrada al GATT – Acuerdo General de Aranceles y Comercio–, antecedente directo del TLC, que se negociaría en el sexenio de Carlos Salinas (1988-1994). A diferencia de los presidentes anteriores que habían aplicado políticas proteccionistas al campo y a la industria, los gobiernos neoliberales de Miguel de la Madrid en adelante comenzaron a reorganizar la política económica para *sanear* las finanzas públicas y *liberar* la economía –eufemismos con lo que se habla de la implantación del libre mercado. De manera muy general, esta reordenación consiste en retraer la participación del estado en la regulación de las finanzas, abandonar su incursión en el sector industrial y de servicios para dar paso al capital global, 'capitalismo salvaje' para algunos, modernización económica para otros. [23] Entre los sectores que se privatizaron y posteriormente se globalizaron, está el de las industrias culturales que más tarde producirían la comercialización del 'rock en español' en los países hispanohablantes.

Para el rock nacional, su inclusión en circuitos universitarios significó su parcial legitimación dentro de la cultura popular urbana; por lo que éste se convierte en interpelador de diversas colectividades. Esto es, músicos y público de diferentes edades,

[23] El argumento a favor de la privatización de la economía fue la gran dependencia del estado por parte de la industria y el sector de servicios que a su vez había propiciado el estancamiento de la industria por falta de inversión, y competitividad. Por lo que tan sólo en el gobierno de Salinas de Gortari se vendieron 261 empresas paraestatales (Hernández 484) de un total de 450 existentes durante el sexenio anterior (Agustín, Tragicomedia vol. 3 247).

clases sociales y niveles educativos. En los ochentas y noventas, la escena del rock nacional se revitaliza y surgen nuevos grupos, ritmos, y comunidades al interior del movimiento rockero. Sin embargo, es necesario aclarar que en estos espacios recién abiertos para el rock, no tocaban los mismos grupos de los hoyos ni asistía el mismo tipo de público. Esta nueva escena se desarrolló de manera paralela a las tocadas de Ciudad Neza (pues los hoyos siguieron existiendo durante los ochentas casi en las mismas condiciones que en la década anterior), lo que afianzó la diferencia de clases al interior del movimiento rockero.

El rock más identificado con esta época es el *rock rupestre,* música sencilla cercana al blues, a la trova y a la música popular. Se le conoció así porque "Alejandro de la Garza tenía un espectáculo al que él llamaba 'el poeta rupestre'. . . Rockdrigo González retomó este adjetivo y se denominó *cantante rupestre*, refiriéndose a aquellos solistas que cantaban con su guitarra acústica (Estrada, Lenguaje 29). Éste es un movimiento intelectualizado cuyos músicos más representativos son: Jaime López, Rockdrigo González, Cecilia Toussaint, Guillermo Briseño, Nina Galindo y Botellita de Jeréz. Esta generación se decide definitivamente por componer en su idioma y, a través de letras poéticas y humorísticas, narran conflictos personales, historias urbanas y hacen crítica social, como vemos este fragmento de "Tiempos híbridos" de Rockdrigo González.[24]

> Era un gran tiempo de híbridos,
> . . . .
> De salvajes y científicos
> En la vil penetración cultural ...
> En lo profundo norteño imperial....
> En la desfachatez empresarial... (21, 25-28)

[24] También le decían el *profeta del nopal* y fue uno de los personajes más interesantes aunque no llegó a grabar un disco debido a su muerte en el terremoto de 1985 en la ciudad de México.

Musicalmente comienzan a combinar el rock con varios ritmos populares y de las primeras mezclas surgieron el etno-rock de Jorge Reyes, el charrocanrol de Botellita y hasta el cumbia-rock de Las Insólitas Imágenes de Aurora (que luego sería Caifanes). Aunque el rock internacional siempre ha sido una referencia musical obligada, es a partir de este momento que el rock mexicano comienza a generar un sonido distintivo. Además de los foros públicos, se abrieron varios bares y centros nocturnos o *antros* donde se tocaba rock. Muchos pertenecían a los músicos mismos con lo que se garantizaba la existencia de vías de difusión disponibles y fuentes de trabajo más estables.

El siguiente paso en el proceso de profesionalización era la grabación de un disco, lo cual se realizaba en pequeños sellos independientes –algunos de ellos propiedad de músicos– que se crearon hacia mediados de los ochentas explícitamente con la intención de grabar a grupos de rock.[25] Entre ellos: Fotón, Comrock (1984), Pentagrama (1981, que también graba música folklórica latinoamericana), Denver (1986, que graba casi exclusivamente a los grupos de Rock Urbano) y Exilio (1987) que luego sería Lejos del Paraíso. La Figura 6 muestra la portada de Arpía, álbum de Cecilia Toussaint grabado con Pentagrama en 1987.

[25] Por supuesto no todos los grupos de entonces grabaron un disco, pero muchos de ellos tenían un *demo* o grabación casera con una o dos canciones originales que vendían en sus presentaciones.

Figura 6. Portada de Arpía.

Algunos establecen convenios de distribución con compañías grandes, con lo que se logra una producción independiente, amplia distribución y consumo local creciente. Esta situación privilegiada no duró demasiado pues las industrias culturales ya habían notado el potencial mercantil del rock cantado en español y decidieron producir su propia versión de éste. José Agustín explica que ante el éxito del movimiento rupestre:

> Televisa se alarmó (eran grupos que no controlaba y que daban una visión contracultural, alternativa a la del sistema), así es que urdió la campaña de "rock en tu idioma", que aprovechó el interés creciente por los nuevos grupos nacionales y lo canalizó hacia grupos inanes. . . . en vez de promover a Rockdrigo, al Tri o a Botellita." (Tragicomedia Vol. 3 93)

Esta campaña no sólo provino de Televisa sino también de las casas disqueras, en especial de BMG–Ariola, que ya estaba planeando el lanzamiento del rock en español internacionalmente. Convocado por Miguel Ríos, en 1986 se organizó en Madrid el *Primer Festival de Rock Iberoamericano*, donde se presentaron grupos de Argentina, Chile, España, México y Venezuela. Además de los conciertos, también se realizaron mesas redondas donde los músicos daban sus impresiones sobre la situación del rock en sus respectivos países. El resultado fue el lanzamiento de una serie de discos llamada *Rock en tu Idioma*, que incluía a grupos de España como Los Hombres G, Mecano, La

Unión, Toreros Muertos, Miguel Ríos; y de Argentina a Miguel Mateos, Soda Estéreo, Charly García, Los Enanitos Verdes y Fito Paez.

Este lanzamiento inauguró 'oficialmente' lo que los jóvenes españoles y latinoamericanos de entonces conocieron como *El Boom del Rock en Español* que, como el otro "Boom", también se debió en gran medida a la industria cultural que apoyó su producción y distribución.[26] A pesar ser un mosaico de ritmos, grupos, historias y discursos heterogéneos, los grupos del boom tenían la misma lengua como común denominador, eran bastante bailables y fueron un éxito en el mercado juvenil hispanohablante. La efervescencia del rock en español se vivió como un momento celebratorio y festivo a pesar de (¿o debido a?) las difíciles condiciones económicas que se vivían en toda Latinoamérica. Discursivamente, las letras eran bastante 'inofensivas', con una temática romántica o lúdica en la misma línea del pop. Como moda, se agotó rápidamente y después de éste las industrias culturales siguieron promocionando a cantantes pop o pop-rock que, junto con la balada romántica, es el género que más se consume en el mercado hispanohablante.

En México, Televisa y los medios de comunicación en general apoyaron a los rockeros importados que fueron masivamente consumidos. Carlos Polimeni señala que hablar de una "invasión" del mercado mexicano "no es una imagen: aún en 1988, de los veinte primeros puestos en los rankings de los discos más vendidos en México, siete estaba ocupados por artistas argentinos de rock y otros nueve por artistas españoles" (Bailando 80). En general, la participación de los músicos mexicanos fue marginal en el

[26] La década de los ochentas es importante para la música en español en general, ya que a partir de entonces, las compañías multinacionales comienzan a prestar atención al mercado hispano estadounidense e internacional y modifican su organización interna para albergar a departamentos especializados en música latina (Negus, cap. 6)

boom. Por lo que es importante destacar es que, al igual que a principios de los ochentas, se produce una discontinuidad ya que los grupos más sobresalientes del movimiento rupestre no son los que más difundidos durante el boom. Salvo algunas excepciones, los músicos rupestres o de los hoyos se mantuvieron alejados de este movimiento, ya sea por elección propia al conocer las condiciones de contratación o por falta de oportunidad. La mayoría insistió en la producción independiente u optaron por otras ocupaciones generalmente relacionadas con la música. La masmediatización del rock en español fue relevante para el rock mexicano ya que favoreció su desestigmatización social y condicionó las relaciones que existirían a futuro con la industria de la música.

1.5 Quinta etapa. Rock mestizo. De los noventas en adelante

"Ando buscando reptiles conscientes,
de actos pensantes y no convenientes"
Caifanes

A pesar que el auge del rock en español duró sólo unos años, ésta iniciativa comercial sirvió para abrir canales de intercambio entre músicos de distintos países, fomentó su profesionalización e incentivó el circuito de conciertos en foros pequeños. Para la industria, significó la creación del *rock en español* como género musical diferente del rock en inglés y de la música pop en español. Todos estos cambios promovieron en los noventas diferentes patrones de producción y consumo de rock y es en este sentido que planteo aquí la distinción de una nueva etapa en el desarrollo de este género en México.

El proceso de desmarginalización y comercialización del rock en español iniciado en la década pasada, propicia que éste sea apropiado por diferentes sectores sociales. En los noventas, el rock mexicano diversifica su audiencia y apela a un mayor número de consumidores que ya no necesariamente se concentran en las ciudades grandes ni pertenecen a un grupo de edad, género o clase social exclusiva. Chava, el vocalista de la Castañeda comenta: "A mí me toco [ver] en Sinaloa de Leyva, un lugar donde nos fue a ver gente a caballo y cosas así" (entrevista con Bañuelos y Blanc). A diferencia de la música promovida internacionalmente como parte del boom, el rock producido en los noventas –salvo excepciones– no se convierte en un fenómeno masmediático. Otra diferencia importante es que esta siguiente generación de rockeros retoma ritmos, habla y temas locales por lo que se le empezó a identificar más como *rock mexicano*, que con el término genérico de *rock en español*. También se trata de un movimiento más compacto,

más politizado y con un componente de crítica social inexistente en los grupos del boom. Evidentemente este rock tiene fuertes vínculos con el movimiento rupestre de los 80's, e incluso podemos afirmar que se trata de una evolución musical y comercial de éste, mediada por un periodo de mercantilización del género. Un buen ejemplo de este vínculo es Las Insólitas Imágenes de Aurora que luego como Caifanes vivió ambos periodos.

La tensión que caracteriza a esta quinta etapa es la negociación entre acceder a las posibilidades de difusión y consumo más generalizado, sin tener que renunciar a su legitimidad como cultura subalterna y como expresión creativa independiente. En retrospectiva, podemos ver que el boom sirvió para que el rock mexicano se incorporara –si bien marginal y conflictivamente– a las industrias culturales, así como para extender su base de seguidores más allá de los dos núcleos a los que primordialmente llegaba diez años atrás: los circuitos universitarios y los hoyos de la periferia de la Ciudad de México.

La industria del disco juega un papel central en la dirección de este movimiento. Los sellos independientes existentes ampliaron sus posibilidades de producción y distribución y otros nuevos comenzaron a operar –Opción Sónica, Nimbostatic, MEISA, etc.- El acontecimiento de más peso fue el surgimiento de Discos Culebra en 1992, creado como sello independiente pero en realidad respaldado por BMG-Ariola. Fundado por el músico Humberto Calderón –con la intención de producir al 'rock de las azoteas y los callejones'–, Culebra dio cabida a la gran cantidad de grupos locales que atraían un número considerable de público y que carecían de compañía disquera (Figura 7). Dentro de esta generación de músicos que graban su primer disco para Culebra, sobresalen los ahora bien conocidos Santa Sabina, La Cuca, La Lupita, La Castañeda y Tijuana NO.

Caifanes y La Maldita Vecindad ya pertenecían al catálogo de BMG y Café Tacuba, El TRI y Maná fueron firmados por WEA.

Figura 7. Portada de Culebra I (1993).

Maritza Urteaga llama a este proceso 'la selectiva masificación del rock mexicano' al apuntar que sólo algunos grupos tienen acceso a las condiciones de trabajo que les permiten usar la infraestructura de las empresas globales para difundir sus producciones. Predes Pacho, baterista de Maldita Vecindad, refuerza este argumento en su libro Rock mexicano. Sonidos del la calle al señalar que el reconocimiento de algunas bandas no significó que el rock mexicano como tal haya dejado de ser reprimido o boicoteado por las autoridades. Él opina que no se puede afirmar que el rock en su conjunto haya ganado legitimidad dentro de la cultura nacional cuando a la inmensa mayoría de roqueros se le sigue impidiendo trabajar. En la misma línea, Teresa Estrada dice, "El rock mexicano en 1997 era una pirámide. Bajo la punta del iceberg se situaban una amplia gama de rockeros desconocidos" (Sirenas 231).[27]

[27] Benjamín Anaya estima que, a fines de los noventa "deben existir unas 20 000 bandas de rock en todo el país. De todas ellas quizás acceden unas 200 a la promoción industrial (1.0%) y unas 20 a la plataforma internacional (0.1%)." (13)

La participación tangencial del rock en las industrias culturales a la que se refieren, ha afectado tanto positiva como negativamente la cultura del rock. Por una parte crea una dinámica escena alternativa de músicos que –con intención de acceder al estrellato o no– se profesionalizan y se preocupan por crear un sonido distintivo. Asimismo, el origen independiente de éstas iniciativas, ha propiciado que algunos músicos expresen posiciones disidentes a los discursos oficiales o que artísticamente propongan letras y música diferentes de los patrones dominantes en la industria musical. Su relativa independencia también permite un desarrollo menos forzado del género y de la construcción de sus audiencias.

En el extremo opuesto, encontramos el ejercicio de actitudes represivas y excluyentes por parte de algunas autoridades y medios. La creación misma de *sub*sellos de rock al interior de las disqueras multinacionales es sintomático que el concepto de *rock* continúa asociado al de *sub*cultura por lo que debe, en opinión de la industria del disco, ocupar una lugar satelital dentro de ésta. Otra desventaja es que el poder de decisión sobre quién –de los muchos grupos o músicos existentes– puede tener un contrato y acceder a una amplia difusión y quién no, se concentra en unas cuantas empresas cuyos parámetros de selección responden a la lógica de mercado.

Musicalmente, el rock de este periodo tiende a la experimentación y la hibridez (ver cap. 3). Su diversificación ha dado lugar a una variedad de comunidades dentro del público rockero tales como: los metaleros, obscuros, grouncheros, raperos, tecnos y más recientemente hiphoperos, skaseros o raztecas.[28] Tal multiplicidad puede ser leída por un

[28] Actualmente el término *rock* se usa de manera inclusiva y funciona como término paraguas que abarca diversos ritmos y combinaciones entre estos. (ver 3.2)

lado como una fragmentación –y potencial polarización– de los rockeros como grupo, y por otro cómo una expansión y crecimiento del rock dentro de la cultura popular urbana.

La mayor politización de músicos y público en esta etapa, se corresponde con la transformación que la sociedad y la política mexicanas han experimentado durante los últimas quince años del siglo XX. En 1988 el neocardenismo reavivó la participación política de estudiantes, intelectuales y en general de una gran sector de la sociedad civil que se había alejado de ésta. Seis años más tarde, el levantamiento del EZNL en Chiapas el primero de enero de 1994 alimentó el ánimo anti-priísta y motivó el activismo social. A través de sus letras, entrevistas y conciertos, los músicos se pronunciaron a favor o en contra de algunos partidos, propuestas y candidatos a puestos públicos. Santa Sabina declara en una entrevista para Ciudad rock que, "uno se solidariza inmediatamente con el EZNL por lo que simboliza como una petición de justicia" (entrevista por Ricardo Bravo). La solidaridad de Santa Sabina, junto con la de muchos otros rockeros se manifestó en una serie de conciertos organizados a favor de las comunidades indígenas en Chapas y en general en apoyo al neozapatismo. Esta declaración de principios se convierte en un rasgo de la cultura rockera posterior al boom y es importante para la vigencia y recepción tanto de grupos nuevos como consolidados.

Uno de los cambios en la política nacional en el que conviene ahondar es el multipartidismo. Como mencionamos antes, esta transformación de la escena política ha ejercido un efecto directo en la apertura cultural del país. Luego de la polémica elección de Carlos Salinas en 1988, los partidos de oposición vigilan mucho más de cerca las elecciones y toman una actitud mucho más agresiva en sus campañas. Como resultado, las cámaras de diputados y senadores han transformado paulatinamente su composición,

por lo que los presidentes y gobernadores de los estado gobiernan desde entonces con amplia oposición en el congreso.

Tabla 1. Distribución de curules en las cámaras de diputados y senadores. Adaptada de Alicia Hernández, p 466 y 470.

AÑO	% PRI	% PAN	% PRD	OTROS	TOTAL
1976	88.2	8.4		3.4	237
1982	74.7	12.7		12.6	400
1988	52	20.2		27.8	500
1994	60	23.8	14.2	2	500
1999[29]	47.8	24.2	25		500

La Tabla 1 muestra la pérdida de la mayoría absoluta de asientos por parte del PRI y el fortalecimiento del PAN y el PRD como partidos de oposición. Culturalmente, el paso al multipartidismo significó el relajamiento de la censura en los medios, la expresión abierta de críticas a políticos o acciones gubernamentales. Simultáneamente, fomentaron la presión social por transparentar las elecciones y el funcionamiento de las instituciones públicas.[30] La tan esperada alternancia del poder se sucedió en el año 2000 con el triunfo del PAN en las elecciones presidenciales.

Este triunfo político sin embargo, no alteró el proyecto económico neoliberal por lo que el nuevo ánimo es que 'ya no importa quién gobierne', mientras las decisiones que afectan directamente el nivel de vida se tomen en función del mercado, en las oficinas de alguna empresa global. El abstencionismo del 59% en las elecciones del 6 de julio del

[29] Los porcentajes de éste año se refieren solamente a los diputados.

[30] Varios son los factores que ayudaron a generar este cambio político y cultural, entre los más importantes están el fortalecimiento de la oposición, la creación del IFE (Instituto Federal Electoral), la politización de la sociedad civil y de algunos medios de comunicación y el surgimiento del neo-zapatismo. También influyó la exigencia internacional de democratizar los procesos electorales a fin de asegurar la firma del TLC y la futura captación de inversión extranjera (Hernández 482 ss).

2003, primeras después del triunfo de Vicente Fox, demuestran la decepción de lograr cambios por la vía política.[31]

Como vimos, las últimas dos décadas del siglo XX presentan características contradictorias ya que al mismo tiempo que se vivía una fuerte crisis económica y social; la cultura intelectual y popular se desarrolló notablemente dentro y fuera de los marcos institucionales. Esta paradoja es sólo aparente pues, ante las difíciles condiciones económicas, es entendible que la sociedad civil buscara cada vez más activamente formas autogestivas de participación. La apertura cultural y la tolerancia hacia manifestaciones alternativas e incluso disidentes también pueden verse como parte de una respuesta del gobierno a las demandas de la sociedad civil cuyo descontento crecía y buscaba canales de expresión. El estado optó por canalizar la inconformidad y otorgar una mayor libertad cultural pero sin alterar demasiado el sistema político y económico existente.

[31] En estas elecciones se eligieron a 8 gobernadores, 16 delegados del DF y 500 diputados.

Conclusiones

Una característica relevante a lo largo de la evolución del rock en México es su discontinuidad. Notemos que no existe un discurso, grupo social o tendencia musical que predomine en su producción o uso. Los rupestres no son herederos de los punks ni los Caifanes pueden considerarse una continuación del TRI. Su desarrollo se ha dado a partir de rupturas y reacciones respecto a los movimientos locales y en relación más directa a lo que sucede en el panorama del rock internacional.

Dado que distintos grupos sociales se han apropiado de maneras diferentes del valor simbólico de este producto cultural, su lugar dentro de la cultura ha dependido en gran medida del sector social que lo promueve o consume. Observemos por ejemplo el desplazamiento de su status, que va del extremo de la marginación física y económica en la escena de los hoyos; al polo opuesto de su consumo masivo e internacional a fines de los ochentas. En los noventas, éste parece ocupar una posición dinámica e intermedia entre usuarios de diversos sectores.

Su movilidad ha determinado el cauce musical e ideológico del rock mexicano. Por ejemplo, la clandestinidad a la que fue sometido en los setentas funcionó como un freno y un impulso a la vez, pues su condición de subterráneo propició su "renacimiento y crecimiento como cultura popular subalterna entre y desde los barrios, las colonias y las escuelas clase-medieras y populares del DF" (Urteaga, cda. en Feixa 97). De igual manera, la incorporación a las industrias culturales durante los últimas años, funciona a favor y en contra pero por diferentes razones. Si bien la contratación de algunos grupos por empresas multinacionales significa la difusión internacional de su música (incluso a países no hispanohablantes); la popularidad masiva crea una 'crisis de legitimidad' para

el rock ya que, aunque siga viniendo de 'los barrios y colonias populares', se teme que "puede estar comprometido con el aparato comercial de la industria musical" a fin de producir un tipo de entretenimiento más para las clases opulentas (Ochoa 178).

En el próximo capítulo nos proponemos estudiar de manera sincrónica la dinámica de los circuitos de producción, distribución y consumo del rock contemporáneo, identificando los distintos agentes sociales involucrados en estos procesos, los usos de este bien simbólico y sus consecuentes implicaciones culturales.

CAPÍTULO 2.

EL BOOM DEL ROCK MEXICANO: DEL MITO AL HECHO

Los cambios en los circuitos de producción, distribución y consumo del rock en español en México han llevado a la difusión de algunos músicos, así como a la segregación de otros. Condiciones comerciales y sociales específicas median la producción cultural y su participación es tan importante como la de los actores que se involucran en ella. Bajo esta perspectiva, este espacio tiene como objetivo examinar las condiciones en las cuales ha existido el rock en México durante sus dos últimas etapas, es decir de fines de los ochentas a nuestros días. La finalidad es entender la relación entre las instancias productoras y consumidoras con un medio social específico, así como su efecto en la formación de la cultura del rock actual. Para ello, prestaremos atención a tres instancias: a) las compañías disqueras, b) los medios de comunicación masiva y c) los diferentes tipos de foros en los que se presenta el rock mexicano. La intención es cubrir su producción, distribución y consumo, aunque este orden no corresponde exactamente al circuito pues, como su nombre lo indica, se trata de un proceso circular y no lineal. Además, tampoco hay un circuito o manera única de hacer música, por el contrario, existe una variedad de posibilidades y resultados, de manera que este capítulo no pretende dar cuenta de la totalidad, sino más bien documentar las tendencias dominantes y analizar algunos ejemplos en particular.

2.1 La industria discográfica

"¡Un ciento de rolas con punto de goma por un peso!"
Botellita de Jerez

Recientemente, la industria del entretenimiento ha sufrido una reordenación que consiste básicamente en la absorción de las compañías pequeñas por las grandes. Los mercados nacionales y regionales se encuentran cada vez más en manos de menos empresarios que suelen integrar varios rubros bajo una misma corporación.[1] García Canclini opina que esta globalización de las industrias culturales representa un riesgo para las culturas locales ya que gran parte de las publicaciones, películas, programas de TV y música se realizan por empresas transnacionales que ejercen sus criterios de producción independientemente de las políticas y prácticas culturales de cualquier país, incluso donde tiene su sede. Los Estados por su parte tratan de intervenir o proteger sólo los bienes simbólicos que consideran patrimonio nacional como el folklore o la literatura; pero dejan en manos del capital privado el manejo de la cultura popular masiva (Globalización 144).

La expansión de la industria del disco es un ejemplo de cómo se globalizan las industrias culturales. Como podemos ver en la Tabla 2, el panorama mundial está dominado por 5 grandes disqueras o *majors*, que a su vez pertenecen a conglomerados más grandes de la industria del entretenimiento. George Yúdice indica que a fines de los noventas, "[las majors] producían y distribuían por licenciamiento, más de 90% de todas las ventas lícitas de fonogramas en el mundo" (116).

[1] Como ejemplo podemos observar al conglomerado *Time Warner* que participa en casi todas las modalidades de la industria del entretenimiento ya que posee casas editoriales, compañías productoras de películas, de música, cadenas de televisión abierta y por cable, servicios de internet, parques de diversiones y equipos de beis ball.

Tabla 2. Las cinco disqueras globales y algunos sellos que han absorbido.
Fuente: Sitio web Der Musikmarkt–Köpfe werden rollen.

Disqueras *majors*:		**Con sede en:**		**Incorporó entre otros a:**
BMG	→	Alemania	→	Ariola, RCA Victor, ABC Records
EMI	→	Reino Unido	→	Capitol, Odeon, Virgin
Sony	→	Japón	→	Columbia, CBS
Universal	→	Estados Unidos/ Canadá	→	Polygram, Polysdor, Island Records
WEA (Warner)	→	Estados Unidos	→	Atlantic Records, Comrock (mex)

Otro tipo de compañías son las llamadas independientes o *indies*, no ligadas a las *majors*, que pueden ser desde pequeñas empresas propiedad de algún músico para grabar sus propios discos, hasta muy grandes que operan a nivel nacional y regional. Algunas incluso ya no pueden considerarse como verdaderas compañías independientes, pues a su vez también pertenecen a un corporativo mayor. En México este es el caso de Fonovisa y Melody, que pertenecen a Televisa y se comportan igual que una *major*, pero en menor escala. Es común que las *indies* establezcan convenios con las *majors* para la distribución o fabricación en serie de sus discos, pero existen múltiples combinaciones.

A pesar de su dominio del mercado mundial, las *majors* experimentan cíclicamente periodos de estancamiento debido a la saturación del mercado, y –especialmente en Latinoamérica– a las crisis económicas. A fin de estimular el consumo, la industria disquera debe introducir periódicamente nueva tecnología que abarate tanto sus costos de producción como el precio de venta y mejore la calidad del sonido.[2] Otra estrategia es renovar periódicamente el repertorio adaptándose al gusto de los mercados locales, que en Latinoamérica es especialmente arraigado a la música nacional y regional.

[2] Por ello, en los últimos años hemos visto como la música se reproduce y vende en LPs, cartuchos, cassettes, CDs, y más recientemente DVDs. Estos dos últimos trajeron en realidad una desventaja para la industria del disco, pues su reproducción sin pérdida de la calidad sonora o visual, ha estimulado el crecimiento de la piratería que hoy en día representa una amenaza real para la disqueras.

Como lo muestra la Tabla 3, en México el repertorio anglo es secundario respecto al nacional, además que su penetración está en declive (Yúdice 122).

Tabla 3. Consumo de música por repertorio en los noventas.[3]

	Nacional	**Regional**	**Anglo**	**Total**
Argentina	30 %	32%	38%	100%
Brasil	65%	**	35%	100%
Colombia	30%	45%	25%	100%
México	**47%**	**20%**	**33%**	**100%**
Venezuela	37%	35%	28%	100%

La dimensión del bloque lingüístico hispanohablante hace especialmente atractivo el desarrollo de cantantes o estilos que puedan ser comercializados en toda la región, por lo que las *majors* necesitan indigenizar su producción a fin de mantenerse en el mercado y crecer.[4] Así, a fines de los ochentas la industria del disco decidió apoyar e incluso fomentar la creación del *Rock en español* como género, a fin de renovar el repertorio y así revitalizar el consumo. Capitalizando en el interés por el rock local en los diferentes países de habla hispana, Ariola organizó el Primer Festival de Rock Iberoamericano en 1986. Este evento sirvió de termómetro para medir la viabilidad de su comercialización y así en 1987 BMG/Ariola produjo una serie de compilaciones llamadas 'Rock en tu idioma' que incluían inicialmente sólo a los grupos más conocidos de España y Argentina. Este lanzamiento dio lugar a lo que se conocería como el 'Boom del rock en español'. Teresa Estrada observa que el boom tuvo su momento culminante en 1988, cuando otros sellos internacionales como Capitol, WEA, Peerles y CBS se unieron al ejemplo de Ariola, lo que a su vez abrió las puertas del radio, prensa y TV. Sin embrago,

[3] Fuente: George Yúdice "La industria de la música en la integración de América Latina" (127).

[4] A pesar de su situación económica, Latinoamérica y Asia representan los mercados más prometedores para el crecimiento de la industria del disco, dada la saturación de los mercados norteamericano y europeo (Frith, "Construcción" 17)

más que una apertura real, este apogeo fue un moda que pasó rápidamente y en realidad fueron pocos los grupos que lograron contratos duraderos (Lenguaje 30 ss.).

Podríamos preguntarnos, ¿por qué no continuaron con un proyecto que parecía exitoso? Para responder a esta pregunta debemos entender cómo funciona la industria de la música. Las disqueras globales basan su éxito económico en dos estrategias principalmente: la primera es la comercialización internacional de algunos álbumes hits respaldados por grandes inversiones en producción y promoción. La segunda es la venta de repertorios o géneros a nichos específicos de mercado. Yúdice explica que el criterio para elegir lo que será contratado, se basa cada vez más en la lógica del *blockbuster* (semejante a la industria del cine y al *bestsellerismo* editorial). Por lo que en vez de aspirar a producir varios álbumes que produzcan ganancias moderadas, prefieren invertir en la promoción de pocos álbumes o artistas hit que produzcan mayores regalías (116).

Así, los mercados se encuentran dominados por un *star system* musical que trae como consecuencia la marginación de los géneros o músicos que no pueden o no quieren participar en él. Luego del boom, la industria de la música siguió apostando por el rock en español, pero lo hizo de manera selectiva conservando sólo a los grupos más rentables y canalizando la promoción y ventas hacia audiencias determinadas. Los Caifanes por ejemplo, alcanzan una proyección internacional y una relación favorable con BMG ya que sus discos tienen buenas ventas.[5] En 1989 alcanzaron la cifra entonces record para un

[5] Es necesario advertir que en México no existe una compilación sistemática de estadísticas sobre las ventas por disco, sello, año, género o artista. La información sobre costos, ventas, ganancias o tiempo aire en la radio se manejan de forma confidencial dentro de las compañías. Los datos disponibles en los boletines de prensa generan una gran desconfianza debido a que pueden ser reportes inflados por las compañías o por los medios con fines publicitarios. Incluso en el caso de que fueran auténticos, estos reportes no toman en cuenta las operaciones del comercio pirata, los intercambios de música personales y vía internet, ni los consumos en ciudades pequeñas. Por todo ello, aclaro que las cifras que citaré en el presente estudio provienen de diversas fuentes (que siempre estarán indicadas), pero en todo caso deberán tomarse sólo como una aproximación.

grupo de rock mexicano de 700 mil copias vendidas, con la canción –que no es rock– "La negra Tomasa" (Lenguaje 31). Más recientemente Molotov (Universal) logra un éxito similar al vender en todo el mundo 800 mil copias del álbum ¿Dónde jugarán las niñas? (1997) lo que les asegura una continuidad en su contratación(rock.com.mx). Otro ejemplo es el TRI, único grupo de 'rock urbano' que WEA conservó del catálogo de Comrock luego de su incorporación en 1987. Sin embargo el grupo de rock en español que más vende es sin duda Maná (WEA), según los datos publicados en su página web, a la fecha han vendido 3 millones 800 mil copias en todo el mundo solamente del disco ¿Dónde jugarán los niños? (www.mana.com).

Para atender a audiencias más específicas o nicho de mercado, en 1992 BMG-Ariola creó Discos Culebra que funcionó como un satélite del sello multinacional pero especializado en rock en español y que operaba en toda Latinoamérica.[6] Antonio Méndez observa que "the multinational record industry, also has its margins and it is there that, albeit with difficulty, dissident voices still make themselves heard" (124). Efectivamente, Culebra es un buen ejemplo de estos márgenes donde se pudo actuar con mayor libertad al mismo tiempo que se accedía a estudios de grabación y canales de distribución eficientes. Esta opción dio cabida a una gran cantidad de músicos no sólo de México sino de Latinoamérica en general. No obstante Culebra duró menos de 10 años, su desaparición se debió tanto a la crisis general de la industria disquera, como a su poca rentabilidad.

Keith Negus comenta que aún en Estados Unidos, las cifras producidas por Soundscan, en las que se basa Billboard, no son del todo confiables y pueden ser engañosas incluso para el funcionamiento de la propia industria que a menudo se apoya en ellas para planear su distribución y crecimiento (141).

[6] Posteriormente otras *majors* han copiado esta estrategia y creado sus propios sub-sellos: Surco-Universal, Manicomio-Universal y Termita-Sony, éstos graban música dirigida a un nicho específico de mercado y consecuentemente invierten menos en la promoción de sus músicos.

Además de Culebra, desde los ochentas han surgido varios sellos independientes que graban rock de manera exclusiva o en combinación con otros géneros. Actualmente deben existir de 15 a 20 compañías independientes sólidas dedicadas a la grabación de rock o algún género afín –Denver, Lejos del Paraíso, Opción Sónica, GAS, PP Lobo, Nimbostatic, o Pentagrama, por nombrar las más importantes–.[7] Éstas siguen siendo hasta la fecha la opción más viable para los músicos nuevos o los que prefieren eludir el trato con las empresas multinacionales. Ejemplo del primer caso es el grupo de ska Panteón Rococó, que en 1999 produjo y distribuyó de manera independiente su segundo disco A la izquierda de la tierra (MEISA). Con éste lograron darse a conocer en el circuito rockero, e incluso vender la cifra record para un álbum independiente, de más de 30 mil copias (Zequeira, "Panteón" 9).

Pacho Paredes argumenta en su estudio Rock mexicano, que esta dinámica producción independiente es la que sustenta y legitima el movimiento rockero y le otorga cierta autonomía de las industrias culturales, pues éstas contratan a los grupos una vez que ya han sobresalido en los circuitos *underground*. Por otra parte, el abaratamiento de la tecnología, hace posible que un mayor número de músicos puedan autofinanciar sus propias grabaciones sin sacrificar calidad acústica, por lo que ya no es raro que grupos o músicos (nuevos y experimentados) opten por editar sus propios discos. Guillermo Briseño, que grabó el primer disco de rock independiente en México en 1978, ha continuado exitosamente en esa misma línea. A pesar de esta viabilidad, los sellos independientes carecen de la capacidad de competir con las disqueras grandes a la hora de promover y distribuir a sus artistas en circuitos más amplios; por lo que su

[7] Para un panorama de las compañías de rock independiente en México, ver el artículo de Jorge Zequeira "La independencia. Un camino cada vez más viable" en Nuestro rock.

comercialización a mayor escala depende de las compañías globales. Tal es le caso nuevamente de Pantón Rococo, que decidió firmar con BMG para la producción de su siguiente disco Compañeros musicales (2002). La Tabla 4 da un panorama de la producción de rock en México con relación a la industria discográfica.

Como parte de las estrategias de comercialización global de la música, la industria del disco ha prestado atención a la producción local y han usado sus redes de promoción y distribución para difundir internacionalmente a algunos de ellos -como Maná o Molotov que son conocidos incluso fuera del bloque hispanohablante-. También han colaborado con las productoras independientes a través de convenios a fin de superar los retos de la distribución. La desventaja de esta dependencia es que el poder de decisión sobre lo que se graba y/o distribuye queda a cargo de corporaciones globales cuyas políticas de producción se basan exclusivamente en criterios de rentabilidad.

Tabla 4. Compañías discográficas de algunos grupos de rock mexicano.

	Compañía Internacional	**Compañía Nacional**	**Producción Independiente**
Botellita de Jerez	Polydor/PolyGram Culebra/BMG		Edición de Autor
Café Tacuba	WEA		
Caifanes	RCA Victor, BMG/Ariola		
Cecilia Toussaint	CBS/ SONY	Pentagrama	Al Vapor
Control Machete	Polygram		
El Gran Silencio	EMI		
El Haragán y Cia.		Denver	

El Tri	WEA	Comrock	
Guillermo Briseño	BMG [8]	Pentagrama, Comrock, Fotón	Univ. De Sinaloa, Edición de Autor, I'm Sorry
Maldita Vecindad	Ariola/BMG		
Maná	Polygram, WEA		
Molotov	Universal		
Plastilina Mosh	EMI		
Santa Sabina	Culebra/BMG		Edición de Autor
Tex Tex	RCA/BMG	GAS	
Tijuana No	RCA/BMG		

Las políticas culturales estatales interviene cada vez menos en la cultura mediática por lo que el capital global, además de ejercer poder a nivel económico, también queda en control de los imaginarios simbólicos que circulan en la sociedad. Sin caer en una actitud pro control estatista de la cultura, es necesario reconocer que en el contexto actual, la cultura popular tiende a filtrarse por y consolidarse a través de los medios masivos de comunicación, cuyo poder sólo puede ser disputado por instancias capaces de usar canales de distribución nacionales tales como las estatales.

El fortalecimiento de la hegemonía del capital global y la selectiva incorporación de algunos grupos a su *star system* legitima el estado de cosas que prevalece respecto a la producción de cultura masiva. En este contexto, la posición contestataria del rock se encuentra ante una paradoja ya que por un lado ataca las formas de producción capitalistas y por otro necesita de ellas para vivir. Las presiones sobre la rentabilidad, las ganancias, los costos y su propio ingreso, son ineludibles y terminan por influir en la forma en que cada músico decide realizar su producción. El dilema final no es vender mucho o poco (aunque esto es importante para sus condiciones de vida y de trabajo), sino adherirse o no a los mecanismos de producción que privilegia la industria. Así, el

[8] BMG sólo reeditó el disco Briseño y la banda de guerra producido originalmente por Pentagrama.

desarrollo del género se encuentra determinado en gran mediada por su relación con la industria de la música. Contrario a lo que comúnmente se piensa, el carácter contracultural que caracteriza la ideología del rock no debe interpretarse como una exclusión de las estructuras capitalistas de producción, sino más bien como una categoría simbólica que les otorga un lugar en el imaginario social.

2.2 Los medios de comunicación

"¿Quién carajos de la música se encuentra encargado?"
La Cuca

Los medios de comunicación son vitales para la música, puesto que más allá de la producción, son ellos los que tienen la posibilidad de publicitar, distribuir o marginar las producciones existentes. Antes de hablar de los mediosmasivos, es pertinente distinguir que la cultura de masas no necesariamente se corresponde con la cultura masmediática, que es la que depende de los medios para su existencia. Otra acotación importante es reconocer la pluralidad de prácticas y tendencias dentro de las industrias culturales, por lo que conviene analizar específicamente cada caso.

Medios Escritos. Las primeras revistas de rock como México canta, Conecte o Piedra rodante, fueron cerradas a principios de los setentas como parte de la campaña represiva posterior a Avándaro. Desde entonces y hasta la fecha, un medio escrito efectivo para transmitir información de rock son los *fanzines* (fans+magazines). Revistas caseras, hechas por aficionados y que pueden ir desde unas páginas de distribución gratuita hasta los más elaborados, su producción es irregular pero los hay en todo el país. Su intención es difundir información sobre tocadas, comercios locales y grupos o corrientes alternativas que no tienen cobertura en otras publicaciones. Para 1975, aún con algunas características de fanzine, reaparece Conecte que dedicaba la mitad de la publicación y una de las portadas a las noticias del rock en inglés y la otra mitad y la otra portada al rock mexicano. Conecte hacía entrevistas, reseñas de conciertos en los hoyos y reportajes especiales dedicados a un grupo o tema en particular. Su mejor época según su editor Arnulfo Flores, fue a mediados de los ochenta, cuando –en plena crisis económica– contaban con un tiraje de 35 mil ejemplares quincenales (cdo. en Chava Rock). Su precio

para finales de los ochentas era de $970 viejos pesos (Figura 8). Del mismo corte surge Banda rockera en 1985 que, al igual que Conecte, se distribuía en el Tianguis de Chopo, tocadas, y en algunos puestos de revistas en México y Centro América. En los setentas y ochentas, estas publicaciones sirvieron para crear un vínculo entre los consumidores de rock, ya que no sólo transmitían información sobre la música sino también modas, slang, gustos y valores aceptados dentro de la comunidad rockera. En esta época, su condición marginal sirvió de elemento identitario para diferenciarlos, no sólo de los adultos o de la clase alta, sino también de otros jóvenes no rockeros.

Figura 8. Portada de Conecte.
Edición especial de Rock Nacional.

Figura 9. Portada de ERES.
Entrevista a Maldita Vecindad.

En los noventas el panorama es muy distinto, ya que al perder el estigma de lo subterráneo y lo proletario, el rock en español –especialmente el de Argentina y España–, atrajo a seguidores de clase media, lo cual incentivó la publicación de más revistas especializadas. Incluso aquellas no especializadas en este género capitalizaron en la nueva popularidad del rock en español, como ERES, la revista de Televisa que reporta

sobre las estrellas juveniles de la música y las telenovelas, que le dedicó un reportaje a La Maldita Vecindad. En 1992 esta revista tenía un costo de $5 000 viejos pesos (Figura 9). Este tipo de publicaciones ya no apelaban a la construcción de una comunidad alternativa sino a un mercado masivo, más opulento que, de entre varias otras ofertas musicales o culturales, también podían interesarse por el rock nacional. Esta característica ecléctica es común a varias publicaciones que no se dedican únicamente al rock en español; cómo Pulse latino, Switch, La pusmoderna o más recientemente la Rollong Stone edición mexicana (Figura 10).

Figura 10. Portada de Rolling Stone.

Figura 11. Portada de Nuestro rock.

Esta diversificación parece ser la opción más viable en términos de rentabilidad y alcance ya que, el tiraje del primer número de la Rolling Stone edición México en noviembre del 2002 fue de 150 mil copias, cuyo costo era de $30 pesos en el 2003 (US $3.00 dlls. aprox.). De acuerdo a su editor Benjamín Salcedo, la revista tiene que ser plural, con artículos de cine, política y pintura, por ejemplo, pero también puede abrirse a lo pop, incluso a Fey y a Paulina Rubio pero con entrevistas "de calidad" (cdo. en Chava

Rock). En el otro extremo, también surgen publicaciones más especializadas como: Ojo rojo, La mosca, Nuestro rock (Figura 11), Códice rock, la revista del Tianguis del Chopo, Opción sónica revista del sello independiente homónimo, Primera nota, Toca rock, Mezcalito, Metal Hits, Lengua y Rock Stage, principalmente. El precio de estas publicaciones oscila entre los 10 y 20 pesos (US $1 y 2 dlls. aprox).[9] La diversificación de las publicaciones es paralela a la tendencia en la producción musical de este periodo. Dentro de esta gama de enfoques y niveles de calidad, se distinguen claramente dos tipos de publicaciones: uno es las que se enfocan a un nicho específico de mercado; y el otro son las más eclécticas de mayor distribución. En cualquier caso –tal vez con la excepción de Rolling Stone–, ninguna alcanza el tiraje de las revistas dedicadas a las baladas y la música pop (ERES, Notitas musicales, Tú ó 15 a 20), géneros dominantes en México.

Radio. La radio cultural del DF fue de los pocos espacios que, desde los setentas, difundió rock mexicano a través principalmente de Radio UNAM, el Instituto Mexicano de la Radio (IMER) y Radio Educación. En los ochentas, los programas Sólo para bandas (1986 a 1992) y Desde la redacción de la banda rockera (1985–¿?) –que se transmitían por Estéreo Joven del IMER– son una referencia importante porque pusieron en el panorama de los medios las voces y la música de los jóvenes urbanos marginados del DF. En ellos se tocaba el rock de la escena subterránea, se daba información de tocadas, se recibían llamadas y –hasta donde lo permitía la censura–, se hablaba en el registro y con el slang que se usaba en las calles.

En 1986, la radio comercial comenzó a incorporar rock en español a la programación de Rock 101 (100.9 fm) del Núcleo Radio Mil (NRM), estación

[9] Para una descripción y análisis de las revistas de rock en todo el país sugiero consultar: a) la sección "½'s impresos" del sitio www.rock.com b) la sección "Prensa y Critica" de La contracultura páginas 116-119; y c) Rock-eros páginas 75-76.

especializada en rock en inglés. En junio de 1987 salió al aire Espacio 59 (590 am), la primera estación de radio que dedicó su programación exclusivamente al rock en español. La tesis de María del Carmen Ruiz "Ella existió sólo en un sueño. Reportaje sobre *Espacio 59*", documenta la historia de esta emisora. La autora explica que la aparición de *Espacio 59* guarda estrecha relación con el Primer Festival de Rock Iberoamericano de 1986 y el lanzamiento internacional de la serie *Rock en tu Idioma* por Ariola. Ruiz afirma que:

> Si algún Salas [apellido de los directores del NRM y de *Espacio 59*] volteó antes [del festival] la mirada al trabajo musical rockero hecho en los países de habla hispana, incluyendo por supuesto México, no lo peló [hizo caso] porque no lo cubría ningún halo comercial (36).

Espacio 59 programó a músicos mexicanos como el TRI, Cecilia Toussaint, Kenny y Los Eléctricos o Guillermo Briseño, aunque privilegió a los protagonistas españoles y argentinos del *boom* como la Unión, Hombres G, Los Enanitos Verdes o Miguel Materos. Varios vieron en este hecho un caso más de malinchismo o discriminación de lo nacional a favor de lo extranjero, europeo o blanco. Otra lectura posible es que sean de cualquier nacionalidad o raza, estos grupos ya eran conocidos en sus países y no significaban mucho riesgo; ni para la estación de radio ni para Ariola, la compañía disquera que los promocionó en México.[10] Además, hay que tomar en cuenta que otro criterio de selección era el conservadurismo o auto censura de los directivos del NRM. Carmen Ruiz expone que canciones como "Mi agüita amarilla" de Toreros Muertos o "La primera calle de la soledad" de Cecilia Toussaint, causaron polémica en la dirección del NRM; la primera por referirse a la orina y la segunda por tener la palabra

[10] En el medio de la música es sabido que las disqueras destinan parte de su presupuesto a la 'payola', esto es un pago a las estaciones de radio a cambio de programar cierta música; sin embargo es un tema tabú que tanto estaciones cómo disqueras lo niegan.

'chinga'. En ese contexto es consecuente que no tuvieran cabida muchas de las canciones de los grupos nacionales con temas y lenguaje mucho más crudos que estos. El rock punk tampoco tuvo cabida pues representaba una "filosofía negativa" según Guillermo Salas, director del NRM (cdo. en Ruiz 71).

Espacio 59 salió del aire el 1 de enero de 1990 debido a presiones comerciales y simbólicas.[11] Guillermo Salas afirma que su desaparición se debió a razones meramente económicas:

> la estación perdió público, clientela comercial y no tenía mayor impacto. . . .Creo que nuestro público eran los chavos banda (dicho con tono inexplicablemente despectivo). A los anunciantes ya no les interesaba ese público al que creían estaban llegando (cdo. en Ruiz 156).

Este argumento por sí mismo no es suficiente para explicar su cierre. Notemos que los costos de la estación debieron haber sido mínimos, ya que los encargados de los programas en vivo no recibían ningún sueldo y Fernanda Tapia, quien se encargaba de la programación, la publicidad, era locutora y coordinaba a los invitados, lo hacía "sin la mínima remuneración extra"(53). Por otra parte, Ruiz Hernández compara el caso de Espacio 59 con Estéreo Mil –la estación de música clásica del NRM–, que es poco rentable pero que continúa al aire ya que, en palabras de Guillermo Salas, "sirve de iniciación en este género musical. Nos gusta tener esta estación, ¡estamos encantados con ella!, no importa que esté suboptimizada"(sic) (cdo. en Ruiz Hernández 166). Esta situación comprueba que, como es sabido en las ciencias sociales, para que un cambio sea aceptado, es más importante *quienes* son los que lo proponen que *cuantos.* La cantidad se convierten en un factor decisivo una vez los agentes involucrados representan un número importante de compradores o cuando éstos son percibidos como tales.

---

[11] La frecuencia volvió a transmitir *La Pantera*, posteriormente fue *Radio Alicia, Radio X press, La sabrosita* y actualmente es *Tuya 590* que transmite un repertorio de baladas románticas en español.

Actualmente, las radiodifusoras que transmiten rock en español están enfocadas a una audiencia juvenil-estudiantil que se identifica como la principal consumidora de este tipo de música. En "¿Qué onda con la radio? Un acercamiento a los hábitos radiofónicos de los jóvenes de la Ciudad de México", Lucina Jiménez López reporta:

> El rock en español predomina entre estudiantes que oscilan entre los 12 y 20 años (24 por ciento), de todos los estratos sociales y niveles de escolaridad –a diferencia del rock en inglés que tiene mayor arraigo entre estudiantes de mayores ingresos y nivel académico. (365)

La proporción es menor en otros grupos de jóvenes encuestados como los trabajadores (13.8%) o las amas de casa (12.0%), que son el grupo que menos se interesa por éste.[12] Según estas cifras, es sorprendente que las pocas estaciones dedicadas a este género capten un porcentaje de audiencia entre los jóvenes tan bajo como el 0.8% de Estero Joven –cf. con el 26.6% de Estéreo 97.7 que programa balada pop en español–, según cifras reportadas por Jiménez. Actualmente, el grupo IMER publica en su sitio web que la audiencia potencial de Orbita –su estación de rock en español y la única en el DF que transmite este género exclusivamente– se estima en 11 millones de escuchas, lo que la coloca por debajo de *todas* sus otras radiodifusoras incluida Opus 94 –su estación de música clásica– con aproximadamente 13 millones de escuchas potenciales.

Si bien es cierto que las cifras sólo pueden considerarse como tendencias o preferencias pues nadie escucha un único tipo de música; es sospechoso que Orbita no sea más popular. Varias hipótesis son plausibles para dar cuenta de esta situación, desde la efectividad de la payola, la desconfianza de las cifras, la insatisfacción de los rockeros con las estaciones existentes, hasta el rechazo a relacionarse con su música a través de

[12] La autora retoma los datos de la "Encuesta de hábitos radiofónicos e intereses culturales de los jóvenes de la Ciudad de México, 1990". Entendiendo por jóvenes: personas entre 12 y 30 años divididas en jóvenes adolescentes (12 a 20) y jóvenes adultos (21 a 30).

éste medio. En cualquier caso, sería necesario hacer una investigación más detallada que indague esta disparidad. Finalmente hay que notar que, como señala José Agustín en La contracultura, aún no existe "una estación de radio en verdad independiente, ya no digamos contracultural" (122), los intentos más cercanos serían tal vez la radio comunitaria en la provincia, que en ocasiones ha dado cabida al rock en lenguas indígenas.

Las presiones sobre la rentabilidad son un factor que ayuda a explicar la poca presencia del rock mexicano en la radio, ya que en una economía de mercado, se tiende a excluir de la cultura mediática la cultura de sectores que no son altamente rentables. En 1991, según el estudio "El rock en la radio" de Adrián de Garay, el rock en español constituía apenas el 3% de la oferta auditiva (cdo. en Sirenas 177). Actualmente sólo algunas ciudades grandes cuentan con una estación de radio que transmita rock en español, aunque éstas en realidad cubren una amplia zona más allá de la ciudad desde donde transmiten. Estas estaciones están dedicadas mayormente al rock en español y, en diversos grados, lo alternan con rock en inglés y pop en español. Igualmente, algunos grupos o canciones de rock o ska se trasmiten en estaciones enfocadas al pop o a la balada romántica, lo que en ocasiones ha provocado la desaprobación del público rockero por apelar a la aceptación de una audiencia burguesa o conservadora.

Televisión. Las apariciones en televisión son relevantes ya que otorgan cierta visibilidad ante un público más heterogéneo que el de las revistas o el de los canales de televisión por cable. El 'peligro' que la TV representa para la legitimidad de los rockeros como músicos contestatarios reside en que coartan su libertad y los pone al servicio de un

medio que típicamente los ha rechazado. La credibilidad es una preocupación central en los medios de comunicación y depende tanto de sus contenidos, como de sus posiciones políticas y sus relaciones económicas. A diferencia de la compañía discográfica, que puede pasar inadvertida para el comprador de un disco, el canal por el cual se transmite un mensaje, canción o película se convierte en una especie de co-enunciador y es una muestra de cómo el canal de transmisión contribuye a la construcción del significado de un texto. Es por ello que los rockeros temen tanto relacionarse con empresas como Televisa, tan asociadas al priísmo y a una ideología conservadora en general. Un buen ejemplo de este desprestigio mediático es el concierto de rock que organizaron Televisa y TV Azteca –las dos grandes cadenas de televisión abierta en México– a beneficio de la paz en Chiapas en el año 2000, en el que participaron Maná y Jaguares. Javier Hernández de Primera nota lo calificó como "un concierto al más puro estilo PRI-Televisa-TV Azteca: excluyente, impositivo es una cosa buena que parece mala por sus tintes clasistas y hasta racistas" (24). El proyecto se ve inmediatamente con desconfianza y se recela de los músicos involucrados por sospechar de afinidad con valores considerados opuestos a la ideología del rock.

A pesar de esta limitante, es obvio que el poder de convocatoria de la TV es inmenso. Ernesto Bola, baterista de La Lupita, comenta que "Tú puedes ir a Televisa y tirar tu rollo, a lo mejor para algunos esto es venderte, pero la verdad es que la mayoría de la gente ve Televisa" (entrevista con Durán y Barrios 32). Desde esta perspectiva, la meta no sería necesariamente alejarse de la televisión comercial, sino utilizar el alcance de ésta al mismo tiempo que se mantienen relaciones cercanas con los públicos que les dieron origen.

La televisión pública como TV UNAM, Canal Once (del IPN) e Imevisón (hasta 1993 cuando se privatiza) han emitido y aún producido reportajes y programas especiales de rock. Televisa y TV Azteca, como parte de la reciente apertura cultural, han ido incorporando paulatinamente a sus programaciones conciertos, entrevistas y videos de rock, primero en inglés y luego en español. Por lo que la preocupación actual ya no se dirige hacia la *aceptación* del rock en los medios sino hacia el *control* que éstos puedan tener sobre la manera en que éste se presente. En las entrevistas realizadas por Durán y Barrios con músicos de rock mexicano, éstos expresan insistentemente su inconformidad con los criterios usados para decidir cómo, cuándo y dónde se ha de presentar quién. Básicamente denuncian el criterio mercantil y político con el que la televisión comercial privilegia al rock-pop para capitalizar su poder de convocatoria y margina a propuestas estéticas o ideológicas ajenas a su propia agenda política. Observamos también que esta selectividad, al igual que en la radio, lleva connotaciones de clase y aún de género, al segregar a mujeres rockeras que no se ajusten al perfil de feminidad de las baladistas y cantantes pop creadas por ellos mismos.

Comentario aparte merece el *videoclip* como medio de entrada y consolidación del rock en la TV, específicamente a través de MTV que, según la revista Billboard, se convirtió en 'the first world's global network'.[13] Actualmente la transmisión de videos de rock mexicano se realiza primordialmente a través de MTV (Warner) y de Tele Hit

[13] La cadena comenzó sus operaciones en 1981 en Estados Unidos transmitiendo videos de rock pop en inglés y rápidamente se extendió a todo el mundo. Al igual que el resto de las mega corporaciones del entretenimiento, MTV ha tenido que prestar atención a la producción de música local y en 1993 lanzó MTV Latino con base en Miami. En 1996 se reorganiza el proyecto en MTV Latin America con dos sedes, una en la Ciudad de México y la otra en Buenos Aires, actualmente cubre 7.3 millones de hogares en 19 países (Kun, "Sun" 103). A pesar de las críticas al proyecto de 'conquista y uniformación' del mercado pan-latinoamericano por MTV, Carlos Polimeri destaca que MTV sirvió para fortalecer el movimiento de rock latinoamericano así como a las diversas escenas locales "MTV Latino logró una conexión entre el rock mexicano y el resto del rock latinoamericano que generó, y está generando un fenómeno de crecimiento conjunto en el que todos ganan" (Baliando 80).

(Televisa), dos canales de cable especializados en la transmisión de música. Ambos canales apelan a la construcción de una identidad juvenil cosmopolita y burguesa, dada la selectividad del público que implica su transmisión por cable; si tomamos en cuenta que, según los datos obtenidos en la Encuesta nacional de juventud, sólo 18% de los jóvenes entre 12 y 29 años tienen acceso a TV por cable (20).

Los videos de grupos mexicanos son parte importante de la programación de estas cadenas, pero los videos de canciones o grupos más politizados no son siempre bienvenidos. En "*The Sun Never Sets on MTV*. Tijuana NO! and the Border of Music Video", Josh Kun analiza el caso de los videos de Tijuana NO! "Stolen at Gunpoint" y "Transgresores" en relación a la paradoja que representa la emisión de mensajes anti-imperialistas por medio de una empresa que afirma haber conquistado el mundo.[14] Kun observa que en su interés por hacerse de un repertorio local, MTV se encuentra con discursos disruptivos que logran manipular al medio para la transmisión de mensajes incluso contrarios a su lógica comercial, "instead of local flavor or local exoticism, they get local enger" (114). Esta posibilidad sólo existe hasta cierto punto ya que la cadena decidió no transmitir "Stolen at Gunpoint" 'por su contenido violento'.

Observemos que al igual que sucede en la producción, el control sobre la difusión masiva e internacional de este bien cultural se encuentra en instancias privadas que dan cabida a música local sólo lo suficientemente provocadora para hacerla rentable. James Lull ve esta dependencia del mercado de manera más positiva y piensa que eventualmente ésta es la que da las condiciones para que no se monopolicen los

[14] "Stolen at Gunpoint" exige la reconquista del territorio mexicano que fue tomado por Estados Unidos en 1848, pero actualiza la disputa con imágenes sobre la Propuesta 187 en California. "Transgresores" es un tributo al EZLN en el que imágenes del grupo en concierto se intercalan con escenas de los miembros del grupo viendo por televisión los comunicados de Marcos.

discursos, ya que "the popular cultural market-place ultimately disrupts any pretenses of an imposed or unified dominat ideology" (204). Tristemente, el poder del consumidor de un bien cultural reside entonces en ser considerado comprador potencial y poder favorecer así la creación de un nicho de mercado que garantice la realización de los productos que prefiere.

En síntesis, observamos una conflictiva relación entre el rock mexicano y los medios de comunicación masivos que funcionan como intermediarios entre éste y sus audiencias, aunque es finalmente el público el que tiene la capacidad de uso del material presentado. Esta dinámica no es exclusiva del rock, por el contrario, es propia de los movimientos sociales y culturales de nuestros días y vital para el éxito o fracaso de los mensajes que circulan en una sociedad. A diferencia de los sectores de derechas que realizan alianzas estratégicas con las industrias culturales e incluso copian sus mecanismos de difusión y venta de mensajes, los sectores de izquierda no han logrado aprovechar el poder de los medios. García Canclini observa que " al concluir el siglo ni siquiera puede decirse que la batalla por las industrias culturales sea una batalla perdida por las izquierdas. Simplemente nunca ocurrió" (Cultura 49). Esta casi ausencia de la izquierda en la televisión abierta coincide con la situación del rock en general y se debe en parte, al hermetismo de las cadenas que controlan el medio.

Internet. La red da la sensación de democracia e incluso de falta autoridad. Democracia porque parece que cualquiera puede crear una página web y publicar cualquier mensaje, al que cualquiera puede tener acceso desde cualquier computadora conectada en cualquier parte del mundo. Potencialmente esto es cierto aunque visto de

cerca, en México (y en muchos otros lugares) no 'cualquiera' tiene los conocimientos para publicar o acceder a la información en internet, ni cualquiera tiene acceso a una computadora conectada a la red; con lo que factores económicos y sociales terminan determinando el ejercicio de esta 'ciudadanía cibernética'.[15] La falta de autoridad es un poco más real ya que –para bien y para mal– nadie posee, controla o regula la internet, con lo que ésta se convierte en un espacio privilegiado para organizaciones ciudadanas o movimientos sociales que no tendrían la misma difusión o impacto por otros medios. La internet se ha convertido en una matriz de comunicación descentralizada con el poder de evadir –hasta ahora– el control de los emporios globales de comunicaciones y entretenimiento.[16]

Ésta ha servido a la cultura del rock primordialmente de tres maneras: a) facilitando el intercambio y venta de música, b) difundiendo información y c) cómo vínculo para establecer contactos personales o redes de interés que desarrollan el gusto por la música y temas afines. El intercambio de música se realiza a través de sitios profesionales que la hacen disponible sin costo para el que la baja a su computadora. Dado su crecimiento, representan un menoscabo real al dominio de las disqueras, no sólo porque disminuyen el volumen de ventas, sino también por la pérdida del control sobre la distribución y consumo de música, al ser una vía que escapa a sus estadísticas y

[15] De acuerdo a la Encuesta nacional de juventud, sólo 6.1% de los jóvenes entre 12 y 29 años manifestaron tener acceso a internet en casa (20). Esta cifra sin embargo, no toma en cuenta la gran cantidad de usuarios regulares que acceden a la red desde pequeños establecimientos –que existen en cada colonia o pueblo de México–donde se puede hacer uso de ésta desde 5 pesos (0.50 US dlls. aprox) por media hora.

[16] La Internet Society (ISOC) es el único organismo que coordina los estándares técnicos de la internet y supervisa algunas políticas generales, además de ésta, el mantenimiento y operación se realiza a través de servidores privados o comerciales (Jaffe y Weimann 297).

políticas.[17] Otros sitios contienen música de sellos independientes con estadísticas sobre los mas bajados que sirven de 'guía' de popularidad. En cuanto a las ventas, la internet es una vía que puede ser aprovechada por músicos o compañías disqueras menores para superar los retos de la distribución. Al hablar sobre las estrategias de venta del disco Mar adentro en la sangre (producción independiente luego de su salida de BMG), Alfonso de Santa Sabina dice " ya no es lo mismo que hace cinco años. La red debe de significar un 30% de las ventas del disco, y más del 30 de la promoción" (entrevista con Francisco Zamudio).

La promoción de la que habla Alfonso se logra fácilmente con la creación de la 'página oficial' del grupo. Las más completas incluyen fotografías, historia, letras, agenda de conciertos y muestras de su música en formato MP3. Esta es una buena oportunidad para los músicos de darse a conocer dentro y fuera de su comunidad geográfica. La internet también ha servido para crear estaciones de radio virtuales. Este uso es aún incipiente y por ahora se organiza más o menos igual que la radio comercial en su clasificación por géneros. Otra posibilidad es la programación personal, pero siempre a partir de repertorios conocidos, con lo que todavía no se da una estación alternativa o paralela a la radiodifusión que introduzca material nuevo o independiente.

Otro tipo de sitios informativos son las páginas temáticas que funcionan como una base de datos o revista interactiva. Algunas son diseñadas por aficionados dedicadas a un grupo o corriente, mientras que otras son sitios profesionales que incluyen información sobre conciertos, grupos, letras, nuevos álbumes, entrevistas y música en MP3, tienda y

[17] La amenaza económica es significativa y representa pérdidas millonarias, especialmente en Europa y los Estados Unidos, donde el acceso a la internet y los quemadores de discos está más difundido. Algunos países ya han legislado en contra de su uso, pero en México la prioridad para la industria de la música sigue siendo el control de la piratería, ya que un disco compacto cuyo precio regular varía entre $100 y $150 pesos puede conseguirse de $10 a $20 en el mercado pirata.

foros de chat. Entre los sitios dedicados al rock en español más completos están: mundorockero.com, purorock.com, rock-mexicano.org.mx, rock.com.mx, rocklatinoonline.com, rockska.com y rockeros.com. Al igual que los medios impresos, los sitios web van construyendo una base de lectores que confían en su información y además los usan de foro virtual para intercambiar opiniones, objetos o información.

Así, mediante la internet se establecen contactos y se tejen lazos comunitarios tanto a nivel mundial como micro-local. Las páginas oficiales de varios grupos –sobre todo de los más nuevos–, se encuentran en inglés y español, con lo que evidentemente intentan entablar comunicación con lectores fuera del bloque lingüístico hispanohablante. En contraste, algunos lectores de páginas temáticas ubican a sus posibles interlocutores muy cerca de ellos. La sección de clasificados de *rock.com.mx*, sitio dedicado al rock en inglés y español, nos proporciona los siguientes ejemplos (Tabla 5):

Tabla 5. Avisos publicados en rock.com.mx

Se busca **baterista** (con bateria) para sacar rolas originales y grabarlas. veracruz puerto, tel *** con tony perez mail: ****@ver.megared.net.mx
Buscamos rentar lugar, o cuarto en la Colonia Roma para poder ensayar. ****@yahoo.com
Estoy buscando los discos de Ansia, y de El juguete rabioso, si sabes donde conseguirlos, o me los quieres vender (en original, copia o mp3) escribeme a ***@prodigy.net.mx o a ***@hotmail.com . Pago en efectivo, zona norte del D.F.

A pesar de que potencialmente los anuncios pueden llegar a cualquier parte del mundo, la internet es aquí el vínculo para comunicarse con personas no sólo del mismo país, sino de la misma cuidad e incluso de la misma zona de ésta, el vecino de computadora en el café internet puede ser el que conteste al anuncio. Interesante ejemplo de construcción de redes y contactos urbanos, mediada por el acceso al espacio virtual, no obstante la cercanía física.

2.3 Los espacios

"En la selva de concreto
guácha bien por donde vas"
La Maldita Vecindad

El cambio en el tipo de escenarios donde se puede escuchar rock mexicano va de la mano de los procesos de des-marginalización y masificación de éste. El salto de los hoyos fonquies, a Rockotitlán, al Auditorio Nacional y a los festivales internacionales, ilustra los cambios en su valor simbólico y el consecuente desplazamiento en los tipos de público que se interesan por él. En los siguientes párrafos me interesa analizar ese irregular y selectivo trayecto por los diferentes circuitos.

Como mencionamos en el capítulo anterior, un importante espacio alternativo para el desarrollo de la cultura del rock en el DF ha sido el Tianguis cultural del Chopo. Fundado en 1980, en el Chopo se venden e intercambian fanzines, revistas, discos, videos, libros e información sobre tocadas de rock; también se puede encontrar ropa, maquillaje, arte, música en vivo y en general toda la parafernalia relativa al punk, rock, jipismo y similares. Javier Hernández lo define como " un escaparate de la contracultura, lo subterráneo, lo kitsch y hasta de un culteranismo rocanrrolero muy ad hoc" (21). Además de comprar, al Chopo se va para estar ahí, para participar de él, de acuerdo con la asociación civil Tianguis del Chopo, "de 3000 a 6000 gentes cada sábado [lo] visitan, esto es, choperos que salen y entran, los de la mañana son diferentes a los de la tarde" (correo electrónico a la autora).

Este tipo de espacios favorece la creación de una cultura alternativa de diferentes formas: una es a través de la puesta en circulación los bienes materiales y simbólicos que sirven para reproducir la cultura del rock y que en algunos casos no se podrían encontrar en otro sitio o bien no en la variedad ahí ofrecida. Es decir, contribuyen a aumentar el

capital subcultural de los participantes que, ya sea a través de objetos o de la propia decoración y conducta personal, ganan estatus dentro de la comunidad.[18] La segunda es al propiciar la formación de grandes redes de comunicación e intercambio o trueque de esos objetos. De hecho, el Chopo se creó con el objetivo de promover el intercambio, la venta vino después. Esta dinámica, de claras reminiscencias pre-hispánicas, intenta conjurar el 'peligro' siempre latente de la excesiva comercialización del movimiento. Otra característica importante es su carácter ecléctico e inclusivo, ya que a él acuden diferentes comunidades formadas al interior del rock i.e. metaleros, rastas o raperos. Maffesoli apunta la importancia de la territorialidad –física o imaginaria– para la formación de comunidades emocionales, "location means conexión" afirma (131). Este espacio, que en otras ciudades puede ser un bar, una tienda, o una calle, funciona como territorio común a los consumidores de diferentes estilos. Ir al Chopo puede leerse como un ritual de agregación y pertenencia, así como de trasgresión colectiva al apropiarse cada sábado de un espacio público para la cultura rockera irrumpiendo el orden espacial establecido.

El rock parte de su interpretación en vivo para la atracción de público y para la creación de sus códigos de lectura, por ello las tocadas son eventos rituales y comunicativos de los que se desprende gran parte de su significado. Maritza Urteaga habla de la tocada como un 'rito de transgresión simbólica' en el que los participantes se unen mas allá de su individualidad, experimentan libertad, desafían los valores hegemónicos e invierten las jerarquías –al permitir que el público insulte al músico–

[18] El término "capital subcultural" es acuñado por Sarah Thorton y es una extensión de los conceptos: capital económico, cultural y social, desarrollados por Bourdieu. De acuerdo a la autora, "Subcultural capital can be *objectified* or *embodied*" (11). Es decir, de la misma forma que obras de arte o ciertos modales para comer representan el capital cultural de un individuo, así ciertos discos o corte de pelo representan la pertenencia y el estatus del portador dentro de una subcultura específica.

(Territorios 50-51). Para hablar del rock en vivo voy a distinguir entre cuatro tipos de lugares: los bares, los foros públicos, los conciertos masivos y los festivales.

Bares. En los años ochentas, paralelamente a las tocadas en la periferia del DF, se abrieron algunos bares o antros de rock. Ya antes habían existido Cafés cantantes, pero en éstos no se servía alcohol y cerraban casi al comenzar la noche. Los bares o *antros* por el contrario, se proponen como una oferta en la vida nocturna urbana y se dirigen a un público de adultos jóvenes de clase media y alta que puede pagar el precio de la entrada más el consumo. José Agustín señala que han existido muchos en todas la ciudades del país pero la mayoría termina cerrando porque encuentran "vecinos intolerantes. . . . y obstrucciones por parte de las autoridades" (Contracultura 112). Pacho Paredes agrega que la represión de los setentas se transformó en boicot en los noventas, ya que el gobierno impide o entorpece las iniciativas independientes para la organización de conciertos (84). Esta escasez de lugares apropiados resulta en pocas tocadas, giras y eventos especiales, y funciona como censura económica al clausurar la posibilidad de trabajo para los músicos. Algunos de los antros más persistentes son: el Roxy en Guadalajara; Iguanas en Tijuana; Rockotitlán, el Foro Alicia, el Circo volador, Salón 21 y desde hace unos años, el Hard Rock Cafe Live en el DF y el Café iguanas, la Tumba y el Ezquiso en Monterrey. Todos ellos alternan conciertos de grupos ya conocidos con algunos emergentes y una característica relevante es que, al igual que en los hoyos y eventos de barrio, se puede bailar.

Otro tipo de eventos en vivo son las presentaciones de grupos veteranos de rock and roll en bares y centros nocturnos, tocando el rock que ahora se considera clásico y

que en su tiempo fue prohibido. Su aura rebelde empero, se haya desplazada por una memoria nostálgica de los que salen de la oficina y acuden –saco y corbata en mano– a escucharlos (Figura 12).

Figura 12. Volante de la presentación de Los Dug Dug's en el 2002.

Foros Públicos. Los teatros, parques, patios y auditorios de universidades y otras instancias públicas cómo el IMSS, ISSSTE, DDF, CNCA, o el IMER, han sido espacios en los que –especialmente desde los ochentas–se toca rock mexicano; principalmente en eventos gratuitos o por un costo simbólico. Esta circunstancia presenta cierta contradicción con otras políticas gubernamentales que por una parte obstaculizan conciertos y cierran bares de rock y por otra prestan sus instalaciones para sus eventos en vivo. La Figura 13 muestra el volante del concierto de Jaguares y Yerba Buena en el Auditorio Nacional. Esta presentación se realizó en el 2003como parte del "Encuentro de las Artes Escénicas" auspiciado por CONACULTA, UNAM y el proyecto Contacto Cultural México-USA.

Una lectura de esta postura estatal es entenderla como un intento por captar el capital simbólico contenido en el rock a fin de crear una buena disposición de parte de los jóvenes hacia el gobierno; es decir, un proselitismo indirecto con fines electorales o de

control social. Eric Zolov comenta que, desde los ochentas el PRI buscó relacionarse con los jóvenes y su cultura y quiso "vincularse directamente con esa legitimidad [la de su cultura] a través del patrocinio oficial" (Rebeldes 364).

Figura 13. Jaguares en el Auditorio Nacional.

Otra ventaja del 'patrocinio oficial' es la canalización de la energía y el tiempo libre de jóvenes proletarios o desempleados que de otra manera, podría generar violencia ante la frustración por falta de oportunidades. Notemos además que los conciertos así organizados, son filtrados a través de instituciones oficiales que pueden ejercer cierta selectividad de músicos y público. Este patrocinio de eventos –una de las pocas instancias en las que el Estado se ha vinculado con la cultura del rock–, no debe entenderse como un apoyo generalizado o como parte de un programa de fomento a su creación. Ya que éste únicamente subsidia o transmite por radio y TV a los músicos ya establecidos de mayor renombre, sin atender a la formación o consolidación de nuevos grupos que habrán de buscar en la industria privada sus vías de financiamiento y distribución.

Finalmente, es necesario señalar que no podemos asumir al Estado como un bloque monolítico de poder en el cual no existen fisuras, como lo expresa James Lull "no

single institution can ever articulate but one ideology" (198). A pesar de que los gobiernos priístas se han caracterizado por su paternalismo y conservadurismo, los organismos encargados de la educación y la cultura representan típicamente el ala liberal del sistema. Esta situación se acentuó aún más en el D.F. desde 1998, cuyo gobierno de centro izquierda ha impulsado la oferta de muy diversas actividades culturales gratuitas. El rock capitalizó entonces sus buenas relaciones con el PRD para promocionar más espectáculos en vivo.

Conciertos Masivos: Los conciertos masivos de rock en el D.F. fueron nuevamente permitidos bajo el salinismo durante la regencia de Manuel Camacho Solís. Según las declaraciones del funcionario Marcelo Ebrad, "la ciudad tenía que ser más moderna. Era ridículo, por no decir estúpido, que al final del milenio siguiéramos con los candados de Avándaro" (cdo. en Estrada, Sirenas 226). A partir de 1990, los conciertos masivos en todo el país han sido coordinados por OCESA (Operadora de Centros de Espectáculos S.A.) y CIE. Estas empresas administran por concesión los principales foros masivos de todo el país.

El primer concierto masivo de rock en español en México después de Avándaro, fue el de Miguel Ríos en 1988 en la Plaza de Toros México. En él se pudo ver su gran convocatoria pues aproximadamente 40 mil personas asistieron al evento. Otro concierto importante fue el de los Caifanes en 1993 en el Palacio de los Deportes, cuando por primera vez un grupo mexicano se presentó en un foro masivo como grupo principal. Durante los noventas sin embargo, "mientras la Ciudad de México entraba al circuito de las giras internacionales de los grupos de rock famosos en el mundo, vía OCESA, existía una falta de espacios para los grupos locales" (Estrada, Sirenas 226).

La organización de conciertos masivos depende mucho del tipo de público al que van dirigidos. Una primera consideración es económica ya que sólo algunos pueden pagar la entrada a ciertos sitios; otra es la infraestructura de los espacios y su ubicación en la ciudad. El Haragán por ejemplo, no se ha presentado nunca en el Teatro Metropólitan y posiblemente no lo haga, pues eso limitaría mucho el acceso de sus seguidores que tendrían que pagar mucho más de lo acostumbrado por su boleto. Además tendrían que desplazarse de las afueras de la zona metropolitana al centro del DF y permanecer más o menos quietos durante el concierto. Es por ellos que para muchos grupos –especialmente los de 'rock urbano'– lo más viable han sido las pequeñas tocadas en los barrios y aún cuando éstas llegan a tener grandes proporciones, su organización se canaliza a través de diferentes circuitos comerciales.

Manuel Valenzuela comenta agudamente que "no debemos confundirnos. El rechazo de la sociedad global no ha sido propiamente al rock, sino a los grupos sociales que con él se expresan" (Oye 28). Así, podemos ver que a diferencia del concierto de los Caifanes en el Auditorio Nacional cuya distribución de boletos se organizó a través de Ticketmaster, para el "Monstruoso festival rocanrolero 2003" se realizó en tiendas de discos y revistas independientes y significativamente se llevó a cabo en la Cuidad Deportiva del D.F. "*junto* al Foro Sol" (Figura 14). En este evento participaron 14 grupos y el 'donativo' por ingresar fue de $120.00 pesos (US $12.00 dlls aprox.).

Figura 14. Festival de Rock Urbano

Comparemos este concierto con las condiciones de la serie de festivales *Vive Latino* que se realizan en el Foro Sol del D.F. En él se presentan grupos de Latinoamérica, España y Estados Unidos. En su cuarta edición en mayo el 2003, se presentaron 40 grupos en 4 escenarios y asistieron más de 60 mil personas provenientes de sectores medios. El boleto costó $250 pesos (US $25 dlls. aprox) y contó con amplia cobertura en prensa, radio (Órbita) y TV (MTV y Telehit). Notemos que a pesar de su gran audiencia, la participación del 'rock urbano' ha sido tangencial en esta seria de conciertos, pues no es sino hasta la quinta ocasión en la que se incluyó a El Haragán y Cía. en el programa (Figura 15).

Figura 15. Festival *Vive Latino 4*.

El contraste entre estos dos eventos nos informa hasta qué grado una cultura de masas puede convertirse en masmediática o no. Nuevamente encontramos que son criterios sociales y económicos los que determinan la evolución y masificación de una manifestación cultural popular. Este tipo de conciertos también da cuenta de la gran diversidad de tendencias en el rock actual y los límites de la convivencia –musical y social– entre éstos. Como Maritza Urteaga lo observó, la característica 'trasnclasista' del rock mexicano no significa la construcción de una comunidad ausente de consideraciones de clase, sino que la diferencia de clases opera desde dentro del movimiento.

Festivales: Aunque algunos festivales pueden tener carácter masivo, este tipo de eventos es distinto a los conciertos por varias razones. Entre otras: se celebran al aire libre en espacios públicos, se componen de un programa heterogéneo, a veces se organizan sin fines de lucro y son continuación de una antigua tradición popular. La primera característica es importante porque legitima el uso de espacios públicos como plazas, calles o parques para escuchar música de rock. Arturo Saucedo considera que esto es vital pues típicamente esta oportunidad no existe:

> En México, lo normal es encerrar a los jóvenes en estadios, donde nadie los vea, para que todos los demás tengan su tranquilidad. Las autoridades oficiales tienen que perderle el miedo a los jóvenes; tienen que aceptar el derecho de los jóvenes de caminar por sus calles y de apropiarse del espacio público.
> (Entrevista con Carola Dürr)

Esta apropiación del espacio público típicamente se ha inscrito en la ilegalidad al realizar tocadas sin permiso o pintas en las bardas y es parte del ritual de trasgresión del que hablaba Urteaga, lo que a su vez motiva represión y estigmatización. Los festivales en cambio son bienvenidos por habitantes y gobierno de la cuidad que los organiza ya que se les considera un evento cultural de prestigio. Festivales como el Cervantino en

Guanajuato; Huastock en Monterrey, el Festival de Centro Histórico en el D.F. o el WOMEX (World Music Exposition) y RockBurg en Europa, han incluido a grupos de rock mexicano en sus programas alternando con muy diversos géneros musicales, obras de teatro, danza y exposiciones de pintura. Esta convivencia es positiva ya que contribuye a la desatomización de las artes y de sus públicos que tienden a segregarse.

Otro tipo de festivales son los organizados por ONGs o por los mismos músicos a fin de apoyar diversas causas y promover el activismo social. Sobresalen los múltiples conciertos autogestionados por músicos en pro del movimiento zapatista y a beneficio de las comunidades indígenas en Chiapas.[19] El primero de este tipo fue el "Festival de rock por la paz y la tolerancia II" que en 1995 recaudó "$200 mil nuevos pesos y 10 toneladas de víveres en acopio" (Anaya 25). Ante este éxito se organizó el proyecto "Serpiente Sobre Ruedas" en el que participaron 26 bandas y músicos solistas, convirtiéndose en un festival itinerante que difundía la causa zapatista y recaudaba fondos para diversos proyectos en Chiapas. Esta es una ocasión en la que algunos rockeros, más allá de sus textos, han expresado su opinión sobre la política nacional e incluso han instado a sus seguidores a participar activamente. La organización e intervención del rock mexicano en distintos festivales favorece su legitimación simbólica en ámbitos no rockeros, ya que le asocia a lo 'culto' y a lo justo o al menos a lo aceptado.

[19] La obra de Benjamín Anaya Neozapatizmo y rock mexicano documenta los diversos proyectos realizados en apoyo al EZNL por parte de rockeros mexicanos e internacionales.

Conclusiones

La incursión del rock en circuitos alternativos, comerciales y académicos, complejiza el mapa de los contactos interculturales e interclasistas al poner en interacción –no siempre armónica e inclusiva– a públicos y elementos provenientes de diferentes sectores culturales y económicos. Los procesos de identificación o diferenciación social que se dan en el consumo de los bienes simbólicos y materiales provenientes del rock, también se construyen conflictivamente en la elección de los canales de distribución de esos bienes. Es decir, si bien el rock y sus productos en su conjunto son consumidos por una gran audiencia trans-generacional y trans-clasista; no todos se interesan por los mismos grupos ni por escuchar al mismo grupo en el mismo escenario o leer su reportaje en la misma revista. Maritza Urteaga afirma que su expansión a diversos estratos sociales no significa que no existan consideraciones de clase al interior de la cultura del rock, sino que estas distinciones se construyen desde dentro de la comunidad rockera y continúan marcando la diferencia de clases (Territorios 46). Contrario al ideal utópico que, según Sarah Thorton, caracteriza a los proyectos subculturales donde la "assertion of subcultural distiction relies, in part, on a fantasy of classlessness"(12); la distinción de clase persiste y aunque de manera más oblicua e inclusiva continua marcando diferencias.

Las industrias culturales –nacionales y mundiales– tienen la capacidad de aprovecharlo *todo*, tanto las generalizaciones homogeneizantes que amplían el número potencial de consumidores (observar el uso de *lo latino* en E.U.), como las fragmentaciones que resultan en nichos específicos de mercado. En ese sentido es que todo estudio sobre cultura popular masiva ha de tener en cuenta la dimensión económica del fenómeno. Como observamos, las conexiones entre las compañías discográficas, las

cadenas televisivas, las editoriales y los organizadores de conciertos masivos, les dan una posición privilegiada para promover o no determinados estilos, géneros, grupos o cantantes. Ante esta situación, Carmen Ruiz opina que los generadores de cultura que deseen comunicarla efectivamente "deben ocupar una posición dialéctica, activa, y cómplice frente a los condicionamientos de la industria cultural" (10). Esto es particularmente cierto en el marco de una economía capitalista global dónde la producción de música popular masiva se articula a partir de la interacción entre industria y cultura. Como Keith Negus explica, "genre cultures are shaping the music bussines as much as the music bussines is shaping the meanings of generes" (p. 30). Así, el uso de los medios por parte del rock sirve para: a) expandir el polo de consumo, b) participar del cambio en la dinámica de la comunicación masiva que se ha dado en la última década en México y, c) promoverse como otra opción cultural legítima.

Otra consideración importante es el uso y aprovechamiento que el público espectador hace del material que le es presentado. Aludiendo a la capacidad de interpretación del receptor de un mensaje masmediático, Umberto Eco afirma que "the fact that a program is liked, does not tell us what people saw" (89). Es decir, la decodificación del mensaje emitido reside en el destinatario de éste, al que hay que considerar un 'lector activo'que participa en la construcción del significado de los signos que consume.

Por todo ello, la integración del rock mexicano a las industrias culturales en el siglo XXI debe verse como un proceso natural e intrínseco a su evolución ya que éste no tiene que ser necesariamente aislado, pobre o sectario. Lo interesante será observar la manera en que este proceso continúa, quién se beneficia y cómo esta relación influye en

las obras, sus usos y el funcionamiento de la industria misma. Sabemos que la expresión de propuestas musicales novedosas y posturas críticas o decididamente politizadas, encontrará más resistencia que los discursos complacientes; sin embargo, en nuestros días no se empieza de cero. Además, debemos tener en cuenta que los medios no necesariamente responden siempre a la lógica de la dominación y enajenación como tampoco el rock a una agenda de sublevación. El rock mexicano tiene más de una cara y más de una voz y esta versatilidad puede ser fructífera en la producción de diversos discursos como lo veremos en las siguientes páginas.

SEGUNDA PARTE

LOS DISCURSOS DEL ROCK MEXICANO

CAPÍTULO 3.

ROCK Y RESISTENCIA CULTURAL

El rock es un tipo de música que se define por su actitud desafiante hacia los poderes hegemónicos, ya sea patriarcal, económico o estatal. Esta promesa es la que lo coloca en un espacio diferente al de otros géneros de música popular como el pop, la cumbia o las rancheras, por ejemplo. Por ello conviene analizar la naturaleza y formas de comunicación de tal postura 'anti-sistema'. En este capítulo nos preguntamos: ¿cuáles son los alcances del rock como música contestataria?, ¿qué valores se desafían y cuáles son las estrategias textuales para hacerlo?, ¿qué relación guarda con otras expresiones culturales disidentes y hegemónicas? Estas preguntas básicas son nuestro punto de partida para el estudio de este aspecto, reconociendo que, si bien la comodificación existe en diversos grados, este parámetro no es suficiente para abordar su estudio. La lógica del mercado opera pero lo hace en interacción con y a veces en oposición a otras lógicas pues, como Martín Barbero lo expresa, "no toda asunción de lo hegemónico por los subalternos es signo de sumisión, como el mero rechazo no lo es de resistencia" (Medios 87).

Este capítulo intenta responder las preguntas anteriores analizando el tratamiento de tres temas que nos informan de los presupuestos culturales e ideológicos promovidos por la cultura del rock mexicano: *libertad y sexualidad*, *hibridez y cultura popular* y *política y nación*. A lo largo de este capítulo argumentaré que la cultura del rock en México ha participado en la formación de una cultura alternativa al proponer valores diferentes a los conceptos hegemónicos fundacionales. Paralelamente, esta cultura logra

desestabilizar los códigos de diferenciación social que sirven de base para la segregación social y cultural, al establecer conexiones entre lo rural y urbano, lo moderno y tradicional y lo local e internacional.

3.1 Libertad y sexualidad

"Que piensan mis padres de mí
Que piensan mis suegros de mí
Que piensan todo el mundo de mí...
!Me vale! ¡Me vale!"
Maná

Libertad y autonomía son valores inherentes a la ideología del rock, por lo que una de las maneras de legitimarse frente a otros géneros musicales es demostrando su capacidad para contestar las restricciones al poder de decisión personal. El rock mexicano busca defender el derecho individual sobre el uso de las capacidades intelectuales y corporales desde dos lugares: uno es por medio de *prácticas culturales,* y el otro a través de la *representación textual.*

Keith Negus nos propone pensar en los géneros musicales, más que cómo ritmos, como una *práctica cultural* o como una *manera* de hacer música (27). ¿Cómo entonces es la manera de hacer rock? Aunque se asume la dependencia de la industria del entretenimiento para su producción y distribución, los rockeros proponen la creación e interpretación de su música como el espacio desde el cual se puede ejercer autonomía artística e ideológica.[1] A diferencia de los intérpretes de música pop que dependen de un equipo que les diseña su imagen, letras y música; la letra y música del rock son compuestas por uno o varios miembros del grupo e incluso algunos proponen la creación colectiva. Una de las expectativas del género es que cada músico o grupo se involucre de manera directa en la composición musical, lírica y visual de sus textos; que sea

[1] La producción totalmente independiente, fuera de las industrias culturales, sería idónea para reafirmar una posición anti-autoridad. Sin embargo, en el marco de una economía global sabemos que esta independencia total es poco viable ya que la industria del entretenimiento consolida posiciones cada vez más fuertes en los mercados nacionales y mundiales, por lo que cualquier tipo de música depende en alguna medida de su infraestructura para una comercialización efectiva (ver cap. 2).

consecuente con sus propios gustos e ideología y que se atreva a crear algo diferente. No se espera que Paulina Rubio, por ejemplo, componga sus arreglos o altere la continuidad del estilo que dio origen a popularidad, los rockeros en cambio, deben ser capaces de crear (y recrear) su estilo con base en sus propios intereses artísticos aún si estos no se corresponden enteramente con las demandas de la industria. La salida de Santa Sabina de BMG es un ejemplo de está pugna de intereses. Alejandro Otaola comenta que los términos de su salida fueron amistosos ya que ambas partes expusieron sus prioridades abiertamente:

> –[Nos dijeron] "No nos interesa un grupo que no quiera vender más de 200 mil discos. . . ¿Le entran a la nueva onda de la disquera de aquí en adelante?"
> –Nuestra respuesta fue que sí estábamos interesados en vender tal cantidad de discos, pero haciendo las canciones que nos salen a nosotros, y ellos estaban más en el plan de que si les llevábamos 20 canciones y les gustaban 2, pues tendríamos que hacer otro disco. (entrevista con Pacorrock)

La falta de conformidad con las exigencias de su compañía fue una forma de establecer los límites de su dependencia y de ejercer su libertad. El ignorar las preferencias de la industria e imponer las suyas propias (es decir, 'no me importa si mi música te gusta o no, yo voy a hacerla de todas formas'), es una postura que reafirma la autodeterminación personal. Aunque los músicos no necesariamente van a rechazar las convenciones del género o de la industria, abrir la puerta a la creación libre implica la posibilidad (y para algunos la meta) de producir algo diferente o novedoso. Además, no debemos olvidar que el rock goza de una audiencia activa con gustos cambiantes y expectativas nuevas. Tal actitud incentiva la experimentación pero representa un inconveniente para la empresa pues, al perder el placer del reconocimiento que otorga lo familiar, le resulta difícil prever la respuesta del mercado a los nuevos productos.

Con motivo del lanzamiento del último disco de Jaguares, Crónicas de un laberinto (2005), el periodista Alejandro González de la revista Proceso les pregunta directamente "¿Qué tanto interviene su público al momento de componer, les interesa complacerlo?" El que contesta la pregunta es Alfonso André:

> La gente siempre quiere oír cosas nuevas -marca el baterista-, pero tratamos, aunque suene pinche, de olvidarnos de ellos, de nuestro público, sobre todo cuando estamos en ese proceso. No queremos caer en la tentación de tratar de agradar a nadie, hacer lo que están esperando de nosotros, ya sea la compañía disquera o el público. El chiste es olvidarse del mundo exterior al crear, no caer en trampas.

Keith Negus opina que, más allá de un conflicto entre comercio vs. creatividad, se trata de una intrincada relación entre procesos de rutinización y transformación donde economía y cultura convergen para transformarse mutuamente. Por una parte, la industria de la música responde a demandas culturales y sociales de sus consumidores y las incorpora en su agenda. Por otra, son las prácticas administrativas y organizacionales vigentes en la industria de la música, las que trazan los límites dentro de los cuales "creativity can be realized, given meaning and contested at any one time" (28). A la industria no le importa necesariamente como suene la música que se produzca mientras se pueda vender, por lo que más que ejercer una censura en términos estéticos o políticos, las limitaciones que impone son de carácter comercial.

A fin de favorecer la rentabilidad de la inversión, la industria de la música se sirve de un sistema de géneros que integran el conocimiento y la construcción de nociones musicales (sonidos) con su respectiva audiencia (compradores). La definición de cada género se forma a partir de estos dos aspectos y la alteración de uno tiene consecuencias directas para el desarrollo del otro (Negus 27). Por tanto, la evasión sobre el control de la creación implica un gesto de resistencia ya que atenta en contra de la construcción de

géneros musicales -música y audiencia- relativamente estables, a los que aspira la industria. A pesar de que las innovaciones y reformulaciones son esenciales para la renovación de todo género, éstas conllevan el riesgo de provocar desconcierto tanto en las instancias consumidoras como distribuidoras ya que cuando un músico varía su estilo y potencialmente atrae a un público distinto, a su vez requiere un reajuste en los canales de promoción y distribución. Así, la noción de rock mexicano se formula como una *práctica* o manera de hacer música que defiende la creación autónoma, permite la movilidad de las fronteras del género y la interacción con otros.

A nivel del texto, la lírica del rock reafirma las libertades individuales y denuncia las relaciones desiguales de poder -principalmente dentro de la familia- desde la perspectiva subalterna del joven y en -menor medida- de la mujer. En los inicios del rock en los años cincuentas, la rebelión a la autoridad paterna a través del peinado, el vestido y la música representó la principal amenaza para el orden social imperante. Como continuación de esta misma actitud desafiante al control familiar, pueden inscribirse muchas de las prácticas de los movimientos juveniles posteriores y aún contemporáneos: el *drop* out de los *hippies*, la banda como unidad de organización, la apariencia violenta y sobre-sexualizada de los punks.

La temática es vigente al seguir siendo la familia la institución que en primera instancia media la sociabilidad del individuo y regula su conducta. El dominio adulto, basado en la dependencia económica pero legitimado en la sabiduría, la valía moral y la experiencia, es puesto en entredicho y cotejado con condiciones objetivas. "Hey, pa' fuiste pachuco / también bailabas mambo" (6-7) le responde Maldita Vecindad al padre, luego que éste sanciona la forma de vestir del hijo: "En mis tiempos todo era elegante /

sin greñudos y sin rock" ("Pachuco" 4-5). La defensa de la apariencia personal no es superficial ni accesoria. La identidad personal descansa en gran medida en la imagen que cada persona construye de sí, ésta comunica mensajes sociales, sexuales e incluso políticos. Los estándares de lo estéticamente aceptado o decente responden a los gustos y valores de grupos específicos y dan cuenta de otras oposiciones además de la generacional. De aquí que una de las maneras de cuestionar los valores hegemónicos, sea a través de la reformulación de los códigos del 'buen gusto' y 'lo propio'. Para lograrlo, se puede comenzar por ignorar las críticas a la apariencia y la forma de ser:

> ¿Qué piensa la autoridad de mí,
> qué piensan mis padres de mí,
> qué piensa todo el mundo de mí?
> Sólo tengo que decir:
> !Me vale! ¡Me vale! [2] ("Me vale" 38-42)

Maná rechaza así los cánones de belleza y comportamiento e incluso se desautoriza al mundo adulto para cuestionar u opinar sobre el estilo de vida de los otros, ya que ellos mismos son portadores de contradicciones: "Te tengo una solución/ En vez de estar fregando y molestándome así/ Dedícate a encontrar qué está mal en tí" (26-28). Existe aquí una identificación autobiográfica con el joven criticado por el uso de la primera persona y porque la apariencia desaliñada de la que hablan puede entenderse como la suya propia. Al ser Maná, el grupo más popular de rock en México, el que enuncia esta queja, se revierte la subalternidad y se resignifica el parámetro de 'guapo' y 'sexi' en términos distintos a los cánones de belleza occidental. Ya que son ellos mismos los que con el pelo largo, los brazos tatuados, las ropas oscuras y deterioradas, los que en su categoría de *rock stars* despiertan el deseo de las chicas.

---

[2] La expresión 'me vale' es la versión corta de 'me vale madres' frase coloquial mexicana que significa 'no me importa' o 'me da igual'.

Los códigos de decoración personal que se defienden en las canciones y se ostentan por músicos y público rockero, son símbolos identitarios que funcionan como elemento diferenciador entre jóvenes y adultos, al mismo que los distinguen de otros jóvenes no rockeros. En The Time of the Tribes, Maffesoli explica que la apariencia es un signo ambivalente que simultáneamente revela y encubre al ser individual. El *look*, la facha o la apariencia pueden revelar la pertenencia al grupo de afinidad elegido, a la vez que esconde los rasgos de la personalidad individual. El riesgo de este código diferenciador, es que la transmisión de información funciona sólo al interior del grupo que sabe decodificar los signos. Para los demás, los rockeros pueden ser sólo los raros, los rotos, los feos, es decir, los Otros a los que no se entiende porque poseen códigos de comunicación diferentes.

Figura 16. Saúl Hernández mostrando sus tatuajes.

En el contexto familiar mexicano, las marcas de decoración personal más desafiantes son los que se inscriben en el propio cuerpo: maquillaje, cabello,

perforaciones y tatuajes.[3] Estas alteraciones –temporales o permanentes- no sólo dan cuenta de un código alternativo de belleza, sino que ponen de manifiesto la posición de sujetos en la que se colocan los jóvenes, al tomar control sobre las decisiones que afectan la construcción de su apariencia e identidad (Figura 16).

Una consecuencia de ganar autonomía sobre el propio cuerpo es el poder decidir sobre el ejercicio de la sexualidad. En México, las prácticas sexuales de los jóvenes se encuentran ambiguamente reguladas por un discurso moral-religioso y, con grandes disparidades entre los géneros, son altamente vigiladas en el entorno doméstico.[4] Eric Zolov observa que uno de los motivos por los que históricamente el rock ha sido rechazado en México, es por la explícita enunciación del deseo sexual -especialmente el femenino- ya que éste atenta contra el rígido orden patriarcal y religioso (Refried 19).

Parte del discurso contestatario de la cultura del rock desafía los comportamientos sexuales tradicionales y propone una moral más abierta hacia la expresión de la sexualidad, dentro y fuera de la familia. Sobresale en este aspecto la cultura punk que, como parte de su radicalismo, ostenta su sexualidad a través de su atuendo, música e incluso el nombre de algunas bandas: Los Sex Dragons, Los Sex locos, Virginidad sacudida, los Sex Pistols. Respecto al ska, Sara Martínez señala que "mediante la canción, se fomenta una sexualidad sin límites, libre de prejuicios" (141). A diferencia de las baladas y la música pop, el rock presenta una visión visceral y menos rosa de la atracción, el sexo y las relaciones de pareja que ya no se ubican forzosamente dentro de o

---

[3] Según datos publicados en la última Encuesta nacional de juventud, para el año 2000 el 45% de los jóvenes entre 12 y 29 años tenían prohibido por sus padres tatuarse o ponerse aretes y 8% necesitaba el permiso de ellos para hacerlo (11).

[4] Para el año 2000, sólo el 16.5% de las chicas entre 12 y 29 años manifestaron decidir por sí mismas si debían tener un novio, un 7.4% podían decidir salir de casa con amigos y sólo un 5.0% tenían la libertad de llegar tarde a casa (Encuesta 11).

camino al matrimonio. Los relatos donde "la noche es música y pasión" ya no necesitan recurrir al cauteloso epílogo de "Llamen al cura que ya me quiero casar" con el que los Teen Tops hacían pasar por casta su atracción hacia "La plaga".[5]

De entre la diversidad de expresiones sexuales, hay que notar sin embargo que no todas son igualmente aceptadas o promovidas dentro de la cultura del rock. Existe un doble discurso en el que por una parte se defiende una actitud abierta y progresista y por otra se condena el ejercicio de la sexualidad femenina u homosexual. La libertad de "tomar, fumar y parchar",[6] que celebra Genitálica en "Imagina", son prerrogativas masculinas que se sancionan en una mujer. En "El rap del dar" de La Cuca es particularmente clara la crítica a una mujer que provoca "asco" en su pareja porque:

> a todos tú les dices que sí,
> . . . .
> en poco menos de un instante
> te conviertes en mi amante. (9 y 17-18)

El mayor de los insultos sin embargo, se reserva para los y las que ponen en crisis la ideología falocéntrica a través de prácticas homosexuales. Los clásicos albures de "El rock nunca muere" con los que el TRI divierte a su público, se apoyan en la burla de la supuesta sexualidad homosexual de sus otros compañeros rockeros:

---

[5] Esta temática sigue atrayendo críticas al rock y cierta prohibición por parte de algunos padres, sin embargo es pertinente decir que su poder disruptivo va en disminucion. La música popular y la cultura juvenil se ha 'sexualizado' considerablemente, como puede observarse en la apariencia de las cantantes femeninas pop y las letras de salsa y merengue.

[6] "Parchar" mexicanismo que significa tener sexo.

Luzbel, Luzbel
agárrame el chile
y juega con él. (3-5)

Botellita de Jerez, Botellita de Jerez
te coges a uno
y quieren los tres. (9-11)

Miguel Ríos, Miguel Ríos
le fascinan los huevos
en especial los míos. (15-17)

La broma funciona a expensas de una víctima a la que se degrada y se asume como Otro 'inferior'. Este tipo de humor se basa en un sentimiento de superioridad que otorga el ser heterosexual. La ofensa también está presente cuando Control Machete le grita "Pinche liviana/ Pinche Lupita/ Pinche marimacha" (9-11), a la chica que le quitó a su novia. Ya Benjamín Anaya apuntaba que "derivada de una estructura social ya no digamos urbana, sino *posrural*, la cultura roquera de estos circuitos *marginales*, en realidad se ha afianzado siempre en el machismo" (14, énfasis original). El hombre heterosexual se asume como el protagonista de la pareja aunque, en ocasiones se posiciona como objeto víctima del Otro-malo que por excelencia es la mujer, a la que irónicamente se reconoce como sujeto cuando desprecia y hace sufrir a su compañero.[7]

Esta representación textual es consecuente con las prácticas excluyentes que desde siempre han limitado la participación de la mujer en el rock nacional e internacional. Al respecto, Julia Palacios comenta que "El rock and roll nació agresivo, sexual y masculino. Desde sus inicios definió su género, nombró a su Rey" (134). En este reino, ¿qué lugar ocuparía la mujer? La respuesta de Palacios es poco alentadora. Entre otros roles, esboza el de súbdita como fan, *groupie* o eterna enamorada del ídolo del momento, de ángel adolescente que inspira al músico, de apacible y sabia madre tierra y

[7] Como una extensión de este orden falocéntrico también se puede mencionar la organización de los colectivos punk en los que para que una chica pueda pertenecer, se le puede pedir que tenga sexo con algún miembro de la banda (ver testimonios recogidos por Valenzuela Arce en ¡A la Brava Ese!).

obviamente, el de ícono sexual. Esta situación no es exclusiva de sociedades conservadoras, aún en Inglaterra, Simon Frith denuncia que "rock's anti-domestic ideology doesn't move women out of the home, but leave them in it, as inadequates (Sound 242).

No es sino hasta los ochentas cuando las mujeres empiezan a tener una presencia significativa en los escenarios de rock y aunque en la actualidad existan mujeres artistas, empresarias o administradoras, su labor sigue realizándose "a contra corriente". Si este panorama prevalece a escala mundial, en una cultura tradicionalmente machista la labor de las mujeres en el medio se ve doblemente obstaculizada. La experiencia del grupo Flor de Metal ilustra en parte esta situación,

> Siempre nos preguntan que por qué tenemos un grupo sólo de chavas, yo les contesto: pregúntale a los hombres por qué tienen un grupo sólo de hombres . . . . Los productores nos han dicho: "qué bonito tocan, pero les vamos a cambiar el vestido; les ponemos unas minifaldas y ya sacamos el disco" Nosotras no somos *Flans*, oye. (cdas. en Estrada, Sirenas 206)

Podríamos entonces hablar de una doble contra corriente que hace que aún ahora, los circuitos de producción, distribución y consumo sigan dominados por hombres. Las mujeres rockeras por su parte han combatido prácticas excluyentes y se han integrado a casi todas las áreas de la cultura del rock al desempeñarse como: periodistas, críticas, administradoras, consumidoras y desde la música misma como cantantes, arreglistas, compositoras e instrumentistas. En Sirenas al ataque, Tere Estrada documenta la participación de las mujeres en el rock en México. En este estudio la autora expone la importancia que éstas han tenido en el desarrollo del género, además de cómo éste ha sido apropiado para reclamar su ración de las libertades ganadas, incorporando a la agenda del rock demandas propias de la condición femenina. "Son tantas las cosas que

me quedan por hacer además de pegar el botón de tu camisa" dice Hebe Rosell en su canción "El Botón" y Cecilia Toussaint decide denunciar actitudes represivas por parte de la policía que, con argumentos morales, acosa a las parejas:

> En esta ciudad no puedes besar
> Ahora el amor es vil subversión
> Nos quieren restar las fuerzas de amar,
> La tira (policía) en acción dispersa el amor. ("En esta ciudad" 5-8)

La enunciación del reclamo por parte de una voz femenina es significativa ya que es ella la que sale en defensa, no sólo ante la familia sino ante las autoridades, del ejercicio de su sexualidad.

En suma, el discurso contestatario del rock se inscribe en el desafío pero también en el reconocimiento de algunos valores tradicionales opresivos ya que aún persisten actitudes que reafirman otros sistemas jerárquicos como el existente entre los géneros, donde la identidad masculina heterosexual se auto coloca en una posición superior. Al igual que otros movimientos vanguardistas, la incorporación de las mujeres sucede lenta y tangencialmente y resulta en una prueba para comprobar la voluntad transformadora y progresista del movimiento.

El rock mexicano cuestiona el discurso patriarcal que, desde el núcleo familiar, busca ejercer el poder verticalmente colocando a jóvenes y mujeres en una posición subalterna. Tanto en la práctica como al nivel de la representación, prima una ideología que defiende la autonomía y la libertad. Pero paradójicamente, éstos presupuestos son puestos a prueba por vestigios de la misma ideología patriarcal que desea contestar ya que la cultura del rock en México no ha dejado totalmente atrás actitudes discriminatorias que han impedido que mujeres y homosexuales ocupen una posición igualitaria.

3.2 Hibridez y cultura popular

"Tengo la sensación, que hay mucha relación entre el corrido y otros tipos de canción"
Guillermo Briseño

"Si lo mexicano es naco y lo mexicano es chido, entonces ¡verdad de Dios! Todo lo naco es chido"
Botellita de Jerez

En la actualidad 'rock mexicano' es un término paraguas que engloba múltiples variantes y ritmos cuya afinidad se basa en posiciones sociales y prácticas culturales más que en una homogeneidad de estilos musicales. El resurgimiento de la escena rockera en México durante las últimas dos décadas ha propiciado gran diversidad de ofertas, por lo que musicalmente no se puede hablar de un sonido único que caracterice al rock contemporáneo. La diversidad musical del rock mexicano actual se nutre de dos fuentes: una es la evolución del rock internacional dentro del cual se han desarrollado múltiples variantes.[8] La otra es el folklore y la música popular latinoamericana. Así, las reformulaciones del rock mexicano están lejos de ajustarse al sistema de categorías, géneros y sub-sellos usado por la industria de la música para separarla y organizarla. Por el contrario, el corrido, la cumbia o la ranchera nunca estuvieron más cerca del rock. La categoría "rock en español" se ha mantenido más gracias a la industria musical y al espacio simbólico distintivo que éste representa para sus consumidores, que a su

[8] Entre los muchos variantes surgidas a partir del rock internacional, podemos citar el blues, punk, metal, gótico, rap, techno, o hip hop. Dentro de éstas, existen aún más sub-divisiones, como el caso del metal que se puede clasificar en speed-metal, death-metal, power-metal o black-metal. A diferencia de EEUU o Inglaterra, en México estas tendencias aún se encuentran comparativamente más integradas dentro de 'la escena rockera'. Es decir, grupos con sonidos tan diferentes como Santa Sabina (gótico) y Control Machete (hip hop) aún cuentan con audiencias en común, son incluidos en los mismos circuitos de conciertos y comentados en las mismas revistas.

realización acústica. Propongo entender el poder disruptivo de este ciclo de hibridez - musical, visual y lingüística- como una forma de poner en crisis el sistema de jerarquías y oposiciones sociales tradicionales centro-periferia, local-global y rural-urbano.[9]

Un grupo pioner en 'mexicanizar' el sonido del rock fueron Botellita de Jerez quienes, a principios de los ochentas, combinaron acordes de rock con mariachi para crear algo que ellos llamaron *guacarrock* (guacamole+rock). Según explican ellos mismos, su esencia era "la mezcla de José Alfredo Jiménez con Jimi Hendrix, de Lola Beltrán con Janis Joplin" (entrevista con Durán y Barrios 15). En la misma década, Los Caifanes sentaron otro antecedente importante al sorprender a sus seguidores abriendo sus presentaciones en vivo con "La negra Tomasa", una cumbia-rock. A instancias de su compañía discográfica, ésta terminó por grabarse y convertirse en una de sus canciones más vendidas al ser escuchada y bailada por públicos no rockeros, incluso sin saber el origen de ésta. De los noventa en adelante, el cruce se convierte en el estilo dominante en el rock en español: Radio Futura retoma el *reggae*, Los Fabulosos Cádilacs y Mano Negra reciben la influencia de la música folclórica latinoamericana y Los Aterciopelados incorporan al vallenato. ¿Dónde quedó el rock? En la promesa de ser transgresor e impredecible.

Gerhard Steingress destaca que la hibridez en la música popular es el resultado de una "transggressive musical attitude which tends toward the dissolution of conventional

---

[9] En adelante me referiré al concepto de hibridez según lo define García Canclini en Culturas híbridas. Para él, los ciclos de hibridez son " procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (III). Para una clasificación de formas híbridas en la música popular, se puede consultar el artículo "Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music" de Wolfgang Holzinger, donde distingue cuatro tipos de hibridez dependiendo del grado de integración de los estilos: *combinación, coalición, 'melange'* y *unificación*. De acuerdo a su propuesta, la mayoría de los ejemplos citados aquí serían *combinaciones* debido a que sus fuentes pueden aún ser claramente distinguidas entre sí.

styles whose normative power is questioned (even rejected) by the dissident musicians" (316). Un ejemplo que nos permite observar la transgresión a los estilos convencionales y la movilidad de las fronteras del género es "Renace en la montaña" de Tijuana No. Musicalmente "Renace en la montaña" combina "El cóndor pasa" con rock duro y *reggae*, en un tema que elogia, en quechua, español e inglés, la resistencia histórica del pueblo peruano a formas de gobierno opresivas.

Ahora bien, ¿cómo afecta la hibridación de música tradicional y popular urbana en la construcción del significado del rock? De varias maneras, una de ellas es que al interactuar con ritmos ligados al folklore, el rock se apoya en la legitimidad propia de esos ritmos (i.e. música que expresa los intereses y sentimientos de la comunidad de origen) y connota una preocupación social al acercarse a la cultura musical de grupos subalternos. Por otra parte la evocación de diferentes momentos, lugares e historias, convierte al rock en una música asincrónica y multiespacial, es decir, en una *audiotopia.* Este concepto fue desarrollado por Josh Kun quien la describe como un "extranational musical territory, . . . a sonic space . . . where several sites normally deemed incompatible are brought together" ("Against" 289).[10] Como resultado de este diálogo transcultural, el significado de las formas híbridas se articula más allá de las oposiciones local-global, rural-urbano o tradición-modernidad, que ya no puede dar cuenta de la música popular actual. Por el contrario, la "hibridez constitutiva", que en opinión de Pablo Alabarces, "es lo que constituye el género [rock], no su pureza" (33), puede leerse como una modernización o actualización de ritmos anteriores, una apropiación de la modernidad sin tener que abandonar la tradición.

---

[10] El concepto de Kun de *audiotopias* es una re-elaboración del concepto de *heterotopia* de Michael Foucault, sin embargo también tiene influencia de la teoría de la hibridez de García Canclini.

Otra consideración es que muchas de las nuevas fusiones parten de y resultan en ritmos que ya no necesariamente coinciden con el canon musical internacional formulado en Estados Unidos o Europa. Tal es el caso del ska –ritmo popular durante los ochentas y que actualmente experimenta un nuevo auge en los países hispanohablantes- con fuertes raíces en la música afrocaribeña y cuyo arraigo en Latinoamérica depende en gran parte de la cultura del baile. El resultado de esta independencia creativa y cultural produce una gama de sonidos individuales y locales que, una vez que ingresan a los circuitos internacionales de música, influyen en el desarrollo del rock internacional. Esta práctica es relevante ya que típicamente han sido músicos europeos (The Police, U 2, Peter Gabriel) los que han tomado la iniciativa de incorporar sonidos no occidentales al rock (Taylor 201 ss). Aunque algunas tesis sobre el imperialismo cultural han polarizado las posiciones, sirve distinguir aquí el desplazamiento de la agencia al ser sujetos periféricos los que retoman las propias tradiciones y las movilizan hacia nuevos espacios.

Hay que notar sin embargo, que no todos los géneros son incorporados de la misma manera ni con los mismos propósitos. La aproximación al pop, es un movimiento ambivalente pues si bien puede atraer a un mayor número de consumidores y potenciales compradores, también se corre el riesgo de ser estigmatizado como 'comercial' o 'falso'. Esta deslegitimación sucede por varias razones, la primera es que el pop es considerado un género de entretenimiento 'fabricado' por las industrias culturales, lo que le restaría 'autenticidad' en términos rockeros. Otra razón es su temática sentimental y por tanto acrítica. Rodrigo Farías observa que en el pop "se destaca la importancia del individuo, pero se pierde el entorno social" (cdo. en Estrada, Sirenas 171). El énfasis en el asunto amoroso acapara el impulso épico centrando los conflictos en las luchas personales por la

conquista o recuperación del ser deseado. La descontextualización del sujeto lo hace ajeno al reclamo social.

Otro argumento que pone en peligro la legitimidad del rock-pop, es la intención con la cual se crea, Simon Frith subraya que "pop music is created, however succesfully, for a large audience and marketed accordingly" (Sound 6). A pesar de que todos los músicos y empresas (tanto las globales como las microlocales) dependen de la ganancia, el éxito económico es un discurso sublimado en el rock mexicano. Sin importar la cantidad de dinero que un álbum termine redituando, el rock se descalifica si se hace pensando en el consumo masivo debido a su complicidad con la lógica de mercado. Además, el éxito comercial va acompañado por el acceso a un *star system* masmediático que sustenta el mito de la movilidad social por el esfuerzo individual y naturaliza una organización social jerárquica.

Un ejemplo de la tensión entre identidad rockera y éxito comercial masivo es el grupo Maná que, hasta ahora, son el grupo de rock en español más conocido y premiado en Latinoamérica, España y los Estados Unidos. Su descalificación del círculo rockero no se ha argumentado en términos musicales sino culturales y sociales: "son fresas", "salen en Televisa". Maná no se disculpa por el éxito, en su repertorio predominan baladas y ritmos bailables con temáticas lúdicas y amorosas cuya lírica se compone, según su página oficial, de "letras accesibles, sin grandes pretensiones" (www.mana.com). Sin embargo, a diferencia de los cantantes pop y al igual que el resto de otros músicos de rock, son ellos los autores de su letra y música. Además, a través de sus letras y de algunas acciones concretas, articulan un discurso ecologista y pro derechos humanos que denuncia los peligros de la industrialización y la marginación social proponiendo cierto

activismo social.[11] Esta posición es la que les permite negociar su 'autenticidad' dentro del medio rockero que privilegia actitudes críticas.

Paralelo a las múltiples combinaciones musicales, existe un discurso visual igualmente híbrido que reafirma la identificación de los rockeros con las culturas populares. En la misma línea de "Naco es chido" de Botellita de Jerez o "La chilanga banda" de Café Tacuba, El Gran Silencio no sólo capitaliza en su mexicaneidad sino mayormente en la legitimidad de su chuntarismo.[12] La identificación de los rockeros como 'chúntaros' los coloca en un espacio social antihegemónico desde el cual, intentan subvertir el significado despectivo de las marcas de clase inscritas en la apariencia. (Figura 17). Como vemos en el video de "Chúntaro's style", su música está hecha para bailarse en las calles y los puentes y hacerlo, por supuesto, al estilo chúntaro. David Cortés afirma que "a pesar de nuestra necesidad de ser modernos y primermundistas, [El Gran Silencio] nos representan como lo que somos: un pueblo mestizo con un fuerte arraigo en lo popular, más que en lo cosmopolita" (9).

---

[11] La intención no es 'descifrar' en este espacio si este interés es sincero o, como algunos han pensado, se trata de una estrategia de venta, mi intención es exponer cómo este discurso negocia a nivel simbólico su legitimidad en la escena rockera.

[12] El 'chúntaro' en Monterrey es el equivalente del 'naco' en el DF, o del 'chundo' en algunos estados del centro. Todos ellos términos despectivos con que se designan a personas, gustos y apariencia de las clases bajas urbanas. Sobre el origen de la palabra *naco*, Ana Ma. Prieto Hernández explica que proviene de *cuñado* en Otomí, que en Guerrero se usó para designar a los indígenas de la región, el término se extendió luego a los torpes o iletrados. Carlos Monsiváis documenta que el vocablo es una reducción de *totonaco*. En cualquier caso, se destaca el origen racista de la expresión.

Figura 17. Portada de Libres y locos.

Es necesario aclarar que no se trata del cultivo de una estética kitsch o camp basada en la evocación del sentimentalismo y la cursilería, tampoco se trata de una forma barata o abaratada de formas prestigiosas de la 'alta cultura'. En su lugar propongo leer estos signos como una expresión de *rascuachismo* que, en palabras de Tomás Ybarra-Fausto, "is neither an idea nor a style but more of an attitude to taste. . . .[it] is an underdog perspective –a view from *los de abajo*. An attitude rooted in resourcefulness and adaptability"(5). Contrario a la intención pretenciosa del kitsch, que busca establecer conexiones con lo prestigioso y exclusivo, el rascuachismo intenta reivindicar la estética del barrio a fin de desafiar el elitismo del gusto dominante y legitimar un paradigma estético alternativo. Para Ybarra-Fausto el rascuachismo es la catacterística del arte chicano que busca subvertir el canon. Del mismo modo, la apariencia rascuache del rockero mexicano establece una filiación con los valores prácticos y estéticos de la clase popular y los recupera para la cultura masiva desafiando así el elitismo vigente en los medios.

Figura 18. Tex-Tex. Foto: Nuestro rock 79.

En contraste con la apariencia blanca, cosmopolita de los cantantes pop, Tex-Tex demuestra que se puede ser rockero al mismo tiempo que se es norteño, chilango, mestizo o simplemente mexicano (Figura 18). El grupo afirma que en sus inicios les fue muy difícil acceder a una grabación pues las compañías disqueras "no aceptaron nuestra prietez, . . . [para ellas] hay que ser güero (rubio) o güero para ser rocanrrolero" (cdo. en Urteaga, Territorios 128-9). Paralelamente, Sara Martínez denuncia que criterios puristas se han aplicado a la música misma, la autora observa que "para algunos empresarios, [el ska] contiene características de *fealdad*, pues no cumple con las normas establecidas del arte tradicional" (137 *énfasis agregado*), opinión evidentemente no compartida por los cientos de jóvenes que se reúnen cada fin de semana para escucharlo y bailarlo.

Un último elemento que deseo destacar respecto a la relación entre rock y cultura popular es el uso del lenguaje. A fin de transmitir una visión subalterna de la realidad es necesario usar el lenguaje hablado en las calles y hacerlo de manera fiel a su creatividad natural. El rock mexicano retoma los dialectos coloquiales y los valida como forma de expresión legítima. En "Pata de perro", la Maldita Vecindad relata la historia de Mario, un vecino del barrio que "decidió viajar". La canción es cantada usando la jerga y entonación común en los barrios populares del DF:

De toda la flota
él era el mas jalador
no había rival
para este gran gañan.

Pata de perro por aquí
pata de perro por allá
Mario era el nombre
de este buen carnal[13] (1-8)

Pierre Bourdieu explica que el slang, así como otras variantes del habla popular, es una realización legítima del lenguaje que expresa una visión específica del mundo. Su estatus social marginal se debe a consideraciones clasistas y no lingüísticas, ya que sus orígenes responden a la búsqueda de la distinción a nivel social, en ausencia de capital cultural y (a veces) económico (94-96).[14] La trasgresión lingüística presente en este dialecto permite articular la identidad de sus hablantes y expresar una posición ideológica que contesta la estigmatización de la que son objeto.

La inclusión del habla popular en la música rock trae diversas consecuencias. Por una parte, el rock se apropia del capital simbólico contenido en esta formas de expresión y lo aprovecha para la construcción de su identidad y ubicación social. Por otra, el desplazamiento de este registro a nuevos contextos es una forma de rendirle homenaje y de reconocer su potencial como agente de innovación lingüística.[15] Su uso con fines creativos y puesta en circulación en los medios y público de diversas clases sociales, favorece su des-estigmatización y lo propone como otra posibilidad de realización

---

[13] El significado del vocabulario local es: *Flota*-grupo de amigos, *jalador*-entusiasta, *gañan*-muchacho, *pata de perro*-alguien a quien le gusta viajar y *carnal*-amigo.

[14] Bourdieu nos previene sin embargo, que no debemos entender el habla popular en oposición al dialecto estándar como una dualidad, ya que este binarismo nos llevaría a ignorar la gran diversidad de formas del lenguaje que resultan "of posible combinations between the different classes of linguistic habitus and markets" (95).

[15] El sociolingüista William Downes resume la dinámica de innovación lingüística así, "innovation is taken up by core members of a group, after percolating around the periphery becoming familiar and available by the 'early adapters'. . . who are inicially motivated to find the new variant worthwhile" (256-7). Paradójicamente, este proceso es democrático y tiránico a la vez ya que permite la incorporación de nuevas formas cuando éstas son aceptadas por la mayoría de la comunidad de hablantes al mismo tiempo que las despoja del poder diferenciador que poseían en su condición periférica.

lingüística legítima al mismo nivel que otros registros, incluido el estándar. Esta disputa por el capital simbólico contenido en el lenguaje, es una muestra de las negociaciones del rock mexicano por la aceptación de paradigmas culturales alternativos al hegemónico.

Posiblemente el uso más disruptivo del lenguaje sea el insulto.[16] Frecuentes en el habla y cultura popular, las llamadas 'malas palabras' han sido censuradas de la música y en general de casi todo lo que se transmite por los medios. Su inclusión en el rock desafía esta práctica limitante y purista y lo vincula a otras músicas folklóricas como el corrido o el son jarocho que, sin prejuicios masmediáticos, exhiben el habla del hombre común. Molotov, grupo de hip hop que entre sus canciones mas conocidas están "Puto", "Chinga tu madre" y "Cerdo", es un modelo paradigmático del uso de palabras tabú:

> Para que nadie se quede sin hablar,
> Pa' que todos chinguemos igual
> Chingo yo, chingas tu,
> Chinga tu madre. (21-24, "Chinga tu madre")

Tal uso del lenguaje no necesariamente tiene el fin de ofender, sino de desafiar a los que no toleran un modo de expresión explícito, rudo y sin el prestigio del lenguaje socialmente valorado. La escritora Carmen Boullosa opina que el valor del discurso de lo 'vulgar' en Molotov, radica en la ruptura del silencio y la sumisión a los códigos de 'buen gusto y educación' heredados desde la época colonial, "the words do not have any more meaning than a shout. Their intention is to become a sign" (89). ¿Un signo de qué? De desafío y rebelión.[17] La Cuca se pregunta "dime que chingaos hago en este escenario/

---

[16] Pierre Bourdieu señala que al insultar, se ejerce el poder de crear una realidad a través de su enunciación, calificación y en este caso degradación. Aunque su eficacia está limitada a la posición del emisor en la sociedad, su importancia radica en su función preformativa más que referencial (105).

[17] La escritora también nota que esta ruptura es paralela al cambio político que experimentó México en la última década del siglo XX y compara el discurso del este grupo con el de la nueva política de oposición: visceral e inmadura, pero provocativa y con proyecciones futuras.

porque chingaos hago, lo que hago casi diario". Lenguaje común en las calles pero que los medios y las regulaciones federales se empeñan en seguir 'ocultando', si bien con poco éxito pues a pesar de que la mayoría de las canciones de Molotov no son transmitidas (o bien son editadas) por el radio y la televisión comercial, el grupo es uno de los que más conocidos y premiados nacional e internacionalmente.[18]

La propuesta es directa: para ser rockero hay que ser naco porque que así hay que ver, vivir y expresar el mundo. En suma, "[rock en español] is naco culture at work" (Kun "Against" 299). Esta actitud desafía el etnocentrismo de clase que ejerce la cultura dominante y que es reproducido por los medios. Pues "finalmente ¿no es la cultura de Televisa y de los "niños bien" la que considera "nacos" a los proletarios, "gatas" a las empleadas domésticas y "mugrosos" a los pobres en general?" (255) se pregunta Ana Ma. Prieto en las conclusiones de su estudio sobre la representación de la cultura de los pobres en México. A través de la apropiación y reivindicación de formas populares, el rock mexicano contesta el elitismo de clase que, a partir de diversos parámetros además del económico, elabora criterios de inclusión y exclusión.

La hibridez presente en el rock mexicano contemporáneo puede actuar aquí como una manera de superar la Otredad y el aislamiento de los grupos sociales ya que abre un diálogo sincrónico y diacrónico entre diferentes tradiciones. Además, puede funcionar como desestabilizador del sistema de distinción social basado, entre otros rasgos, en el gusto musical, el habla y el vestido. Es decir, si las clases altas y medias se interesan por el rock mexicano, pero rechazan la cultura popular o rural ¿cómo concilian el gusto por

---

[18] Curiosamente en la edición del video de "Give the Power" que se transmite por MTV, se suprime la palabra "madre" de la línea: "dame todo el power para que *te demos en la madre*".

El Gran Silencio? ¿les puede seguir gustando Control Machete? En una sociedad como la mexicana con fuertes divisiones sociales y un marcado clasismo que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida cotidiana, el desafío a la reproducción de éste orden de cosas es deseable ya que desnaturaliza las jerarquías y pone en crisis las distinciones tajantes entre las culturas hegemónica y subalterna o rural y urbana. También debemos notar que el carácter transcultural de este ciclo de hibridez entre sonidos globales y locales, territorializa la música internacional y evita la homogenización de la música alrededor del mundo. Maritza Urteaga opina que la abundancia de estos 'géneros difusos' puede leerse como "la emergencia de una nueva música popular internacional, fenómeno que también estaría espejeando las maneras como se están construyendo en la actualidad algunas culturas e identidades juveniles" ("Jipitecas" 36). Por lo que podemos pensar que a largo plazo estas prácticas podrían influir en una re-definición del rock mexicano (o latinoamericano) negociada a partir de nuevos parámetros formales y culturales.

En términos comerciales, las constantes transformaciones e hibridaciones musicales dificultan la asignación de un significado fijo que le permita a la industria construir una audiencia estable para cada texto. Alejandro Otaola comenta en entrevista con Pacorrock que cuando Santa Sabina presentó su nuevo disco a otras disqueras, luego de su salida de BMG, "a algunos les gustó el material pero sentían que no sabrían como promocionarlo". La dificultad en diseñar la promoción para una música que no se atiene al sonido de un género definido radica en la ambigüedad de su mercado potencial. La alteración del sonido de un grupo o tendencia repercute directamente en los mecanismos de publicidad, distribución y venta, esto es: estaciones de radio, tiendas o circuitos de

conciertos, por lo que los productos culturales ambiguos tienden a desordenar las estrategias de comercialización.[19]

Stuart Hall opina que uno de los méritos de la mezcla es que "mina las maneras binarias de pensar la diferencia" (Cdo. en García Canclini, Globalización 122). La hibridez confunde y atenta contra la 'seguridad' que otorgan la divisiones tajantes. En vez de espacios culturales distintivos y excluyentes, el mestizaje de formas crea una 'audiotopia' o 'frontera cultural' que, en tiempos de globalización, ya no se define por la colindancia geográfica sino por prácticas de interacción cultural, donde se reconoce la alteridad, pero se asumen deseos comunes (Valenzuela Arce, "Etnia" 237). Los públicos y músicos rockeros se ven forzados a no antagonizar sus gustos y a consumir otros géneros también, lo que idealmente podría acortar las distancias imaginarias entre los diversos grupos sociales.

[19] En el otro extremo podemos reconocer los riesgos que corre cualquier tendencia novedosa una vez que ha captado la atención de la industria: su comodificación y producción en serie. Duran y Barrios ya han reprochado la producción del "híbrido artificial" que más que producto de una síntesis cultural, responde a un estudio de mercado (79).

3.3 Política y nación

"Somos más y decimos no más.
Políticos y sus partidos,
todos son lo mismo"
Tijuana NO

El ataque a personas poderosas o ideas hegemónicas, ya sea en acciones concretas o en el ámbito de la representación, es siempre una postura riesgosa. En los años posteriores al festival de Avándaro en 1971, la intimidación y represión policial para aquellas expresiones ligadas a la cultura del rock eran cotidianas. La situación evoluciona a partir de los ochentas cuando el clima cultural y político permite cada vez mayores libertades. En este contexto, ¿cuáles son las críticas a las políticas nacionales hechas desde el rock? ¿qué relación se establece con el discurso oficial de 'lo nacional'?

El rock y la política nacional han estado vinculados de diversas formas, desde conciertos a favor del PRI, filiación con partidos u organizaciones de izquierda, hasta colaboración directa con el movimiento zapatista. A nivel del texto las relaciones son igualmente ambiguas: consignas antigubernamentales, críticas disfrazadas, alusiones irónicas e incluso evasión total del tema. La conflictiva politización de la cultura del rock mexicano ha sido más una respuesta visceral a las condiciones de su entorno que un plan de acción con una agenda política racional y unificada; pero sobre todo, tiene que ver con la definición de *acción política* que se adopte.

Una de las preguntas que realicé a diversos músicos y periodistas de rock era su opinión sobre la posible politización del rock mexicano. En su respuesta había algunas dudas, una era lo que significa ser 'político' y otra era hasta qué grado un movimiento musical puede juzgarse por el esfuerzo de algunos y sobre todo, si éste debe evaluarse a partir de intenciones o de resultados. En otros medios, Manu Chao ha opinado que en un

mundo dominado por los discursos oficiales triunfalistas, contar lo que sucede en las calles es ya una expresión política. Efectivamente, es difícil concebir una manifestación cultural que no tenga una dimensión política, ya que –aún cuando no hable directamente de algún político, partido o ideología- ésta expresa un sistema de valores, actitudes o filiaciones que a su vez favorecen o no ciertas actitudes políticas. Para Foucault las acciones políticas significativas no sólo "denounce violence or criticise an institution. Nor is it enough to cast the blame on reason in general. *What has to be questioned is the form of rationality at stake*" (cdo. en Martin 95) (énfasis agregado).

En este sentido es que el rock ha contribuido notoriamente. Mientras que en los principales productos masmediáticos –telenovelas, programas de entrevistas y noticieros- las realidades sociales como la violencia, el desempleo o la explotación son romantizadas o ignoradas (la mayor parte del periodismo televisivo sólo se ocupa de ellas en notas sensacionalistas); el rock mexicano se propone como un espacio desde el cual se pueden denunciar problemas cotidianos. Esta intención 'documental' es consecuente con la tradición del folk rock norteamericano pero también emana de la cultura oral latinoamericana manifestada en los corridos, la trova o la canción de protesta, géneros que han funcionado históricamente como crónicas sociales musicales. A principios de los ochentas, Rockdrigo González caracterizó la nueva corriente de rock rupestre por su interés en reflejar la energía y decadencia de la vida en los barrios y las difíciles condiciones de vida en la ciudad.

> Trabajo, buscar trabajo;
> cuanta gente no anda buscando trabajo.
> Amigo no sabes la desesperación
> que es la que me tiene en esta condición. ("Buscando trabajo" 15-18)

Desgraciadamente las condiciones para el pesimismo expresado en esta temática persisten veinte años después. Más que al infortunio de un caso aislado, se identifica la estructura social como la raíz del problema. Al describir la muerte de un chico delincuente, El Haragán opina que "Él [policía] no lo mató / Fue la misma sociedad", asumiendo la violencia urbana como un problema de todos. En oposición a la visión elitista de una sociedad moderna, próspera y occidental (u occidentalizada), la forma del rock de narrar la nación es exponiendo su cara no oficial, el 'backstage nacional', el 'México profundo' donde las promesas de la modernidad nunca terminaron de cumplirse. La denuncia visual y discursiva transgrede el tabú al hablar de los problemas "del alma obrera de la cuidad":

> Y la carencia, arriba.
> y los salarios, abajo.
> con lo que gano en esta empresa
> yo me alcanza pa'tragar. ("La carencia" 16-19)

En el video de "La carencia" de Panteón Rococó podemos ver la rutina del incómodo transporte público, las típicas pintas en las bardas de los barrios, así como un elenco de 'ocupaciones informales' que abundan en las ciudades: el organillero, la limosnera, los cómicos de esquina. Encima de estas escenas aparecen esporádicamente mensajes que redundantemente describen la situación: "pobreza, injusticia", "globalización y desempleo", 'inconformidad". En contraste con la gravedad de la situación representada, "La carencia" es una canción divertida, bailable y con energía. Alternando con las imágenes documentales en blanco y negro se presentan en color las del concierto de Panteón Rococó con las animadas caras de músicos y público que cantan, bailan y aún se dan la oportunidad de reírse con algo de albur:

Ahí viene, ¿Quién viene?
Ahí viene, el chile que te mantiene
y en la cama te entretiene
y en la boca lo retienes. ("La carencia" 35-38)

Esta dualidad placer-reflexión es central al desarrollo de la cultura del rock. La música como medio de recreación y goce es simultáneamente denuncia y catarsis colectiva que proporciona la satisfacción de manifestar descontento con el orden social y de gritarlo en la tocada del fin de semana. En este sentido podemos pensar en la música como un medio donde se ventilan los asuntos que preocupan a la comunidad y como un espacio de negociación donde se relajan las tensiones sociales (ver cap. 4).

Desde acusaciones más o menos directas, a declaraciones abiertamente politizadas como el "hay que cambiar al gobierno de nuestro país" de Molotov, la denuncia es un acto de habla que es un fin en sí mismo. Al igual que el insulto, ésta es una enunciación preformativa que se cumple al decirla. Su efectividad empero, depende de factores extralingüísticos como el lugar, la situación y quién la formula, razón por la cual se vuelve relevante la conquista de espacios visibles y legítimos (vs. clandestinos) para escuchar esta música, así como la 'autenticidad' (en términos rockeros) o credibilidad del emisor que favorezca el impacto de los mensajes.[20]

Otro uso disruptivo del lenguaje con relación a los discursos oficiales, es la apropiación de palabras o frases a fin de transformar su significado referencial y sus connotaciones sociales. Lull observa que "people creativly modify ("appropriate") the messages they are given from the media and elsewhere to fit their own ways of thinking

---

[20] Un ejemplo de neutralización de la denuncia basada en el descrédito del enunciante, el discurso antigubernamental del TRI, cuyo desprestigio radica en haber apoyado algunas campañas priístas y en haber aparecido en programas de Televisa. Nuevamente observamos que los criterios de legitimación se articulan más allá de lo estrictamente textual y son determinantes para la construcción e interpretación de los significados.

and living" (64). La apropiación y consecuente resemantización de algunas expresiones no solo refleja otra forma de ver la realidad sino que, mediante la ironía, desacreditan el significado deseado por el emisor original. Este efecto se puede observar en la reinterpretación del slogan oficial hecha por el TRI, en el que se incitaba a la población a obtener las nuevas credenciales para votar que, a partir de ese año, incluirían fotografía y huella digital del titular:

> "Tómate la foto, saca tu credencial"
> "Tómate la foto, con huella digital"
> De ahora en adelante,
> todos vamos a estar fichados. ("Tómate la foto" 8-11)

No sólo se cuestiona la efectividad del proceso electoral, sino que además se recela de la finalidad de la recopilación de los datos personales y de la similitud de ésta práctica con la fiscalización policial. Esta falta de confianza en las instancias oficiales refleja bastante bien la opinión generalizada de los jóvenes para los cuales, según lo demuestra la última encuesta nacional, los personajes públicos que menos confianza inspiran son los judiciales, los políticos y la policía –en este orden- (Encuesta 44).

Si bien el rock mexicano se posiciona a clara distancia de las instancias de poder gubernamentales, su relación con 'lo mexicano' es más complicada. Durante el concierto del sexto aniversario del grupo Caifanes, su líder Saúl Hernández inició su comunicación con el público afirmando: "Este espacio es más mexicano que la chingada" (cdo. en Urtega, "Toque" 9). Seguramente lo era pero, ¿cómo se pueden formular sentimientos de patriotismo sin reproducir los clichés nacionalistas propuestos desde la hegemonía? La disyuntiva es ineludible pues ante la actual avalancha de signos globales, es imposible

prescindir de un sentimiento de filiación nacional o regional que territorialice al individuo.

Mientras que el diálogo con la cultura oficial se inscribe en la desconfianza y el choteo, la cultura del rock y la cultura nacional encuentran terreno común en la cultura popular. A través del lenguaje, la moda, la iconografía y la música misma, se han estrechando los vínculos con las formas de vida y expresión popular urbana al tiempo que, en un tono lúdico, se apropian de los símbolos nacionales para desmitificarlos (ver 4.2). Para Guillermo Briseño y su Banda de Guerra, más que hacer un rock nacional, la meta sería la búsqueda de "una música mexicana contemporánea, sin nacionalismos, pero sin deslumbramientos cosmopolitas" (Briseño 24).

Un ejemplo de esta actitud lo vemos en la portada de Contra-Revolution Avenue de Tijuana No!, donde íconos fundaciones del discurso patriótico y religioso aparecen desacralizados. La 'madre patria' de fiesta con la botella en mano, una sagrada familia disfrutando de placeres paganos e incluso la lengua oficial substituida por otra que se siente más cercana a la realidad local (Figura 19).

Figura 19. Portada de Contra-Revolucion Avenue.

Se trata de una 'mexicanidad urbana', como la llama Urtega, que se construye por medio de una "rememoración 'azotada', irónica y lúdica de sus pasados (familiares, sociales, culturales) y la creación fantasiosa de sus futuros" lo que permite "asumirse mexicano y cosmopolita a la vez" ("Toque" 13). En la misma dirección se hallan las conclusiones del análisis de la cultura punk en el DF obtenidas por Alan O'Connor, quien argumenta que "Mexican punk patters itself after the México profundo [and] . . . explicitly against the state and the ruling party" (154). Este desplazamiento de identificaciones se ajusta a las observaciones de Carlos Monsiváis quien señala que, ante "el fracaso de la nación oficial", el México actual vive una etapa de "postnacionalismo" en el cual los sectores populares reformulan sus sentimientos de patriotismo y lo expresan:

> como rencor antigubernamental, desconfianza, teatralización de la violencia, cinismo y escepticismo respecto al futuro nacional....renovación de la fe en el *localismo*, pero ya no en el pueblito de Azuela o López Velarde, sino en *la colonia, el barrio, la banda*". ("Muerte" 20. *Énfasis agregado*)

Monsiváis explica que en este 'postnacionalismo', se da un proceso de "democratización bárbara", en el cual la cultura popular se convierte en un espacio de negociación desde el cual se busca interactuar y participar en la formación "del significado de ser mexicano" (13). El ciudadano se aferra a la idea de nación pero encuentra su expresión o "escenificación" en productos culturales más cercanos a su vivencia diaria como el fútbol, las luchas, la música o las películas. A su vez, el nacionalismo se refugia en estas manifestaciones y depende de ellas para subsistir (Rituales 24-37).

Así, la mexicaneidad del rock mexicano no se construye bajo los parámetros oficiales del estado-nación, sino sobre la base de la resignificación de estos símbolos y la apropiación de expresiones populares a fin de expresar un *nacionalismo popular urbano*

que rompa con el monopolio hegemónico sobre el control de su significado e incorpore la cultura de sectores sublternos o disidentes al imaginario nacional. Sergio Arau, integrante de Botellita de Jerez, se quejaba de la distorsión de

> mostrar lo popular dándole un aire culto. Y esa no es la idea, sino hacer las cosas tal como somos, así de sucios como estamos, con nuestros pantalones de mezclilla, nuestras patillas subdesarrolladas. . . .incluso tener otra idea de lo mexicano. (cdo. en Roura, Apuntes 85 y 88)

Su queja no es gratuita. La operación histórica en la incorporación del proletario al imaginario nacional ha sido a costa de "desproletarizar sus formas de vida. . .[es decir] despojar[lo] de su origen de clase" (Bartra 123). Una vez mitificados, éstos ingresan a la lista de íconos nacionales como personajes caricaturescos: Cantinflas (el pícaro urbano), Tin Tan (el pachuco de la frontera) o la India María (la sirvienta indígena). Los estrechos vínculos del rock con la cultura barrial buscan ofrecer una representación más digna y menos estigmatizada de la cultura de los sectores populares y que ésta sea reconocida como tal. Este acercamiento a las prácticas populares (lenguaje, vestido, música) le sirve de estrategia para averiguar cómo se puede ser mexicano sin ser nacionalista y cómo se puede localizar una música que es global.

A través de su discurso visual y musical, el rock da cuenta de su apego a la cultura nacional y reclama ser tomado en cuenta dentro del significado de 'lo mexicano' y de lo que se dice en torno a ello. Observamos pues una doble operación en la que por una parte se articula un nacionalismo popular anti-hegemónico, al margen de las instituciones políticas, mientras que paradójicamente se lucha por hacerse reconocer como parte legítima de la nación oficial.

Conclusiones

Luego de la crisis de las grandes narrativas de la modernidad y la reciente fragmentación de los discursos totalitarios, el panorama cultural contemporáneo ha propiciado la proliferación de discursos alternativos que permiten la expresión de nuevos actores sociales. Como esbozamos en la introducción de este trabajo, una característica de las culturas alternativas, a diferencia de las culturas oposicionales, es que no buscan derrocar ni confrontar explícitamente a la hegemonía, sino proponer prácticas y valores que coexistan e interactúen con ésta. Las culturas de este tipo logran evitar la represión directa ya que la cultura dominante tolera su existencia si éstas no son percibidas como amenaza directa para el orden existente (Williams, Sociology 66 y ss.).

El rock en México contribuye a la articulación de una cultura alternativa urbana que cuestiona los modos de organización básicos como la familia y el estado y propone conceptos alternos sobre la belleza, la libertad, las relaciones de pareja y la nación. La música proporciona una liberación simbólica de los controles sociales y un vínculo entre diversos sectores sociales, lo que repercute en la formación de identidades alternativas y en el fortalecimiento de su posición como sujetos. Aunque no existe una abierta confrontación de los valores dominantes, es posible argumentar que la consolidación de propuestas alternativas logra poner en crisis varios aspectos de la cultura dominante al desnaturalizar sus valores y ponerlos en competencia con otros.

La apropiación de una retórica política no debe entenderse como la adopción de una agenda política específica que busque participar en los canales oficiales de gestión. Lo que vemos es una interacción entre filiaciones ideológicas y prácticas específicas, que conforma una micro-política de la vida cotidiana. En una sociedad en la que el poder

familiar, político y económico tiende a ejercerse de manera jerárquica, la emergencia de una cultura que proponga un sistema de valores alterno y que contribuya al diálogo entre diferentes grupos es altamente apreciable.

El análisis de la cultura del rock mexicano nos permite observar, entre otras cosas, los modos en que discursos emergentes negocian y contestan el proyecto hegemónico y articulan el suyo propio. Su éxito como factor de cambio social depende en gran medida de su solidez ideología, su capacidad para interpelar a diversos agentes sociales y su relativa autonomía respecto a las estructuras de poder político y económico que – particularmente en el marco de una economía global- tienen la capacidad para manipular la producción cultural material y simbólica. Raymond Williams previene que los agentes hegemónicos a cargo de la producción y reproducción de cultura pueden selectivamente incorporar algunas voces alternativas e incluso disidentes a fin de otorgar la sensación de democracia y pluralidad y neutralizar el poder disruptivo de éstas.

La incursión del rock en circuitos alternativos, comerciales y académicos, sin embargo, es deseable ya que reconfigura los contactos interculturales al poner en interacción a públicos y sectores provenientes de distintos estratos sociales, regionales y generacionales. Su crecimiento y aceptación no necesariamente debe representar una mimetización con la cultura hegemónica, sino idealmente una reorganización del mapa cultural donde, en vez de un centro de poder único, exista una variedad de discursos legítimos, es decir una sociedad verdaderamente plural.

CAPÍTULO 4.

LA PROPUESTA LÚDICA DEL ROCK

El discurso de la subversividad es esencial y definitorio del rock como género musical, sin embargo éste no es el único. La frase emblemática de la contracultura de los sesentas: 'sexo, drogas y rock'n'roll' ya denotaba la clara intención del goce carnal y el placer momentáneo, que resulta vital para la construcción de una ideología rockera, que valora tanto la reflexión social como el gusto por disfrutar la vida. Esta actitud ha sido parte integral de la cultura del rock y no está del todo desvinculada de la propuesta rebelde y disruptiva que analizamos antes. Así, he enfocado este capítulo a la resolución de tres preguntas principales: ¿cuáles son las formas de expresión festiva particulares a la cultura del rock en México? ¿cómo estas prácticas y expresiones contribuyen a la articulación de la cultura rockera? Y finalmente ¿cuál es la relación entre el discurso lúdico[1] y el resistente?

Para abordar el tema, he distinguido tres expresiones del discurso lúdico particulares a la cultura del rock en México: el *baile*, el *humor* y el *relajo*. Como material de análisis consideraré tanto prácticas sociales, como textos escritos, visuales y musicales. El argumento principal expuesto en las siguientes páginas es que el discurso lúdico presente en el rock mexicano apunta hacia la formación de comunidad y hacia el reforzamiento del discurso libertario y resistente analizado en el capítulo anterior.

---

[1] En este trabajo utilizaré el término *discurso lúdico* para referirme a las expresiones de esa actitud que se mofa de lo solemne y lo trágico de la vida y promueve la diversión y la búsqueda del placer.

4.1 El slam y la tocada

"¡Paz, baile y resistencia!"
Panteón Rococó

Posiblemente el baile es el aspecto menos estudiado de la cultura del rock a pesar de que el rock es una música esencialmente bailable. El baile, como expresión específica de un tiempo, espacio y cultura "results from creative proceses" y es además, "a visual manifestation of social relations, and may be subject of an elaborate aesthetic system" (Kaeppler 5). La forma de mover el cuerpo con relación a ciertos sonidos se encuentra codificada de acuerdo al sistema socio-cultural del grupo que lo practica. Así, el estudio de este aspecto nos informa no sólo de valores estéticos sino también sociales y morales.

En los orígenes del rock en Estados Unidos, la forma sensual de bailarlo fue uno de los principales motivos de escándalo y censura. Bailar con la pareja abrazada moviendo las caderas y girando al ritmo de la música resultó ser un atrevimiento pues se pensaba que fomentaba la promiscuidad entre los jóvenes. En Latinoamérica esta forma de bailar distaba mucho de ser novedosa, el son, el mambo o la rumba ya consistían de movimientos similares.

¿Qué tenía de escandaloso el rock? Que no privilegió el deseo del sujeto masculino hegemónico. En Refried Elvis, Eric Zolov describe la rígida estructura de la familia mexicana de los cincuenta años, donde el poder se ejercía de forma vertical por el padre colocando a la madre y a los hijos en un rol subalterno. Para el goce de este padre de familia existían los salones de baile, los centros nocturnos, los espectáculos y las muchas películas de rumberas. Ninón Sevilla bailó con menos ropa y mayor sensualidad que cualquier rockero, pero lo hizo para la complacencia de este sujeto hegemónico que la convirtió en el objeto de su deseo. En este sentido no existía una violación al orden

social sino, por el contrario, una continuación de éste a través del baile. En completa oposición, las figuras del *rock and roll* (nacionales e internacionales) fueron mayormente masculinas y con su apariencia, sus letras y sus movimientos en escena despertaron el deseo juvenil tanto masculino como femenino. El hecho de ser un producto cultural dirigido a los jóvenes –y no a los adultos- representaba ya algo nuevo y transgresor, más aún si éste incluía a *las* jóvenes.

La evolución del *rock and roll* al rock no sólo consistió en una transformación musical, sino también ideológica y social, por lo que la manera de bailarlo también cambió. Mientras que en sus inicios (cincuentas y sesentas) el *rock and roll* era una forma de recreación dirigida a los jóvenes de clase media; en los setentas el rock en México se desplazó a una posición marginal e interpelaba a sectores que habían visto en la cultura del rock, una forma de expresar su desacuerdo con el mundo adulto (ver 1.2 y 1.3). En este contexto, el rock pesado y luego el rock punk se bailaron pero ya no en pareja ni de manera sensual sino en *slam.* El *slam* es un baile grupal donde se salta, empuja y rosa con los otros participantes. El grupo forma un círculo que gira al ritmo de la música, la parte central del circulo la ocupan los que desean bailar más rudamente o bien aquellos que desean 'retar' a alguien en el baile.[2] En México, el *slam* no se limitó a la escena punk *hard-core*, sino que se convirtió en la forma regular de bailar el híbrido rock nacional e incluso ha experimentado un auge a partir del ska. En la actualidad, los eventos representativos donde se baila *slam* son las tocadas y los conciertos.

Para entender mejor este ritual nos preguntamos, ¿de qué nos informa esta forma de bailar?, ¿cómo difiere una tocada de otras formas de agregación y porqué es específica

---

[2] Para un estudio etnográfico de la tocada y el slam remito al trabajo de Maritza Urteaga Por los territorios del rock, capítulos IV y VI respectivamente.

de la cultura del rock? En esencia el *slam* y las tocadas son prácticas recreativas, los participantes quieren divertirse y disfrutar de la música. Al igual que cualquier otro tipo de baile, es una forma de experimentar placer físico y anímico y por lo tanto tiene un fin lúdico. Sin embargo, existen varias dimensiones que debemos tomar en cuenta para entender estos modos de convivencia y recreación como parte de la propuesta alternativa, diferente a otras formas de entretenimiento. A continuación ofrezco algunas posibles lecturas.

Como baile grupal, el *slam* es formador de comunidad. Dado que no se baila solo sino en conjunto, la individualidad se ve restringida a favor de los intereses del grupo y de las otras personas a las que se debe tener en cuanta. Debido a la violencia potencial que implica integrarse a un círculo de slam, los participantes dependen más el uno del otro para su seguridad. Bradford Simon observa en su artículo "Entering the Pit: Slam Dancing and Modernity", que "violence itself [is] not a reason for participating in slam-dancing but a negative result of those who are ignorant of 'the rules'" (164), ya que estos últimos son los que eventualmente hacen movimientos peligrosos para los demás. Si alguien resultara lastimado o lastimara intencionalmente a otros, se crearía un ambiente hostil que interrumpiría el baile y consecuentemente la diversión. Los que bailan *slam* no sólo deben saber saltar y empujar, sino hacerlo de una manera tal que no dañen a otros participantes y confiar en que los demás lo harán sin perjudicarlos a ellos mismos. La prueba de ese vínculo solidario es el *stage diving* o clavado, donde alguien se lanza desde el escenario y los demás lo reciben para que no caiga al piso. Tere Estrada observa que "el recibir o dar empujones o golpes sin llegar a bronquearse de verdad con el vecino, requiere de armonía y autocontrol por parte de los participantes" (Lenguaje 69). Además

de recreación personal, bailar *slam* propicia la unión entre los que bailan cuyo deseo es pertenecer a un grupo de iguales en los que pueda confiar.

Por otra parte, la forma grupal de bailar *slam* denota una transgresión a las reglas de baile de otros géneros populares que convencionalmente se realizan en pareja. En el *slam* se desenfatiza el cortejo y la sexualidad así como los movimientos específicos de género ya que no hay un modo específico en que los hombres o las mujeres lo deban bailar. Las posiciones femeninas y masculinas están decodificadas y desaparece el privilegio masculino de rozar la cintura de la mujer y controlar los movimientos de la pareja. Tampoco tiene como fin el enamoramiento ni la eventual formación de familia. Así, sin elementos de cortejo ni erotismo, se resalta el carácter lúdico del baile y la idea de placer por el placer mismo (Figura 20).

Los pedazos de tela arrancados del piso hicieron volar los cuerpos FOTO **ALFREDO DOMINGUEZ**

Figura 20. Slam en el "Vive Latino V".

A nivel personal, el baile otorga la sensación de libertad. Dado que no hay un código fijo de pasos a seguir, durante el *slam* el cuerpo se mueve a discreción. "La diversión genuina escapa a los controles" opina Carlos Monsiváis. Para él, el valor de las prácticas encaminadas al goce y la recreación radica en la posibilidad de funcionar como rituales catárticos, lo que en su opinión, "[es] la demostración más tangible de que, a

pesar de todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también una fuerza liberadora" (Rituales 16). El *slam*, aunado a la temática de la música y al contexto de la tocada, construye la vivencia del rock como una experiencia liberadora, lo cual es una característica que legitima al rock en el imaginario de sus consumidores.

Dada la rudeza y gran dosis de actividad física que implica bailar *slam*, una lectura recurrente es la canalización de energía y agresividad que, de otra manera podría generar situaciones de violencia en otros ámbitos de la vida del individuo. "Si el baile es violento es porque necesitan exorcizarse" (par. 2) opina Arturo Cruz, al narrar la presentación de Panteón Rococó en el Zócalo del DF. Tal componente catártico hace que, a pesar de que para el observador externo sea un baile caótico que rompe con toda regla de convivencia armónica, el slam sea considerado precisamente una vía para evitar el caos y preservar la armonía. En los conciertos de Maldita Vecindad, Roco su vocalista se refiere a los círculos de slam como "círculos de paz" haciendo alusión a la convivencia solidaria que debe prevalecer, e incluso invita a los participantes a que lleven esa actitud a otros aspectos de su vida.

¿Cómo puede este tipo de baile repercutir en las relaciones sociales fuera de ese contexto? De acuerdo a la interpretación de Bradford Simon, el *slam* no rompe las reglas sino que funciona como una acción encaminada a dispersar las tensiones sociales. El autor lo ubica dentro del esquema de un drama social desarrollado por Victor Turner. Para éste último, un drama social consta de 4 fases: violación de una regla, crisis como resultado de la transgresión, acción correctiva y finalmente la reintegración o escisión. En opinión de Simon, el *slam* representa una acción correctiva orientada a "contain the crisis" ya que éste negocia la solución de conflictos al permitir que se liberen

frustraciones y rencores sociales (154). Esta lectura es congruente con el contexto mexicano pues, según los testimonios recogidos por Estrada, al final de la tocada no se sale enojado o frustrado sino relajado y energizado:

> -Bailo para descargar tensiones que se tienen.
> -Bailando no hay bronca de los empujones. Si estamos de locos pues no hay tos, sacamos energía de las tocadas, nos prende.
> -Saco energía, no me da miedo que me peguen. (Lenguaje 68-9)

Desde su subjetividad, estas opiniones informan cómo el *slam* sirve como medio de contención social debido a su capacidad de transformar la energía de miles de jóvenes que, a pesar de enfrentar duras condiciones de supervivencia urbana, encuentran en esta práctica una forma de esparcimiento y desahogo inofensivo para los demás.[3]

La tocada es el contexto propicio para este tipo de baile ya que su organización asegura el ambiente relajado que los participantes necesitan.[4] Las tocadas son eventos pequeños donde alternan varios grupos para tocar música rock en vivo. Éstas son organizadas en las colonias o barrios de la cuidad, se cobra poco y no existen asientos, mesas ni secciones. No se tiene que salir del territorio conocido para reunirse con los amigos y dado el carácter informal de éstas no hay que preocuparse por el control institucional o comercial.[5] Las tocadas son espacios donde sus participantes se sienten

---

[3] Notemos que los usos y significados del slam son específicos a cada contexto. Alan O'Connor documenta que en Toronto, bailar *slam* es despreciado por la cultura Punk por considerarlo una práctica comercializada y peligrosa para las mujeres (y por tanto sexista).

[4] La tocada se diferencia de un *concierto* por su organización informal y tipo de espacio. También se distingue de un *rave* ya que no se toca música electrónica y la droga que se consume es marihuana y no éxtasis.

[5] Cris Rojek nos hace notar que cuando algún grupo se reúne con un fin recreativo (para un evento deportivo, concierto, feria, por ejemplo), el resto de la sociedad segrega y vigila al grupo en cuestión ya que, en la sociedad de masas actual, los eventos colectivos que nos darían 'permiso' para interrumpir las reglas de la vida diaria ya no son compartidos por todos (28). Sin embargo, considero que las tocadas aún están relativamente fuera del control institucional y masmediático dadas sus dimensiones y forma de organización marginal.

cómodos y libres porque se reconocen cómo un grupo de iguales entre sí pero diferentes al resto de la sociedad. La asistencia a éstas es un ritual de cohesión grupal que -al menos durante ese breve tiempo y limitado espacio- existe a partir de valores, gustos y códigos de convivencia distintos a los dominantes en el resto de la sociedad. El carácter compacto y homogéneo del tipo de público que asiste a las tocadas se logra a través de la selección y revisión de la entrada que funciona como un filtro que admite sólo a los que pertenecen y se rechaza al resto.[6] Es decir, es un ritual donde se recrea la identidad rockera y se asegura la reproducción y renovación de esta cultura.

La voluntad de independencia cultural se reafirma por las características de los participantes. Sarah Thorton reporta que en Inglaterra, los jóvenes que viven con sus padres (generalmente adolescentes de 15 a 19 años), estadísticamente son los que más asisten a los *raves* en comparación a los que viven fuera de la casa paterna. La autora atribuye esta tendencia a que los jóvenes que aún se encuentran bajo la tutela familiar, desean tener experiencias que les permitan sentirse libres y culturalmente diferentes a sus padres. El *rave* les ofrece ese espacio de libertad donde se puede ensayar comportamientos como la elección del grupo de afinidad, el manejo del tiempo o el consumo de alcohol, en sus propios términos (15 y ss).

La analogía con la situación mexicana resulta productiva pues la mayoría de jóvenes continúa viviendo con sus padres por mucho más tiempo que en Inglaterra y por lo tanto, deben seguir obedeciendo ciertas normas familiares. Las tocadas entonces cobran gran importancia para los jóvenes rockeros mexicanos al abrir la oportunidad de

---

[6] Notemos que esta práctica, si bien asegura la afinidad de los participantes, también reproduce y valida los modelos de segregación social que funcionan en la vida cotidiana y que son los que terminan apartando a esos mismos jóvenes, no sólo de otras opciones culturales, sino también de opciones de mejora social.

sentirse libres de la supervisión paterna. A diferencia de las experiencias a las que tienen acceso otro tipo de culturas juveniles (asistencia a plazas comerciales, universidades, cafés o iglesias), las tocadas no son una preparación para ingresar a la vida adulta institucionalizada. Por el contrario, lo que hacen es cuestionar los modos de organización de ésta, convirtiéndose así en un ritual de pasaje 'alternativo' a la edad adulta en el que se ensaya la libertad y la toma de decisiones pero no se reproducen los mismos códigos de convivencia que privan en la cultura adulta hegemónica.

La adhesión al grupo es voluntaria y como resultado, las tocadas se salen de las instituciones sociales para su formación y existencia. En The Time of the Tribes, Michael Maffesoli llama a este tipo de prácticas 'formas lúdicas de socialización' ya que su fin es recreativo. Los grupos de afinidad -o tribus- resultantes se articulan fuera de las categorías modernas de clase, género y nacionalidad. Lo que los mantiene unidos, son lazos de solidaridad formados al compartir lo que él llama la 'experiencia ética'. Dentro de la cultura del rock, esta experiencia ética o sentimiento moral se construye a partir de prácticas tales como: la decoración personal, letras de canciones, interacción de músicos con público, participación en los círculos de el *slam* y asistencia a las tocadas y conciertos. En su conjunto, éstas se orientan a la formación y cohesión de pequeños grupos o 'tribus alternativas' y son contrarias a la tendencia de la sociedad contemporánea donde las actividades recreativas se viven como una experiencia doméstica privada o masiva.

Podemos concluir que la práctica del *slam* es un ritual colectivo de agregación, trasgresión y liberación que ayuda a transmitir los valores e ideología del rock. Al mismo tiempo, éste proporciona diversión y placer, lo que ayuda a dispersar parte de las

tensiones sociales resultantes de la disparidad de condiciones entre las generaciones y clases sociales. Victor Turner piensa que los rituales en general tienen el potencial de "achive genuine cathartic effects, causing in some cases real transformations on carácter and social relationships" (cdo en Simon 154). Aunque el *slam* y las tocadas no son la solución real a los conflictos generacionales, sociales o económicos, la practica de estos rituales sí abre un espacio donde se cuestiona la lógica y los modos de convivencia de la cultura que produce esas desigualdades. Dentro de la compleja dinámica social, este potencial para transformar la vida cotidiana fuera de este momento depende de muy diversas condiciones, pero en gran medida descansa en la fortaleza de los valores propuestos y de los modos de reproducción de éstos al interior del grupo.

4.2 Humor, burla y parodia

"Quise hallar el olvido al estilo Jalisco,
pero salí más regio que'l puto cabrito"
Cartel de Santa

El humor, como la percepción de lo sucio, se produce por un efecto de incongruencia, hay algo que está fuera de lugar y desafía nuestras expectativas de lo que esperábamos ver, oír o encontrar. El filósofo John Morreal define "the essence of humor . . . [as] this enjoyment of incongruity" (216). Así, el humor funciona cuando la trasgresión no nos produce repulsión sino diversión. El rock mexicano explota esa posibilidad de ser transgresor y lúdico a la vez y, sirviéndose de letras ingeniosas, parodias musicales, imágenes cómicas y la propuesta de la tocada como ritual transgresor festivo, propone un tipo de música y cultura que se caracteriza por ser muy divertida. En las siguientes páginas exploraremos algunas formas en las que el rock mexicano ha incorporado el humor y la diversión dentro de su oferta cultural y cómo este discurso lúdico contribuye a la construcción de su ideología.

A principios de los ochentas, los rockeros rupestres se caracterizaron por experimentar con letras de contenido social pero expresadas de manera muy ingeniosa. La tendencia continuó y aún los temas más tristes han sido tratados con un humor negro que no es nada ajeno a la cultura mexicana que disfruta de las bromas macabras. La migración ilegal a Estados Unidos por ejemplo, es un tema particularmente sensible a la sociedad mexicana y ha sido representado mayormente desde el melodrama. Para el rock sin embargo, es una situación que no está exenta de su lado cómico. Tijuana NO recrea en "La migra" (NO 1993) el momento en que dos mexicanos experimentan angustia y desesperación al ser descubiertos tratando de cruzar la frontera por agentes de

inmigración estadounidenses. En medio de la violencia de la situación, los agentes migratorios estadounidenses explican, desde el altoparlante de su helicóptero, que no quieren que los mexicanos crucen a Estados Unidos "porque ustedes estar muy feos". La apreciación estética de 'lo feo' en medio del drama nos parece fuera de lugar y es por tanto gracioso. No obstante, el comentario no resulta ser del todo absurdo pues pone de manifiesto los tintes raciales del conflicto internacional. En su ensayo Fenomenología del relajo, Jorge Portilla explica que el humor negro nos rescata del patetismo al distanciarnos de situaciones atroces, cancelando o reduciendo la tensión opresora de la situación y otorgando cierta libertad interior al individuo (76 y ss.).

En la misma temática, Tex Tex les pregunta a los mexicanos a ritmo de norteña-rock: "¿Pa'que se van al gabacho?". Y los invita en tono sarcástico a que "no crucéis a lo buey la frontera" pues en caso de quedarse en su país, existe una variedad de 'estupendas' ocupaciones a las que los potenciales migrantes podrían dedicarse:

> Siembra maíz . . . u otras hierbas,
> pero no dejes morir a tu tierra.
> Vende discos, cassettes o playeras,
> vende atole, tamales o memelas. ("Mexicanos" 4-7)

Irónicamente esta canción aparece en 1994, año de la firma del TLC con Estados Unidos y Canadá, lo que nos recuerda que, contrario a los discursos oficiales triunfalistas, la entrada de México al llamado primer mundo sigue llevándose al cabo por la puerta trasera. El humor actúa aquí como una actitud liberadora que hace que el hombre trascienda su situación y, una vez situado como espectador de su condición adversa, pueda burlarse de ésta y tomar control de la misma. En la cita anterior, el cantante habla a 'los mexicanos' como si él mismo no lo fuera. Este distanciamiento entre él y los protagonistas del problema le permite ironizar sobre de las pésimas condiciones laborales

que privan en el país. A través del humor negro, el hombre se burla de situaciones sobre las que no tiene un control real como la muerte, el sufrimiento o, en este caso, la explotación económica de la que es objeto y las leyes internacionales que limitan la inmigración. A pesar de ello, Portilla advierte que el humor no implica que se ignore el sufrimiento, sino por el contrario, presupone un entendimiento de éste (71-81). El humorista que se ríe de una situación dada es porque sabe que esa situación es trágica y particularmente dolorosa y decide manipularla asociándola a elementos imprevisibles que son la causa del efecto cómico. La liberación no sólo opera en el sentido catártico sino también práctico ya que, al otorgarnos la capacidad de manipular mentalmente la situación, el humor nos pone en posición de reflexionar, aún en mitad del caos, sobre alguna posible salida al problema. Ese uso de las capacidades intelectuales puesto al entendimiento de situaciones adversas puede ser uno de los efectos más benéficos del poder reírse de lo nefasto.

Otro recurso por medio del cual el rock mexicano nos propone divertirnos es el *humor cábula*, término coloquial que Carlos Monsiváis define como un tipo de humor que no es blanco ni negro sino "rasposo, rijoso, con frecuencia escatológico, en el sentido de 'lo terrenal a fuerzas', donde 'las malas palabras', existían para que uno evocara inútilmente 'las buenas'" (Prólogo I). A diferencia del humor negro que se ríe de lo trágico, el humor cábula mexicano se dirige a aquello que se presenta tan respetable o sagrado que sólo pretende inspirar admiración como la patria, lo erudito, la religión o la madre. Este tipo de humor rompe el tabú al tratar estos temas como algo mundano y por tanto, material apto para la burla y el chiste. Notemos cómo funciona.

En su ensayo El laberinto de la soledad, Octavio Paz afirmaba que la palabra 'chingar' es intrínseca a la identidad mexicana porque expresa la frustración existencial que sufre el ser mexicano producto de la conquista, ante la violación histórica de la madre (82 y ss). El grupo Botellita de Jerez hace su propia versión de El laberinto de la soledad a fin de mofarse de la historia nacional, de la explotación que perdura y de paso de la intelectualidad de Octavio Paz. En "El laberinto de la soledad. Capítulo IV", Botellita narra su trágica situación y la manera en que finalmente la revertirá:

> Me lleva la chingada
> le chingo y le rechingo,
> con tanta chingadera
> me chingan de hace un chingo. ("El laberinto de la soledad. Capítulo IV" 1-4)

El grupo no trata de re-explicar el sentido de 'chingar', la letra de "Laberinto" es una cómica letanía cacofónica que ejemplifica las contradictorias acepciones actuales del término que significa tanto ganar como perder. La canción resulta graciosa por varias razones, primero el uso indiscriminado e ingenioso de la palabra soez, luego por la banalidad con que se trata un tema que pertenecía al discurso académico. Esta forma de diversión, tan arraigada en la cultura mexicana, toca justamente lo que se piensa como intocable. El rock explota esa forma de humor que se complace en la trasgresión y el ataque a los discursos y figuras hegemónicas. Una muestra visual de esta actitud cábula es la portada del disco Renovación moral (1984) de Three Souls in my Mind (antes de ser El TRI), donde retoma el slogan del sexenio del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988) quien aseguraba que su gobierno traería "La renovación moral de la sociedad". La reacción del grupo a esa pretensión fue levantar el dedo medio en claro símbolo fálico, produciendo así un efecto de vulgaridad (vs. lo moralmente aceptado), de descrédito (vs. lo políticamente propuesto) y de risa (en pro del goce y la diversión) (Figura 21).

Figura 21. Portada de Renovación moral.

En el contexto mexicano, donde el poder patriarcal, político y económico se ha llegado a ejercer de manera absolutista, la tradición del choteo a la autoridad otorga al individuo cierto poder de contestación y lo faculta (empower) para decir lo que quiere, pero no puede decir. Ya que las instancias de poder obstruyen la participación y negociación de las clases populares, esta forma de humor encuentra un terreno propicio al ser uno de los pocos espacios desde los cuales se puede desacralizar a la autoridad y acercarla al individuo común.

Arthur Berger expone en "The Politics of Laughter" que, aún cuando las bromas no aludan necesariamente a una figura o idea política, éstas siempre poseen una dimensión política ya que "the value system or attitudes expressed in the joke would, in principle, connect with or reinforce the beliefs of one of our political cultures" (22). El encontrar diversión en una broma, significa por una parte que compartimos cierta información con el bromista que nos hace ser un decodificador competente del chiste. También denota que hemos aceptado el cuestionamiento al valor del cual se mofa y que nos solidarizamos con el bromista en el desprestigio de éste. De esta forma, el humor puede funcionar como factor de unidad en un grupo al estrechar los lazos de pertenencia

y como un eficaz medio para cuestionar un sistema de valores que se percibe como opresor.

Otro recurso humorístico recurrente en el rock mexicano contemporáneo en el que me interesa detenerme es la parodia. En términos generales podemos referirnos a ésta como una referencia intertextual crítica que produce un efecto cómico. Es necesario aclarar que un texto paródico no es una imitación ni ridiculización del texto citado (que incluso puede ser 'original' o no), sino más bien una recreación de éste.[7] En lo musical encontramos una tendencia de la música contemporánea (nacional e internacional) a re-mezclar o re-hacer en el mismo u otro género, repertorios ya conocidos. ¿Qué distingue entonces a un *cover* de una parodia? Como hemos dicho, las parodias buscan provocar la risa al tiempo que ejercen una crítica, esa es la intención con la que se emiten y reciben. Las recientes interpretaciones de boleros clásicos por Luis Miguel, por ejemplo, no pueden considerarse textos paródicos ya que su propósito no es reírse de nada ni criticar nada. Por el contrario, la elección de los textos implica cierta apreciación de éstos y su cita evoca más bien un sentimiento de nostalgia.[8]

En las parodias, al igual que en otros textos humorísticos, existe un elemento de incongruencia o distorsión que divierte al receptor al subvertir sus expectativas. La versión de "Ella" de José Alfredo Jiménez hecha por el Cartel de Santa ilustra bien este

---

[7] Las parodias son textos creativos y complejos sin embargo no es sino hasta recientemente que, ante su predominio en todas las artes, algunos teóricos de la modernidad y la postmodernidad (Bakhtin, Jencks, Eco, Hutcheon) reconocieron el valor de este género en la producción de significados nuevos y relevantes para el entendimiento de la cultura. Anteriormente, la parodia era vista (con algunas excepciones) como un género parasitario que ridiculizaba o en el mejor de los casos re-visitaba un texto previo pero que no hacía ninguna aportación (Rose, Parody).

[8] El reconocimiento a los textos citados implícito en las parodias hace que algunos las interpreten como un homenaje indirecto. Sin embargo, a diferencia de un *cover* o *re-make,* esta valoración va acompañada de un cuestionamiento como veremos más adelante.

efecto de distorsión paródica, al interpretar una tradicional canción ranchera en versión hip-hop. También nos sorprenden algunas re-elaboraciones a las líneas más conocidas del texto, como la del estribillo "Quise hallar el olvido al estilo Jalisco, pero aquellos mariachis y aquél tequila me hicieron llorar" ("Ella" 7-8), al que transformaron en "Quise hallar el olvido al estilo Jalisco, pero salí más regio que'l puto cabrito". [9]

Primero notemos que la decisión de alterar un texto conocido va en contra de lo ya aceptado por el receptor. La expectativa de oír lo que ha oído tantas veces se ve alterada al encontrarse que, en lugar del lamento melodramático y patriota que implica el olvidar "al estilo Jalisco"; la línea 8 se encuentra reemplazada por un comentario personal que rompe con el drama de la situación y también con la noción de que la tradición está esencializada en las rancheras, los mariachis y el tequila. Los símbolos estereotípicos de mexicaneidad -casi todos tomados de la cultura del estado de Jalisco-, ignoran que los de Monterrey se reconocen tanto en las canciones de José Alfredo como en el cabrito y en el hip-hop. El Cartel de Santa desafía así el monopolio sobre lo que significa 'ser mexicano' y abre esta noción a otros rasgos identitarios que además, no parecen ser apropiados gustosamente. Notemos también que la crítica implícita en la parodia no se dirige únicamente hacia el texto citado, sino que se sirve de éste para cuestionar diferentes objetivos fuera de él.

Otra consideración sobre los textos paródicos es la hibridez que se obtiene al contrastar lo serio con lo absurdo, lo contemporáneo con lo clásico o lo elitista con lo popular. Como expusimos en el capítulo anterior, la intertextualidad es una característica

---

[9] *Regios* es la forma abreviada e informal de llamar a los *regiomontanos* u originarios de Monterrey, N.L. de donde es El Cartel de Santa. El *cabrito* es la carne asada de la cría del carnero y es el plato típico de Monterrey y en general de los estados del norte.

distintiva del rock mexicano que frecuentemente parodia textos, estilos y personajes. El bolero "Querida" de Juan Gabriel, resultó ser bastante bailable en la versión ska de Maldita Vecindad, al tiempo que se le despojaba de su sentido patético. Molotov por su parte se complace parodiando absolutamente todo -incluido el rock mismo-. El título de su primer álbum ¿Dónde jugarán las niñas? (1997) alude a ¿Dónde jugarán los niños? (1992) de Maná pero desacreditando y resemantizando la pregunta ecologista planteada por Maná, ahora con connotaciones sexuales (Figura 22).[10]

Figura 22. Portada de ¿Dónde jugarán las niñas?

Posteriormente vendrían "Rap, soda y bohemias" [11] y "Amateur" donde juegan con las ya conocidas melodías de "Rapsodia bohemia" y "Amadeus" y rescriben sus letras en clave cómica. En "Amateur", narran sarcásticamente las supuestas condiciones precarias que el grupo enfrenta cuando salen de gira debido a que son 'amateurs'. La parodia mayor sin embrago ha sido el disco Prosa y canto (1997), donde una voz (que no es la de ninguno de ellos) recita las canciones "Puto", "Chinga tu madre" y "¿Por qué no te haces para allá?...al más allá" con un violín de fondo. La crítica se dirige aquí a varios

[10] La última secuela de esta intertextualidad es el álbum ¿Dónde jugarán los ñoños (tontos)? (2005), del grupo punk Little Space Monkeys de Mérida, Yucatán.

[11] "Bohemias" aquí hace alusión al nombre de una conocida cerveza mexicana.

objetivos, el primero es la alta cultura que se encuentra ridiculizada al presentar tales textos en forma de poesía y acompañarlos de un instrumento clásico. Un segundo blanco es el grupo mismo al autoparodiarse y rehacer algunas de sus canciones más conocidas en un género que les es totalmente ajeno pero congruente con su estilo transgresor y lúdico.

¿Qué significados transmiten estos textos híbridos y humorísticos? Lo que primero que capta la atención del receptor y hace que sean recordadas, es su efectividad en provocar la risa y la diversión. Se destaca la actitud irreverente de mofarse y hacer risible *cualquier* aspecto de la vida y la cultura por trágico o prestigioso que éste sea. Las parodias disputan el significado de los textos y estilos parodiados denaturalizándolos y resaltando sus incongruencias y excesos. Así, cuando se parodia la cultura alta u oficial se están devaluando sus pretensiones de intocable y superior. Este recurso ofrece además cierta 'protección' al emisor contra potenciales censuras o represalias, ya que dado el carácter cómico del texto, la crítica aparece de manera velada.

La parodia también sirve para actualizar textos sin obscurecer su referencia histórica. Margaret Rose resalta que una de las características de la parodia, a diferencia de la ironía, es que la primera "contrasts a quoted text or work with a new context, . . . [and] remains in the ambivalent position of belonging both to the work of the parodist and to the author and reading public attacked by the parodist" (88). Esta oposición, no sólo de textos, sino de estilos y contextos, denota la complejidad y pluralidad estética que domina la cultura urbana actual. Además, la discontinuidad de las intertextualidades nos

habla de la necesidad de expresarnos a través no sólo de elementos contemporáneos, sino también de los provenientes de distintas tradiciones, tiempos y espacios.[12]

Observamos entonces que la articulación de la cultura del rock mexicano, se apoya en un discurso humorístico expresado a través de bromas, burlas y parodias. Consecuente con el discurso anti-autoridad que demandan las convenciones del género, los principales blancos de ataque son figuras y valores hegemónicos, aunque éstos no son los únicos. Más que una agenda política, lo que el humor rockero promueve es una actitud desenfadada y anti-solemne ante la vida. El rock mexicano es una música popular que nos recuerda que es divertido estar vivos, que se puede disfrutar aún en el caos y la adversidad y que, gracias a esa actitud, las situaciones pueden llegar a ser menos caóticas y menos adversas.

---

[12] Esta posición ambivalente entre diferentes tiempos y espacios nos remite nuevamente al concepto de audiotopia o frontera cultural explorado en 3.2.

4.3 Goce, hedonismo y economía

"No me molesten, ando borracho,
no preguntes, no me contestes
pues ando borracho"
Genitálica

El humor, la risa y el goce remiten a rasgos de la cultura popular que, en oposición al carácter serio y formal de la llamada alta cultura, hace del placer una de sus prioridades. La búsqueda y expresión del placer corporal es una forma de distinguirse de la cultura intelectual y del grupo que se asocia con ésta. Este aspecto de la cultura popular proporciona una forma de liberación de las normas sobre el control de las reacciones corporales, pero al estar asociado a una clase específica ha sido rechazado.

Uno de los modos de comunicación entre el rock mexicano y sus audiencias, es a través de la expresión de una actitud hedonista que, inscrita dentro del discurso pro-libertad, opera en el imaginario rockero como ideal de vida. ¿En que consiste el discurso del *hedonismo rockero* y cómo se relaciona con el resistente? Tres ejes articulan la propuesta hedónica del rock mexicano: uno es la defensa del *relajo*, un segundo -que bien podría considerarse una extensión del anterior- es la promoción de una *ética anti-trabajo* y finalmente, una celebración de los *placeres corporales*. En su conjunto, éstos promueven una visión relajada y placentera de la vida desde una perspectiva menos supeditada a las exigencias de la ética protestante del trabajo.

Históricamente la élite gobernante ha despreciado los modos de recreación de los sectores subalternos. No porque ella no disfrutara del ocio y la diversión (en términos prácticos, ellos son los que más pueden disfrutar de éstos), sino porque esas actividades

de esparcimiento interfieren con su disponibilidad para el trabajo.[13] Luego de la revolución industrial, la división entre el tiempo de trabajo (enajenado) y el tiempo libre (personal) se hizo tajante, el segundo quedo supeditado al primero y por oposición a las tareas de producción se le considero como 'tiempo improductivo'. De esta manera, las clases medias y altas contemporáneas ejercen su derecho al ocio y al placer pero fuera del tiempo dedicado a la producción. Matei Calinescu observa que el hedonismo de las clases medias "is confined to the use of spare time" y es por lo tanto, "hedonism of relaxation" (244).[14] Así, lo que se condena en el capitalismo no es el ocio en sí mismo, sino el ocio que no está subordinado al trabajo y al consumo.

En este contexto, el ocio y la diversión deben pensarse como conceptos y prácticas ligados a las condiciones y valores del grupo que las practica. Observemos cómo opera esta dinámica dentro de la cultura del rock. Una muestra es el tradicional diálogo del TRI con su público hacia el final de sus conciertos donde les pregunta si "quieren seguir escuchando esta pinche música para locos", a lo que invariablemente obtienen una respuesta afirmativa. El insulto a su música como 'pinche' y a su público como 'locos' no pretende en realidad ofender a nadie. Lo que se logra es crear una identificación con ellos en la condición de ser unos cábulas, relajientos y saber que están

---

[13] Ana Ma, Prieto Hernández dirige nuestra atención a la forma despectiva en que desde la colonia, se ha caracterizado a los sectores pobres por su inclinación al ocio y al placer: "[los patrones] mostraron una preocupación por la vagancia y la ociosidad de los pobres, las cuales se atribuían al carácter de los sujetos o al clima de la región. Poco se habló de la explotación, de la falta de estabilidad laboral, de la competencia de los productos de importación con los de manufactura nacional o de la incapacidad de incorporar a los sectores desarraigados de la economía agrícola" (182)

[14] Notemos que esta organización del ocio incentiva el consumo ya que el tiempo libre es destinado a obtener bienes que causen placer y comodidad. Las prácticas recreativas de las clases medias y altas están integradas a la economía e incluso grandes sectores de ésta dependen de su espíritu hedonista (turismo, entretenimiento, moda, etc.). En este tipo de hedonismo, el aplazamiento del placer también ha sido reemplazado por la urgencia del consumo promovida por la publicidad. En este sentido, considero que la industria promueve el consumo recreativo para distraer a las masas de organizar una revolución, sino principalmente para obtener una rentabilidad.

compartiendo el mismo ritual. Para Maritza Urteaga, el propósito de tales intercambios entre músicos y público es asegurar el tono relajado e irreverente que debe imperar en las tocadas, "esto es vacilón, cotorreo, listo, mañoso, alburero" ("Toque" 14). La intención es 'echar relajo', alterar la relación convencional entre músicos y público, perturbar el orden público, no pensar porque "A lo loco se vive mejor".[15]

El relajo es siempre de carácter colectivo ya que no sólo se invita a otros a echar relajo, sino que la negación del valor rechazado se dirige a la comunidad realizadora de éste. Para Jorge Portilla, esta disidencia es infructífera ya que el valor neutralizado no se reevalúa ni se descalifica, sino que simplemente se le ignora momentáneamente en actitud irreflexiva. La acción del relajo, según su opinión, es irresponsable, no se compromete a nada y no se encamina a una libertad interior (39 y ss.). Esta conclusión sin embargo, no toma en cuenta que pueden existir situaciones y valores que, aún cuando no se proponga otro en su lugar, puede resultar fructífero simplemente ignorarlos de vez en cuando. Las Víctimas del Dr. Cerebro invitan al relajo y al baile para sustituir la valoración del trabajo:

> Ya estoy cansado de estar sin trabajar,
> yo sólo pido una oportunidad,
> y yo busco la respuesta
> en un radio viejo y en un chachachá.
>
> Y suena y suena y suena mi esqueleto,
> y suena y suena y suena al bailar. ("Esqueleto" 1-6)

En vez de sentir la angustia que implicaría apreciar el trabajo y no poder alcanzarlo, el sujeto se vuelca en el baile y el relajo, justamente como una forma de liberación interior.

---

[15] En su ensayo Fenomenología del relajo, el filósofo Jorge Portilla lo define como "la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella" (25).

Como el mismo autor afirma respecto al humor negro, esta actitud nos rescata del patetismo ante situaciones adversas. Pero "después del relajo", argumenta Portilla, "las cosas siguen exactamente igual que antes. Por eso no puede considerársele como una actitud *revolucionaria*" (85). De acuerdo, la suspensión del compromiso ante una valor, no significa la suspensión del valor. Pero si éste queda minimizado y aún ridiculizado -al menos temporalmente- se logra poner en crisis su condición absoluta e incluso puede propiciar su desinteriorización en el sujeto, por lo que no puede hablarse de un efecto nulo.

Como una radicalización del relajo, el rock mexicano promueve una ética anti-trabajo en clara oposición a la lógica capitalista que lo proclama como el único camino hacia la 'superación personal'. Comencemos por notar que los músicos de rock parecen ganar dinero 'sin trabajar', su actividad se asemeja más a una diversión, a algo que harían por gusto, que a un trabajo en el sentido convencional. Aunque sabemos que no se trata de una actividad casual, su vestuario, actitud y horarios de actuación los colocan en un tiempo y espacio que socialmente corresponden al tiempo libre dedicado a la diversión. Esta impresión la refuerzan con letras donde rechazan otras ocupaciones a cambio de dedicarse al rock. En "Mente rockera", Alex Lora narra su supuesta historia personal:

> Cuando era niño mi jefa (madre) me dijo:
> quiero sentirme orgullosa de m'hijo
> quiero que seas arquitecto o doctor
> o quizás llegues a senador.
> Mi mente dijo que NO,
> mi cuerpo dijo que NEL,
> mi sangre dijo NI MADRES,
> y aquí me tienes en el Rocanrrol. (1-8)

Este enfoque resulta ser muy disruptivo porque no se propone como forma de ocio, sino como forma de vida. Es decir, a causa de la diversión el trabajo es relegado a

un segundo plano, "¡Hay que pinche cruda! . . . No quiero hoy ir a trabajar" (1 y 4) dice La Lupita en "La mañana de una noche difícil". Botellita de Jerez por su parte se mofa de la estimación a los trabajos convencionales, explotando la polisemia del verbo *luchar*. En contraste, el "Guacarrock del Santo" exalta las virtudes de El Santo, al que consideran superior a Superman y Batman "súper héroes de historieta".

> Hay hombres que luchan un día y son buenos. . .
> hay hombres que luchan un año y son mejores. . .
> hay quienes luchan muchos años y son muy buenos. . .
> . . .pero los hay quienes luchan todos los domingos. . .
> . . .esos son los chidos. . . . (1-5)

En el contexto de la primera línea *luchar* se entiende como 'trabajar duramente', a lo cual se le asigna una valoración positiva y más aún en cuanto más se lucha o trabaja. Hacia el final del párrafo se descubre que el mayor mérito en realidad no se le asigna a los que más se afanan, sino a los que practican la lucha libre los domingos. En ese sentido se revierte la escala de valores burguesa a favor de aquellos que se dedican al entretenimiento en lugar de dedicarse a la producción y lo hacen sólo un día de la semana, en vez de todos. El Santo –que al igual que Botellita de Jerez tiene una ocupación relacionada con el tiempo libre y el espectáculo, adquiere un valor superior a aquellos que realizan labores convencionales. La celebración del ocio y la diversión contraría los valores de esfuerzo, austeridad y postergación de la recompensa, necesarios para funcionar en la vida laboral.

Esta aversión no es infundada, históricamente las condiciones de trabajo han sido y continúan siendo notablemente desfavorables en México. En el 2005, el salario mínimo vigente para trabajos no calificados es de $45.24 pesos por día (Comisión nacional de

salarios mínimos).[16] Para los universitarios, que ya se han esforzado y aprendido a aplazar la remuneración, la situación no es muy diferente pues la mayoría terminan empleándose en otras ocupaciones para subsistir. Incluso aquellas carreras relacionadas con la industria de manufactura tienen altos índices de desocupación. Tal es el caso de la carrera en Ingeniería mecánica e industrial que la ejercen 13 de cada 100 egresados y que, a pesar de ser la décima carrera 'mejor pagada' en México, tiene un ingreso mensual promedio de $10 596.00 pesos (Hernández Arana 4).[17] Así, el contexto económico actual es terreno fértil para la reproducción de este discurso ya que las condiciones de desempleo y explotación aportan poca motivación para querer incorporarse al sistema de producción.

Tal rechazo a la ética del trabajo muestra, entre otras cosas, una resistencia a lo que Pierre Bourdieu llamó maduración social (social ageing) o la incorporación social e ideológica al aparato productivo y a la vida adulta, sin importar la edad cronológica (cdo. Thorton 102).[18] Esta lectura podría explicar la apropiación de símbolos tomados de la cultura de los niños por parte de algunos sectores rockeros. El uso de brochecitos de colores pastel para el pelo, camisetas y accesorios estampados con caritas sonrientes, 'Elmo skato' y el Chapulín Colorado; estaría funcionando aquí como una estrategia para puerilizar o simplificar la vida a sus elementos básicos. La operación radica en acrecentar el capital subcultural que contradiga o simplemente se aleje de las prácticas y las normas hegemónicas vigentes en la sociedad adulta.

---

[16] Equivalente a $4.10 US dólares aproximadamente.

[17] Equivalente a $964.00 US dólares aproximadamente.

[18] La referencia original viene del libro Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Otro componente esencial de la propuesta hedónica en el rock mexicano se relaciona con el placer corporal. No me refiero ahora a la disputa por el poder de decisión sobre el cuerpo (ver 3.1), sino más bien al uso del cuerpo como locus de complacencia recreativa. Esta forma de goce incluye al sexo pero también al alcohol, la comida, el descanso y al baile mismo como experiencia física placentera. La obtención del placer corporal no proviene de un ideal de salud y belleza (que demandaría disciplina y trabajo), sino que depende de los excesos. Contrario al slogan usado en la publicidad de bebidas alcohólicas que, a fin de poder anunciarse en radio y TV, debe incluir el epílogo "Todo con medida, nada con exceso"; La Cuca propone disfrutar de "Todo con exceso". El control de la libido, como parte del auto control conservador, es uno de los principios que se busca minar:

> Contigo no quiero nada,
> no quiero nada, nada con medida
> contigo quiero todo, todo con exceso
> nada con medida, nada con medida. (5-8)

Los excesos pueden resultar nocivos a largo plazo, pero sin duda ayudan a solventar las necesidades físicas del momento. Martín Barbero considera que este sentido de inmediatez es "un rasgo clave de la cultura popular: la escasa posibilidad que los pobres tienen de planificar el futuro y merced a lo cual desarrollan un peculiar sentido de desciframiento de las ocasiones" (Medios 106). Bajo esta perspectiva, no debemos entender que la celebración del momento se deriva de una actitud optimista sino más bien, es producto de una situación apremiante por la falta de oportunidades a largo plazo, como lo grita Control Machete en el *soundtrack* de la película Amores perros:

-¡Suficientes!. . .
Son los problemas de un solo día,
Como para preocuparse por el futuro.
-¿Cuál? ("Amores perros" 1-4)

Así, el disfrute de los sentidos se realiza de un modo carnavalesco que sin previsiones a futuro se propone sacar provecho del presente. La descripción de las funciones corporales raya en referencias grotescas como "guacarear" (vomitar) después de haber bebido demasiado y algunas representaciones del sexo que, lejos de ser eróticas, son sencillamente lúdicas. La satisfacción radica en romper la prohibición de decir lo que es considerado de 'mal gusto', a cambio de disfrutar el placer visceral de una incongruencia circense. "E. Charles White", que en el título ya lleva el doble sentido, recrea un diálogo imaginario donde Molotov ironiza sobre las exigencias de la industria discográfica que les pide "decir algo con mensaje social" al estilo Manú Chao porque "ese güey [está] en las listas de la popularidad de todo el mundo" (6 y 10). Como respuesta, el grupo presenta un divertidísimo texto que consiste en pasar lista a unos supuestos agremiados. El interminable elenco de nombres no es más que un inventario de albures en los que se alude al sexo, el alcohol y la droga:

Evita Dolores de Hoyo, ¡Presente!
Michel Elodia Corona, ¡Presente!
Tomás Alegre y Pacheco, ¡Presente!
Alma Marcela Silva de Alegre, ¡Presente! (46-49)

No sólo se desobedeció a la disquera al no producir algo con 'mensaje social', sino que ni siquiera hay mensaje alguno. Se trata pues de un juego lingüístico y mental cuya pretensión esencial es provocar la risa y transgredir el tabú.

El rock como juego, relajo o desmadre ha probado ser una propuesta exitosa, estética y comercialmente. Ahora bien, ¿puede este discurso hedonista articular una

propuesta ideológica de algún tipo? Daniel Martin, en su artículo "Power Play and Party Politics", afirma que "the use of drugs and indulgence in hedonistic pleasures, threatens the moral basis of capitalism" (83). Como hemos apuntado, la ética laboral que sustenta el sistema de producción actual, demanda un control físico y mental de nuestros impulsos y necesidades a fin de concentrarnos en el trabajo. En este sentido es que Martín percibe que "fun can be political [because] . . . . It subverts dominat images of subjetivity and discipline" (92); es decir, su connotación política se ejerce simbólicamente al tomar una posición contraria respecto a los valores dominantes. Esta lectura coincide con la interpretación del slam y el humor como prácticas encaminadas a provocar una liberación tanto personal como comunitaria. Al mismo tiempo, refuerzan el ideal de autonomía sobre el uso del tiempo, el cuerpo y la mente. Por lo que la propuesta hedonista se articula en relación directa con el discurso ideológico resistente y pro libertad del que nos ocupamos en el capítulo anterior.

Desde otro punto de vista, no podemos dejar de notar que el uso del 'tiempo libre' ha sido comodificado en las sociedades contemporáneas y las prácticas asociadas al ocio se han institucionalizado como prácticas de consumo. Las expresiones y necesidades de recreación y hedonismo también pueden -y de hecho son- convertidas en productos y actividades rentables. El rock no es la excepción. Genitálica, uno de los grupos contemporáneos de estilo más lúdico, es también uno de los más rentables (Figura 23). Jorge Zequeira y Marco Rueda definen su personalidad como "desmadrosa y despreocupada" y en parte por ello les sorprende que sean,

> la banda [de rock] nacional que más copias ha despachado de un solo disco, por lo menos en las últimas tres décadas, en esa empresa [SONY] por la que han pasado nombres cómo: Bon y los Enemigos del Silencio, Cecilia Toussaint, Coda y Sekta Core. (8)

Los periodistas incluso sugieren que su estilo fue cuidadosamente diseñado por su compañía debido a que se dieron cuenta que "en los productos hechos para los niños y los adolescentes están las verdaderas minas de oro potenciales" (8).

Figura 23. Genitálica. Foto: Nuestro rock 82.

La rentabilidad de Genitálica no es sorprendente, pues en realidad casi cualquier tipo de propuesta puede ser comercializada a nichos específicos de mercado. Si bien los mensajes, el lenguaje y la apariencia de Genitálica, Molotov o el TRI pueden molestar la susceptibilidad de algunos, éstos no dañan en absoluto a la industria del disco. Por el contrario, crean fuentes de trabajo y ganancias significativas. La tolerancia de este discurso depende de que se confine al 'tiempo libre' (o propio) y que no amenace al sistema económicamente.

Esta situación crea una paradoja tanto para la ideología capitalista como para la ideología del rock ya que por un lado se promueve una actitud anti-productiva, y por el otro se producen bienes (discos, conciertos, camisetas) para el consumo. Una manera de entender esta situación es pensar que el sistema de producción actual no es la única manera de organización posible. El hecho que la crítica se genere desde dentro del aparato productivo no la anula; sólo indica que se está en desacuerdo con los modos

vigentes de operación. La crítica puede seguir siendo válida, pero su impacto sólo se fortalece cuando paralelamente se promueven iniciativas alternas a la dinámica económica actual.

Conclusiones

Como he expuesto en las páginas anteriores, el discurso lúdico presente en la cultura del rock en México se articula por medio de mensajes y prácticas agrupados alrededor del baile, el humor (negro, cábula, grotesco) y la invitación al goce y la recreación hedónicas. Este discurso contribuye de varias maneras a la cultura del rock. En primera instancia notemos su importancia para la formación y reforzamiento de lazos comunitarios que se logra al compartir modos de recreación diferenciados de la oferta masmediática. Se trata de un sentimiento de pertenencia o actitud de complicidad entre músicos y público que los coloca en un espacio simbólico diferente al de otras culturas. El conocimiento y dominio de la forma específica de bailar, bromear o descansar, incrementa el capital subcultural de sus participantes y les otorga valía ante los otros miembros de la comunidad.

La voluntad de contrariar valores fundacionales (respeto a la autoridad o la ética del trabajo) a través de la recreación y de algunos modos específicos de convivencia, complementa el discurso resistente y juntos constituyen la parte central de la ideología del rock. La defensa del placer y el ocio refuerza el discurso rebelde al negarse a participar en las convenciones de la cultura dominante que, en este caso, se corresponden con los valores de la ideología burguesa que privilegia la disciplina, el ahorro y la seriedad. Por el contrario, nuevamente observamos que la identificación se da con valores y prácticas de la cultura subalterna –e incluso infantil- que promueve la risa, el placer corporal y el goce momentáneo. El rock se propone a sí mismo como una forma de entretenimiento, pero también como una filosofía de vida invadiendo otros espacios además del puramente recreativo. Pues también aspira a funcionar como un elemento

emancipador que relaja y libera de las presiones sociales al cuestionar sus fundamentos. Así, los rituales de agregación y contestación proporcionan los rasgos identitarios necesarios para la construcción de la identidad rockera a nivel de grupo.

La propuesta lúdica tiene implicaciones políticas pero, como hemos dicho anteriormente, no en el sentido tradicional del término ni a través de su participación en canales oficiales. En el contexto actual mexicano esto sería poco exitoso, pues dada la apertura (¿o indiferencia?) hacia la crítica política, los cuestionamientos al sistema se han vuelto casi inofensivos.[19] La situación es consecuente con un estado que achica sus funciones y da paso a un nuevo orden económico pro-globalización que empieza a verse como el problema que agudizará las inequidades existentes.

Sin un proyecto económico alternativo que compita con el actual, ¿cómo se puede resistir este nuevo discurso totalizador? En un intento de sabotaje simbólico, el rock lo hace por medio de la diversión, el humor y el ocio. En vez de llevar las protestas al terreno político, la resistencia se ejerce en escenarios más modestos, como el ámbito de las prácticas cotidianas y de las relaciones culturales. Esta actitud es común denominador de los movimientos sociales contemporáneos que, de acuerdo a Valenzuela Arce, "no centran [sus cuestionamientos] de manera prioritaria en las relaciones sociales de producción, sino en otras esferas de la vida". Ya que el sistema social se ve como algo abstracto, "difuso, fetichizado, fragmentado" (Color 260).

---

[19] Actualmente la participación política ciudadana (en forma de afiliaciones a partidos y ejercicio del voto) está dominada por la apatía. Sin embargo, existe un gran deseo del ciudadano de ser tomado en cuenta que se manifiesta a través de prácticas culturales (y no políticas) como los programas de televisión interactivos o 'reality shows'. Donde cada semana millones de personas literalmente pagan ($25 pesos, casi la mitad de un salario mínimo diario) por votar por su concursante favorito. Esta captación de la participación civil es un ejemplo de cómo los medios masivos canalizan y se sirven de las voluntades populares ante la ausencia de opciones políticas viables.

Finalmente es necesario comentar que las prácticas de dispersión también cumplen una función de contención social. Paralela a la lectura que hace Bradford Simon del slam y Monsiváis del relajo, Arthur Berger concluye que si bien el humor sirve como una forma de unir a la comunidad y de combatir la represión, éste también puede ser un mecanismo de control en una situación de crisis al proporcionar una liberación de tensiones y colaborar así a la estabilidad (15-26). A fin de mantener su posición, la cultura dominante no es totalitaria sino que abre espacios de contestación tolerados a fin de evitar o corregir situaciones de crisis. Por ello es que se permite que algunos discursos desafíen velada o abiertamente los poderes hegemónicos pues éstos sirven como una válvula de escape. En tal caso, estaríamos observando una de las maneras en las que la cultura popular se convierte en un escenario donde se negocian las tensiones sociales y -como lo había señalado Mikhail Bakhtrin-, aún sin proponérselo es contestataria y tradicionalista, revolucionaria y conservadora a la vez.

CAPÍTULO 5.

CAFÉ TACUBA. ROCK SIN ETIQUETAS

"Gran parte de los músicos de rock, muestran que es posible fusionar las herencias culturales de una sociedad, la reflexión crítica sobre su sentido contemporáneo y los requisitos comunicacionales de la difusión masiva" (García Canclini, Culturas 338).

Este último capítulo se propone observar cómo se verifican nuestras reflexiones y argumentos en los textos y prácticas de Café Tacuba, uno de los actores sobresalientes en el desarrollo del rock nacional contemporáneo. El grupo combina una exitosa carrera en la industria de la música con un proyecto cultural vanguardista que los mantiene vigentes en el ámbito rockero. Por ello, para la realización de este estudio de caso nos preguntamos ¿cómo convergen y se negocian los intereses de los músicos con los de la industria discográfica? ¿cuáles son las estrategias textuales y las acciones sociales que comunican una postura de resistencia? Y, ¿qué impacto tiene la experiencia y el discurso de Café Tacuba para la cultura del rock? Comienzo por describir la historia del grupo para luego analizar su dinámica de producción y las características musicales y estéticas de su obra.

5.1 Breve historia del grupo

"¡Qué buen viaje!"
Café Tacuba

A fines de la década de los ochentas, Joselo Rangel (cuerdas), Enrique Rangel (cuerdas), Emmanuel del Real (teclados) y Rubén Albarrán (voz), deciden unirse para formar un grupo que inicialmente se llamó Alicia ya no Vive Aquí y que posteriormente sería Café Tacuba.[1] La Figura 24 los muestra en este orden.

Figura 24. Café Tacuba.

Originarios de Cuidad Satélite, un suburbio al norte del Distrito Federal, el grupo inició su carrera tocando en el circuito de bares de rock de la cuidad de México: El Hijo del Cuervo, El 9, El Tutti Frutti, Rockotitlán y El Lucc. Durante ese tiempo se hicieron de un público regular que los identificaba por su estilo ecléctico. WEA los contrató y en 1992 produjo su primer disco homónimo con los temas que ya habían dado a conocer en sus presentaciones en vivo. En las siguientes dos semanas vendieron 40 mil copias de este álbum, "unidades que la empresa fonográfica esperaba de ellos en un año", según explica Oscar Sáquiz en el artículo para el Catálogo (147).

[1] Su nombre viene de uno de los restaurantes más tradicionales del centro histórico de la Ciudad de México. Éste se ubica en la calle de Tacuba número 5 y fue ahí donde contrajeron matrimonio Frida Kahlo y Diego Rivera.

Para entender este fenómeno de ventas debemos ubicarlo en el contexto musical de su tiempo. A principios de los noventas, el rock mexicano se encontraba en pleno resurgimiento luego de un periodo en el que fue primero reprimido por el estado y después ignorado por la industria de la música, que prefirió invertir en grupos españoles y argentinos para su distribución internacional. Para ese momento, una nueva generación de grupos de rock locales interpelaba a una creciente audiencia de clase media y media alta que se identificaba ellos. Caifanes de RCA Víctor (luego absorbida por BMG) y Maldita Vecindad de BMG ya eran populares para entonces y, a través de Culebra Records, BMG estaba acaparando a los muchos nuevos grupos que sobresalían de la escena subterránea: Santa Sabina, La Cuca y La Castañeda entre los más relevantes. Maná era otro grupo importante que originalmente había grabado con Polygram y que luego pasó a WEA con gran éxito comercial. En este momento de auge, Warner necesitaba ampliar su oferta de rock a fin de competir con BMG y aprovechar así el crecimiento de este mercado. Café Tacuba representaba esta oportunidad al ser un grupo que ya contaba con una audiencia considerable y que además poseía un estilo singular.

El buen resultado de su primer disco dependió tanto de su esfuerzo y talento para desarrollar una propuesta original como de la fortuna de estar en el lugar y momento adecuados para poderse beneficiar del acceso a una disquera internacional que les proporcionó estudios de grabación profesionales y canales de distribución eficientes. Su popularidad también nos informa de un cambio en las preferencias de la audiencia rockera que gustó del eclecticismo de su música.

Su segundo disco buscaba continuar esa inercia y Re fue producido poco tiempo después en 1994. Como lo insinúa el título, éste revisita o recicla los géneros de música

popular mexicana combinándolos con elementos de rock, electrónica y ska. Nuevamente la diversidad es la característica de su proyecto musical y para este momento la crítica había ya aceptado lo innovador de su trabajo. Como examinaremos más adelante, es significativo que Café Tacuba logre interesar en su música a sectores medios urbanos, pues esta tendencia revierte el rechazo histórico de este tipo de audiencia hacia el folklore y la cultura barrial.

En 1995 Café Tacuba fue invitado por MTV para realizar un concierto acústico, siendo el primer grupo latino que participara en la serie *unplugged*.[2] Este concierto fue relevante por que les permitió difundir su trabajo a través de la cadena de videos más grande del mundo. Otro medio internacional que presto atención a su música fue la revista TIME, que incluyó a Café Tacuba entre su lista de 50 líderes latinoamericanos. Esta exposición en medios internacionales es una de las ventajas que otorga el pertenecer a una disquera *major* ya que, como explicamos en el capítulo 2, éstas a su vez forman parte de un conglomerado más grande del entretenimiento y pueden acceder así a varios canales de comunicación. En este caso la coordinación entre MTV, TIME magazine y WEA se facilita ya que todas ellas pertenecen a Time Warner Company.

Su tercer disco Avalancha de éxitos (1996), se compone íntegramente de *covers* que en realidad son versiones totalmente diferentes a las originales, como el merengue "Ojalá que llueva café" de Juan Luis Guerra rehecho en huapango o el bolero "Perfidia" de Alberto Domínguez en electrónica, por ejemplo. Avalancha combina la sorpresa de lo inesperado con el placer del reconocimiento que proporcionan las intertextualidades. Lo

---

[2] Aunque el concierto se realizó en 1995, el disco no salió a la venta sino hasta el 2005, cuando ya el grupo había terminado su contrato con WEA. Retomaremos este hecho y su repercusión en ventas en 5.2.

inusitado de los arreglos empero, evade caer en la reminiscencia nostálgica. En este punto de su carrera, Café Tacuba era ya un grupo notorio en toda Latinoamérica por lo que iniciaron una gira de presentaciones personales por 13 países en donde dieron 59 conciertos.

En 1999 Café Tacuba edita su cuarto álbum Reves-Yosoy, que se compone de dos discos, el primero de ellos totalmente instrumental. Para su realización, sus cuatro integrantes alternaron posiciones y experimentaron con diferentes instrumentos. Esta oscilación les permitió ensayar nuevos roles y formas de expresión dentro del grupo y ante su audiencia, a la vez los legitimó como músicos competentes capaces de tocar varios instrumentos. En entrevista con Óscar Sárquiz comentan que parte de su intención fue:

> **-Quique**:. . .negar que somos necesariamente un grupo. . .
> **-Joselo**: Si el cantante calla, ¿existe? Si el tecladista no toca el piano, ¿existe? Si el bajista no toca el bajo, ¿existe? Si el guitarrista no toca guitarra ¿existe? Si un grupo no sale en video ¿existe? Si no tiene disquera ¿existe? ¿Puede un grupo de rock hacer música instrumental? ¿Puede Café Tacuba hacer estas preguntas en lugar de contestarlas?

Esta voluntad de desafiar las expectativas del consumidor ya estaba presente en sus primeros álbumes, pero la violencia de la sorpresa se encontraba mitigada por el tono lúdico y festivo en los que éstos se emitían. El caso de Re es diferente porque su carácter más introspectivo y experimental desconcertó a su público habitual, lo que resultó en ventas menores a las que habían tenido sus discos anteriores. De acuerdo a Ricardo Bravo, esta situación "no dejó satisfechos ni a la compañía económicamente ni al grupo

en cuanto a la difusión de su trabajo" (7), por lo que en el año 2000 Café Tacuba terminó su contrato con WEA.[3]

Entre el 2000 y 2001, Café Tacuba tomó un año de receso en la carrera del grupo, mientras que sus integrantes se ocuparon en la realización de proyectos personales. Joselo grabó de forma independiente su disco como solista Oso. Rubén Albarran fungió como productor musical (de Joselo entre otros). Y Enrique y Emmanuel trabajaron en teatro y diseño. Además de producir juntos el video de la canción "Dos niños" del disco Yosoy de manera independiente.

En el 2002 el grupo decidió ingresar al catálogo de MCA Records/Universal Music y en ese mismo año produjeron Vale callampa en homenaje a Los Tres de Chile con motivo de su desintegración. El EP consiste en su versión de cuatro temas de Los Tres. Vale funcionó a manera de intermedio a fin de mantenerse presentes en los medios mientras continuaban trabajando en su próxima producción.

En el año 2003 editan Cuatro caminos, su más reciente disco de nuevas composiciones, de éste se destaca la inclusión de batería, bajo y guitarra eléctrica. Sus seguidores fueron sorprendidos nuevamente, pero esta vez no por la forma inusitada de combinar diversos géneros, sino por su sonido rockero más ortodoxo y en algunas ocasiones cercano al pop. Cuatro captó la atención de un gran número de consumidores, especialmente con el tema "Eres", por el que obtuvieron un Grammy Latino en el 2004.

El acercamiento a la masividad es un movimiento que pone en crisis la legitimidad de un texto de rock por que lo aleja de una posición marginal y se sospecha de su complicidad con la lógica del mercado. ¿Cómo afectó este éxito comercial al

---

[3] Las implicaciones del cambio de compañía serán abordadas en 5.2.

estatus de Café Tacuba dentro de la cultura del rock? Naturalmente un sector de su audiencia se sintió decepcionado al saber que Café Tacuba también estaba siendo consumido por sectores con los que no se deseaba compartir esta preferencia. Es decir, este bien cultural disminuyó su capacidad para diferenciar a un sector de otro a través de su consumo y por tanto perdió parte de su capital simbólico para quienes así lo esperaban.

A pesar de esto, el trabajo del grupo no ha sido desacreditado por el público rockero que sigue invirtiendo dicho capital en la reconversión de este bien. ¿Por qué? Un factor esencial es que no dejaron de ser capaces de reformular su oferta musical. Si bien los sonidos de rock duro o las baladas amorosas son comunes en el repertorio de la mayoría de otros grupos, éstas son atípicas en el suyo, por lo que puede seguir reconociéndoseles una voluntad innovadora. Otra razón es que aún con tal popularidad, Café Tacuba no ha reproducido los rituales de ingreso al *star system* mediático propios de los cantantes de otros géneros. Su vida privada permanece al margen de su trabajo y su manera de hablar, vestir y comportarse continúa estando más cercana al chico de barrio que al glamour de los actores de telenovelas. Finalmente, notemos que aunque Café Tacuba ha recibido numerosos reconocimientos por parte de la industria del espectáculo, ellos continúan privilegiando la relación directa con sus audiencias.[4] Una muestra de ello fue su decisión de no asistir a la ceremonia de premiación de los MTV Music Awards en el 2004, "porque estábamos tocando en Argentina. Esos premios le sirven más a la disquera. A nosotros no. Ojalá fueran en efectivo (risas)", comentó Rubén Albarrán en entrevista con el periódico El tiempo de Colombia. Notemos entonces que lo que cambió

---

[4] Entre los premios más relevantes están: dos MTV Music Awards por mejor video del año, "Ingrata" (1994) y "Chilanga Banda" (1996), la Banda Elástica Award en el 2000, premio Gardel de Argentina en el 2000, cuatro Grammies Latinos (1999, 2002 y 2004), un Grammy original en el 2004 como *Best latin album of alternative rock* por Cuatro caminos.

en este último álbum es el estilo del texto pero no la manera en que éste se crea y comunica, lo que permite seguir aplicando los mismos códigos de lectura.

Esta movilidad no es ajena a la carrera del grupo, éste ya había participado en proyectos de naturaleza disímil que le habían hecho ingresar en diferentes circuitos. Su incursión en la banda sonora de películas como Amores perros (2000) o Y tu mamá también (2001), los hacen llegar a un público culto e internacional. Mientras que en sentido inverso, su intervención en los discos en homenaje a José José (1998), Los Tigres del Norte (2001) y Celso Piña (2002), los aproxima a una audiencia popular local. Tal versatilidad condiciona a sus consumidores a no pensarlos dentro de un espacio social y cultural fijo.

Finalmente, un reconocimiento importante fue la asistencia de más de 170,000 personas (equivalente a 1.5 veces la capacidad del Estadio Azteca aproximadamente) a su concierto en el zócalo de la Cuidad de México el 5 de junio de 2005.[5] La magnitud del evento es relevante ya que marcó un record en la serie de conciertos organizados por el gobierno del Distrito Federal y en realidad supera a todos los otros espectáculos masivos.[6] Tal capacidad de convocatoria resultó en una apropiación del espacio público para la cultura del rock, no sólo de la plaza y calles del zócalo como referente simbólico del centro de la capital, sino también de los bares, estacionamientos y tiendas del primer cuadro que fueron abarrotados por jóvenes rockeros durante el día y la noche de ese domingo, si bien bajo la mirada de la policía preventiva que vigiló el evento.

---

[5] Datos según el artículo de Mariana Norandi para el periódico La jornada.

[6] El único otro evento de carácter civil que convocó a más personas al zócalo capitalino, fue la marcha ciudadana para protestar por la inseguridad pública en la Ciudad de México el 27 de junio del 2004.

5.2 Creatividad, libertad e industria

"No controles mis sentidos,
no controles mis vestidos"
Café Tacuba

La relación de los músicos con las instancias hegemónicas de producción de música es problemática ya que éstos se encuentran en una situación de dependencia para la producción y comercialización de sus obras, de las que esperan obtener su modo de vida.[7] La experiencia de Café Tacuba en la industria de la música ha sido fructífera, por lo que en este apartado analizaremos los factores que han condicionado el buen resultado de esta relación.

Desde su primer álbum, Café Tacuba ha trabajado con empresas multinacionales, primero con WEA y después con Universal, sin embargo ello no significa una relación libre de tensiones. En entrevista con Jorge Caballero para el periódico La jornada, Joselo Rangel habla sobre las dificultades que existen al negociar con la industria:

> Cuando Café Tacuba firmó con Warner lo hicimos bajo las condiciones que nos pusieron; leímos el contrato y se nos hizo normal lo que nos ofrecieron; lo que queríamos era grabar. . . . Después de hacer cinco discos mi situación sí es privilegiada, hemos ido acercando (sic) a todo lo que son el manejo de las leyes y lo que se les puede pedir, pero me he dado cuenta de que muchos grupos teniendo una situación privilegiada no saben pedir cosas para su beneficio; al mismo tiempo esta condición es arriesgada porque aunque lo pidas no te lo dan; incluso hay grupos que venden su master a las disqueras.

Es interesante que Joselo se refiera a esta dinámica como una habilidad que hay que desarrollar para saber "pedir cosas". Es decir, los músicos necesitan aprender a negociar sus condiciones de trabajo así como el papel que desean que su obra tenga

---

[7] Aunque la industria también dependen de los músicos para armar sus repertorios, éstas se encuentran en una posición de poder que les permite elegir a los que piensan que serán más redituables. En el caso del rock mexicano, la queja recurrente es la 'falta de apoyo' ya que, aún cuando existe la posibilidad de hacer un disco de manera independiente, el crecimiento de tales proyectos está subordinado en gran medida, al uso de las vías de promoción y distribución dominadas por las compañías *majors*.

respecto a otras ofertas culturales. Pues si bien existe un interés mercantil por ambas partes, también operan otras lógicas. David Rowe apunta que la interacción del rock con las industrias culturales es ideológicamente conflictiva ya que éste es "simultaneously a product of capitalism and a reaction to it" (22). La paradoja resultante pone en crisis al rock porque la incorporación de éste a los procesos capitalistas de producción atenta contra su legitimación como formador de una cultura contestataria. El caso de Café Tacuba es interesante, ya que ellos han logrado conciliar una carrera exitosa dentro de la industria del disco con identidad rockera. Observemos algunas de las prácticas que han facilitado esta dualidad.

El rock se propone distinto a otros géneros por su capacidad para promover la autonomía personal y para minar aquellos discursos que la limitan. Café Tacuba refleja este valor en la manera de hacer música ya que sus canciones son compuestas y musicalizadas por el grupo. En entrevista con Leandro Giancola, su vocalista explica cómo lo llevan a cabo:

> **-LG: ¿Cómo se dio la coordinación de los temas entre ustedes mismos y los productores? ¿Se presentaba alguien con una idea y luego la desarrollan?**
> **-Elfego:** Cuando vamos a empezar un disco cada quien trae sus demos con varias canciones al ensayo y de ahí hacemos como una primera selección para ver cuales son las elegidas a montarse, después de eso nos ponemos a trabajar sobre el arreglo de cada canción y así hasta que vayan saliendo.

Aunque la pregunta se dirigía hacia la participación de los productores, la respuesta especificó que el desarrollo de las ideas se realiza únicamente entre ellos. La escritura de cada tema es una tarea que se asume como el derecho que tiene el grupo a decidir sobre la composición de su música. Este proceso puede contrastarse con la dinámica de producción del pop que involucra a un equipo de trabajo fuera de los cantantes mismos. ¿Qué aspectos favorecen el que Café Tacuba trabaje de manera tan autónoma dentro de la

industria global? Existe una combinación de factores, pero principalmente tiene que ver con su desempeño económico y con su capacidad de negociación, como lo expongo en los siguientes párrafos.

Si bien las compañías disqueras *majors* operan bajo un sistema de géneros, la definición de éstos se halla determinada tanto por criterios musicales como por hábitos de consumo específicos (ver 3.1). Los productos culturales ambiguos tienden a desordenar las estrategias de comercialización y de ahí en parte el poder disruptivo de las hibridaciones. En respuesta, la industria trata de minimizar este riesgo unificando el consumo. Así, aunque "Esa noche" sea un bolero –en términos estrictamente musicales-, para fines prácticos éste puede seguir siendo considerado parte del 'rock en español' ya que puede comercializarse por las mismas vías y entre el mismo público que consume tal género. Es por ello que el carácter experimental e híbrido de la música de Café Tacuba no ha representado una desventaja para la industria. A pesar de que ésta resulta poco predecible y con características diferentes a lo que comúnmente se comercializa como rock, sus seguidores apoyan precisamente esa excentricidad, ya que denota una actitud innovadora e irreverente ante lo convencional, uno de los rasgos más vanguardistas (y por tanto rockeros) del grupo.

Otra característica de su propuesta artística que puede estimular la colocación de su música en el mercado es su perfil festivo. El culto a la diversión y el relajo articulan un discurso característico del rock mexicano (ver capítulo 4), del que Café Tacuba participa creando una música divertida y bailable así como una manera desenfadada de relacionarse con su audiencia. Una muestra de este humor la encontramos en la serie de sobrenombres que su vocalista se asigna a voluntad: Pinche Juan, Cosme, Anónimo

(durante el tiempo que usó este apodo su rostro aparecía difuminado en la TV), Nrü, Masiosare, Rita Cantalagua, Gallo Gas (Figura 25), Élfego Buendía y Sizu Yantra. Los cambios de nombre son también un cambio de personaje en los que se ridiculiza la fama y el culto a la personalidad.

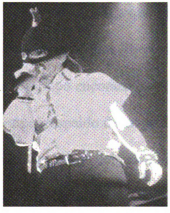

Figura 25. Rubén Albarrán como Gallo Gas. Foto: Sitio oficial.

Rubén Albarrán le explica a Leandro Giancola cuál fue el origen de esta práctica:

> Surgió como una *broma*, al principio teníamos una canción que se llamaba "Pinche Juan" y la gente en la calle me empezaba a gritar 'Pinche Juan', cosa que me dio *mucha gracia*. Fue así que *empezó el juego y decidí continuarlo*. (énfasis agregado)

El carácter lúdico de sus textos y la práctica del slam -parte fundamental de sus presentaciones en vivo-, asocian a Café Tacuba con una actitud alegre y anti-solemne ante la vida que confiere un sentido de placer y libertad. Algo que, más allá de la dimensión cultural de este discurso, también puede usarse para promover la venta y rentabilidad de sus productos ya que éstos pueden ser más sencillamente comercializados como una práctica meramente recreativa.

Una condición más que ha beneficiado el funcionamiento de Café Tacuba dentro de la industria del disco ha sido contar con Gustavo Santaolalla como su productor.[8] Aunque WEA forma parte de un mega consorcio del entretenimiento, la tarea especifica de coordinar y editar un disco es responsabilidad del productor o productores de éste. Emmanuel del Real comenta que su dinámica de trabajo es muy abierta ya que Santaolalla les otorga plena libertad (entrevista con Ché Bañuelos).[9]

Así, el grupo encontró en WEA una manera de ejercer sus capacidades artísticas gracias, tanto al respaldo de un productor que decide no intervenir en las tendencias musicales e ideológicas del grupo, como a su buen desempeño en el mercado. Aún con estas condiciones favorables, Café Tacuba decidió terminar su contrato con esta compañía en el año 2000 debido a diferencias sobre la 'visión' del grupo, "nosotros como artistas y ellos como empresarios, y sabemos que es lo más natural" declaró Joselo en entrevista con Omar Cabrera. También explicó que

> Si la gente ve el catálogo de Warner, encontrará que hay gente como Luis Miguel, Miguel Bosé, Alejandro Sanz, Francisco Céspedes, Edith Márquez y Maná, así que el TRI y nosotros como que desentonamos, toda esa gente refleja lo que la empresa quiere.

A lo que podemos preguntarnos, ¿qué es "lo que la empresa quiere"? George Yúdice explica que el funcionamiento de las industrias culturales se basa en gran medida en "la lógica del *blockbuster*" (116). Esto es, una fuerte inversión en unos cuantos cantantes o álbumes que puedan ser vendidos masivamente a nivel internacional, a

---

[8] La participación de Gustavo Santaolalla, músico argentino radicado en Los Ángeles, ha sido fundamental para el desarrollo del rock en Hispanoamérica. En México solamente, ha colaborado con La Maldita Vecindad, Caifanes y Molotov entre otros. Actualmente impulsa un movimiento que combina el tango con música electrónica.

[9] Café Tacuba continuó trabajando con Gustavo Santaolalla en Universal, con la que el productor también se encuentra asociado a través de Surco Records.

expensas de aquellas propuestas que no tengan o no quieran tener esa capacidad (ver 2.1). En este contexto se deduce que el deseo de la empresa es incrementar la rentabilidad de su repertorio. Ya que, aunque Café Tacuba produzca una ganancia para su compañía, sus ventas son considerablemente menores a las de Luis Miguel o Miguel Bosé y por tanto no satisfacen los parámetros de ésta.[10]

En el año 2001 firmaron nuevo contrato con Universal, compañía con la que actualmente trabajan. El periodista Ché Bañuelos les pregunta sobre la decisión de continuar su carrera con una empresa multinacional, dado que actualmente la producción independiente es factible y de hecho es la opción a la que están recurriendo otros grupos. Joselo es quien comenta los nuevos términos de esta relación:

> El contrato que tenemos ahora tiene ciertas condiciones que tal vez otros grupos no tienen, como poder hacer cosas por fuera, cosas como solistas, proyectos alternos, poder llevar esos proyectos a disqueras independientes.

El cambio de compañía logró que mejoraran sus condiciones de trabajo y obtuvieran mayor autonomía sobre la dirección de su carrera, algo que "tal vez otros grupos no tienen". Notemos nuevamente que, si bien las condiciones específicas bajo las cuales es contratado cada músico dependen de su oferta y potencial comercial, la capacidad de negociación sigue siendo de gran importancia a fin de obtener un trato adecuado.

---

[10] Aunque los datos sobre el número de ventas son escasos y en ocasiones poco confiables, ofrezco como dato comparativo las cifras reportadas por la agencia Notimex publicadas en el portal de Terra. En su artículo del año 2001 "Rompen récords de ventas", la agencia informa que sólo un día después del lanzamiento de sus discos en Chile, Luis Miguel, Miguel Bosé y Alejandro Sanz, "el llamado 'trío de oro' rompió todos los records al alcanzar cada uno el Disco de Oro por la venta de 10 mil copias" (par. 1). Más adelante menciona que "Luis Miguel es el artista que más ha difundido el bolero, con ventas que superan los 20 millones de copias en todo el mundo" (par. 7). En contraste, según el artículo electrónico "Grupo mexicano Café Tacuba a punto de oro con su *Unplugged*" de la agencia Associated Press, Café Tacuba estaba por vender 50 mil copias del disco Unplugged (2005), a pesar de que "MTV Latinoamérica había anunciado que el concierto en aquella ocasión [1995] fue visto por una audiencia de 6.000.000 de espectadores en la región" (par 4).

La cita anterior también muestra que aún dentro de las megacorporaciones, no todo esta predeterminado ni controlado, sino que existen mecanismos para que sus actores puedan buscar la satisfacción de sus intereses. La producción de un bien cultural se convierte así en un escenario donde convergen y se negocian los intereses de la industria que lo produce y difunde, con los intereses de los músicos que lo crean y las necesidades expresivas y recreativas del público que lo consume. La experiencia de Café Tacuba dentro de la industria de la música ha sido positiva debido a que las partes involucradas han ganado algo en su interacción.

Otra lectura de este situación es entenderla como un ejemplo de glocalización cultural. En Music Genres and Corporate Cultures, Keith Negus explica que los conflictos entre músicos e industria no pueden concebirse en términos de comercio vs. creatividad exclusivamente, sino como parte de los procesos de transformación mutua. Uno de estos procesos que la industria global ha tenido que realizar es la indigenización de sus repertorios, especialmente en México, donde el 47% de la música que se consume es nacional (Yúdice 127). Propongo pensar la carrera de Café Tacuba en la industria del disco como una estrategia de esta última por indigenizar su oferta de rock. La operación consiste en satisfacer la demanda de un bien cultural local, con la posibilidad de comercializar este mismo producto a nivel internacional. Esta dinámica permite que *algunos* proyectos locales puedan difundirse y ampliar la oferta cultural contemporánea.[11] La democracia del proceso empero, queda subordinada a la rentabilidad de cada bien, pues esta circunstancia no implica que la industria esté dispuesta a colaborar con todos

---

[11] Anaya calcula que "deben existir unas 20, 000 bandas de rock en todo el país. De todas ellas, quizá acceden unas 200 a la promoción industrial (1%) y unas 20 a la plataforma internacional(0.1%)". Anaya basa sus conteo en los programas, concursos regionales, medios escritos y observaciones personales como músico e investigador de rock (13).

los grupos de rock nacional, sino que lo puede hacer paulatinamente en relación al número y poder adquisitivo de sus consumidores y potenciales compradores.

Por su parte, Café Tacuba también ha probado distintas estrategias para mantenerse congruente con la ideología del rock. Una decisión simbólicamente importante es la de mantenerse a una prudente distancia de las instancias hegemónicas de producción y distribución (y del *star system* masmediático), lo que les ha permitido conservar el poder de decisión sobre lo que desean crear y cómo. Paralelamente, se han ocupado en mantener una estrecha relación con el tipo de audiencia que les dio origen a pesar de la difusión masiva que ha tenido su música recientemente. Estas actitudes funcionan en el imaginario rockero a favor de su 'legitimidad' ya que son expresiones de valores apreciados por esta cultura, tales como la libertad o la sinceridad.

5.3 Rock tacubo o el nuevo sonido del rock

"Seremos capaces de bailar por nuestra cuenta,
seremos capaces de pensar por nuestra cuenta"
Café Tacuba

En la actualidad, el concepto de rock mexicano comprende música muy diversa y también diferente al rock propuesto principalmente desde Estados Unidos e Inglaterra. No siempre fue así, el desplazamiento hacia una expresión menos mimética y más acorde a la cultura local se realizó principalmente en los últimos 15 años (ver capítulo 1). Uno de los actores sobresalientes de esta transformación ha sido Café Tacuba.

El grupo se distingue de la mayoría de los otros grupos de rock, entre otros rasgos, por su composición básica: vocalista, caja de ritmos, contrabajo y guitarra acústicos, no cuentan con guitarra eléctrica y los sonidos de batería –con excepción del último disco- se realizan por incursión electrónica. A sus arreglos se suman otros instrumentos que, ejecutados por ellos mismos o por algún músico invitado, resultan igualmente novedosos para el género: violín, tololoche, jarana o celo, por ejemplo. La selección de instrumentos es acorde con un repertorio que se caracteriza por la combinación de ritmos tradicionales con modernos. Justamente esta libertad ha sido, en opinión de Carlos Polimeni, el aporte de Café Tacuba al rock, "considerar a toda la música mexicana, incluso la que el rock ignoraba, en general, como una fuente de inspiración" al mismo nivel que el jazz, el punk o el funk (Bailando 83). Podríamos agregar que no únicamente la música, sino varios otros aspectos de la cultura local – mestiza por razones históricas- fueron incorporados en su proyecto artístico.

Una recuperación significativa tiene que ver con la cultural indígena. La inclusión de algunos instrumentos, ritmos y atuendo -sobretodo al inicio de su carrera- dan cuanta

de la afinidad que Café Tacuba sienten por este grupo social. La contraportada de su primer disco, Café Tacuba (1992), ilustrada en la Figura 26 ejemplifica esta actitud.

Figura 26. Contraportada del primer disco de Café Tacuba.

El reclamo a favor de los derechos sociales y culturales de los indígenas ocupó un lugar protagónico en el país a partir de el surgimiento del EZLN en 1994. Café Tacuba, al igual que un numeroso grupo de músicos de rock, participaron en este movimiento social. Primero mediante la organización de conciertos y posteriormente a través de la Serpiente sobre Ruedas, un inclusivo movimiento de apoyo a la causa zapatista (ver 2.3). Las acciones de la Serpiente incluyeron: mesas de discusión, proyectos para recabar fondos, cartas a periódicos, declaraciones en medios y entrega de ayuda a comunidades indígenas chiapanecas. La culminación de estos esfuerzos fue la edición del disco Juntos por Chiapas en 1997, para el que Café Tacuba escribió el tema "Flores de color de la mentira". Juntos tuvo una proyección continental gracias a la participación de destacados músicos de rock latinoamericanos y al apoyo de Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz (Anaya 25-32). La finalidad era recabar fondos en beneficio de comunidades indígenas y ayudar a promover la toma de conciencia de la marginación que éstas ha

padecido.[12] Tal activismo fue común a varios músicos de rock de su generación que incorporaron las demandas sociales del movimiento neozapatista a la agenda cultural del rock. Y, desde el escenario cultural, consiguieron ejercer presión para que éstas también fueran incluidas en la agenda política del Estado.

En el ámbito de la representación, los textos de Café Tacuba se caracterizan por una hibridez que apunta hacia la cultura popular. Un texto particularmente interesante es el video de la canción "Ingrata", premio MTV al mejor video del año en 1994. Aunque su arreglo de polka nos acerca más a la música norteña que al rock, las condiciones de su enunciación nos advierten que no podemos interpretarla como tal. Primero notemos que el atuendo del grupo contradice nuestras expectativas pues en vez de la ropa casual de los músicos de rock o bien los trajes de cuero con chalecos de barbillas propios del folklore norteño, llevan guayaberas y pantalones blancos típicos del suroeste mexicano. Su apariencia y lenguaje corporal sin embargo, aluden a la cultura urbana contemporánea. Es, decir, dos de los músicos llevan el cabello largo, el vocalista lo ha teñido de rojo y sus movimientos y posición de manos y brazos nos remiten a las rutinas del hip hop.

Los espacios del video también combinan varias intertextualidades: un mercado, una cantina y las Torres de Satélite.[13] El cantante y supuesto protagonista de la historia amorosa lamenta el desprecio de su ex-pareja desplazándose por los pasillos de un

---

[12] Benjamín Anaya destaca la importancia de la continuidad del activismo posterior a la serie de conciertos, ya que según afirma, algunos grupos sólo los usaron como escaparate (19-20).

[13] Satélite es un suburbio al norte de la Ciudad de México de donde son originarios los integrantes de Café Tacuba. Las Torres son un monumento geométrico compuesto por cinco torres triangulares de diferentes tamaños y colores que asemejan un conjunto de rascacielos. Fueron diseñadas por el arquitecto alemán Mathias Goeritz en 1957-8 como símbolo de modernidad y en desafío al monopolio estético que ejercían los muralistas como representantes del arte oficial post-revolucionario.

mercado barrial repleto de fruta, verdura y pollos pendiendo de un gancho; emborrachándose con sus amigos en una cantina (ahora decorada con una esfera de luces de colores) a la usanza de las películas de charros y bailando slam con otros jóvenes junto a las Torres de Satélite. Los espacios y las prácticas que ahí tienen lugar ponen de manifiesto la heterogeneidad de la cultura urbana y recuerdan que ésta es en realidad un mosaico de tradiciones asincrónicas. El video propone una reconfiguración de los mapas culturales y cuestiona la separación de prácticas y bienes simbólicos en categorías excluyentes.

Por otra parte, es estimulante ver que imágenes tan locales sean transmitidas por un medio de difusión global como lo es la televisión por cable. Gracias a la industria del entretenimiento y a la avanzada tecnología en comunicaciones, "Ingrata" puede ser consumida por una audiencia fuera del espacio nacional e incluso fuera del bloque hispanohablante, reubicándola así en un nuevo contexto.

En el plano de la narración, "Ingrata" nos remite a estados de ánimo contradictorios, al alternar un discurso que va del reclamo:

> Ingrata, no me digas que me quieres
> no me digas que me adoras,
> que me amas, que me extrañas
> que ya no te creo nada. (1-4)

a la súplica de "un poquito de amor" que pide "por el cariño que un día nos unió" (43-44). Hasta llegar a la incongruente amenaza de muerte que sirve de consuelo al amante despechado y de venganza final:

> Por eso ahora
> tendré que obsequiarte
> un par de balazos
> pa'que te duela.
>
> Y aunque estoy triste
> por ya no tenerte
> voy a estar contigo
> en tu funeral... (61-68)

¿Cómo podemos interpretar esta interacción de signos? La narración y la puesta en escena del video muestran que se trata de una *audiotópia*, noción desarrollada por Josh Kun para referirse a este tipo de expresiones musicales donde convergen varios tiempos y espacios (ver 3.2). Estos textos resisten una clasificación de acuerdo a las categorías musicales, temporales y espaciales convencionales. Además, lo insólito del vestuario, los escenarios y la resolución de la historia producen un efecto cómico y dan la pauta para una interpretación paródica del texto. Pues si bien existe un reconocimiento a la tradición, también hay una desacralización de ésta y una burla al dramatismo de las historias narradas en la música regional. La parodia también alcanza al rock y al afán occidentalizador de algunos productos masmediáticos contemporáneos que procuran desligarse de referencias rurales y populares.

Este video ejemplifica bien el encuentro entre tradición y modernidad y al mismo tiempo funciona como una actualización de prácticas y bienes simbólicos ancestrales reformulados en un lenguaje actual. La recuperación es significativa porque pone en circulación bienes culturales capaces de interpelar a una nueva generación que construye su identidad a partir de referencias híbridas que promueven una actitud abierta hacia la diferencia.

En la misma línea, "Chilanga banda" rescata el habla y la entonación de los barrios populares del D.F. para darle voz a un conductor de taxi que se queja de la intimidación policial:

Ya chole chango chilango
que chafa chamba te chutas
no checa andar de tacuche
y chale con la charola.[14] (1-4).

El personaje también celebra las rutinas de la vida en el barrio:

Mejor yo me echo una chela
y chance enchufo una chava
chambeando de chafirete
me sobra chupe y pachanga.[15] (9-12)

A pesar de su creatividad, las expresión popular urbana se encuentra ausente de los medios o bien presente pero estigmatizada en personajes de 'pelado urbano' que no se sabe expresar o que pretende burlar a la autoridad. El video de "Chilanga banda" va en sentido inverso a estas representaciones pues en éste se muestra que es la autoridad policial la que abusa de su poder y eventualmente mata al conductor del taxi en un acto de prepotencia. Roger Bartra opina que las representaciones estereotipadas del habla popular terminan teniendo una "función legitimadora del sistema dominante" ya que le atribuyen características negativas a las clases populares que son interpretadas como "personajes grotescos que sólo saben farfullar" (149). La enunciación de este dialecto desde otro lugar social, es apreciable pues logra revalorar lo que de otra manera sería catalogado como vulgar o inferior.

Además del habla, también encontramos una revaloración de la apariencia mestiza en detrimento del canon de belleza europeo. "Labios jaguar" cuenta la frustrada relación amorosa con una novia "muy refinada, de buenos modales, muy afrancesada" (1-

---

[14] En español estándar sería más o menos: Me fastidias capitalino tonto/ qué mal trabajo tienes/ no te queda vestir de traje/ y no me intimides con tu placa de policía.

[15] Mejor yo me tomo una cerveza/ y tal vez consiga tener sexo con una chica/ trabajando de taxista/ me sobra bebida y fiesta.

2) a la que después aborreció por su actitud racista. En su lugar, el sujeto de la historia prefirió escapar con la sirvienta de su antigua novia, "pues yo ya deseaba, esa piel morena que en nada es del tipo europeo" (11-12). Esta preferencia es confirmada en "Chica banda", donde el sujeto orgullosamente comunica que el objeto de su amor es una chica de rasgos indígenas:

> Me he enamorado de una chica banda,
> me he enamorado de su negra piel,
> . . .
> su piel morena chichimeca. (1-2 y 7).

Ybarra-Fausto, llama *rascuachismo* a esta posición estética e ideológica que exhibe y valora "a woking-class sensibility" (5). En su opinión, cuando esta actitud es expuesta desde el arte tiene la capacidad de desafiar los códigos de clase y gusto impuestos por la élite dominante, ya que el paradigma resultante se halla ligado a una perspectiva de clase. La estética *rascuache* de Café Tacuba reivindica la cultura barrial y contesta las representaciones hechas desde la hegemonía donde se define a los sectores subalternos a partir de sus carencias. Este discurso promueve un sentimiento de orgullo y deriva en un menoscabo a la admiración que la cultura hegemónica despierta en las clases populares pues, como lo expresa Monsiváis en uno de sus diálogos semi-ficcionales, "aunque los chavos sean pobres, tiene delirio de burgueses" ("Muerte" 14). Simultáneamente, el desplazamiento de la estética de barrio hacia la cultura del rock funciona también como un recurso para que, al ser consumido por sectores no populares, estos acepten implícitamente un código estético diferente al suyo. Así, parte del poder de contestación de estos textos radica en que logran desnaturalizan los códigos culturales que sustentan la racionalidad hegemónica.

La enunciación y defensa de tales discursos coloca a Café Tacuba en un espacio simbólico de resistencia frente al México oficial. Si bien la elaboración del nacionalismo existe, éste se manifiesta en el sentido "secular" o "postnacionalista" desvinculado del Estado como instancia unificadora (Monsivás, "Muerte" 20-22). Es decir, como una filiación nacional articulada a partir de experiencias, consumos y rituales compartidos. Por todo ello es acertado que Polimeni describa a Café Tacuba como un grupo "sin complejos de inferioridad" (Bailando 84). Ya que se atreve a problematizar la representación de su sociedad y a incorporar su cultura a un medio que típicamente intenta copiar de los modelos extranjeros. Joselo habla sobre las dificultades que personalmente enfrentó:

> Yo quería hacer canciones como los Pixies, como más fuertes y cuando veía que las canciones que hacía eran como "María". Pero era como aceptar eso. . . .que es como aceptar la parte mexicana que uno tiene, que en la época en que salimos tal vez otros grupos no lo aceptaban. (Entrevista con Che Bañuelos 16)

Esta aceptación funciona en dos sentidos, uno es hacia afuera con respecto al rock en inglés y la proyección internacional de la música. El otro se dirige hacia el conocimiento y valoración –cultural y social- que se tiene de sí mismo y de la forma en que se concilia la doble condición de ser mexicano y rockero a la vez.

He hablado antes del discurso lúdico en la propuesta de Café Tacuba como uno de los rasgos que favorecen la popularidad del grupo (ver 5.2). Me interesa ahora regresar a este punto desde otra perspectiva. La apropiación de rituales lúdicos por la cultura del rock, nos llevó en el capítulo anterior a interpretar esta tendencia como una forma de resistir la maduración social. Observo sin embargo que el discurso tacubo no se contrapone a esta evolución. En su lugar, lo que contesta es la manera en la que

normativamente se lleva a cabo el paso hacia la etapa adulta. El cuestionamiento básico es ¿por qué la madurez debe ser un estado solemne? Por el contrario, en "El fin de la infancia", Café Tacuba alude al baile como ritual de pasaje precisando que la posibilidad de asumir responsabilidades no excluye la capacidad de goce, "seremos capaces de bailar por nuestra cuenta/ seremos capaces de pensar por nuestra cuenta" (51-52). Tal crecimiento se propone a nivel personal y colectivo aludiendo al proceso de colonización:

> por que ya estoy grandecito,
> para decidir mi vida,
> quinientos años frustrados,
> creo que ya fue gran medida. 42-45

El texto invita a adquirir libertad de decisión y entre otros derechos, exige ser "dueño de mis pasos de baile" (6). No se trata entonces de una regresión a un estado pueril sino de un avance hacia la madurez pero sin dejar atrás algunas cualidades asociadas a la juventud -alegría, espontaneidad, juego- que equilibren las demandas de la edad adulta donde priva la ética de la productividad -seriedad, disciplina, trabajo-. Café Tacuba usa el humor para burlarse pero también para reflexionar sobre las dificultades cotidianas, los valores o la construcción de la identidad. La idea es echar relajo, reír, bailar 'para que este mundo se componga' como lo propuso en la apertura de su concierto en el Zócalo.

En suma, el mestizaje de formas en la propuesta de Café Tacuba es consecuencia de la combinación sincrónica y diacrónica de diversas culturas, colocándolos en una posición liminal o frontera cultural que como habíamos señalado, es una condición del rock mexicano actual. Sus textos son multi-territoriales y multi-temporales resultado del sincretismo de varias tradiciones que no necesariamente se enfrentan o excluyen, sino que establecen un diálogo transcultural. En este proceso, es posible recuperar y actualizar

algunos elementos que se encontraban marginados y combatir así el etnocentrismo de clase, uno de los criterios segregacionistas mas arraigados en la cultura mexicana. Su desplazamiento hacia el espacio público apoya la legitimación, o al menos la desestigmatización, de la cultura de sectores subalternos.

Conclusiones

Café Tacuba concilia algunas condiciones que habitualmente se piensan incompatibles. Una es el ser un grupo con una audiencia masiva y presencia en medios de comunicación (radio y medios escritos principalmente) pero cuyo trabajo sigue siendo valorado por el público rockero. Esto es atípico porque la condición marginal funciona a manera de requisito simbólico para validar el discurso del rock pues, en el imaginario de esta cultura, se concibe a la periferia como el lugar legítimo para enunciar una crítica hacia el centro. Como vimos en la introducción, la noción de 'autenticidad' rockera es un estatus que se adjudica en oposición a lo comercial y masivo a lo que se le atribuyen características contrarias al ideal del rock (ver p. 6). La experiencia de Café Tacuba cuestiona este mito y nos proporciona un ejemplo de la complejidad de los fenómenos contemporáneos que no se pueden entender a partir de oposiciones.

Otro aspecto que ha sido disputado es su inclusión en la cultura del rock pues, dada la hibridez presente en la música que crean, sería a veces impreciso caracterizarla como tal. Keith Negus explica que los géneros de música contemporánea no deben entenderse como un ritmo determinado sino que en realidad, éstos son una *práctica cultural* (27). Por ello es que debemos pensar en el rock como una música que posee modos específicos de creación y consumo, que privilegia ciertos valores u orientación ideológica, pero que admite una multiplicidad de realizaciones formales. El trabajo de Café Tacuba rebasa el concepto mediático de lo que 'debe ser' o cómo 'debe sonar' un grupo de rock y actualiza así su definición alejándonos de un sonido e imagen rockera únicos, para proponer una *actitud rockera plural*.

El discurso de la hibridez también denota algunas preocupaciones sociales, por lo que no estimo que se trate de pastiches celebratorios donde 'todo cabe', sino que existe la intención de problematizar la manera en que conviven las diferentes culturas actualmente. García Canclini observa que los proceso de hibridación tienen el poder de ayudarnos a "reconocer lo distinto y elabora las tensiones de las diferencias" (Culturas X). Los bienes simbólicos que propician este efecto son apreciables pues, no obstante la influencia que ejercen las industrias culturales en el imaginario social, éstas no se hacen cargo del sentido ético de los mensajes que hacen circular en una sociedad.

Si pensamos en la cultura como escenario donde se escenifican las negociaciones sociales, podemos entender porque la popularidad y aún la masividad son foros privilegiados desde los cuales es posible promover paradigmas culturales que ayuden a superar las Otredades. Pues desde su sitio como figura pública, Café Tacuba puede interpelar a distintas audiencias en diferentes momentos. La meta última sería terminar con prácticas discriminatorias y excluyentes que dividen a la sociedad contemporánea en numerosos aspectos.

Antes de concluir, es importante destacar el proceso de desradicalización que han admitido las formas de impugnación actuales. Es decir, Café Tacuba articula un discurso contestatario tanto en el plano simbólico de la representación como en el material a través de acciones sociales concretas. Empero, su sentido político se consolida por el impacto que puedan lograr en la transformación de puntos de vista y prácticas cotidianas y no a través de su gestión en organismos oficiales de participación política ni de la oposición directa a una ideología, partido o figura específica.

CONCLUSIONES GENERALES

**"Rock has been used simultaneously
as a form of self-indulgence and individual escape
and a source of solidarity and active dissatisfaction"
(Frith, Sound 265).**

En las siguientes páginas se encuentran resumidos los principales argumentos contendidos en los capítulos así como algunos pensamientos finales. Para organizar su contenido he distinguido tres objetivos. El primero es exponer algunas dificultades a las que me enfrenté en el estudio del rock y que en general me parece que permean la manera en que se realizan gran parte de las investigaciones sobre cultura popular. El segundo es retomar las conclusiones parciales de los capítulos y a partir de ahí proponer respuestas a las preguntas de investigación planteadas en la introducción, así como algunas reflexiones personales sobre nuestros hallazgos. Finalmente, me interesa sugerir posibles caminos en el estudio del rock desde el punto de vista cultural.

Consideraciones en el estudio del rock

Independientemente de las evaluaciones musicales de las que se ocupan los críticos y periodistas, durante la elaboración de este estudio encontré dos nociones que influyen tanto la relación entre músicos y público con el rock como la forma en la que se realiza la crítica musical e incluso parte del estudio académico de éste. Una de ellas es el concepto de *autenticidad* y la otra es el de *efectividad*. Estas expectativas atraviesan la manera de producir, interpretar y consumir cualquier texto de rock. Preguntas tales como *¿qué tan 'verdadero' es?* o *¿para qué 'sirve'?*, que raramente se le harían a un texto literario, pictórico o cinematográfico, son fundamentales para la legitimación de los productos y prácticas de la cultura del rock y en general son una preocupación constante en el análisis de otros productos de la cultura popular. Estas exigencias no son fortuitas, el rock se ha auto-proclamado como un elemento transformador del mundo y contra de los valores tradicionales a los que ha calificado de falsos y opresivos, creando así sus propios parámetros de legitimación. La problemática del uso de estos criterios radica en su subjetividad y movilidad, llevándonos a resultados igualmente desiguales.

La cuestión de la autenticidad. Hemos dicho que el rock es actualmente un término paraguas que incluye diferentes vertientes musicales, ideológicas y estéticas que coexisten dentro de esta inclusiva categoría cultural. Entonces, ¿qué significa ser un 'verdadero rockero'? ¿cuál es la diferencia entre ésta y otras culturas musicales? Entre los músicos, públicos y críticos de rock se tienen diferentes respuestas a estas mismas preguntas y las más de las veces éstas se articulan a partir de consideraciones extramusicales tales como: participación en medios, atuendos o filiaciones partidistas.

Esto sucede debido a que cada corriente –hiphoperos, rastecas, skatos o cualquiera otra- tiene una forma distinta de relacionarse con los conceptos de autoridad, nación o placer por ejemplo.

Ana María Ochoa ha identificado cuatro nociones sobre las cuales el rock busca definirse y legitimarse frente a otros géneros musicales. La primera es su participación en la formación de una comunidad que disiente del *status quo*. La segunda es la sinceridad de su expresión -contrario al pop que se piensa como una expresión artificial-. La tercera y más relevante es su carácter contestatario o rebelde ante la industria del disco, el uso excesivo de la tecnología, el control del estado o las normas sociales. Y la cuarta es la noción de generar una experiencia liberadora (172-3). A estos rasgos definitorios convine agregar la exaltación de lo 'marginal' que, de acuerdo con Benjamín Anaya es parte del mito de la identidad rockera 'auténtica' (14). Es revelador que Anaya hable de la construcción de la identidad rockera como un *mito,* pues vistos en su conjunto, estas características apuntan hacia la formación de una cultura del rock utópica y aislada del mundo real que sabemos que no existe. Lo que sí existe y le otorga sentido es la búsqueda de esos valores.

Una práctica que pone en crisis la satisfacción de estos parámetros y consecuentemente obstaculiza la legitimación de un texto de rock, es su incursión en los medios masivos de comunicación. A pesar de la necesidad de interactuar con la prensa especializada, la radio y la industria del disco para dar a conocer su trabajo y poder así tener una voz en la escena rockera; la participación de los músicos en las industrias culturales es la principal fuente de sospecha sobre su 'autenticidad', ya que se equipara rock con consumo masivo. Si revisamos los parámetros detallados anteriormente,

entenderemos por qué la entrada de un producto al mercado masivo generalmente va en contra de lo que la cultura del rock desea para sí. Una vez que un producto accede a la producción y difusión masiva, ésta amenaza la capacidad de formar una comunidad distinta al resto de la sociedad, se duda de la espontaneidad en su creación (por el diseño comercial de lo masivo) y de su rebeldía al asociarse a una forma de recreación sin impugnación (un signo que se agota en el significante). Finalmente se aleja de esa condición marginal que se supone requisito para alcanzar los otros objetivos.

Simon Frith nos propone considerar otro punto de vista y pensar a la industria más como un efecto que como una causa, en el entendido que si su meta es obtener una ganancia la mejor manera de hacerlo es satisfaciendo una demanda (Sound 268). Esto es, si efectivamente la industria se ha encargado de la producción de rock y se ha beneficiado económicamente de ello, es porque ya existía un movimiento social previo que generó sus propias formas de expresión así como un público ávido de éstas. El considerar a la industria como el agente generador de fenómenos sociales, además de ser inexacto, sería otorgarle un poder absoluto sobre lo que sucede en la cultura y reducir el fenómeno a una lucha binaria de intereses: ganancia vs. arte o rebelión vs. sumisión (ver 5.2).

En suma, existe un sentido de fantasía o utopía que, una vez puesto en práctica, inevitablemente encuentra su realización en procesos de producción cultural muy terrenales y concretos. Esta contradicción resulta en una "paradójica búsqueda profunda de sentido de vida, una necesidad de 'reencantamiento del mundo' mediada por el gran aparato de la industria masiva y la tecnología" (Ochoa 98); paradoja que encuentra sin duda paralelismos en muchos otros campos de la cultura contemporánea. Luego de haber hablado con varios músicos y estudiosos del tema, concluyo que ellos saben que es

imposible establecer un parámetro fijo de 'autenticidad' que funcione en todos los casos, pero que aún con esta conciencia siguen esforzándose por entender, crear y mantener una cultura que se distinga, de una u otra manera, de la dominante.

Sugiero considerar la falta de definición fija como una oportunidad más que una limitación. Tanto la producción como interpretación del rock varían según diferentes tiempos y espacios, esta condición 'escurridiza' lo resguarda del control de su significado y dificulta en parte su explotación comercial. Si bien nos fuerza a ser cuidadosos a fin de no relativizar el fenómeno, también es fuente de movilidad y dinamismo. El confinar al rock a una definición establecida de cierto tipo de musica o de entretenimiento implicaría fijar los gustos y las expectativas de su audiencia así como regular las prácticas culturales asociadas a éste. Como consecuencia, los rasgos perturbadores, imprevistos o creativos quedarían sujetos a convenciones cerradas. Además, un peligro de perder el deseo de *autenticidad* -sea cual fuere su significado- es caer en el cinismo. Aceptar que no vale la pena delimitar los parámetros culturales y que por tanto 'todo va', llevaría a perder la capacidad distintiva y propositiva que ha caracterizado a la cultura del rock y se tornaría en un escenario más de las formas hegemónicas de socialización y entretenimiento. Las demandas sobre la movible identidad rockera son parte de las expectativas del género y aunque no se cumplan, la búsqueda de éstas es lo que importa en el imaginario de los participantes que invierten su capital cultural en la construcción de ese ideal.

La cuestión de la efectividad. Otra exigencia que domina los estudios sobre la cultura del rock y que va de la mano con la preocupación sobre la autenticidad, es su eficacia para transformar la sociedad. Hemos aclarado en la introducción que la pregunta

sobre si la cultura del rock influye en la sociedad y cuánto es inapropiada porque no existen los métodos de medición de los posibles resultados. A pesar de ello, gran parte de las evaluaciones se basan en este criterio. Frecuentemente se descalifica a los movimientos de resistencia contemporáneos con el argumento de que, a diferencia de la contracultura de los sesentas que buscaba un cambio radical del orden imperante, en la actualidad "se critica y se impugna pero finalmente se es parte del sistema, o bien *no hay* una propuesta clara del *cómo* debería construirse el ideal alternativo de sociedad" (Zebadúa 62). Efectivamente, en la cultura del rock contemporáneo no existe un plan organizado de cómo o en qué dirección debe llevarse a cabo la transformación social; sin embargo, los movimientos socioculturales de los sesentas tampoco lo tenían. Usar el cabello largo, vivir en comunas o rebelarse contra la represión sexual, fueron reacciones viscerales a condiciones diarias de vida y a pesar de su idealismo y falta de planeación concreta nadie duda que este movimiento fue capaz de cambiar el rumbo de las ideas y los acontecimientos de las décadas posteriores.

A fin de ayudarnos a superar esta dificultad metodológica, conviene revisar la distinción hecha por García Canclini entre una *acción* y una *actuación*. El autor entiende la cultura como un espacio donde se escenifican o actúan las luchas e intercambios entre los diferentes actores. A diferencia de la política o el activismo social, plantea ver las relaciones culturales como *simulacros* de las relaciones sociales, es decir "un lugar donde un relato se pone en escena" (Culturas 339) [1]. Desde este punto de vista, sería entonces más pertinente indagar sobre la naturaleza de los relatos que el rock pone en escena y su

---

[1] Es necesario aclarar que García Canclini usa la metáfora de la teatralización para enfatizar el carácter simbólico de las expresiones culturales; por lo que el uso de términos como: *actuar, escenificar y simular* no deben entenderse en el sentido de 'falsificar' o 'fingir'.

interacción con otros, en vez de buscar exclusivamente el alcance concreto de sus manifestaciones.

Una vez hecha esta distinción, debemos reconocer que si bien las manifestaciones culturales no son la acción misma, sí sirven para encaminar o condicionar una acción. La cultura se convierte así en un espacio privilegiado desde donde se puede –entre otras cosas- negociar las tensiones entre grupos e impulsar cambios sociales. En la misma línea, Daniel Martín observa que "real subversion . . .can come as a result of a symbolic threat" (88). El investigador concluye su ensayo invitándonos a replantear el concepto de 'acción política' ya que "the scope of a meaningful action can be far more inclusive than simply challenging capital, because, in the end, capital is not the only problem in our society" (97). En otras palabras, la cultura en sí misma no es sinónimo de política, ideología o economía, pero sus efectos sí interactúan con alguno de los otros campos.

Como hemos dicho antes, la cultura del rock en México se politiza muy poco a través de canales oficiales como los partidos o las instituciones. Su intervención se lleva al cabo a través de lo que he llamado la *micropolítica de la vida cotidiana*. Es decir, una forma diferente de ver y representar al mundo y la organización de la vida diaria, que se ejerce desde el graffiti, el cuerpo, la música, el baile o el habla (ver los capítulos de la segunda parte). García Canclini llama a este tipo de operaciones simbólicas "poderes oblicuos", ya que son "vías diagonales para gestionar los conflictos, [lo que] da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desenvolvimiento político" (Culturas 326). Así, vemos que el poder de lo simbólico radica en que puede servir –individual o colectivamente- para articular nuevas escalas de valores, gustos o identidades y en consecuencia, impulsar cambios concretos en las condiciones de vida.

Al final de esta investigación, propongo conservar una actitud abierta hacia las diversas formas en las que se puede 'actuar' desde la cultura pues, a pesar de las limitaciones y dificultades; siempre existen espacios, personas y maneras de impulsar modos más libres y justos de convivencia. Estas 'actuaciones' empero, habrán de reformularse cada vez de manera más creativa ya que lo contestatario, al igual que lo complaciente, lo fresa, lo rural o lo hegemónico, sigue existiendo pero no dentro de los mismos contextos ni expresado de la misma forma.[2] Los discursos se manifiestan de diferentes modos porque la cultura en su totalidad también se reformula y así como ésta cambia, también cambian los modos de reproducirla, aceptarla o contestarla.

[2] En el ámbito internacional, un ejemplo notable es el nuevo papel que algunos grupos y músicos de rock y pop están asumiendo en el combate a la hambruna y en la ayuda a damnificados de diferentes eventos (fuera de su espacio nacional) en los que las instituciones se ven rebasadas.

Hacia un perfil de la cultura rockera contemporánea

En la introducción planteamos algunas preguntas generales de investigación que luego se fueron ampliando y haciendo más específicas durante el análisis de cada uno de los capítulos. A manera de cierre, corresponde realizar el proceso inverso y sintetizar los resultados parciales en un intento por trazar el perfil actual de la cultura del rock en México. La tarea es compleja ya que tanto en el ámbito de la representación como en las prácticas culturales y sus usos, hemos encontrado una variedad de significados que dependen de las condiciones e intereses de los actores involucrados. A fin de organizar las conclusiones, las he agrupado en los mismos temas de investigación expuestos en la introducción.

Patrones de producción y consumo. Como vimos en la Parte I, el tipo de instancias productoras y consumidoras va de la mano con el espacio que el rock ha ocupado en la sociedad. El quién produce y para quién se vuelve tan importante como el bien mismo a la hora de asignarle un lugar en el imaginario social. Así que antes de adelantar nuestras reflexiones, recordemos de manera muy breve las posiciones sociales que ha ocupado el rock en México (capítulo 1). Durante los cincuentas y sesentas, sus principales consumidores eran jóvenes urbanos de clase media que lo adoptaron como símbolo de moda y estatus. Hacia fines de los sesentas y durante los setentas, el rock progresivo fue usado por jóvenes de izquierda y por consumidores de clases más bajas para expresar su insatisfacción con sus condiciones de vida. Este uso trajo medidas represivas por parte de padres y autoridades gubernamentales por lo que el rock fue orillado a la clandestinidad. A esta etapa le sucedió un periodo de producción local al inicio de los ochentas que, desde pequeños foros públicos y universitarios, apeló

nuevamente a una audiencia de clase media. Esta generación vio en el rock una forma de hacer crítica social. Para finales de la misma década, lo que predominó fue un fenómeno de producción industrial que, como artículo de consumo juvenil, llevó al rock en español a la masividad internacional. Como moda pasó rápidamente, pero sirvió para estimular una generación multiclasista y musicalmente ecléctica de productores y consumidores que, ya sea desde la industria o la producción independiente, ha encontrado en la cultura del rock una forma de resistir culturalmente.

Más que un tipo de música, podemos ver que con el paso del tiempo el rock se ha convertido en una cultura que ha sido apropiada por diferentes grupos sociales con fines tan diversos que pueden ir del entretenimiento momentáneo a la expresión de rechazo total a la sociedad como fue el caso de la cultura punk. También es bueno puntualizar que aunque el recuento es lineal, los diferentes usos de los que ha sido objeto y los lugares sociales que el rock ha ocupado, han tomado lugar simultánea y cíclicamente.

Dado que el interés de este trabajo era el estudio del rock contemporáneo, en el capítulo 2 documentamos la dinámica de producción y consumo de fines de los ochenta a nuestros días (periodos 4 y 5). Durante este periodo encontramos que la intervención de las industrias culturales creó una crisis de legitimidad ya que el rock busca ocupar un lugar social alejado de las instancias del poder. Es por ello que un gran número de consumidores e investigadores comparten un sentimiento de desconfianza –y aún rechazo- frente a la relación con las industrias culturales (Durán, Barrios, Zebadúa, Gaytán). Pablo Gaytán por ejemplo, afirma que "desde la década del sesenta, las llamadas expresiones contraculturales se han vuelto inofensivas debido a sus orígenes mediáticos" (172). Ciertos ejemplos de músicos hispano y anglohablantes sin duda validarían esta

lectura, sin embargo es posible argumentar que el caso del rock en México –en términos generales- es diferente. Primero porque su participación en la industria del disco y del entretenimiento sigue siendo bastante tangencial en comparación a otros tipos de música (ver 3.1), por lo que no podemos atribuirle a la industria el origen y permanencia de un movimiento que se sostiene de formas de producción y difusión autogestivas. Y segundo, porque éste surge y se desarrolla en una sociedad mucho más conservadora que las anglohablantes y por tanto aún no alcanza los mismos niveles de aceptación. La propuesta cultural que algunos sectores (especialmente urbanos) encuentran 'inofensiva', todavía resulta disruptiva en muchos otros ambientes.

Ahora bien, en plena era de las telecomunicaciones ¿es defendible el querer alejarse de formas de comunicación masivas? Un aspecto por considerar es que, como discutimos arriba, la masividad atenta contra la noción de autenticidad que el rock ha creado para sí. Otro argumento en contra de la industria del entretenimiento, es justamente su carácter omnipresente que no se limita a lo económico sino también a lo ideológico. Actualmente el Estado y la religión han perdido su rol preponderante en la producción de una meta-narrativa que, a través de sus instituciones, leyes o doctrinas, organiza la vida y las relaciones sociales. En su lugar, las industrias culturales han asumido el control de varias micro-narrativas que, a través del mercado, pretenden regular nuestros gustos, manejo del tiempo o modos de convivencia.

El panorama es sin duda poco atractivo, pero la única alternativa es seguir ensayando formas de producción y comercialización -dentro y fuera de la industria- hasta encontrar las más apropiadas y efectivas. La experiencia de Café Tacuba dentro de la industria del disco es un ejemplo de que es posible conciliar intereses creativos, sociales

y comerciales (capítulo 5). Sabemos que cualquier movimiento o producto, aún los más politizados, son susceptibles de ser resemenatizados y explotados comercialmente pero hay que tener en cuenta que este efecto sólo se logra con la colaboración de los consumidores de los textos masmediáticos. Pues son ellos los que finalmente deciden prestarles atención, ignorarlos o usarlos para diversos propósitos. Es decir, hay que recordar la capacidad del lector para participar en la constricción del significado de cualquier mensaje (capítulo 2).

Sin duda la industria del entretenimiento puede intentar controlar la producción, regular el significado o dirigir el consumo de rock pero, a pesar de su gran infraestructura, *no le es posible decidir sobre toda la producción, ni prever todos los modos de usar e interpretar los bienes simbólicos*. Además, ni el estado ni la industria son capaces de registrar (menos regular) todos los canales de distribución posibles, los que a su vez abrirán las puertas a futuras reformulaciones y reinterpretaciones. La cultura masmediática va a incorporar los elementos que le sirvan a sus intereses y funcionamiento, pero no puede abarcar la totalidad de ningún fenómeno sociocultural. Como consecuencia, lo más productivo –y lo que de hecho ya sucede- es la búsqueda de una relación inteligente con las industrias culturales, cuya interacción beneficie a todos los participantes, pues finalmente se trata de una un flujo de influencias que va en ambos sentidos.

Rock, hegemonía y cultura popular. Influida por la tendencia de cuestionar la 'efectividad' del rock, uno de los objetivos de esta investigación fue indagar la relación entre éste y cultura la dominante. "¿cómo el rock contesta, colabora o se apropia de la cultura dominante?" nos preguntamos en la introducción. La respuesta se complica si

sólo contamos con paradigmas binarios que nos hagan colocar las expresiones culturales en una de dos categorías contrarias. En su lugar, adoptamos la distinción propuesta por Raymond Williams quien distingue las culturas de resistencia entre alternativas y oposicionales (ver Introducción). Así, la tesis que he defendido a lo largo de este trabajo ha sido que *el rock mexicano contemporáneo no busca subvertir u oponerse a los presupuestos ideológicos de la cultura dominante sino legitimar prácticas y valores alternativos que compitan con éstos.*

A diferencia de la contracultura radical de los años sesentas, actualmente ya no podemos describir la cultura del rock como parte de una revolución social o sublevación política, sino más bien como un movimiento de resistencia cultural desde el cual se median o negocian los intereses de los diferentes actores sociales. Con todo, un rasgo que perdura como herencia de la contracultura es su sentido utópico, la defensa de ideales que, si bien no han de materializarse como tal, sí puede impulsar la realización de cambios en la estructura social.[3] Cabe señalar que la caracterización de la cultura del rock como *alternativa* (esto es diferente a oposicional o dominante) debe entenderse como la tendencia de un momento especifico y no como una condición absoluta. Además tampoco debemos perder de vista que coexiste la interacción con otras culturas y tendencias que van de la oposición frontal a la colaboración con la hegemónica.

El rock simboliza diferentes ideales para diferentes grupos, alrededor de éste se desarrolla una propuesta de cambio, de liberación y también de escape. Como resultado,

---

[3] Un ejemplo del utopismo es la noción de la sociedad sin clases. A pesar de que ciertamente las marcas y privilegios de clase no han desaparecido al interior del movimiento rockero, es en parte gracias a esta idea que la cultura del rock se ha enriquecido con elementos culturales de distintos estratos y se ha vuelto una cultura transclasista (ver conclusiones del capítulo 2).

encontramos que *los principales valores alternativos que la cultura del rock intenta legitimar se relacionan con la libertad, el respeto a las diferencias y la antisolemnidad.* La libertad entendida aquí en varios sentidos, empezando en la intimidad corporal con el poder de decisión sobre la decoración personal o el ejercicio de la sexualidad; hasta lo relativo a la libertad creativa, intelectual y política. Las convenciones tradicionales son disputadas a través de textos y prácticas encaminadas a defiender la posibilidad de ser un agente activo en el ámbito público y privado.

Otro valor que resulta en parte del ejercicio de la libertad es el respeto a las diferencias.[4] Para los sectores más conservadores lo diferente aún es visto como lo amenazante, por lo que uno de los objetivos de casi cualquier movimiento alternativo ha sido la simple acumulación de capital subcultural que, sólo por ser diferente al capital cultural hegemónico, puede convertirse en factor disruptivo e inquietante. Por otra parte, sabemos que los argumentos de legitimación postmodernos ya no se basan en la promoción de un sujeto único. Por el contrario, la nueva configuración ideológica y económica "se sustenta sobre la producción de las diferencias y que, por tanto, la afirmación celebratoria de éstas, lejos de subvertir el sistema, podría estar contribuyendo a consolidarlo" (Castro-Gómez 202).

En el contexto mexicano, aún conservador y reticente a aceptar la validez de las culturas juveniles y populares, la propuesta estética e ideológica del rock ha resultado provocativa. Aunque el objetivo es lograr la aceptación de la diferencia como parte de diversidad –y no como desafío-, existe un peligro en volverse una cultura alternativa

---

[4] Esta propuesta no está libre de contradicciones, pues como comentamos en la parte 3.1, aún al interior de la cultura del rock persiste cierta marginación hacia las mujeres y en mayor grado hacia los y las homosexuales.

aceptada; y es que podría considerarse que se está en proceso de pertenecer a la dominante y en ese caso perdería su potencial de cambio. Como lo señala Lawrence Grossberg, si el rock se despojara de su significado diferenciador, se volvería una oferta más del cínico *mainstream* ecléctico del entretenimiento, parte del hedonismo impulsado por el aparato capitalista (49).

Finalmente, hallamos que parte de la propuesta cultural del rock tiene que ver con la idea del goce y la falta de solemnidad expresada por medio del baile, el humor y la celebración del placer (capítulo 4). A través de este discurso lúdico se promueven valores tales como el ocio, el disfrute y la risa, que son contrarios a la ética de producción que sustenta nuestro sistema actual. Al mismo tiempo se refuerzan los vínculos de unión al interior de cada grupo, al compartir formas de recreación diferentes a otras culturas urbanas. Este discurso se relaciona estrechamente con la propuesta rebelde y libertaria del rock ya que son una forma de rehusarse a colaborar con un sistema de producción y organización social inequitativo.

¿Cuáles son algunas reacciones de la cultura dominante hacia estas manifestaciones disidentes? En las sociedades ricas, el discurso totalizador de la globalización y el relativismo postmoderno de alguna manera se encargan de absorber manifestaciones disruptivas o de descontento, lo que da la impresión de que no hay posibilidad de cambio. En México, las opciones de cambio por la vía institucional y cultural también se encuentran limitadas aunque por diferentes motivos. El concepto de 'apertura' –política, económica y cultural- es reciente y los actores sociales involucrados en cada campo aún se encuentran probando los alcances de ésta. La dinámica social por tanto, se caracteriza por una tensión entre lo que las posiciones conservadoras 'permiten'

y lo que las progresistas 'logran' hacer o decir. La reciente permisividad o tolerancia hacia las expresiones contestatarias sin embargo, puede también interpretarse como una forma de servirse de éstas. James Lull observa que la expresión de criticas al sistema puede a la larga ayudar a legitimarlo, porque su legitimidad se basa en la idea de que hay espacio para la disidencia (73). Es decir, la nueva estrategia ya no se basa en reprimir sino aparentar pluralidad pero condescendiendo o definitivamente ignorando las voces divergentes. Otra consecuencia de exteriorizar alguna crítica social, es que ayuda a contener las situaciones de crisis al proporcionar una válvula de escape para el descontento. Quedando entonces en la paradójica situación de discrepar con una situación y al mismo tiempo colaborar en cierta medida para su funcionamiento y reproducción. Riesgo que ineludiblemente habrá de correr cualquier propuesta progresista.

El ánimo de fin de siglo como el 'fin de las utopías' parece justificar el nihilismo y conformismo de la generación X. En México, de a cuerdo a Juan Pablo Zebadúa, la generación NAFTA quiso aprovechar la apertura económica y social que trajo la caída del PRI, pero sin compromisos sociales. Él opina que las culturas juveniles actuales no poseen ni el deseo ni la capacidad de funcionar como agentes de cambio ya que son ávidamente captadas para su indoctrinación o simplemente como atractivos nichos de mercado (116 ss). Afortunadamente esta llamada 'generación NAFTA' no constituye la totalidad de la juventud ni de la sociedad mexicana. La apertura también ha dado las condiciones para fortalecer las agrupaciones civiles, las culturas minoritarias y las redes de apoyo y comunicación entre éstas. Desde el escenario de la cultura, el rock y su nutridos movimientos interiores han optado por la vía de la resistencia y la propuesta de

nuevas prácticas y discursos sobre la organización de la vida cotidiana. Objetivos modestos para algunos, pero tal vez posibles.

Por otra parte, la relación entre la cultura del rock y las culturas populares es muy cercana. "¿Cuál es el substrato popular del rock y que papel juega en su propuesta cultural?" era la pregunta planteada en la introducción cuando nos proponíamos indagar sobre los vínculos entre éstas. Encontramos que tanto en el ámbito de la representación textual como de las prácticas, el rock se nutre de tradiciones urbanas y rurales que de otra manera permanecerían marginadas. Se recurre al folklore, personajes, costumbres y lenguaje de las culturas subalternas para combinarlos con ritmos e imágenes contemporáneas. Así, mientras se rinde homenaje a íconos como Agustín Lara y El Santo, se experimenta con el hip hop, los tatuajes y la comunicación por internet.

La hibridez resultante negocia las tensiones entre diversas culturas y desdibuja las divisiones tajantes entre centro y periferia, rural y urbano o nacional e internacional. Como observamos al analizar la hibridez en la propuesta estética de Café Tacuba, el resultado es una audiotopia cuyo significado no puede entenderse a partir de oposiciones binarias, sino del cruce de más de una cultura (capítulo 5). Además, como parte de los circuitos internacionales de música, el rock mexicano provoca una trasgresión al incorporar aspectos de las culturas marginales a espacios típicamente ocupados por lo transnacional.

Es pertinente puntualizar aquí que existen diferencias ideológicas y estéticas con las culturas tradicionales de las que el rock se nutre pero también cuestiona. Su identificación con la cultura popular no tiene un propósito mimético sino diferenciador ya

que el rock busca ubicarse en el imaginario social en una posición diferente a la hegemónica. Esta necesidad de distinción, intrínseca a la formación y legitimación de cualquier cultura, le otorga valor social y una *razón de ser*, por lo que cada una se esfuerza por mostrarse diferente e incluso superior a sus contrapartes. En este contexto, lo que la cultura del rock reclama es el derecho a ser una cultura respetada y valorada a pesar de sus discrepancias con otras.

La creación de un rock nacional. El desarrollo musical del rock mexicano depende en gran medida de lo que sucede en la escena internacional. Los nuevos ritmos y novedades estéticas son rápidamente incorporados a los repertorios de los músicos locales. ¿Cuáles son las contribuciones y características particulares del rock mexicano?, nos preguntábamos al inicio de esta investigación. Hallamos que lo que lo distingue del rock y la música internacional es su combinación –musical, visual y lingüística- con la cultura local.

Tal hibridez entre rock y géneros tradicionales es un proceso modernizador y no occidentalizador, ya que no tiende a mimetizarse con los sonidos del canon global sino que se alimenta de ellos para actualizar géneros tradicionales y crear nuevas tendencias. En este sentido, la mezcla por sí misma podría verse como algo positivo ya que evade la homogenización mundial de bienes materiales y simbólicos.[5] Además, el flujo de influencias va en ambos sentidos pues el rock en inglés también ha retomado elementos de otras fuentes, como "Mezcalero" de ZZ Top que toca con marimba.

---

[5] Si bien el proceso de hibridación, permite territorializar la cultura extranjera y transformarla en algo original y significativo para el medio que la produce, existe un riesgo en interpretar la hibridación de símbolos, *únicamente* como la aceptación de una variedad de identidades y discursos válidos. Y es que se puede perder de vista que en la economía global las influencias culturales, el poder y la distribución de la riqueza distan mucho de ser igualitarias.

Gerhard Steingress nota que la hibridez musical transcultural es una tendencia de la música popular contemporánea, ya que actualmente la interacción entre diferentes culturas es más intensa debido a la globalización. Gracias a este proceso, opina el autor, se evita la unificación de la música bajo los sonidos globales, creados y distribuidos desde centros de poder hegemónicos (318-21). Efectivamente, los contactos multiculturales se han intensificado debido al comercio sin embargo, otro factor que habría que tomar en cuenta es la política de producción de las compañías disqueras globales. Las *majors* cultivan deliberadamente la existencia de géneros de música tradicional y regional ya que grandes nichos de mercado dependen de éstos. Por lo que la preservación de la diversidad música también tiene que ver con el poder de compra de los consumidores alrededor del mundo.

Un reto en la 'nacionalización' del rock, era hacerlo "sin caer en los clichés nacionalistas propuestos desde el estado". Para lograrlo, el rock propone un discurso que si bien se identifica y retoma los símbolos tradicionales del país, lo hace de manera crítica, cuestionando la validez de éstos para articular una identidad nacional (ver 3.3). Otro recurso ha sido incorporar aquellos elementos marginalizados en la formación de la representación nacional como el habla de los barrios bajos, la estética kitch o los problemas de los sectores pobres. El rock retoma expresiones que típicamente han quedado fuera de la nación 'oficial' por ir en contra de la imagen de México como nación moderna. La intención es revalorizar al 'México profundo' e incluirlo como parte legítima de la realidad contemporánea.

Finalmente es oportuno advertir que la propuesta del rock no está exenta de contradicciones. Paralelo a un discurso liberal inclusivo, aún se encuentran vestigios de

una cultura patriarcal que se nota tanto en sus textos como en la dinámica de producción. La comunidad consumidora por su parte, enfrenta el reto de la segregación interna, no sólo entre las corrientes musicales –punks, skaseros o metaleros por ejemplo- sino entre los géneros y las distintas clases sociales.[6]

Aún con la coexistencia de discursos encontrados, observamos que la cultura del rock provee de rasgos identitarios a un sector de la población que forma una comunidad fuera de las categorías tradicionales de clase, género, ocupación, e incluso nacionalidad. Su propuesta estética e ideológica está íntimamente ligada a los grupos sociales que lo producen y hacen uso de él, por lo que ésta da cuenta de diversos procesos de negociación social. El rock confiere un sentido de libertad y de estar en control, haciendo sentir a sus seguidores que algo les es propio y que desde ahí se puede actuar. Así, desde el escenario cultural éste intenta socavar los presupuestos ideológicos que sustentan la cultura dominante y revertir las prácticas culturales que los reproducen proponiendo los suyos propios. Marcuse opina que "more effectively than its political goals and slogans, this 'existential' protest, hard to isolate and hard to punish, threatens the cohesion of the social system" (cdo. en Pielke 14). Por ello es que el plano de lo simbólico se convierte en un foro importante para ejercer el derecho a proponer y participar en la formación de cada sociedad.

En suma, el rock es una forma de sentir y de decir el mundo desde una subjetividad que no está satisfecha con el estado actual de las cosas. *Su poder de contestación empero, no radica en la oposición frontal a los valores e instituciones*

---

[6] Como referencia comparativa, menciono la información de la cultura rave en Inglaterra. Según el estudio de Sarah Thorton, los factores internos que más la dividen son: las preferencias sexuales, el gusto musical, el nivel económico y la raza, en ese orden (112-13).

dominantes sino en su capacidad de proponer una forma alternativa de vivir y de pensar que compita e idealmente se imponga sobre los otros. Es decir, que impida que las expresiones culturales y las relaciones sociales se dicten desde un polo único de influencia.

Direcciones en el estudio del rock

El estudio académico del rock es aún un campo por explorar desde el punto de vista cultural. En estas últimas líneas me interesa sugerir algunas posibles áreas en las que según mis observaciones es necesario comenzar a indagar o bien hacerlo de manera más detallada.

Dentro de lo que genéricamente hemos venido llamando la *cultura del rock*, existe una multiplicidad de grupos de afinidades que, además de sus preferencias musicales, poseen otras particularidades que los hacen formar una subcultura con sus propios códigos. Así, primeramente son necesarios estudios que se concentren en las diversas corrientes musicales al interior de la escena rockera con el fin de caracterizar su oferta estética y cultural, saber cómo construyen sus propias nociones de legitimidad y conocer más sobre sus prácticas específicas. Un caso interesante sería el estudio del reggae en su desplazamiento de folklore jamaiquino, a la escena *underground* de Londres y posteriormente a su expresión mexicana en el movimiento razteca (rasta+azteca). ¿Qué le aporta esta corriente al movimiento rockero y cómo difiere de otras corrientes musicales? ¿qué grupos sociales se apropian de él y para que fines? Podrían ser algunas de las preguntas iniciales para el estudio de esta o cualquier otra cultura musical al interior del rock.

A fin de comprender mejor la dinámica social y simbólica de la escena rockera, también sería relevante analizar la interacción entre preferencia musical y otras variables cómo orientación sexual, contextos geográficos o nivel socioeconómico. Es decir ¿qué significa ser rockero e indígena (o gay, lesbiana, fresa, etc.) a la vez?, ¿cómo se integran

las nociones de una doble diferencia respecto al resto de la sociedad? Estas cuestiones son sólo ejemplos de algunos aspectos que permanecen sin investigación alguna.

Otras investigaciones que aún no se realizan, son aquellas que nos permitan observar las relaciones sincrónicas entre el rock y otras expresiones culturales en un momento histórico determinado. Esto es, estudios sobre cuestiones tales como la representación de un evento social en el rock, el cine y la literatura; los códigos estéticos que comparte el rock y el cómic o las afinidades entre el rock y otras expresiones contestatarias.

Por otra parte, el estudio del polo del consumo ha recibido atención desde el punto de vista antropológico y etnográfico. Los estudios existentes se concentran en la apropiación del rock por algunos sectores de la población juvenil y su relevancia en la articulación de culturas juveniles urbanas. Desde los estudios culturales, podría colaborarse en este campo investigando los modos en que se desplazan, reproducen y resemantizan los bienes culturales por y entre los diferentes grupos. Aunque estos movimientos se hallan muy regulados por las industrias culturales, habría que tomar en cuenta que también se trasladan a través de flujos migratorios, movimientos *underground*, viajes e internet. Un ejemplo de este enfoque, es el trabajo de Alan O'Connor "Punk and Globalization", donde compara las prácticas de la comunidad punk en la Ciudad de México y Toronto. O'Connor encuentra que su apropiación se realiza de manera muy desigual según cada contexto: mientras que en Canadá se vincula con organizaciones ecologistas y pro derechos humanos, en México la escena punk representa una forma de desafío a la autoridad y de rechazo a la sociedad capitalista, "against the

official 'imagined community' of México as a developing nation, against the values of global capitalism and NAFTA" (144).

Para concluir, incluyo dos observaciones sobre la crítica existente. En general me parece que cuenta con poco análisis textual y ejemplos específicos. Pues he leído extensos artículos que no citan un texto, grupo o situación concreta. La segunda reflexión la retomo de Lawrence Grossberg quien invita a hacer investigaciones que contribuyan al entendimiento de lo que sucede en nuestro entorno y, a partir de ahí hacer conexiones entre lo teórico, lo práctico y lo político, a fin de impulsar formas de intervención social (53-4).

FUENTES

Bibliografía citada

AGUSTÍN, José. La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas. México: Grijalbo Mondadori, 1996.

---. Tragicomedia mexicana Vol. 2. La vida en México de 1970 a 1982. México: Planeta, 1992.

---. Tragicomedia mexicana Vol. 3. La vida en México de 1982 a 1994. México: Planeta, 1998.

ALABARCES, Pablo. Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.

ANALCO, Aida y ZETINA, Horacio, Coords. Del negro al blanco. Breve historia del ska en México. México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000.

ANAYA, Benjamín. Neozapatismo y rock mexicano. México: La Cuadrilla de la Langosta, 2000.

ARANA, Federico. Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano. 2da. Ed. México: María Enea, 2002.

BARTRA, Roger. La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. México: Grijalbo, 1987.

BERGER, Arthur Asa. "The Politics of Laughter" The Social Faces of Humor. Practices and Issues.George E.C. Paton, Chris Powell y Stephen Wagg. Eds. Inglaterra: Arena, 1996. 15-27.

BOULLOSA, Carmen. "Indecency is their Religion: *Molotov* and Mexican Rock" Creating Spaces of Freedom. Elsvan der Plas, MaluHalasa y Marlous Willemsen Eds. La Haya: Sagi Books, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Language and Symbolic Power. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

BRISEÑO, Guillermo. Briseño y la banda de guerra. México: Tesiscentro, 1993 (¿?).

CALINESCU, Matei. "Kitsch and Modernity" Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press, 1987. 225-262.

CARANDELL, José Ma. La protesta juvenil. Barcelona: Salvat Editores, 1973.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la *invención del otro*" La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo, Lander. Ed. Caracas: Faces UCV y UNESCO, 2000. 201-225.

DOWNES, William. Language and Society. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ECO, Humberto. Apocalypse Postponed. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

ESTRADA, Tere. "Lenguaje e identidad en el rock mexicano (1985-1990)." Tesis de licenciatura. UNAM, 1990.

---. Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2000). México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000.

FEIXA, Carlos. El reloj de arena. Culturas juveniles en México. México: Causa Joven e Instituto Mexicano de la Juventud, 1998.

FRITH, Simon. "La construcción de la música rock como industria transnacional" Las culturas del rock. Puig, Luis y Talens, Jenaro. Eds. Valencia: Pre-Textos, 1999. 13-30.

---. Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop. Cambridge: Polity, 1988.

---. Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll. Nueva York: Pantheon Books, 1981.

---, GOODWIN, Andrew, Eds. On Record. Rock, Pop and the Writen Word. Nueva York: Pantheon Books, 1989.

---, GOODWIN, Andrew y GROSSBERG Lawrence, Eds. Sound and Vision. The Music Video Reader. Londres: Routledge, 1993.

GAITÁN SANTIAGO, Pablo. Desmadernos. Crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ciudadanos y consumidores. México: Grijalbo, 1995.

---. Cultura y comunicación. Entre lo local y lo global. Buenos Aires: Ediciones de Periodismo y Comunicación, 1997.

---. Culturas en globalización. Coord. Caracas: Nueva Sociedad, 1996.

---. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México DF: Grijalbo, 2001.

---. "El consumo cultural y su estudio en México: Una propuesta teórica". El consumo cultural en México. Coord. García Canclini, Néstor. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 15-42.

---. La globalización imaginada. México: Paidós, 1999.

GLANTZ, Margo. Onda y escritura en México. México: Siglo XXI, 1971.

GROSSBERG, Lawrence. "Reflexions of a Disappointed Popular Music Scholar" Rock Over the Edge. Tranformations in Popular Music Culture. Eds. Beebe, Fulbrook y Saunders. Londres: Duke University Press, 2002. 43-56.

HOLZINGER, Wolfgang. "Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music" Songs of the Minotaur- Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. Ed. Gerhard Steingress. New Jersey: Transaction Publishers, 2002. 255-295.

JAFFE, Michael y WEIMANN, Gabriel. "New Lords of the Global Village? Theories of Media Domination in the Internet Era" *Here, There, and Every Where.* Foreign Politics of American Popular Culture. Wagnleitner, Reinhold y Tayler, Elaine. Eds. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 2000. 288-308.

JIMÉNEZ LÓPEZ, Lucina. "¿Qué onda con la radio? Un acercamiento a los hábitos radiofónicos e intereses socioculturales de los jóvenes de la Ciudad de México" El consumo cultural en México. Coord. García Canclini, Néstor. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 337-381.

KAEPPLER, Adrienne. "Dance as Myth–Myth as Dance: a Challenge to Traditional Viewpoints" Dance as Cultural Heritage. Ed. True Jones, Betty. Nueva York: CORD, 1983. 5-7.

KUN, Josh. "Rock's Reconquista" Rock Over the Edge. Tranformations in Popular Music Culture. Eds. Beebe, Fulbrook y Saunders. Londres: Duke University Press, 2002. 255-288.

---. "Against Easy Listening. Audiotopia Reading and Trasnational Soundings" Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America. Eds. Delgado, Celeste y Muños, José Esteban. Durham: Duke University Press, 1997. 288-309.

---. "*The Sun Never Sets on MTV.* Tijuana NO! And the Border of Music Video" Latino/a Popular Culture. Eds. Michelle Habell-Pallan y Mary Romero. New York: New York University Press, 2002. 102-116.

LULL, James. Media, Communication, Culture. A Global Approach. New York: Columbia University Press, 2000.

HERNÁNDEZ CHAVEZ, Alicia. México. Breve historia contemporánea. México: FCE, 2000.

MAFFESOLI, Michel. The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society. Londres: SAGE Publications, 1996.

MALACARA PALACIO, Antonio. Comp. Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano. México: Conaculta, 2001.

MARTIN, Daniel. "Power Play and Party Politics" Journal of Popular Culture 32.4 (1999): 77-99.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad. Pittsburg: Nuevo Siglo, 2001.

---. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Ediciones G. Gill, 1987.

MARTÍNEZ GARCÍA, Sara. "El ska, algo más que música" Del negro al blanco. Breve historia del ska en México. Coords. ANALCO, Aida y ZETINA, Horacio. México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000. 134-143.

MARTÍNEZ, Rubén. "Corazón del rocanrol" The Other Side. Fault Lines. Guerrilla Saints and the Heart of Rock'n'Roll. Londres: Verso, 1992. 148-164.

MARROQUÍN, Enrique. La contracultura como protesta. México: Joaquín Mortiz, 1975.

MÉNDEZ-RUBIO, Antonio. "Popular Music as Cultural Criticism" Journal of Spanish Cultural Studies. Vol 2. num. 1 (2001): 119-126.

MONSIVÁIS, Carlos. Introducción. Rock mexicano. Sonidos de la calle. José Luis, Paredes Pacho. México: Aguirre y Beltrán Editores, 1992.

---. "La naturaleza de la onda" Amor perdido. México: Ediciones Era, 1979. 227-262.

---. Los rituales del caos. México: Ediciones Era, 1995.

---. "Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano" Nexos. No. 109 (1987): 13-22.

---. "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX" Historia general de México. Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos. México: El Colegio de México, 2000. 957-1075.

---. Prólogo. El Santo contra la Tetona Mendoza. Por Jis y Trino. México: Editorial la Jornada, 1990. i-iv.

MORREAL, John. "Amusment and Other Mental States" The Philosophy of Laughter and Humor. Albany: State University of New York Press, 1987. 212-224.

NEGUS, Keith, Music Genres and Corporate Cultures. Londres: Routledge, 1999.

OCHOA GAUTIER, Ana María. "El desplazamiento de los espacios de autenticidad: Una mirada desde la música" Antropología 15-16 (1998): 171-182.

O'CONNOR, Alan. "Punk and Globalization. México City and Toronto" Communities Across Borders. Eds. Kennedy y Roudometof. Londres-Nueva York: Routledge, 2002. 143-155.

PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

PALACIOS FRANCO, Julia Emilia. "Una chica material" Crines. Otras lecturas de rock. Comp. Chimal, Carlos. México: Ediciones Era, 1994. 133-143.

PAREDES PACHO, José Luis. Rock mexicano. Sonidos de la calle. México: Aguirre y Beltrán Editores, 1992.

PIELKE, Robert G. "What is Rock Music?" You Say You Want a Revolution. Rock Music in American Culture. Chicago: Nelson-Hall, 1986. 10-21.

POLIMENI, Carlos. Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2001.

PORTILLA, Jorge. Fenomenología del relajo. México: Ediciones Era, 1966.

PRIETO-HERNÁNDEZ, Ana María. Acerca de la pendenciara vida de los léperos capitalinos. México: CONACULTA, 2001.

PUIG, Luis y TALENTS, Jenaro. Eds. Las culturas del rock. Valencia: Pre-Textos, 1999.

ROJEK, Cris. Capitalism and Leisure Theory. Nueva York, Londres: Tavistock Publications, 1985.

ROSE, Margaret A. Parody: Ancient, Modern and Post-Modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ROURA, Víctor. Apuntes de rock. Por las calles del mundo. México: Ediciones Nuevo Mar, 1985.

ROWE, David. Popular Cultures. Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure. Londres: Sage Publications, 1995.

RUIZ-HERNÁNDEZ, María del Carmen. "Ella existió sólo en un sueño. Reportaje sobre *Espacio 59.*" Tesis de licenciatura. UNAM. 1994.

SÁRQUIZ, Óscar. "Café Tacuba" Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano. Comp. Malacara Palacio, Antonio. México: Conaculta, 2001. 147-148.

SEP e INSTITUTO MEXICANO DE LA JUVENTUD. Encuesta nacional de juventud 2000. México: Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud, 2002.

SIMON, Bradford Scott. "Entering the Pit: Slam Dancing and Modernity" Journal of Popular Culture 31.1 (1997): 149-176.

STEINGRESS, Gerhard, "What is Hybrid Music? An Epilogue" Song of the Minotaur-Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. Ed. Gerhard Steingress. New Jersey: Transaction Publishers, 2002. 255-296.

TAYLOR, Timothy. Global Pop. World Misic, World Markets. New York: Routledge, 1997.

THORNTON, Sarah. Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995.

TORRES-MEDINA, Violeta. Rock-eros en concreto. Génesis e historia del rockmex. México: INAH, 2002.

URTEAGA Castro-Pozo, Maritza. "De los jipitecas a los punketas. Rock y juventud mexicana desde 1968" Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas. Eds. Feixa, Carles, et. al. Barcelona: Ariel, 2002. 35-64

---. Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano. México: Instituto de la Juventud y CNCA, 1988.

VALENZUELA-ARCE, José Manuel. ¡A la brava ese! Tijuana, B.C., México: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

---. El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo. México: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Iberoamericana y Editorial Plaza y Valdez, 1998.

---. "Etnia y nación en la frontera México-Estados Unidos". Culturas en golbalización. Coord. García Canclini, Néstor. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 215-244.

--- y GONZÁLEZ-FERNÁNDDEZ, Gloria, Coord. Oye cómo va. Recuento del rock tijuanenese. México: Centro Cultural Tijuanense e Instituto Mexicano de la Juventud, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Keywords. A Vocabulary of Culture and Society. Nueva York: Oxford University Press, 1983.

WILLIAMS, Raymond. The Sociology of Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

YBARRA-FAUSTO, Tomás. "Rascuachismo: a Chicano Sensibility". Chicano Aesthetics. Rascuachismo. Ed. Tomás Ybatta-Fausto. Phoenix, Arizona: MARS, 1989. 5-8.

YÚDICE, George. "La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos". Las industrias culturales en la integración latinoamericana. Coords. García Canclini y Moneta. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 115-161.

ZEBADÚA CARBONELL, Juan Pablo. Rock y contracultura. La apropiación cultural del rock por parte de la juventud contemporánea. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2002.

ZOLOV, Eric. Rebeldes con causa. México: Norma Ediciones, 1999.

ZOLOV, Eric. Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counter Culture. Berkerly: University of California Press, 1999.

Bibliografía consultada

ADES, Dawn. Art in Latin America. Hong Kong: Yale University Press, 1989.

ANDERSON, Benedict. Imagined Comunities. Londres: Verso, 1990.

BELTRÁN, Ulises. Los mexicanos de los noventa. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

BIANCIOTTO, Jordi. La censura en el rock. Valencia: Ediciones La Máscara, 1997.

BONFIL-BATALLA, Guillermo. "Lo propio y lo ajeno: Una aproximación al problema del control cultural." Pensar nuestra cultura. México: Alianza, 1991. 49-57.

BOURDIEU, Pierre. Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

CAMPBELL-ROBINSON, Deana; BUCK, Elizabeth; y CUTHBERT, Marlene; Coords. Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity. Newbury Park, EU: Sage Publications, 1991.

CORTÉS, David. El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales. México: Times Editores, Opción Sónica, Tower Records, 1999.

DANE, Joseph. Parody. Critical Concepts versus Litereary Practices, Aristophanes to Stern. London: University of Oklahoma Press, 1988.

FARÍAS BÁRCENAS, Rodrigo. "El primer disco de Botellita de Jerez" Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano. Comp. Malacara Palacio, Antonio. México: Conaculta, 2001. 146.

FERMAN, Claudia. Política y posmodernidad. Hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica. Buenos Aires: Almagesto, 1994.

FRITH, Simon. Performing Rites. On the Value of Popular Music. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

GALLARDO, Helio. 500 años: Fenomenología del mestizo. San José, Costa Rica: DEI, 1993.

GASPAR DE ALBA, Alicia. Chicano Art. Austin: University of Texas Press, 1998.

GRACYK, Theodore. Rythm and Noise. An Aesthetics of Rock. Durham and Londres: Duke University Press, 1996.

HARDT, Michael y NEGRIL, Antonio. Empire. Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

HEBDIGE, Dick. Subculture. The Meaning of Style. Nueva York: Methuen & Co., 1979.

HOMS, Ricardo. Rock'n'Roll. La revolución sociocultural más importante del siglo XX. México: Edamex, 1996.

LARRAÍN IBAÑEZ, Jorge. "The Concept of Identity" en National Identities and Socio-Political Changes in Latin America. Eds. Durán- Congan, Mercedes y Gómez-Moriana, Antonio. Nueva York: Routledge, 2001. 1-29.

LISTER, Laurie-Jeanne. Humor as a Concept in Music. Frankfurt: Peter Lang, 1994.

MUDROVCIC, María Eugenia. "Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas" Hispamérica 79 (1998): 29-39.

PUCHADES, Juan. Cómic y rock. Valencia: Midons Editorial, 1995.

ROWE, William y SCHELLING, Vivian Ed. Memory and Modernity: Popular Culture In Latin America. London: Verso, 1991.

TAYLOR, Diana. "Transculturating Transculturation" Performing Arts Journal 16.2 (1991): 90-104.

WHITELEY, Sheila. The Space Between the Lines. Rock and Counter-Culture. Londres: Routledge, 1992.

WOJCIK, Daniele. Punk and Neo-Tribal Body Art. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

YÚDICE, George et. al. Eds. On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

ZERMEÑO, Sergio. La sociedad derrotada. El desorden mexicano del fin de siglo. México; Editorial Siglo XXI, 1996.

Discografía

Botellita de Jerez. Charrock and roll. Edición de Autor, 1984.

---. Botellita de jerez. Polydor, 1984.

---. La venganza del hijo del guacarock. Polydor, 1985.

---. ¡Naco es chido! Polydor, 1986.

---. Abuelita de Batman. PolyGram, 1989.

---. Niña de mis ojos. Polydor, 1989.

---. Busca amor. PolyGram, 1990.

---. Forjando patria. Culebra/BMG, 1994.

Café Tacuba. Café Tacuba. WEA, 1992.

---. Re. WEA, 1994.

---. Avalancha de éxitos. WEA, 1996.

---. Revés-Yosoy. WEA, 1999.

---. Vale callampa. MCA-Universal, 2002.

---. Cuatro caminos. Universal, 2003.

Caifanes. Caifanes. RCA Victor, 1988.

---. La negra Tomasa. RCA Victor, 1988.

---. El diablito. BMG Ariola, 1990.

---. El silencio. BMG Ariola, 1992.

---. El nervio del volcán. BMG Ariola, 1994.

Cecilia Toussaint. Arpía. Ozono/Pentagrama, 1987.

---. En esta ciudad. CBS, 1988.

---. Títame al corazón. CBS, 1990.

Control Machete. Mucho barato. Manicomio-Universal, 1996.

---. Artillería pesada. Manicomio-Universal, 1999.

---. "Amores perros". Amores perros. Sountrack. Universal, 2000.

El Gran Silencio. Libres y locos. EMI, 1998.

---. Chúntaros, radio power. EMI, 2000.

El Haragán. El haragán y compañía. Denver, 1990.

El Tri. Simplemente. Comrock/WEA, 1985.

---. Hecho en México. Comrock/WEA, 1986.

---. El niño sin amor. WEA, 1987.

---. 25 años. WEA, 1993.

---. Hoyos en la bolsa. WEA, 1996.

Genitálica. ¿Picas o platicas? SONY Music, 2000.

Guillermo Briseño. El conexionista. Pentagrama, 1990.

---. Briseño y la banda de guerra. Pentagrama–UAM, 1992.

La Castañeda. Servicios generales. Culebra/BMG,1994.

La Cuca. La invasión de los blátidos. Culebra/BMG,1992.

---. Tu cuca madre ataca de nuevo. Culebra/BMG,1993.

La Lupita. Pa' servir a usted. Culebra/BMG, 1992.

La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio. La maldita vecindad y los hijos del quinto patio. Ariola, 1989.

---. El circo. BMG/Ariola, 1991.

---. Baile de máscaras. BMG/Ariola, 1996.

---. Mostros. BMG/Ariola, 1999.

Los Locos del Ritmo. Rock. Maya, 1960.

Maná. Falta amor. WEA, 1990.

---. ¿Dónde jugarán los niños? WEA, 1992.

Molotov. ¿Dónde jugarán las niñas? Universal, 1997.

---. Prosa y canto. Universal, 1997.

---. Apocalypshit. Universal, 1999.

---. Dance and Dense Denso. Universal, 2003.

Panteón Rococó. A la izquierda del la tierra. MEISA, 1999.

---. Compañeros musicales. BMG, 2002.

Rockdrigo González. Hurbanistorias. Edición de autor, 1984.

---. El profeta del nopal. Pentagrama, 1986.

Santa Sabina. Santa Sabina. Culebra/BMG, 1992.

---. Símbolos. Culebra/BMG, 1994.

---. Babel. Culebra/BMG, 1996.

Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2000). Pentagrama, 2000.

Teresa Estrada. Encuentros cercanos conmigo. Metzili, Luciérnaga y Opción Sónica, 1997.

Tex Tex. Te vas a acordar de mí. RCA/BMG, 1994.

Three Souls in my Mind. Renovación moral. RCM, 1984.

Tijuana No. No. Culebra/BMG, 1993.

---. Contra-Revolutión Avenue. Culebra/BMG, 1998.

Víctimas del Doctor Cerebro. "Esqueleto" Víctimas del doctor cerebro. EMI, 1993.

Entrevistas

BOTELLITA DE JEREZ. "Rock con aguacate" El grito del rock mexicano. Hablan los rockeros. Entrevista por Thelma Durán y Fernando Barrios. México: Ediciones del Milenio, 1995. 13-18.

CAFÉ TACUBA. "Cuatro visiones en un sólo disco". Entrevista por Leandro Giancola. 2003. Notas.com. 17 de julio de 2005. http://www.notas.com/html/cafe%20tacuba%20entrevista.htm

CAFÉ TACUBA. "En su década". Entrevista por Óscar Sárquiz. 2002. Ciudad futura. 5 de febrero de 2003. http://música.ciudadfutura.com/cafetacuba/cc.cfm

CAFÉ TACUBA. "Todos los caminos llevan a Café Tacuba". Entrevista por Ché Bañuelos. La banda elástica. 48 (2003): 14-18.

CAFÉ TACUBA. "Un mutante en Café Tacuba". 29 de octubre de 2004. El tiempo. Julio de 2005. http://eltiempo.terra.com.co/rock/rockalparque/ARTICULO-WEB-_NOTA_INTERIOR-1837670.html

JAGUARES. "Al sonoro rugir de Jaguares" Entrevista por Alejandro González Castillo. 5 de junio de 2005. Proceso. 7 de junio de 2005. http://proceso.com.mx/revistaint.html?arv=136373&sec=11

LA LUPITA. "Al rock en México nadie lo para" El grito del rock mexicano. Hablan los rockeros. Entrevista por Thelma Durán y Fernando Barrios. México: Ediciones del Milenio, 1995. 30-32.

POLIMENI, Carlos. Entrevista. Por Claudio Zeiger. 2002. El latinoamericano. Octubre de 2002. <http://www.stormpages.com/marting/polimeni/htm

RANGEL, Joselo. "Grabar de manera independiente no significa hacer menos trabajo: Joselo" Entrevista por Jorge Caballero. 11 de diciembre de 2001. La jornada. Agosto de 2005. http://www.jornada.unam.mx/2001/12/11/08an1esp.html

SANTA SABINA."El pensamiento detrás de los símbolos" Entrevista por Ricardo Bravo. Octubre 1994. Ciudad rock en español. 23 Mayo, 2003. http://home.earthlink.net/~joseojeda/santa_sabina/ss_1094.html

SANTA SABINA. "En exclusiva con . . .Santa Sabina" Entrevista por Francisco Zamudio. 2005. Rock.com.mx. Noviembre, 2003. http://www.rock.com.mx/santasabina.html

SAUCEDO, ARTURO. "No va a haber una ciudad cerrada." Entrevista por Carola Dürr. Septiembre de 2002. MEXartes-Berlin.de. 25 de abril de 2003. http://www.mexartes-berlin.de/esp/02/saucedo.html

TEX-TEX. "Otra vez en acción" Entrevista por Alfredo Mcdeere. Nuestro rock. 79 (2002): 14.

Fuentes electrónicas

"1968" Octubre de 2005. ILCE. Red escolar. Octubre de 2003. http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/html/mov68/indexenca.htm

Bañuelos, Che y Blanc, Enrique."Culebra y el rock independiente mexicano". 1998. 23 de mayo de 2003. http://home.earthlink.net/~joseojeda/culebra.html

"Café Tacuba" 2004. Esmas. Artistas. 27 de octubre de 2005. http://www.esmas.com/espectaculos/artistas/389869.html

"Café Tacuba se *desenchufa*" 2004. Esmas. Música. 14 de agosto de 2005. http://www.esmas.com/espectaculos/musica/447073.html

Café Tacuba. Sitio Oficial. Agosto 2005. Café Tacuba. Julio de 2005. http://www.cafetacuba.com.mx

Chava Rock. "En noviembre saldrá la primera edición mexicana de *Rolling Stone*". 17 de octubre de 2002. La jornada. Mayo de 2003. http://www.jornada.unam.mx/2002/oct02/021017/08an1esp.php?origen=espectaculos.html

Coverrock.net. 2005. Cover Rock. Agosto de 2004. http://www.coverrock.net

Cruz Bárcenas, Arturo. "Panteón Rococó recupera el Zócalo para el ska". 14 de junio de 2004. Rebelión. 14 de febrero de 2005. http://www.rebelion.org/cultura/040614pr.htm

"Der Musikmarkt–Köpfe werden rollen". 26 Agosto de 2003. Fortune City. Agosto de 2003. http//www.fortunecity.com/tinpan/trumpetavenue/709/krims/bussines.htm

"Grupo mexicano Café Tacuba a punto de oro con su *Unplugged*" 21 de junio de 2005. Yahoo! Entretenimiento. 27 de octubre de 2005. http://mx.entertainment.yahoo.com/050621/8/1gbff.html

Hernández Arana, Alma. "Mago o bracero, empleos para universitarios" 16 de mayo de 2005. El economista. 13 de julio de 2005. http://www.economista.com.mx/online4.nsf/all/F64F0BDFE0608A15062570030000EE87?OpenDocument

IMER. Radiodifusoras. 2005. Instituto Mexicano de la Radio. Septiembre de 2003. http://www.imer.com.mx

Maná. Sitio oficial. 2005. Maná. Febrero de 2003. http://www.mana.com.mx

Martínez-Peláez, Manuel. "Despúes de Avándaro: El hoyo negro del rock mexicano." Julio de 2003. Producciones Maph. Agosto de 2003. htpp://www.maph49.galeon.com/avandaro/avandaroa.html

Norandi, Mariana. "Tres horas de festejo de Café Tacuba con la *chilanga banda*" 6 de junio de 2005. La jornada. 12 de septiembre de 2005. http://www.jornada.unam.mx/2005/06/06/a03n1esp.php

Olivares, Juan José y Peñaloza, Patricia. "Julieta, Ely y El Haragán se llevan la primera parte del Vive Latino." 10 de mayo de 2004. La jornada. Diciembre de 2004. http://www.jornada.unam.mx/2004/may04/040510/08an1esp.php?origen= espectaculos.php&fly=2

Rock.com.mx. 2005. Rock.com. Septiembre de 2003. http://www.rock.com.mx/

Rockska.com. 2004. Rockska.com. Octubre de 2005. http://www.rockska.com

"Rompen récords de ventas" 2001. Terra entretenimiento. 27 de octubre de 2005. http://www.terra.com.mx/entretenimiento/articulo/082155

Roura, Víctor. "Políticamente roqueros." Hoja por hoja. Num. 71 abril de 2003. Junio 2003. http://www.hojaporhoja.com.mx/impresión.asp?id=1891

"Salario mínimo general promedio" 29 de junio de 2005. Comisión nacional de salarios mínimos. 13 de julio de 2005. http://www.conasami.gob.mx/indice.htm

Tianguis de Chopo A.C. "Hola desde el Tianguis del Chopo" Correo electrónico a la autora. 25 de septiembre de 2003.

Urtega Castro-Pozo, Maritza. "Un toque mágico: el concierto en el rock mexicano de los 90s." Razón y palabra. Num. 18 mayo-julio 2000: 1-14. Junio de 2004. http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18murtega.html

Revistas impresas

BRAVO, Ricardo. "Café Tacuba, la afortunada convergencia de cuatro caminos" Nuestro rock. 99 (2003): 6-9.

CORTÉS, David. "El poder de lo chúntaro" Nuestro rock. 77 (2001): 8-11.

HERNÁNDEZ, Javier. "Tianguis cultural del Chopo" Primera nota. 1 (2000): 20-21.

"La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio están con nosotros" ERES 16 (1992): s/p.

ZEQUEIRA, Jorge. "La independencia. Un camino cada vez más viable." Nuestro rock. 79 (2001): 12-13.

ZEQUEIRA, Jorge. "Panteón Rococó. Compañeros del ska." Nuestro rock. 92 (2002): 8-11.

ZEQUEIRA, Jorge y RUEDA, Marco. "Genitálica. El juego del rock" Nuestro rock. 82 (2001): 8-11.

Videos

Café Tacuba. Un viaje. Universal, 2005. Video en vivo. Septiembre de 2005.

Café Tacuba. "Chilanga banda" Avalancha de éxitos. WEA, 1996. Video. Dir. Ángel Flores Torres. MTV. Agosto 2003.

Café Tacuba. "Ingrata" Re. WEA, 1994. Video. Dirs. Tito Lara y Fernando de Garay. MTV. Agosto 2003.

El Gran Silencio. "Chúntaro's style" Libres y locos. EMI, 1998. Video . Dir. Leo Sanchez. MTV. Agosto 2003.

Panteón Rococó. "La carencia" Compañeros musicales. BMG, 2002. Video. Dir. Leche. MTV. Agosto 2003.

"Skato, cholos, darketo ¿o qué?" Diálogos en confianza. Cond. Fernanda Tapia. Once TV, México, D.F. 30 de marzo, 2005.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
3 1293 02736 9150