

Universidad Nacional Autónoma de México



Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Rock politik: un análisis del rock en la Ciudad de México (1955-1995) a partir de la filosofía política de Jacques Rancière

Tesis

Que para optar por el título de

Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública

Presenta

Iván Alberto Anduaga Martínez

Asesor

Dr. Enrique Díaz Álvarez

Ciudad Universitaria, CD.MX. 2018



Tesis realizada con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT IN 303916 “Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de la metodología hermenéutica” coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo.
Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye.
No se lee, se escucha.*

Jacques Attali

*Recuerda que la información no es conocimiento. El conocimiento no es
sabiduría. La sabiduría no es verdad. La verdad no es la belleza. La belleza
no es el amor. El amor no es la música. La música... la música es lo mejor.*

Frank Zappa

*Sólo tengo una palabra para ustedes: rock & roll, rock & roll. Eso va a salvar
su alma, eso va a salvar su vida.*

Javier Blake

Agradecimientos

Un par de preguntas que me gustaría, me ayudaran a contestar ¿Cómo se agradece a quienes te han acompañado a lo largo de veinticinco años? ¿Cómo se les paga a esas personas que son parte de tu vida y le debes todo lo que eres?

Quisiera comenzar agradeciendo a las personas a las que debo mi vida: Verónica Martínez Rosales y Alberto Anduaga Guerrero, mis padres.

Madre mía: mil gracias por enseñarme a nunca darme por vencido y levantar la cabeza en toda circunstancia, gracias por todas las veces que me enseñaste que uno es lo que decide y no lo que le impongan o dicten los demás. Gracias también por nutrir mis sueños, ilusiones, proyectos y mis planes; pero sobre todo, gracias por nutrir mi rebeldía, mi desfachatez y la irreverencia y honestidad que a ambos nos caracteriza y que, a veces o casi siempre, incomodan a los demás. Mil gracias por tu eterno amor y dedicación para conmigo y mi hermano. Por enseñarnos que somos dos cuerpos, dos mentes y dos formas distintas de ver el mundo, pero aun así, somos uno solo. Te amo siempre y espero algún día terminar de darte las gracias, ya sea en esta vida o en alguna otra.

Padre mío: gracias por todos los regañones y las enseñanzas que, a veces por las buenas y otras por las peores, han hecho de mí lo que soy hoy por hoy. Gracias también por demostrarme que el mundo es cabrón, pero como bien dices “Para cabrón, cabrón y medio”. A pesar de todo, a pesar de que a veces estemos más en desacuerdo antes que otra cosa, a ti te debo en buena parte lo que sé y lo que me has puesto como reto para aprender. Mi amor eterno y mi gratitud para contigo, pues más allá de cualquier desacuerdo, en algo estamos de acuerdo: tú eres mi *buddy* y yo el tuyo. Mil gracias por todo, viejo.

Agradezco también a mi hermano Doryan Maximiliano Anduaga Martínez. Carnal: veintitantos años juntos no me bastan para terminar de decirte cuánto te quiero. De todos, eres el mejor amigo que tengo; y aunque ya no estemos juntos bajo el mismo techo, lo cierto es que ahora existe un hombrecito que nos ha unido todavía más: Liam, alias “el pequeño redentor”. Mil gracias por escogermelo como su padrino (aun con todo y que sabes de mi ateísmo a ultranza) y por estar conmigo en todo momento. Eres mi hermano favorito, eres mi *nigga* y sabes que tu barrio siempre te respaldará.

Mi eterno amor y agradecimiento a mis abuelos: Rebeca y Pedro (donde quiera que estés y a pesar de que hace años dejé de verte), y a Guadalupe y Humberto. Gracias por demostrarme como nadie el amor que sólo un abuelo puede entender. Gracias en especial a “doña Lupe” y “don Humberto” por terminar de criarme y aguantar las últimas etapas de eso a lo que le llaman “la edad de la punzada”. Sin ustedes, nada de esto hubiese sido. Soy afortunado en tenerlos todavía a los tres.

Gracias también a mis tíos y tías de ambas familias: tanto de los Anduaga como de los Martínez. En especial a mi tío César por enseñarme que la vida se construye con base en las decisiones que uno toma, y que uno se hace adulto (ajá) asumiendo la responsabilidad de cada una de ellas. A todos ustedes: mil gracias por quererme como un hijo.

Quiero dar las gracias de la manera menos cursi posible a aquellas personas que, como alguna vez leí o escuché por ahí, son las personas que uno escoge (de manera libre y voluntaria) como la familia alternativa: los amigos. Gracias a Ángel, Leo, Hugo, Giovanna, Cassandra, Amaury, Augusto, Mario, Alain, Alexis, Andrea, Ángel G., Toru (alias Israel). Pero muy especialmente a aquellos hermanos (porque eso son) con los que he compartido tantos años de amistad, amor, comprensión, regaños y verdades directas que incomodan y duelen pero afianzan nuestros lazos: Abraham González, Mariana Molina, Adrián Briones, Alan Armijo y Luis Cancino.

Mención a parte a Joshua por ser un primo, un hermano en las buenas, las malas y las todas a pesar de no tener lazos consanguíneos o legales. Mil gracias por todo carnal. También a Juan (alias Mace) por tantos años de enseñanzas musicales y opiniones respecto a todo. Gracias por ser ese barrio que te respalda y nunca te deja.

Y no, no me olvidé de ti, Zabdiel: gracias por ser una parte fundamental en mi vida tanto personal como musical. Gracias por tantos años compartidos en el camino de la música y en la vida en general. Gracias por creer en mis locuras (y hacerme parte de las tuyas) y gracias por seguir conmigo en el camino que tanto amamos: la música. Mil gracias por haberme secundado en la idea de fundar Quinetika y por ir (todavía hoy) a mi lado en los proyectos que tenemos.

Agradezco también de forma muy especial al Dr. Enrique Díaz Álvarez por ser mi profesor, asesor, maestro y mentor. Gracias por creer en mi proyecto y hacer posible una tesis de este tipo. Sin su apoyo, regaños, formación y consejos, mi vida académica no sería lo que es hoy.

Gracias a la Dra. Rosa María Lince Campillo y al Dr. Fernando Ayala Blanco por la generosidad y el apoyo que me brindaron a través del proyecto PAPIIT que hizo posible esta investigación; gracias también a la Mtra. Leticia Suástegui, al profesor Marco A. Lopategui y al Mtro. José Luis Pardes Pacho por sus correcciones, comentarios y apoyo en la revisión de esta tesis. Mi gratitud y eterna admiración a los Dres. Daniel Hernández Rosete, Isaí González y Francisco Piñón por sembrar en mí la semilla de la vida académica y docente.

Por último, y no por ello menos importante sino todo lo contrario, gracias a la UNAM por ser mi segundo hogar y al pueblo de México por hacer posible la educación gratuita y de calidad para profesionistas comprometidos con el progreso y futuro de un país como el nuestro. Espero estar a la altura de lo que así demanden.

Dedico esta tesis a mi amado sobrino Liam. Que sea esto una motivación y ejemplo de que, con empeño, esfuerzo, dedicación e interés, puedes ser absolutamente todo lo que te propongas. Aunque aún eres muy pequeño, quiero que sepas que siempre tendrás mi apoyo, cinismo y alcagüetería para todas las ideas, proyectos y locuras que te vengan en mente.

Dedico esta tesis también a la música y a todos aquellos que creen en ella y piensan que es posible construir un mundo diferente y más justo a partir de las notas, los acordes y posibilidades que brinda a la humanidad. Sepan que me ha salvado la vida en más de una ocasión ¡Larga vida a la música! ¡Larga vida al rock & roll!

Tesis realizada con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT IN 303916 *“Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de la metodología hermenéutica”* coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.

Índice

Introducción	9
1. La relación rock y política.....	22
1.1 La tríada de Jacques Rancière: policía, política y lo político.....	23
1.1.1 Subjetivación política y la parte de los sin parte.....	25
1.1.2 El binomio policía-política.....	27
1.2 Estética-política.....	32
1.2.1 La división de lo sensible.....	33
1.2.2 Orígenes políticos del rock: blues y góspel	37
1.3 El rock como concepto teórico.....	40
1.3.1 Rock y procesos de emancipación.....	43
1.3.2 Antecedentes del rock en México: de lo rural a lo urbano.....	44
2. El rock como desacuerdo: las etapas del rock en México	49
2.1 La importación del rock a México.....	49
2.1.1 Primera etapa: 1955 a 1965.....	54
2.1.2 El rock domesticado de los cincuenta.....	60
2.2 Segunda etapa: el rock contracultural (1965-1971).....	64
2.2.1 El Movimiento del '68: el desacuerdo mexicano.....	71
2.2.2 El Festival de Avándaro: el espacio reasignado.....	80
2.3 El reparto policial de lo sensible: censura y prohibición.....	87
2.3.1 Tercera etapa: rock clandestino en México (1971-1980).....	89
2.3.2 Los hoyos fonquis: espacios de emergencia política.....	90

3. Rock, política y nuevas sensibilidades.....	95
3.1 Apertura, diversificación y politización del rock.....	95
3.1.1 Cuarta etapa: resurgimiento del rock (1980-1990).....	96
3.1.2 El Tianguis del Chopo: el derecho a la igualdad.....	98
3.2 Las bandas de los ochenta y noventa ¿Sensibilidades políticas?.....	104
3.2.1 La diversificación: nuevos estilos, nuevas sensibilidades.....	106
3.2.2 Botellita de Jerez, Santa Sabina, Maldita Vecindad, Fobia....	108
3.3. Rock politik.....	111
3.3.1 Los discursos del rock mexicano.....	114
3.3.2 Rock y zapatismo.....	119
Conclusiones generales.....	125
Bibliografía.....	129

Introducción

Desde que Platón, en el libro X de su diálogo *La República*, expulsa a los poetas por considerarlos peligrosos para el proyecto de “república ideal”, la relación entre arte y poder ha sido polémica, e incluso tensa, en diferentes momentos de la historia humana.

El argumento principal del filósofo es que la realidad se compone de ideas a partir de las cuales ésta se va a estructurando y toma forma. Su discurso comienza a partir de afirmar que cada cosa existente en este mundo parte de una idea perfecta y verdadera; misma que ha sido concebida por un creador, y se modifica o moldea por el artífice, quien además intenta plasmarla o materializada para que pueda ser útil. Los ejemplos de esto corresponden a la ideas de cama y mesa que presenta durante el diálogo, por lo que entonces la figura del artesano (aquel otro que da materialidad a esas ideas) está ubicado en un nivel diferente, convirtiéndose así –según el mismo Platón– en un imitador; pues es quien utiliza la idea a su conveniencia: la vuelve algo irreal, despojada de la esencia con la que fue concebida.

Para Platón, estos imitadores son los poetas y artistas que hacen uso de los sentimientos y las emociones, mismos que de acuerdo con él corrompen el alma, pues es a partir de los sentimientos y las emociones que el individuo se deja llevar por sus deseos y pasiones. El filósofo manifiesta su desacuerdo con el arte, pues es una manera corrupta de percibir al mundo dado que implica únicamente sentimientos y pasiones. Para este autor es menester prescindir de los poetas trágicos que lo hacen al modo imitativo, pues artistas como Homero generan una pretensión alejada tres veces de la realidad donde toman forma todos lo elementos sensibles.

Por otro lado, si se formula la pregunta, ¿qué es un acto subversivo? es posible mencionar al acto creativo como el mejor ejemplo; y con mayor peso si se encamina a que el espectador tenga la posibilidad de descubrir nuevas formas de interpretar y relacionarse con el mundo. Sin embargo, el mismo acto creativo

puede ser utilizado también como un instrumento para reforzar la dominación de un régimen si, por medio de éste, se inculcan valores y visiones que siempre serán, de acuerdo a la necesidad de cada régimen, sesgadas.

En múltiples ocasiones, el poder ha brindado apoyo a ciertos artistas –mediante la figura del mecenazgo y otro tipo de apoyos– con la finalidad de promover su propia legitimidad a través de la creación artística. Algunos de los ejemplos históricos de esto han sido las duplas conformadas por Pericles y Fidias, Augusto y Virgilio, Luis XIV y Moliere, y hasta el mismo Adolf Hitler y Alfred Speer. Sin embargo, existe también una contraparte, pues así como sucede cuando el arte se vuelve portavoz oficial de aquel *statu quo*, es imposible negar la figura de aquellos opositores o antagonistas al régimen en turno. Estas otras expresiones bien podrían denominarse como “contraculturales” o “de resistencia” por lo que, de manera lógica, si alguna vez llegasen a ejercer el poder se convertirían en oficiales. Esto es: la mayoría de las expresiones artísticas poseen una explicación política, ya sea de manera servicial u opositora a un sistema de dominación o a cualquier régimen en que se piense.

Desde las antiguas civilizaciones, como la griega, el arte se ha utilizado para las más diversas tareas: desde legitimar al poder y hasta demostrar que existen formas diferentes de comprender la realidad, lo cierto es que ha provocado que cada vez más sociedades presten atención a lo que sus artistas expresan a partir de sus obras. Si comprendemos el dinamismo que caracteriza a la mayoría de las comunidades, podremos comprender también que cada actividad emprendida por éstas modifica diversos planos de su vida: la economía, la cultura, la gastronomía y, por supuesto, la política. Así, los fundamentos del poder político –y los mitos construidos en torno al mismo– también se modifican, haciendo incluso que desaparezcan o sean reemplazados por otros; y es en esta práctica de difusión donde el arte desempeña uno de los tantos roles que ha adquirido a través del tiempo. De esta manera, la relación entre arte y poder en general, y entre música y política en este caso particular, se constituyen como un tema polémico para las disciplinas sociales: en tanto entendemos que toda sociedad es

dinámica, debemos entender que las relaciones existentes entre sus planos sociopolítico y artístico también se modifican y llegan a incidir uno sobre otro; provocando entonces que estas relaciones se conviertan en un objeto de estudio complicado para cualquier disciplina en que se analice.

La música, una de las expresiones artísticas más difundidas y antiguas de la humanidad, no es la excepción en cuanto a los debates sobre si existe una relación entre ésta y el poder o entre ésta y la política, ya que usualmente se piensa en ambas categorías de forma aislada y sin relación aparente.

Por ello es que imaginarlas en conjunto y explorar su relación ha sido fuente de intensos debates provocados por quienes establecen que existe un lazo muy fuerte entre ellas, y aquellos que permanecen escépticos. Por un lado están los que ven en la música una poderosa herramienta para provocar y transmitir reacciones, para remover o despertar sentimientos individuales y colectivos de la multitud espectadora que bien pueden repercutir en la forma de pensar y actuar de cada uno de los participantes de esta actividad; en tanto que del otro lado se hallan también los que consideran que los músicos harían mejor en dedicarse exclusivamente a lo suyo y dejar la política para quienes entienden de ella.

En la Ciencia Política no ha sido distinto. Aun hoy en día, a pesar de la interdisciplinariedad con que cuenta y afianza su producción académica, no es común que se presenten trabajos de investigación que exploren este tipo de temas, pues la Etnomusicología, Sociología, Antropología, Historia e incluso las Ciencias de la Comunicación, son las disciplinas con mayor producción académica sobre el tema. La Politología ha constituido como objetos de estudio (aunque no sea una norma general, ni exclusivo de esta disciplina) temas relacionados con partidos políticos, sistemas electorales, teoría política, y otros tópicos que se enraizan como sus pilares. Sin embargo, si consideramos que la relación entre arte y poder existe, y que música y política están presentes en toda sociedad, es posible desarrollar un análisis a partir de cual se identifiquen y observen cuáles son los momentos y hechos en que ambas actividades coinciden.

Siguiendo esta línea, es preciso delimitar a la música como una actividad humana que trasciende las experiencias artística y estética de la vida del hombre. Es decir, es importante reconocerla como un lenguaje complejo mediante el cual es posible descubrir aspectos mucho más profundos de una época y lugar en concreto; pues a partir de ello es posible analizar de forma más precisa su relación con la política.

La música nos permite conocer nuestra identidad cultural y ayuda a recordar quiénes somos frente a los demás, tal como lo menciona Jacques Attali al decir que “la música refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora de saber”.¹ Pensar en la música como fuente de conocimiento, como una suerte de memoria sonora de la historia humana, hace factible la posibilidad de asumirla como una actividad que se constituye gracias a múltiples ideas y prácticas de parte de cada uno de sus participantes directos e indirectos. Es por ello que determinar si entre ambas categorías existe una relación, nos conduce a delimitar su significado y las prácticas que emanan de cada una de ellas a fin de comprender en que momento llegan a operar en conjunto, y cuál o cuáles han sido sus puntos de intersección.

Gracias a estas primeras consideraciones, la música adquiere un estatus de “medio” capaz de transmitir mensajes y emprender acciones dentro de la sociedad en la que sus productores y consumidores se encuentran, lo cual implica desarticular de idea del arte –en este caso en su forma musical– como mera creación del espíritu humano y, al mismo tiempo, reconocerla como una forma de expresión social e incluso política. Partiendo de la idea en donde la música provoca y alienta fuerzas sociales, es necesario situarla en un contexto y analizar

¹ Attali Jacques, *Ruidos ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995, p-12.

² Fouce Rodríguez Héctor, *La música pop y rock*, España, Editorial UOC, 2007, p-27.

³ Aunque en la presente investigación se ha escogido al rock como el objeto de estudio, éste no posee exclusividad como un medio de protesta a partir del arte y la música. Antes de él, por ejemplo, la denominada

los momentos de interacción entre sus intérpretes, públicos, ideologías y los poderes constituidos.

Por otro lado, Héctor Fouce infiere que “entender cómo comunican las canciones en la música popular representa entender la manera de interactuar del sonido, las palabras y el contexto”². La clave para resolver esta problemática se halla en la expresión. Comprender cómo expresan los músicos sus ideas, posturas y acciones (proyectadas desde sus creaciones musicales), nos acerca a responder si la música puede fungir como un medio o forma de expresión política en un contexto histórico delimitado. Analizar el porqué de una postura o mensaje que aparece en la música de una determinada época es entender desde dónde (en qué contexto) se lanza esa consigna, pues sólo así se logrará definir la expresión que se articula desde el lenguaje musical –cuya finalidad es despertar reacciones y provocar los ánimos de la audiencia, de su público– y si puede considerarse como una forma de expresión política; más allá de sólo ser una expresión artística y/o estética.

Por otra parte, así como los regímenes políticos han cambiado a lo largo del tiempo, la música ha hecho lo propio al evolucionar en los más diversos y diferentes géneros que puedan llegar a conocerse. Desde las expresiones musicales más rudimentales de las que se tiene registro, hasta las producciones de música popular a gran escala, las múltiples propuestas que han surgido nos dan luz sobre los procesos sociales, culturales, políticos, económicos y hasta industriales por los que ha transitado el hombre. Prueba de ello es el rock, que desde su aparición en la década de los años cincuenta del siglo XX, cuyos orígenes pueden rastrearse a partir de la mezcla de distintos géneros y ritmos como el blues y góspel de los cuales se hablará a mayor profundidad en las subsecuentes páginas, logró penetrar entre la juventud de la sociedad estadounidense de la posguerra, cuyos ideales se pueden resumir en la frase “*American way of life*”; rompiendo así con el primero de muchos esquemas que paulatinamente se incrementarían y lo posicionarían como un género contestatario

² Fouce Rodríguez Héctor, *La música pop y rock*, España, Editorial UOC, 2007, p-27.

y crítico frente al *statu quo* de aquella época y las posteriores etapas donde se desarrollaría. Aunque éste no es el poseedor exclusivo de estas características.³

Ya en México esta relación también ha estado presente en distintas épocas y desde diferentes perspectivas. Prueba de ello es la aparición de los corridos en la etapa revolucionaria, cuyo contenido lírico narraba las experiencias, sucesos e historias que acontecían en el campo de batalla y cuyos protagonistas eran los personajes que conformaban los distintos bandos revolucionarios; en tanto que las primeras expresiones rockeras aparecieron en la segunda mitad de la década de

³ Aunque en la presente investigación se ha escogido al rock como el objeto de estudio, éste no posee exclusividad como un medio de protesta a partir del arte y la música. Antes de él, por ejemplo, la denominada “canción de protesta” hacía lo propio. A manera de síntesis, se puede enunciar el origen de esta música a partir de 1939, año en que la cantante Billie Holiday denunciaba en la canción *Strange Fruit* las persecuciones y asesinatos de personas negras en los Estados Unidos, y para la década de los años cuarenta, las melodías con letras de inconformidad comenzaron a tener mayor repercusión en América Latina. En países como Argentina, Chile y Colombia, surgieron voces que cantaban el descontento social que se vivía y, aunado a ello, la mezcla de sus letras con acoples del folclore distintivo de cada país fue lo que propició la aceptación de este género por parte de la sociedad. Sin embargo, el inicio formal de esta música podría referenciarse en los albores de la década de los cincuenta, justamente cuando los géneros musicales toman forma. La relación con los países, sin contar las latitudes en donde estuviesen, se fortalecía cuando –a través de la música– se eliminaban banderas, se denunciaban las injusticias sociales y se expresaba lo que los medios de comunicación omitían. En los EE.UU. los cantantes más relevantes fueron Bob Dylan, Woody Guthrie o Malvina Reynolds, pues ellos marcarían la pauta en el extremo norte del continente americano. De esta forma es que las canciones que anunciaban un *desacuerdo* entre sociedad y gobierno fueron abrazadas por todo tipo de movimientos sociales surgidos durante aquella época. La musicalidad, las letras y lo ácidos que despertaban en cada individuo, propiciaron que campesinos, obreros, migrantes, socialistas, comunistas, activistas, e incluso antifranquistas, tomaran como bandera muchas de estas canciones. A pesar de lo optimista que pudo resultar el surgimiento de esta música, al igual que ocurre con aquellas figuras que informan lo que otros callan (periodistas, escritores, etc.) los intérpretes de la canción de protesta comprometían hasta su vida al hablar de todo aquello que incomodaba a las cúpulas en el poder. Así, ya en los años sesenta ciertos países de América Latina desarrollaron una especial empatía por aquellos poetas que se enfrentaron a la censura y la represión; artistas como Mercedes Sosa, Facundo Cabral, Nacha Guevara, Anibal Samayo, e incluso el mismo Víctor Jara (máximo exponente del movimiento “Nueva Canción de Protesta” y quien fuera asesinado por la dictadura de Augusto Pinochet en 1973), fueron sólo algunas de las figuras más emblemáticas de este género que bien merece un trabajo a parte. La elección del rock, y no de la canción de protesta como objeto de estudio, radica en el interés personal por desarrollar un análisis que desmistifique a este género como una música contestataria por excelencia, pues también en muchas ocasiones el rock ha jugado a favor de ciertos regímenes, gobiernos y autoridades en turno. Para ahondar en el origen y trascendencia de la canción de protesta, se sugiere consultar: Linskey Dorian, *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción de protesta*, México, Malpaso Ediciones, 2015.

los cincuenta. Al respecto, Laura Martínez afirma que “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 su forma actual de comunicarlo”⁴. Lo anterior exhorta a desarrollar, de forma paralela, el análisis de los lugares y espacios en que el rock se ha manifestado, así como la evolución de sus discursos y la forma de comunicarlos pero, sobre todo, determinar cuáles han sido sus acercamientos con la política y las formas, momentos y consecuencias de esta relación.

Elaborar un trabajo de investigación que busca evidenciar las prácticas y discursos del rock (situado como ejemplo práctico de la relación arte/poder en lo general, y música/política en lo particular) puede resultar problemático debido a que a través de la revisión del estado del arte del tema, la mayoría de la literatura existente centra su análisis en la parte del espectáculo (*show bussines*) o las características antisistémicas del género además de que, en su mayoría, los trabajos académicos existentes están enfocados hacia la música y el rock anglosajón, por lo que son pocas⁵ las investigaciones académicas que abordan esta temática desde el contexto mexicano (y en general a nivel latinoamericano). Aunado a lo anterior, parte de los trabajos realizados en el contexto mexicano resultan problemáticos debido a que no logran situar las subjetividades, ni alcanzar un análisis que no tome al pie de la letra los discursos de los protagonistas, pues muchas veces se tornan binarios (por no llamarlos maniqueos): el rock auténtico (rebelde) *versus* el rock inauténtico (comercial, vendido) o rock contracultural *versus* rock *mainstream*.

Lo que la presente investigación considera analizar son los elementos que vinculan la música y el ejercicio de la política a partir del análisis del rock como el ejemplo donde sus prácticas y discursos existen en un contexto determinado y

⁴ Martínez Hernández Laura, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano a finales del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2013, p.13

⁵ Dentro del estudio académico del rock en México se pueden localizar los trabajos de María del Carmen de la Peza Casares: *El rock mexicano espacio en disputa*, Violeta Torres: *Rock-eros en concreto*, Laura Martínez Hernández: *Música y cultura alternativa*, Federico Arana: *Guaraches de ante azul*, Jorge Héctor Velasco: *Rock en salsa verde*, entre otros.

permiten demostrar que la música no es sólo una mera manifestación artística cuya finalidad es la de satisfacer las necesidades estéticas del individuo, sino que a partir de ella es posible enunciar, evidenciar, y dar a conocer las múltiples inquietudes, problemáticas, propuestas e incluso la declaración de principios de un grupo específico de individuos en un lugar y momento históricos determinados para con ello, modificar las condiciones en que se hallan.

La elección de este período se basa en el interés de analizar cómo es que el rock logró incorporarse a la sociedad mexicana en un época en que el régimen monopartidista (representado en la figura del Partido Revolucionario Institucional) ejercía un control casi total de todas las actividades de su población, al mismo tiempo que, rumbo al final del siglo XX, este control se ve alterado debido a la alternancia democrática que se vivió en los albores del nuevo milenio y con ello, la manera de producir, consumir e incorporar el rock a la sociedad también se modifica en paralelo gracias a la supuesta apertura democrática y otros elementos (las nuevas tecnologías, la consolidación de las industrias culturales mexicanas, etcétera) que lograron hacer del rock un elemento cotidiano de la vida en México.

De igual manera se analizan las formas en que el rock configura sus manifestaciones, prácticas, ceremonias, discursos, ideales y productos, a la par del análisis que se hace para dilucidar si estos procesos pueden considerarse como nuevas formas de participación política surgidas y ejecutadas desde esta expresión musical frente a la realidad histórica/social en que se encontraba el país de aquella época.

La construcción de subjetividades políticas, las nuevas formas de ejercer la ciudadanía y la manera en cómo el rock pasa de ser una práctica prohibida (e incluso estigmatizada) a ser una mercancía hacia finales del siglo XX, son algunas de las consideraciones que permiten indagar de qué manera la presente investigación puede aportar una propuesta de análisis político respecto al tema tratado y que, además, sea diferente a aquellas que consideran al rock como un objeto de estudio que sólo debe analizarse a partir de sus rasgos contraculturales, antisistémicos, de desafección o puramente mercantiles.

La relevancia de esta investigación reside en la posibilidad de enmarcar la relación música/política como un tema de análisis para la Ciencia Política en tanto que el estudio se circunscribe al terreno delimitado en que los roqueros, a través del análisis de las nuevas formas de subjetivación, son considerados sujetos políticos que actúan (re)configurando y produciendo formas de expresión y participación que les habían sido vedadas desde un plano gubernamental e institucional que censuraba toda forma de manifestación social (y sobre todo juvenil) considerada disidente o contraria a los modelos de vida que se pregonaban en aquel entonces; todo ello a la luz de asentar cuáles han sido los alcances de esta música en los procesos de emergencia de nuevas formas e identidades políticas en el México de la segunda mitad del siglo XX.

Es por ello que el interés de este estudio se establece en los márgenes de buscar y señalar cuáles son las conexiones entre la música (el rock) y la política, así como explicitar las consecuencias dentro de la esfera de producción artística y sobre todo, cómo ha trascendido dicha relación a lo largo del tiempo en la vida social y cultural de la Ciudad de México.

El marco teórico sobre el que se sustenta esta investigación remite a diversos estudios académicos sobre la música rock y las formas de expresión política, apoyándose fundamentalmente en el análisis del régimen estético del arte de Jacques Rancière, el cual incluye el estudio de las posiciones sociales que determinados agentes poseen y que los condicionan para participar en el campo de la política. El análisis de la lógica de las prácticas artísticas como “formas de hacer”, requiere del conocimiento de las representaciones que los agentes (los individuos, o en este caso, los roqueros) tienen sobre sus prácticas y de los intereses que ponen en juego frente a las estructuras gubernamentales y de comunicación que están presentes en la época en que surgen. Dichas orientaciones teóricas sirven para enfatizar algunos aspectos de la investigación: la política del arte consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir; y aunque los estudios de Jacques Rancière son centrales, el fortalecimiento del marco teórico se apoya en la

interlocución con otras propuestas analíticas y la diversidad de enfoques académicos que engloban al estudio del rock y los problemas que nos ocupan.

Tal diálogo conceptual permite la delimitación del problema que se pretende investigar y un acercamiento a las propuestas académicas existentes, logrando así la comprensión de los procesos y las dinámicas que se despliegan en torno a la música rock, en términos de las condiciones sociales de su producción y de las representaciones que los agentes involucran y que permean de forma directa en sus discursos y prácticas.

Contrario a lo que se pudiese esperar, esta investigación no busca establecer si el rock debe considerarse –como lo han hecho las acepciones más clásicas– como una práctica contestataria *per se*, sino como un proceso en el cual sus actores, ideas, rituales, símbolos y demás elementos, constituyeron una nueva forma de expresión política (estableciendo esto a partir del análisis de sus prácticas y discursos) en la Ciudad de México; más allá de cualquier función o deber al que pudiese adherirse al rock.

El desarrollo de este estudio se da a partir de la delimitación de cada uno de los conceptos que componen su título, esto es, entender qué es y cómo funcionan la música y la política respectivamente, para entonces desarrollar el análisis y la interpretación de cuándo y en qué momento estas dos actividades se empatan; al mismo tiempo que se analiza el porqué y cómo es que llegan a vincularse y los resultados-consecuencias que este fenómeno trae consigo. Así, en función de estas primeras conceptualizaciones, la música se manifiesta de manera política y la política se sirve de la música para alcanzar ciertos objetivos: la música como una expresión política y la política usando el lenguaje musical para transmitir su mensaje.

A la luz de esta elección, los problemas que se tratan a lo largo de la presente investigación van desde la relación entre arte y poder (pues es preciso entender cómo es que inciden una sobre la otra), la relación entre música y política, como el ejemplo práctico de dos actividades en donde se manifiestan

relaciones entre individuos y, por ende, relaciones de poder, al mismo tiempo que a partir del binomio música/política se analiza cuál es y cómo se manifiesta el poder del lenguaje musical como un medio a través del cual se elaboran mensajes políticos que son adoptados por diferentes públicos, en diferentes épocas y diferentes contextos.

La delimitación espacio-temporal en que se inscribe la presente es la Ciudad de México entre los años 1955-1995, época en que suceden las mayores conexiones entre la actividad musical y la actividad política dadas las condiciones históricas por las que el país transitaba en ese momento: la nula apertura democrática ante el monopartidismo del PRI, las políticas represivas y violentas del régimen hacia la juventud (el Movimiento Estudiantil de 1968, los Halconazos y el Festival de Avándaro en 1971), el cambio de paradigma económico (el desmantelamiento del Estado de bienestar para dar paso al neoliberalismo), las crisis sociales y políticas de la época (el terremoto de 1985, el fraude electoral de 1988, el inicio del Tratado de Libre Comercio de América del Norte y el levantamiento del EZLN en Chiapas en 1994, etc.), la apertura del gobierno mexicano a nuevas formas de expresión artísticas y sociales, entre otras más que se enlistan en el cuerpo de esta investigación.

Presentados a lo largo de tres capítulos que responden a cada una de las necesidades antes planteadas, el desarrollo del análisis y la interpretación de dicho tema se hace latente de acuerdo a la siguiente distribución:

El primer apartado, titulado "*La relación rock y política*", funciona como el marco teórico de la investigación. Se presentan las definiciones sobre estética y política a partir de las investigaciones académicas y los trabajos del filósofo francés Jacques Rancière, cuyo principal argumento gira en torno a la comprensión de la existencia de un régimen denominado como "estética-política" que es capaz de generar nuevas formas de "sensibilidad" (entiéndase nuevos sujetos políticos) a partir de la manifestación de prácticas artísticas o "estéticas" según el propio autor.

De esta manera es como se analiza también el propio origen político del rock tomando como base las raíces musicales del mismo: el *blues* de los esclavos negros del sur de los Estados Unidos de Norteamérica de finales del siglo XIX, y el góspel o cantos religiosos de las comunidades afroamericanas libres. El análisis y la interpretación que se hacen de estos tres momentos, se da a partir de otras categorías del propio Jacques Rancière denominadas como *la parte de los sin parte* y *los procesos de emancipación*, para que de esta forma se entienda por qué el rock tiene un origen político y a mismo tiempo se señale uno de los primeros momentos en que la política y la música se vinculan.

En el apartado número dos, “*El rock como desacuerdo: las etapas del rock en México*”, se analiza cómo y de qué manera el rock llega a nuestro país, al igual que las primeras manifestaciones de éste y las reacciones que generó a su alrededor en una época en que el régimen priísta se encontraba en su apogeo y desplegaba su control a través de una serie de prácticas conocidas popularmente como “pan y palo”; que prácticamente significaron la nula apertura democrática para el país. Asimismo, se analizan diversos hechos históricos en los que el rock (en algunos casos) se convirtió en la actividad preponderante para alzar la voz, manifestarse contra el régimen y presentar las demandas de la población, sobre todo por parte de la juventud de aquella época. El Movimiento Estudiantil de 1968, el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, la criminalización del rock y la represión a través del uso de la fuerza, son algunos de los sucesos históricos que se analizan, procurando siempre realizar la interpretación de cómo música y política se vinculan de manera directa o indirecta.

Finalmente, en el tercer y último apartado, “*Rock, política y nuevas sensibilidades*”, se interpretan los principales discursos de las bandas surgidas en los últimos tres lustros del siglo XX, así como cuáles son los públicos, espacios y rituales en los que el rock comienza a resurgir en la ciudad, al mismo tiempo que el país atravesó por varias crisis políticas, sociales, económicas y culturales que, a veces de forma directa y otras de manera indirecta, funcionaron como materia prima para que esta expresión musical se transformara en una forma de expresión

política y a su vez, en un espacio democrático en donde todas las voces tuviesen cabida.

En este tercer capítulo se retoman de manera directa las categorías y elementos teóricos de Jacques Rancière y se hace el análisis de cómo los nuevos espacios, actores y situaciones en que resurge el rock se pueden considerar como generadores de comunidades políticas con las cuales esta música, más allá de sus concepciones como mera mercancía o entretenimiento, se torna como una forma de vida y representación social de las generaciones que crecieron durante las décadas de los ochenta y noventa en la Ciudad de México.

Así, la presente investigación es un esfuerzo por llevar a la mesa de discusión el rol que desempeña la música en la vida de cada individuo; pues más allá de reconocerla como una de las múltiples disciplinas artísticas que hacen de nuestra realidad una experiencia más llevadera, lo cierto es que también se constituye como la expresión artística que más rápido nos permite imaginar otras realidades, mundos, posibilidades. La música que provoca, que conmueve, que incomoda, es la música que nos invita a transgredir el *status quo*. Aquella música que busca incomodar la pasividad del espectador provoca el ejercicio de la imaginación del mismo. Esto es: ejercitar nuestras reflexiones hacia otro marco de referencia diferente al impuesto por aquellos en el ejercicio del poder, mismo que en palabras del genio musical Frank Zappa, equivale a decir que "sin desviarse de la norma, el progreso es imposible".

CAPÍTULO 1

1. La relación rock y política

Diría que cualquier político que disfruta escuchando una sinfonía o yendo a la ópera o escuchando a Bach o, incluso, a Lana del Rey, es un hipócrita enorme si hace esto y a la vez no está luchando por la educación musical. Debería sentir vergüenza.

James Rhodes

Pensar en el progreso humano bien puede remitirnos (en primera instancia) a aquellos prodigios alcanzados por el hombre: avances científicos y tecnológicos, aportaciones en materia de derechos humanos, sociales y políticos, crecimiento económico y, en general, a los logros que dan cuenta del bienestar que cada país ha procurado en beneficio de sus ciudadanos.

Sin embargo, las leyes, estadísticas, y demás datos duros que respaldan las acciones emprendidas por cada Estado-nación, no siempre reflejan de forma total o precisa la realidad en que se encuentra su población, y es ahí donde queda abierta la posibilidad de observarle desde otra veta o arista del conocimiento, como por ejemplo la música; pues a pesar de ser considerada una disciplina artística, lo cierto es que también es una expresión humana que se halla íntimamente ligada a los procesos de transformación y cambio por los que transita cualquier comunidad en que se piense. Esto se debe (en gran medida) a que la vida posee una relación muy estrecha con el ruido, cuyo significado no es otro sino el del acontecer: en tanto exista el ruido, podemos interpretar que existe la vida, pues toma forma, cambia, y acontecen infinidad de hechos que vienen acompañados de los más diversos pasajes sonoros; en tanto que su contraparte, la muerte, es aquello que (por lo general) ocurre en el más íntimo de los silencios.

Por ello es que se vuelve necesario prestar atención a las voces, melodías y ritmos del mundo: para tratar de comprender su papel dentro de los cambios y transformaciones de las sociedades, tal como lo afirma Jacques Attali al decir que “si la organización política del siglo XX se arraiga en el pensamiento político del siglo XIX, éste está casi completo, en germen, en la música del XVIII”.⁶

Además de poseer una historia cuya trayectoria es factible de rastrear, la música, como cualquiera de las otras disciplinas artísticas existentes, posee una dimensión política que se involucra con nuestro mundo y funciona en conjunto con ideologías y coyunturas que pueden o no ser evidentes a simple vista (o en este caso cabría decir a simple escucha). Lo anterior es el punto de arranque de este primer apartado en donde se analiza cuál es y cómo se desarrolla la relación entre música y política a partir de la filosofía política de Jacques Rancière, cuyas ideas en torno a lo que denomina como *estética-política* dan orientación y guía a la interpretación de la música como una forma de expresión no sólo social, sino política; por lo que resulta indispensable abordar la manera en que este autor desarrolla ambos conceptos y la manera en que logra vincularlos. Esto, además de necesario, posibilita una mayor comprensión del problema ya que a partir de la noción *estética-política* es posible vislumbrar a las prácticas artísticas (en este caso particular la música) como generadoras de sujetos políticos, y porque provee una mayor claridad al análisis del carácter político del rock a través de las prácticas y discursos que emanaron de este en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX.

1.1 La tríada de Jacques Rancière: policía, política y lo político.

Previo a abordar la categoría *estética-política*, algo que resulta indispensable para esta investigación es esclarecer cómo entiende el propio J. Rancière a la política. Para ello es necesario ahondar en la lógica tripartita que la concibió por primera

⁶ Attali Jacques, *Op. Cit.*, p.12

vez, misma que posteriormente devendría en binomio y daría forma a la categoría denominada *estética-política*.

Los orígenes de su concepto *política* se pueden rastrear a partir del ensayo *Política, identificación y subjetivación* (1992) en el cual, de manera significativa, la pregunta inicial no es ¿Qué es la política?, sino ¿Qué es lo político? La respuesta que formuló para responder a ello enuncia que “lo político es el encuentro entre dos procesos heterogéneos”.⁷ Este argumento responde a esa lógica tripartita que está conformada por “un primer proceso que es el de gobernar y entraña crear el asentamiento de la comunidad, cosa que descansa en la distribución de las participaciones y la jerarquía de lugares y funciones”.⁸ al cual el propio autor denominó como *policía*.

El segundo proceso es aquel que se refiere a la *igualdad* y “consiste en un conjunto de prácticas guiadas por la suposición de que todos somos iguales y por el intento de verificar esa suposición”.⁹ De acuerdo con la conceptualización de este pensador, a este conjunto de prácticas deberá denominársele como *emancipación*, con lo que entonces se conforma la tríada: *policía – emancipación – lo político*. Sin embargo, para fines prácticos J. Rancière sugiere que también puede llamarse *política* a esa serie de prácticas, por lo que entonces a ese segundo proceso (el de la *igualdad*) lo nombra como *política* o *emancipación*, indistinta e intercambiamente.

Para entender de manera precisa ese proceso de emancipación también denominado como *política*, el elemento clave de este esquema de pensamiento es el concepto de igualdad al que J. Rancière dota de una importancia tal al enunciar que lo único universal para la política es la igualdad. Así pues, “la igualdad no es un valor al que uno apela; es un universal que hay que suponer, verificar y demostrar en cada caso”.¹⁰ Bajo esta lógica compuesta por la tríada *policía-*

⁷ Rancière, Jacques, *Política, identificación y subjetivación*, en: Ardití, Benjamín (editor), *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Caracas, Nueva Visión, 2000, p. 145

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

política-lo político, es que el autor considera a la *policía* como un proceso que daña la igualdad, por lo que *lo político* es entonces aquel lugar donde la verificación de la igualdad se torna en *el manejo de un daño*, dado que “el *primum movens* de la *policía* es pretender que actúa como el yo de la comunidad, es convertir las técnicas de gobernar en leyes naturales del orden social”.¹¹ De esta manera es que la lógica de *la política*, de ese proceso de emancipación, es la verificación de la igualdad de cualquier persona con otra

*El proceso de emancipación es la verificación de la igualdad de cualquier ser hablante con otro ser hablante. La igualdad siempre se plantea en nombre de una categoría a la que se le niega el principio o las consecuencias de esa igualdad: los trabajadores, las mujeres, la gente de color u otros. Sin embargo, a pesar de todo, plantear la igualdad no es lo mismo que hablar del yo, de los atributos o las características de la comunidad en cuestión. El nombre de la comunidad agraviada que invoca sus derechos es siempre el nombre del anónimo, el nombre de cualquiera.*¹²

Ante todo la política es un proceso que busca resarcir ese daño ocasionado por la *policía*. Según las propias palabras del autor, es un *proceso de subjetivación*, mismo que da origen a otra categoría muy importante para esta investigación: *la parte de los sin parte*.

1.1.1 Subjetivación política y la parte de los sin parte

Para responder ¿Qué es un proceso de subjetivación?, es necesario pensar en “la formación de un <<uno>> que no es un yo sino la relación de yo con otro”.¹³ Para comprender de manera más clara lo anterior, el ejemplo que el autor propone se basa en un pasaje del interrogatorio que se le hizo a Auguste Blanqui, el revolucionario francés del siglo XIX, que reza de la siguiente forma

¹¹ *Ibid.*, p. 147

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 148

Al solicitarle el presidente del tribunal que indique su profesión, respondió simplemente: 'proletario'. Respuesta ante la cual el presidente objeta de inmediato: 'Ésa no es una profesión', sin perjuicio de escuchar enseguida la réplica del acusado: 'Es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos'. A consecuencia de lo cual el presidente acepta que el escribano anote esta nueva 'profesión'.¹⁴

Con este ejemplo, Rancière ilustra lo que entiende por *proceso de subjetivación*, cuyo significado consiste no sólo en afirmar una identidad, sino en objetar aquella que ha sido impuesta por otros. Esto también se puede interpretar como un proceso mediante el cual, un individuo se desclasifica o desmarca de aquella identidad a la que ha sido sujeto contra su voluntad. En este caso, Auguste Blanqui, a través de la palabra y el asentamiento en actas de su respuesta, había rechazado el lugar que el régimen policial le había asignado, y con ello *dio parte* a aquellos 30 millones *sin parte*, pues instauró una nueva profesión basada en su condición de proletario.

De esta manera es que Rancière constituye una nueva identidad al decir que “un sujeto es alguien que no pertenece, un extraño o más aún, alguien que está en el entremedio (*in-between*)”.¹⁵ Este argumento responde directamente al planteamiento sobre que el nombre de una comunidad agraviada (aquella en la que la igualdad ha sido dañada por la *policía*) es siempre el nombre de cualquiera, el nombre del anónimo. Así, la subjetivación política es esa verificación de la igualdad por parte de aquellos individuos que se encuentran juntos en la mitad del entremedio. Es la búsqueda de la igualdad por aquellos que no tienen parte en la sociedad, en esa lógica policial que distribuye y designa las partes, las funciones sociales y los lugares de cada uno de los individuos.

La lógica de la subjetivación política bien puede sintetizarse entonces de la siguiente manera: pensar en la subjetivación política (pensar en emancipación, en

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 149

política), es pensar en una especie de heterología, es decir, pensar en una lógica del otro debido a que la propia subjetivación política no es sólo la simple afirmación de una identidad, sino que conlleva también el rechazo de una identidad dada por otro, por el orden imperante de la policía (como en el ejemplo de Auguste Blanqui). Además de ello, la emancipación es siempre una demostración y ello implica necesariamente la existencia de otro, no importando que aquel otro rechace todo argumento o evidencia de esa demostración, dando paso entonces a entender que la lógica de la subjetivación política siempre trae consigo una identificación imposible; mismo que con otras palabras bien se puede denominar como una identificación de *la parte de los sin parte*.

1.1.2 El binomio policía-política

Aunque ya se ha hablado de la lógica tripartita con que J. Rancière desarrolló su concepto de política, es importante que enunciar que, a consecuencia de la profundización y ampliación de sus postulados, la articulación de esta lógica se simplificaría al binomio policía-política, por lo que si el ensayo del 1992 *Política, identificación y subjetivación* presentaba la conformación de la tríada *policía-política-lo político*, posteriormente en el libro *El Desacuerdo* (1996) el autor mantuvo los conceptos tanto de *proceso de gobernar* (usando también indistintamente el de “policía”) como de *proceso de la igualdad*, pero reservó el título de “política” al encuentro entre ambas lógicas contradictorias, quedando entonces el trinomio conformado por *policía-igualdad-política*, con lo cual la nomenclatura de “lo político” como aquello que ocurría entre la policía y la política no figuró más en su argumentación y, finalmente, en su libro de 2006 *Política, policía, democracia*, el esquema tripartito se simplificó al binomio policía-política, siendo ambos términos los nombres de los procesos antagónicos de siempre y fue entonces que la noción del *encuentro* entre ambos desapareció definitivamente

como tercer factor diferenciado que mereciera un nombre propio y pasó a formar parte de la *política* como un momento interno que se torna necesario.¹⁶

Siendo entonces que la base de su teoría se simplificó al binomio *policía-política*, es necesario precisar de nueva cuenta que por *policía* nos referimos a “los procesos (de gobierno) mediante los cuales se organizan los poderes y se distribuyen los lugares y las funciones sociales, así como los mecanismos de legitimación de esa organización y distribución”¹⁷. La policía es aquello que define la manera en que los elementos de la sociedad toman parte de lo común en función de la evidencia de lo que son ellos. La forma en que opera es a través de la lógica del *arkhé*, una lógica basada en un fundamento-mandato que pondera las acciones y procedimientos del gobierno y las transforma en las normas y reglas del ordenamiento social, según las cuales (de acuerdo a esta lógica de distribución) existen sujetos destinados a mandar y otros a obedecer; unos destinados a hablar y a ser escuchados, y por ende su contraparte: aquellos que deben callar y no se les permite ser objeto de atención.

De esta forma es entonces que “la política es una ruptura específica de la lógica del *arkhé*”¹⁸ según J. Rancière, y con ello se puede enunciar que la política es precisamente el acto que lleva a cabo un sujeto con el cual se ve interrumpido el proceso de gobierno de la *policía*. El punto de partida de la política es lo que define como un “desacuerdo” o “litigio” emprendido por un individuo o un grupo (el *demos*) que busca la reivindicación de un derecho.

Sin embargo, según este autor, por ser precisamente esa ruptura de la correspondencia entre capacidades relativas para mandar y obedecer (el *arkhé*), la política no cuenta con sujetos, objetos o lugares que le sean consustanciales. El pueblo es entonces un “espacio vacío” al mismo tiempo que abstracto –dado que

¹⁶ Esta aclaración es pertinente debido a que al prescindir de conceptos o categorías que el propio autor a suprimido o actualizado, la presente investigación se alinea a un ritmo mucho más preciso sobre cómo abordar el objeto de estudio de la misma, haciendo que los análisis e interpretaciones que aquí se presentan adquieran un rigor académico actualizado y acorde a los trabajos del propio autor.

¹⁷ Rancière, Jacques, *El Desacuerdo*, Argentina, Nueva Visión, 1996, p. 43

¹⁸ Rancière Jacques, *Política, policía, democracia*, Chile, LOM Ediciones, 2006, p. 64

no tiene ocupantes ni lugares predeterminados– y sobre todo suplementario: es precisamente en el momento en que irrumpe en el proceso policial, que *la parte de los sin parte* surge como un excedente no contado cuyo principal resultado es desunir a la población de si misma, es decir, estropear toda cuenta efectiva de las partes definidas de la sociedad.

Es por ello que emancipación y política son equivalentes (conceptualmente hablando) debido a que ambas permiten el desarrollo de las capacidades de cualquier individuo, pues son estas capacidades básicas lo que los unen y ponen en un mismo lugar: la igualdad. En este sentido, la emancipación es el argumento fundamental dentro del discurso de J. Rancière, motivo por el cual entiende a la política como una serie de actos llevados a cabo por un individuo o comunidad que buscan resarcir ese derecho negado.

Los individuos excluidos de los espacios de visibilidad pública –ya sea por su condición social, preferencia sexual, raza, género o edad– reivindican su derecho a tomar la palabra y el acceso a estos espacios de visibilidad y libertad para ser parte de la participación pública y, sobre todo, para ser reconocidos como integrantes de la comunidad que los excluye. Al respecto el autor expresa que

La política es asunto de sujetos, o más bien de modos de emancipación. Por emancipación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dados, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia.¹⁹

La cita anterior despliega una de las consideraciones más importantes en el pensamiento de este autor, que resulta en la necesidad de comprender que *policía* y *política* no son antagónicas *per se*, sino que se complementan entre sí. A esto lo denominaremos como una “relación parasitaria” en donde ninguna de las dos puede entenderse sin la existencia de la otra, pues es justamente en esta relación binaria donde la igualdad comienza a verificarse mediante la serie de prácticas

¹⁹ Rancière Jacques, *El desacuerdo*, p. 52

que una comunidad pone en marcha para resarcir el daño ocasionado por la *policía*. Esto es: el significado de esta relación parasitaria no es otro más que la redistribución de las funciones, capacidades y las prácticas de los individuos para que se sitúen dentro de ese marco de igualdad previamente mencionado.

Lo anterior nos deja ver que para J. Rancière, la policía no es entendida como una función social, sino como una constitución simbólica de lo social. La policía define la configuración de lo sensible en que se inscriben unos y otros, “la repartición de partes y de las partes presupone un parte de lo que es visible y lo que no es visible, de lo que se escucha y lo que no se escucha”.²⁰ Sobre esa repartición de lo sensible, la lógica policial desempeña la tarea de asignar a los individuos y grupos un modo de hacer específico: ocupaciones específicas en lugares específicos que cancelan cualquier participación de estos en el espacio público y la actividad política, por lo que la policía es ante todo una regla implícita que define el aparecer de los cuerpos, el ser y hacer de los individuos, tal como estableció al inicio de este apartado: el “proceso de gobernar” (*la policía*) tiene como finalidad crear el asentamiento de la comunidad, la distribución de participaciones y establecer una jerarquía de funciones y lugares que deberán ser habitados por los individuos a los que se les asigne.

Por ello es que en esta investigación, el ejemplo desde donde se visualizan las prácticas que pretenden verificar la igualdad es a partir de la música (tomando como caso específico al rock) ya que históricamente desde el plano musical se han puesto en marcha consignas, ideas y actividades que buscan responder y darle sentido a los litigios emprendidos por cada uno de sus participantes; mismas que en palabras de Héctor Fouce equivalen a decir que “dar un vistazo a la música no es solamente hacer un inventario de artistas y estilos, sino también de circunstancias sociales, acontecimientos históricos, desarrollos tecnológicos, ciclos económicos e ideologías que interactúan con la música para dar relevancia”.²¹

²⁰ Rancière, Jacques, *Política, policía, democracia*, p. 73

²¹ Fouce Héctor, *Op.Cit.*, p.11

Si la política es entendida como un asunto de emancipación en donde los individuos son los protagonistas de estos litigios, analizar la música como una forma de expresión política, como un proceso de emancipación, permite entender que desde esta práctica los sujetos participantes asumen una postura frente a la realidad y sus condiciones (muchas veces definidas de acuerdo a *los procesos policiales y su distribución de las funciones*) en las que se encuentran y buscan re-configurar la posición que les ha sido asignada para que de este modo puedan volverse visibles en un medio que tiende a ignorarles. En esta investigación la música es entendida como una práctica política, es decir, como un proceso de emancipación en el que los individuos participantes, a través de los acordes, las letras y demás rituales que la acompañan, buscan reorganizar sus formas de hacer y aparecer en el espacio de lo público; en el espacio de la igualdad.

La constitución de estos nuevos sujetos políticos –que de aquí en adelante se denominarán roqueros– deviene del ejercicio de estas nuevas formas de distribución que se hacen a partir y desde el rock: el concierto se asocia directamente a las prácticas, y las letras, ideologías, consignas y estandartes de las canciones a los discursos para que, de esta forma, se evidencie la constitución de una nueva identidad que surge a partir de la música en un espacio y tiempo delimitados; una nueva forma de expresión política.

Siguiendo con J. Rancière, éste hace una aseveración muy precisa sobre las intenciones de aquellos individuos que pretenden participar en política al decir que “los sujetos, en el acto mismo de tomar la palabra públicamente, instauran un lugar distinto para hablar, exigen las condiciones de igualdad a las que tienen derecho y denuncian la inequidad a la que hasta el momento estuvieron sometidos por ser una parte excluida de la comunidad a la que pertenecen”.²²

Bajo esta premisa es plausible decir que la música, debido a su capacidad de conjuntar múltiples elementos (humanos, sociales, culturales, estéticos, políticos y demás) es un espacio privilegiado de la expresión política, ya que desde ésta se emprende un litigio que despliega acciones y discursos expresados desde el

²² Rancière Jacques, *El desacuerdo*, p. 62

espacio público cuyo principal interés es el participar en asuntos comunes para poder vivir con *los otros*, para poder coexistir en un mismo espacio y un mismo tiempo determinados. En otras palabras, la música permite re-distribuir las funciones que han sido ordenadas desde aquel régimen policial que excluye y daña la igualdad de los individuos a través del uso de la palabra, la irrupción de nuevas subjetividades políticas y su aparición en el espacio público. Esto es: entender a la música no sólo como un lenguaje que transmite mensajes, sino como práctica artística que posibilita el surgimiento de nuevos sujetos políticos; mismos que se explican a partir del concepto *estética-política*.

1.2 Estética-política

En el texto *La división de lo sensible. Estética y política*, J. Rancière explicita su entendimiento sobre los actos estéticos al enunciarlos como “configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política”.²³ Lo anterior conduce a entender el concepto de estética como *una forma de hacer*, una serie de procesos mediante los cuales se emprenden y llevan a cabo acciones que posicionan al individuo o la comunidad como el sujeto político que modifica y reordena las configuraciones preexistentes de la sociedad donde interactúa. Definido por el propio autor, el término estética es un “régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones”.²⁴

J. Rancière nos propone que las formas de composición, resultantes del *reparto del común*, responden a un principio arbitrario que denota un modo de visibilidad legítima en el orden de los individuos a partir de la captura por los

²³ Rancière Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, México, traducción de Antonio Fernández Lera, 2002, p. 2. Recuperado de <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf> [consultado el 1/02/2017]

²⁴ *Ibidem*.

dispositivos policiales. Bajo este argumento, evidenciar la ausencia de fundamentos en el reparto de lo común es una práctica de verificación de igualdad y es un acto político. Es en la aparición del litigio y del desacuerdo, en la puesta en marcha de estas acciones que tienden a proponer y verificar otras formas de partición y reparto (a la par de nuevas formas de visibilidad de los individuos) donde podemos situar la aparición de la práctica política.

El acto de composición política requiere cuestionar el sentido de las distribuciones, tomar una posición como sujeto político implicado en el *común*, y desarrollar el proceso de desidentificación con la distribución policial a la que se está sometido. Esto es necesario en tanto se ha entendido que el orden policial busca fijar, ordenar, reproducir e identificar visibilidades y formas de ser y hacer de cada individuo; en tanto que el asunto de la política recae en emprender un litigio que busca desdibujar esas fronteras para así tomar una cierta distancia y desidentificarse de ellas a partir *del constructo del yo como otro*. Es decir: el individuo del acto policial es un yo incapaz de reconocer la posibilidad de otro, en tanto que el individuo de la política se constituye como un yo en la medida en que se construye como otro, ya que el sujeto de la política pone al descubierto esa relación de igualdad entre los individuos.

1.2.1 La división de lo sensible

Otra de las principales nociones con que funciona esta investigación es la que J. Rancière denominó como *división de lo sensible*. Este concepto resulta fundamental debido a que a partir de éste consideramos que se puede abordar el surgimiento del rock como un proceso de subjetivación en donde se trastocan las posiciones y lugares asignados; todo ello tomando como base las raíces primigenias de esta música: el *blues* de los esclavos negros, y el *gospel* o cantos religiosos que fueron el punto de arranque para el posterior desarrollo del rock alrededor del mundo.

El autor denomina como *división de lo sensible* a

Ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en la división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a la participación y unos y otros participan en esa división. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que ejerce dicha actividad.²⁵

En la presente investigación el ejemplo sintomático de esta *división de lo sensible* es la fuente primigenia del rock: el *blues*. Esto se debe a que, al ser un lenguaje musical compartido por un grupo de individuos –los esclavos negros de las plantaciones algodoneras del sur de los Estados Unidos– los participantes de estos rituales musicales reconfiguraron ese papel de esclavo que les había sido asignado por sus “dueños blancos” (que bajo el léxico de Rancière ocuparían la posición del *régimen policial*) a través de esta expresión musical y con ello alcanzaron también a dar un reordenamiento a la forma en que habitaban ese tiempo y espacio, rechazando las condiciones de desigualdad racial y negación que padecían, e instaurando una nueva *división de lo sensible*.

En ese sentido el *blues* funcionó como una expresión estética que rechazó el lugar asignado de los esclavos y los posicionó como sujetos políticos que emprendieron un litigio en pos de que su voz fuese escuchada a través de sus piezas musicales que, posteriormente, darían pie (a través de diversas mezclas con otros ritmos y melodías) a lo que hoy conocemos como rock.

Es por ello que la perspectiva de análisis político de J. Rancière resulta apropiada para el desarrollo de esta investigación, pues en tanto el registro de la política requiere de un proceso de subjetivación, este supone la posibilidad de ordenar los espacios de experiencia común entre los individuos y es justo ahí en

²⁵ *Ibidem*.

donde se articulan estética y política, ya que ambas, bajo este esquema de pensamiento, son *modos de ser y hacer* de cada individuo. Tanto la estética como la política suponen un *desacuerdo, un litigio*, y son estos elementos lo que posibilitan el surgimiento del sujeto político.

De esta forma, y siguiendo las ideas previas, es posible deducir que la música –presente desde tiempos antiquísimos en la vida del ser humano– es una forma de expresión política que tiende a darnos pistas de las transformaciones de ciertos grupos sociales dado que es una metáfora verosímil de lo real, existente en todas las épocas de la vida humana y a la cual se le debe escuchar para aproximarnos a emitir una interpretación de lo que sucede a nuestro alrededor.

Si bien hasta ahora las ideas de J. Rancière han permitido establecer un apartado teórico sobre el que se fundamenta esta investigación, otro autor cuyas ideas resultan importantes e incluso aportan otro tipo de enfoque (no por ello menos valioso o contradictorio) a los planteamientos de la presente son las de Jacques Attali²⁶, quien asevera que “escuchar la música es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control son reflejo de poder, esencialmente político”²⁷. Esto nos da un pequeño pero significativo argumento para responder el porqué, pero sobre todo el cómo y en qué momento, música y política van de la mano; que es precisamente lo que se busca resolver a partir del diálogo entre las ideas de los autores que sirven como marco teórico de esta investigación y los ejemplos más tangibles y objetivos con que pueda representarse esta relación en la línea temporal enunciada.

²⁶ Aunque Jacques Attali realiza un análisis sobre la música a partir de un enfoque economicista, sus aportaciones resultan valiosas para este trabajo debido a la perspectiva de este autor en cuanto al desarrollo y evolución de la música en la vida del ser humano y, sobre todo, por su acertada observación en cuanto al vínculo existente entre ésta y la política. Su propuesta estiba en que la música ha transitado por cuatro diferentes etapas culturales durante su historia, mismas que él denomina como: *Sacrificio, Representación, Repetición*, y una cuarta a la que llama *Composición*, misma que bien podría denominarse también como *Post-Repetición*. Estas cuatro etapas están vinculadas a cierto tipo de “modo de producción”; es decir, cada una de las etapas trae consigo un puñado de nuevas técnicas y tecnologías que permiten producir, grabar y diseminar la música, así como también acarrear estructuras culturales concomitantes que permiten la transmisión y recepción de la música a nivel local y global. Para una mayor revisión se sugiere consultar *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1995.

²⁷ Attali, Jacques, *Op. Cit.*, p.15

En tanto se ha definido el vínculo entre estética y política, y las funciones que adquiere la primera en el campo de la acción pública, es necesario precisar que en esta investigación no se pretende abonar con elementos históricos ni análisis político al discurso que posiciona al rock como una música contracultural, de resistencia o de desafección frente al sistema *per se*²⁸, sino que el tratamiento de esta teoría filosófica resulta pertinente para el análisis del rock como una práctica estética que funciona en un momento y lugar específicos en México; al mismo tiempo que se constituye como un proceso de emergencia donde los roqueros señalan y reivindican su posición como sujetos políticos frente a la estructura gubernamental que mantiene un orden sistemático y una distribución de las funciones sociales férreamente controladas. Es por ello que las categorías de J. Rancière *policía-política*, son necesarias para explorar la emergencia de los roqueros como sujetos políticos, y para el análisis de las relaciones de conflicto entre ellos mismos y los poderes constituidos.

Tomando como base el hecho de que J. Rancière interpreta a la estética como la configuración del mundo visible común, es que se puede afirmar que dicha estética es lo que tiene que ver con la percepción de los cuerpos, es decir, con la percepción de los individuos; entendido como la necesidad de plantear otro marco de lo visible, lo enunciable y lo que se puede escuchar como antítesis del régimen policial o el ejercicio gubernamental que condiciona al individuo en cuanto a sus actividades, pensamientos y formas de vivir.

Sin embargo, otra de las consideraciones que se debe atender es que los efectos de esta estética no son manipulables, pues precisamente su importancia reside en que surgen y se manifiestan de forma impredecible.

²⁸ Las investigaciones con mayor influencia en la academia sobre el rock han dado como resultado el producto de una acumulación de lecturas que no han tenido a bien su revisión crítica; al menos en términos historiográficos. Es decir, a partir de la revisión de las fuentes de cada una de sus aseveraciones, la genealogía del rock mexicano no ha mantenido una rigurosidad o metodología bien planteada, pues estas parten de los relatos ideológicos y no de investigaciones que mantengan imparcialidad frente a los hechos y procesos con que se ha desarrollado este género en el país. En contraparte, existen otro tipo de investigaciones, como la realizada por Eric Zolov en el libro *Refried Elvis The rise of the mexican counterculture*, donde el autor plantea una metodología que mezcla el testimonio bien tratado –no tomado como una verdad por sí mismo– y de trabajo de archivo exhaustivo y que, incluso, recurre a las disqueras y los coleccionistas independientes del género para documentar y dar un hilo argumental sólido a su investigación.

1.2.2 Orígenes políticos del rock: blues y góspel

Para dar mayor sustento a la idea del rock como una forma de expresión política, es necesario rescatar la historia de los orígenes de esta música, los cuales están situados (al igual que la teoría de Rancière sobre la política) en dos fuentes primigenias: el *blues* de los esclavos negros del sur de los Estados Unidos, y los cantos religiosos o góspel por parte de las comunidades afroamericanas libres.

Según Barrios López en su tesis *35 años del rock en Panamá*, los orígenes del rock se remontan a los años 40 y 50 del siglo XX. Éste fue resultado de una combinación musical entre las tendencias del blues y el góspel. La primera de sus fuentes surge entre los siglos XVII y XVIII, y su desarrollo se da a partir del siglo XIX. Esta música es totalmente interpretada y construida por los esclavos negros provenientes de África Occidental que trabajaban en las plantaciones (usualmente de algodón, tabaco y caña) del sur de los Estados Unidos de Norteamérica, a orillas del río Mississippi.

En esta música se enunciaban mensajes sobre los problemas cotidianos que afrontaban estos individuos en su condición de esclavos y la importancia de estos cantos radicó en un inicio en transmitir mensajes o noticias de sembradío en sembradío. Sin embargo, con el paso del tiempo esta expresión se volvió una necesidad, una especie de respuesta ante la sociedad racista y esclavista (ese *orden policial* acorde al léxico de Rancière), pues a través de estos cantos se manifestaba el desazón colectivo que al mismo tiempo aliviaba el alma del esclavo. El vocablo inglés *blues* se traduce en español como melancolía (en tanto que la conjugación *been blue* significa estar triste) pues aquellos individuos, aquella comunidad anónima que tocaba y cantaba esa música, encarnaba el padecimiento de sus antepasados o bien, describían una dolencia individual.

Para complementar lo anterior, el análisis musicológico de este *blues* plantea que este género utiliza una estructura musical que se repite cada doce compases conocidos como coro, en donde cada compás posee cuatro ritmos,

mismos que responden a las letras o líricas que a su vez disponen de un sistema responsorial; se hace una pregunta o “llamada” a espera de una respuesta, misma que puede ser secundada y defiende a esa llamada o bien, ser contraria, lo que en ese caso resulta en una confrontación (*un desacuerdo*) y surge una discusión entre ambas. Así pues, esta estructura puede interpretarse también desde los postulados de J. Rancière de la siguiente manera: la primera, lógica blues de fundamentación; la segunda, lógica blues de confrontación.

En contraposición a este *blues* se encuentra el góspel, que es una música religiosa o evangélica surgida en las iglesias afroamericanas del siglo XVIII y que después se haría popular en los años 30 del siglo XX. Éste es un estilo que se diferencia de los himnos cristianos por tener un carácter musical más ligero. El término refiere originalmente al vocablo inglés “*GodSpell*”, cuya traducción en español sería equivalente a decir “llamada de Dios”. Barrios López argumenta que “el góspel era interpretado por un grupo de cantantes que se encontraban bajo el beneplácito de los blancos, con la intención de salvaguardar el *statu quo*; mientras que el blues, era cantado por un solista y luego seguido por un estribillo con los demás miembros de la comunidad esclava”.²⁹

Es a partir de esta aseveración que se observa el ejemplo de aquella *división de lo sensible* de la que J. Rancière habla: por un lado, los cantantes de góspel que (bajo el esquema de pensamiento del autor francés) se encontraban designados y distribuidos de acuerdo al orden policial imperante en aquel momento: la población blanca sureña de los EE.UU. y, por otra, los esclavos que a través del *blues* proponían nuevas formas de *ordenamiento de lo sensible*. De esta forma es posible enunciar que el *blues* funciona como el litigio emprendido por esta comunidad ya que dotaba de voz a los cantantes y músicos que participaban de él, estructurando así una nueva forma de visibilidad en el orden policial existente; en tanto que las letras que acompañaban a esta música de esclavos narraban una historia que al mismo tiempo reconfiguraba la forma en que

²⁹ Barrios López Andrés, *35 años de rock en Panamá*, Panamá, UPAM, 2012, p. 10

participaban –*sus formas de ser y hacer*– en aquel espacio y tiempo determinados.

Los Estados Unidos (país construido gracias a migrantes de todo el mundo) fue el escenario para la mezcla de estas tradiciones tan diferentes y antagónicas entre sí –una más técnica (gospel), y otra más libre, con sonidos y formas de componer opuestas, provenientes de sensibilidades y concepciones distintas del mundo (*blues*)– a través de procesos obligados de coexistencia de dos culturas en las que sus miembros (aunque separados racial, social y jerárquicamente) no tuvieron otra opción más que la de convivir y ser espectadores de las costumbres y formas de vida del otro. La siguiente es una representación iconográfica de aquellas primeras expresiones musicales que fungieron no sólo como las raíces del rock, sino que además representan ese *litigio* emprendido por los esclavos afroamericanos del sur de los Estados Unidos:



Figura 1. Esclavos negros de plantaciones algodoneras del sur de Estados Unidos. En el extremo derecho se aprecia a un grupo de individuos que, contrario a lo usual para el ordenamiento de las funciones policiales (de acuerdo a los planteamientos teóricos de Jacques Rancière) que sería el que llegasen a descansar luego de las largas e inhumanas jornadas de trabajo, estos se notan sumamente inmersos en la música. El piano funge como centro del *desacuerdo* con el que estos individuos emprendieron su litigio para resarcir el daño a su derecho a la igualdad.

A pesar de las divisiones tan marcadas entre una y otra cultura, de esa *distribución policial* tan claramente definida, es plausible decir que para un estadounidense blanco debió ser un acontecimiento relevante escuchar que un grupo de esclavos cantaba una canción propia con cierta sensibilidad. Al expresar esto, lo mismo se puede pensar de lo que sucedió con los esclavos negros al ver y escuchar a quienes los utilizaban como mano de obra, tocar y bailar en una fiesta en la casa principal de alguna plantación algodonera al ritmo de algún baile de origen escocés o europeo.

Por ello es que no debe parecer extraño el hecho de que el rock haya sido el resultado de una mezcla de ritmos en donde se aglutinó tanto la música de cantos religiosos, la influencia afro-americana y la música de corte europeo creada en los Estados Unidos. De esta forma es posible observar que la injerencia de la población negra en el campo de la música, y en general de las prácticas estéticas, siempre ha estado presente para re-configurar los espacios de expresión, pero no fue sino hasta las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo XX que desarrollan un cambio rotundo que anteriormente no habían logrado: una fuerte influencia dentro de la propia música y las formas en cómo se configura su posición en el plano político.

1.3 El rock como concepto teórico

Si se rastrean sus raíces etimológicas, el vocablo rock proviene del latín “vulgar” (con orígenes célticos) *rocca*, término que emerge alrededor del siglo VII y que después siguió su deformación y romanceamiento³⁰ hasta convertirse en *roche* en francés, y posteriormente a *rock* en inglés. Por su parte, el término *rock and roll* fue en su origen un término utilizado por los marineros durante décadas. Su significado remite a entender el movimiento hacia atrás y hacia delante (*rock*) y el movimiento hacia los laterales de un barco (*roll*). Esta expresión bien puede

³⁰ Refiriéndose a la adaptación en las lenguas provenientes de la familia romance.

hallarse, sobre todo, en la literatura inglesa del siglo XVII, ya que siempre está referida a navíos, barcos y demás transportes marítimos. Al describir el movimiento de un lado al otro, un vaivén de las olas, las nubes, y más específicamente de los cuerpos inmersos en una oscilación aglomerada, se puede expresar que en el contexto actual cada quien atribuye, a través de su perspectiva su propio significado y definición, un acto de aparición en esa ligera línea entre el “deber” y “poder”.

De esta manera es que dicho término se adentró en la música negra de corte espiritual del siglo XIX, pero ahora con un significado religioso, y fue grabado por primera vez en soporte fonográfico en 1916, en una grabación de góspel en el sello *Little Wonder* llamado *The Camp Meeting Jubilee*. *Rocking* era un término usado por los afroamericanos para denominar la "posesión" que experimentaban en determinados eventos religiosos y su uso también hacía referencia al poderoso ritmo que se hallaba en la música que acompañaba dicha experiencia religiosa. Esta música llegó a ser tan influyente y popular que, por lo general, cada artista afroamericano que surgía editaba un disco de este nuevo género.

Hacia 1949, el *Rythm & Blues (R&B)* era un término demasiado ambiguo para denominar este nuevo ritmo (esto debido a que *R&B* era una categoría que incluía todas las formas de música negra excepto el jazz y el góspel), y este *rocking* era algo nuevo y revolucionario, por lo que necesitaba un nuevo nombre, así que los *disc jockeys (Dj's)*, liderados por Alan Freed del estado de Cleveland, comenzaron a llamarlo *rock and roll*.

Ya entonces desde su surgimiento a principios de la década de los cincuentas, el rock apareció para cuestionar paradigmas y ser uno de los vínculos más fuertes a través de los cuales los jóvenes encontraron empatía y resguardo para desquitar la euforia, los problemas, y la catarsis que movía sus almas. El rock no sólo es un género, ya que –hasta cierto punto– ha sido uno de los canales de difusión más grandes para hacer llegar a diversos públicos no sólo momentos de esparcimiento/entretenimiento, sino también discursos contundentes y socialmente relevantes. A través del rock, de sus letras, del estilo y la ejecución de las notas,

podemos identificar contexto, tiempo, y más características de las audiencias de aquella época. De la mano de los mensajes que acompañaban a las canciones, se comenzaron a abrir las puertas hacia la libertad de expresión, de pensamiento y la oportunidad de que los jóvenes se sintieran en compañía. Ya no estaban solos: había alguien similar a ellos con las mismas necesidades y afinidades.

La pregunta ¿Qué discurso ofrece el rock?, bien puede responderse acorde a las necesidades y afinidades de cada comunidad que lo consume: desde los temas tabú que sólo los más valientes roqueros se atrevían a mencionar, y hasta las declaraciones de amor más cursis y románticas, el discurso ha pasado por diversos enfoques como el activismo político, declaraciones personales, manifiestos grupales, formas de diversión, e incluso, ha mutado hasta convertirse en el medio a través del cual los jóvenes, directa o indirectamente, expresan sus problemas y carencias. Sin embargo la pregunta primigenia más bien sería ¿Por qué el rock puede ser considerado como un concepto, en especial, como un concepto político?

Con base en otro de los postulados de J. Rancière en el cual denomina comunidad al conjunto de individuos que –sabiéndose agraviados por el *orden policial*– buscan la reivindicación de aquel derecho que les ha sido negado y se caracteriza por ser anónima, esta expresión musical bien puede entenderse como un proceso de emancipación en un sentido más amplio: tanto para la comunidad de Rancière, como para el propio rock, algo que resulta intrascendente es la distinción de raza, género, clase social, preferencia sexual, que pudiese generarse a partir de las multiplicidad de participantes en ambos casos, puesto que lo que interesa a ambas es proyectar sus energías y acciones hacia un nuevo orden de las cosas (aunque no siempre ocurra en el rock, ni sea exclusivo de éste).

Referido a lo anterior, las ideas propuestas por la investigadora María del Carmen De la Peza Casares en su libro del 2013 *El rock mexicano: un espacio en disputa*, versan sobre las funciones y definiciones que posee el rock, definiendo al mismo como un “fenómeno sociocultural y político complejo en el que participan actores y espectadores dentro del espacio público, mediante la acción y el

discurso. Lugar de enunciación, un espacio de expresión de acuerdos y desacuerdos –conflictos y diferencias que se expresan con matices múltiples–, de deliberación y acción concertada”.³¹

Si bien esta primera argumentación respecto al rock puede parecer simple, lo cierto es que funciona como antesala para responder un par de preguntas que resultan trascendentes dentro de esta investigación: ¿Frente a qué o quién adquiere el rock el estatus de emancipador? Y ¿Cuáles son los procesos por los que debe transitar para considerarse una forma de emancipación política?

1.3.1 Rock y procesos de emancipación

Más allá de desarrollar esta investigación en forma lineal, las categorías de J. Rancière permiten realizar un análisis transversal con sus aproximaciones sucesivas. Cada uno de los acercamientos que aquí se plantean dan la pauta para analizar al rock desde distintos ángulos, mismos que van desde entenderlo como un lugar de enunciación en donde los sujetos participantes (los roqueros) cuestionan la posición en que se encuentran y al mismo tiempo –a través del diálogo, los conciertos y demás prácticas– reproducen y cuestionan también el ejercicio del poder, no importando su condición de clase, género, raza o generación; como una forma de expresión estética, puesto que representa formas de hacer, y como una expresión política en donde los valores, códigos sociales y los estatutos institucionales son redistribuidos y ejecutados de acuerdo a la conciencia de cada uno de sus participantes y no según el orden policial imperante de cada época.

La música, en tanto que organización de sonidos orquestada por determinados grupos sociales e individuos, constituye “un instrumento para crear o

³¹ De la Peza Casares María del Carmen, *El rock mexicano, espacio en disputa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, p. 12

consolidar una comunidad, una totalidad”³². Esta aseveración de Attali, no sólo conduce esta investigación a interpretar a la música como una fuente generadora de sujetos políticos y procesos de emancipación (acorde a lo formulado por J. Rancière) sino que además permite considerarla como otra veta de conocimiento desde donde se puede estudiar la conformación y organización de ciertas sociedades; tal como se afirmó al comienzo de este primer apartado.

“La música está ahí para hacer comprender las mutaciones de la sociedad”³³, es otra de las sentencias de J. Attali. Negar o rechazar esto implicaría caer en el error de entender al rock como una manifestación aislada e inconexa con el tiempo; el equivalente a negar la dinámica propia de las sociedades en donde surge como proceso histórico.

1.3.2 Antecedentes del rock en México: de lo rural a lo urbano

En tanto se ha explicado cómo es que surge el rock en los Estados Unidos, toca el turno de abordar cuándo y de qué manera hace su aparición en México, cuyo arribo a nuestro país se dio en un momento de fuertes contradicciones económicas, políticas y socio-culturales. A partir de la crisis de 1929, la nueva reorientación que el gobierno mexicano dio a la economía, ayuda a entender el rumbo que tomó el país durante el siglo XX

La sociedad mexicana vivió grandes transformaciones, acaso tan profundas y radicales como las de los años que siguieron al arribo de los españoles en 1519. El más significativo fue sin duda el tránsito de una sociedad agraria a una sociedad urbana, fenómeno que tuvo lugar al tiempo que ocurría un extraordinario crecimiento de la población. Varios periodos de prosperidad económica hicieron que la industria y los servicios alcanzaran un peso cada vez mayor, relegando a las actividades agrarias y mineras. Otro cambio fue de índole política. Los gobernantes lograron construir un arreglo político que hizo posible una estabilidad duradera. Un régimen autoritario,

³² Attali, *Op.Cit.*, pp. 13-17

³³ *Íbidem.*

*centrado en la figura del presidente y en el partido oficial, recurrió a la negación pero también a la represión para mantener su dominio.*³⁴

A partir de esta lectura se comprende que fue durante este periodo en el que se inició un fuerte crecimiento dentro de los principales centros urbanos del país (en especial la capital) debido a las políticas de fomento industrial que generaron una paulatina y creciente migración de campesinos atraídos por el deseo de mejorar sus condiciones de vida. Se trató del inicio de un proceso de modernización que implicó fuertes cambios que permearon a prácticamente todas las esferas sociales; en algunas para su beneficio y en otras tantas agravando la condición en que estaban.

Del mismo modo en que la sociedad rural comenzaba a transformarse en urbana, al interior de los grupos políticos ocurrió algo similar. El surgimiento del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929, de acuerdo con Aboites Aguilar, responde a dos acontecimientos indirectamente ligados: el asesinato del presidente Álvaro Obregón y el esfuerzo de consolidar un Estado fuerte.³⁵ La conformación de este partido, que posteriormente se transformaría en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y finalmente en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), responde también a la necesidad de ejercer un control sobre todos los grupos sociales dispersos a lo largo del territorio mexicano, que en esta investigación –cuyo marco teórico se basa en el análisis propuesto por J. Rancière– puede interpretarse como aquella *distribución de lo sensible* por parte del PRI; todo ello en aras de consolidar un nuevo proyecto de Nación que partiera de los ideales de la Revolución Mexicana, y en el cual estuvieran plenamente identificados la mayor cantidad posible de aquellos sectores que conformaban a la sociedad mexicana de aquella época.

³⁴ Aboites Aguilar, Luis, *El último tramo, 1929-2000*, en Escalante Gonzalbo Pablo, *et al; Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2016, p.262

³⁵ Luis Aboites Aguilar menciona que “Si bien el surgimiento del PNR guarda estrecha relación con el asesinato de Obregón, también debe verse como un episodio del esfuerzo por formar un Estado fuerte”. Para mayor información consultar Aboites Aguilar Luis, *El último tramo, 1929-2000*, en Escalante Gonzalbo Pablo, *et al; Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2016, pp.264-270

A la par de los cambios registrados al interior de México, otro de los sucesos que marcaron no sólo el rumbo del país, sino del mundo entero, fue el inicio de la Segunda Guerra Mundial a mediados de 1939. Este hecho definió en gran medida las rutas que seguiría el mundo occidental a lo largo de este siglo. Por un lado, representó el cambio de paradigma económico al adoptar el modelo de sustitución de importaciones³⁶ (con el cual vendría tiempo después el llamado “milagro mexicano”) y estableció las bases de lo que sería el paradigma socio-cultural de esta época: la consolidación de Estados Unidos como la gran potencia mundial y su influencia en prácticamente todo el mundo occidental (a la par de su disputa por este título con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas). En México, Aboites Aguilar afirma que “en estos años de crecimiento económico y de expansión del gasto público la población aumentó de manera impresionante, sobre todo entre 1930 y 1970”.³⁷

Una vez que dio comienzo la década de los cuarenta, la población mexicana se movilizó de manera vertiginosa del campo a la ciudad, pues las comunidades urbanas ofrecían mejores empleos, salarios, y en general, mayores posibilidades de mejoría en su calidad de vida ya que

En el marco de la expansión económica mundial de la posguerra, lo que algunos llaman la “época de oro del capitalismo”, la economía mexicana conoció años de prosperidad sostenida. En esos años un indicador primordial muestra un comportamiento positivo: el aumento

³⁶ Este modelo económico conocido como “sustitución de importaciones” surgió como una de las muchas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y en México fue adoptado en la década de los cuarenta durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho. El gobierno mexicano, para impulsar nuevamente la economía del país, reorientó el proyecto de desarrollo nacional heredado de la década anterior (el proceso de industrialización) y dio lugar a una estrategia de industrialización que básicamente consistió en sustituir los artículos manufacturados de procedencia extranjera que hasta ese momento habían satisfecho el consumo local, por artículos de la misma naturaleza fabricados por la industria nacional. El objetivo principal de este nuevo modelo era convertir la actividad industrial en eje del desarrollo económico y de la acumulación del capital para que de esta forma se pasaría de una economía basada en la agricultura y minería, a otra en la que la industria se convirtiese en la proveedora del mercado interno. El gobierno mexicano apoyó por medio de subsidios y con medidas proteccionistas a la industria, al mismo tiempo que destinó gran parte del presupuesto público al sector industrial, relegando al sector agricultor. La consecuencia más notable de este modelo es la aceleración de la inversión industrial, además del establecimiento de los precios del mercado con acceso al financiamiento y a las importaciones. Cabe señalar que la expansión de este modelo se relacionó directamente con el comportamiento de la economía mundial. Para ahondar en el tema se sugiere consultar el texto de Solís Leopoldo, *Evolución de la economía mexicana*, México, El Colegio Nacional, 1999, pp. 251-256.

³⁷ Aboites Aguilar, *Op. Cit.*, p.275

*de los salarios reales, es decir, que los salarios tenían un poder de compra cada vez mayor.*³⁸

El proyecto de Nación que el PNR había echado a andar hacia 1929 comenzó a rendir sus frutos. La economía crecía, la clase media se expandió de manera considerable y, justo en los años de la posguerra, los paradigmas socio-culturales provenientes del mundo occidental (Estados Unidos e Inglaterra principalmente) se comenzaron a adoptar como manifestación de la modernidad que –incluso en México– se vivía en aquellas épocas de esplendor económico y estabilidad política. Esto fue posible gracias a que precisamente en los países donde habían tenido lugar las luchas armadas, su producción industrial decreció de manera considerable y esa ventana de oportunidad fue aprovechada por países como México y Argentina, quienes se dedicaron a producir y vender con ciertas condiciones favorables para su mercado interno.

Entre las muchas tareas que tenían por cumplir los impulsores del Estado mexicano se encontraba la de construir una ideología basada en la Revolución, es decir, ideada a partir de este hecho histórico y para su servicio. Al respecto, el historiador estadounidense Eric Zolov menciona que “más allá de pregonar una cultura folclórica (lo mexicano) y la valorización de una ‘raza cósmica’ de orientación mestiza, el régimen posrevolucionario enfrentaba la tarea de reescribir la memoria histórica de la propia experiencia revolucionaria”.³⁹

Con esta consigna, en pocos años se logró una idealización patriarcal, en palabras del mismo Zolov, que alcanzó a incrustarse en todos los aspectos de la vida mexicana: desde las expresiones artísticas como el muralismo, la música clásica y la música popular (corridos, mariachis, boleros...), hasta la forma de imaginar los contenidos de los medios de difusión masiva, pasando también por los monumentos y plazas públicas. La tarea estaba casi completa, por lo que cualquier alteración a este orden revolucionario debía –casi por naturaleza–

³⁸ *Ibid.*, p. 277

³⁹ Zolov, Eric, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Grupo Editorial Norma, 2002, p. XVI

considerarse como provocador, sino es que desviado. No es de extrañar entonces que hacia mediados de la década de los cincuentas, la irrupción del rock en México provocó un intenso debate sobre lo que podría significar esta música popular tan extravagante, por no llamarla subversiva, debido a que (entre los muchos otros elementos que fundamentaron la crítica por parte del régimen y la sociedad en su conjunto) representaba una copia de las costumbres de EE.UU., por lo que no correspondía a los valores que se pregonaban como lo que debían instaurarse según los herederos de la Revolución Mexicana. Este rock no era una música que surgiera o representara aquella idea de “lo mexicano”, sino que importaba valores de una sociedad en crisis, la estadounidense, que se presentaban como demasiado liberales para esta memoria heredada.

Así, a mediados de la década de los años cincuenta, el rock hizo su arribo en México proveniente de aquellas expresiones primigenias que le dieron forma en suelo estadounidense: blues y góspel y, al igual que sucedió en su país de origen, este nuevo ritmo no fue bien visto por parte del gobierno y ciertos sectores de la sociedad mexicana. Sin embargo, una de las características más interesantes respecto a la acogida por parte de esta nueva música en tierras mexicana es el hecho de que se colocó dentro del gusto e ideales de aquellas clases sociales en ascenso, pues para la mayoría de las personas recién emigradas del campo a la ciudad el rock no era algo que pudiese interesarles o, peor aún, al que pudiesen acceder debido a la idea que se formuló en torno a éste: una música sinónimo de cosmopolitismo, modernidad e incluso, rebeldismo.

CAPÍTULO 2

2. El rock como desacuerdo: las etapas del rock en México

Considerado como uno de los fenómenos que definieron los ámbitos artístico y cultural del siglo XX, el rock ha funcionado como plataforma para las más diversas prácticas y empresas desarrolladas por sus actores y protagonistas. Al respecto, Laura Martínez Juárez asevera que

El rock ha experimentado diversas transformaciones y apropiaciones por parte de 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 y literalmente invade los mercados mundiales.⁴⁰

Lo anterior nos permite vislumbrar que, al mismo tiempo de funcionar como una forma de participación social y hasta política, el rock también es sinónimo de mercancía, de entretenimiento. Sin embargo, el separar una de otra estas conceptualizaciones es lo que nos brinda la pauta para resaltar sus aspectos más sociales y políticos, que es el hilo conductor de este segundo capítulo.

2.1 La importación del rock a México

En México, tras la puesta en marcha del proyecto de Nación por parte del PNR y los principales actores de la Familia Revolucionaria⁴¹, se vivía el auge del

⁴⁰ Martínez Juárez, Laura, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano a finales del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, 2013, p. 13

⁴¹ Este término se volvió popular en la literatura de las ciencias sociales a partir de la publicación del libro de Frank Brandenburg *The making of Modern Mexico*. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1964) en el que escribe: “Por pura conveniencia, y para indicar la naturaleza del liderazgo de este [elitista] grupo revolucionario, se le asignará la etiqueta de ‘Familia Revolucionaria’ o, simplemente, ‘Familia’. La Familia

denominado “milagro mexicano” que trajo consigo el desarrollo de los medios de comunicación masiva y la industria cultural mexicana. La influencia de los valores occidentales a lo largo y ancho del mundo occidental comenzaba a manifestarse desde el plano cultural pues “para la década de los cincuentas, la occidentalización del mundo era inminente a través de la transmisión de los valores de esta sociedad estadounidense. Ese *American Way of Life* retratado en películas, los programas de televisión y las tiras cómicas; percibido y vivido a través de la imitación ilimitada de lo que parecía (y se imponía como) una sociedad “modelo”.⁴²

México no fue la excepción con respecto a esta “occidentalización”. Gracias a los logros alcanzados por el proyecto del entonces ya oficializado Partido Revolucionario Institucional, la influencia de los Estados Unidos de Norteamérica comenzó a permear, de manera paulatina pero inminente, sobre todo en las clases medias y altas que observaron estas ideas como un signo de progreso económico y estabilidad socio-política. De acuerdo con E. Zolov

*Aun cuando la nueva cultura de consumo era conformada por la industria mexicana, también estaba profundamente marcada por las marcas e imaginería que emanaba de la cultura corporativa en los Estados Unidos, cuyos automóviles, televisores y radios, modas, alimentos, personalidades cinematográficas y musicales estaban siendo exportadas a todo el mundo.*⁴³

Revolucionaria está compuesta por los hombres que han gobernado México durante más de medio siglo, que han trazado las líneas de la política de la Revolución, y que hoy detentan el real en la toma de decisiones”. (p.3) Aboites Aguilar por su parte menciona que “el poder político estaba copado por aquellos que se decían herederos de los vencedores de la Revolución Mexicana, la así llamada ‘familia revolucionaria’. (p.278) Esto explica la transformación del Partido Nacional Revolucionario, al Partido de la Revolución Mexicana (creado a partir del pacto propuesto por Lázaro Cárdenas durante su administración) y finalmente, al Partido Revolucionario Institucional. La diferencia entre este último y los dos primeros, radica en la desaparición del sector militar al interior del partido y en el ejercicio de la actividad política. Esto se considera como una muestra más de la estabilización del régimen político impulsado hacia finales de la década de los veinte. Para mayor información consultar Brandenburg Frank, *The making of Modern Mexico*, N. J., Prentice Hall, 1964, pp. 3-59 y Aboites Aguilar Luis, *El último tramo, 1929-2000*, en Escalante Gonzalbo Pablo, *et al; Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2016, pp. 277-280

⁴² Palacios Julia, *Yo no soy un rebelde sin causa... o de cómo el rock & roll llegó a México*, en Velasco Jorge (compilador), *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*, México, CONACULTA, 2013, p. 25

⁴³ Zolov, Eric, *Op. Cit.*, p. XIX

Las familias mexicanas de clase media y alta, sobre todo en las principales urbes en que se vivió su expansión, consumían los productos norteamericanos como signo de la modernidad que se vivía a lo largo del mundo, pues a través de estos se generó la idea de acceso a la cultura cosmopolita y global. Así, entre los productos que llegaron a México durante esta época, el *rock and roll* se promovió (de manera comercial y desde las esferas empresariales) como “el ritmo moderno”.

En su artículo *Rockeros en tierra de mariachis*, David Moreno menciona que

Estos conceptos, utilizados de manera indistinta, adquirieron un carácter polisémico en los discursos, poniendo en evidencia el uso de los términos conforme a la posición ideológica y la experiencia de diversos grupos sociales. En lo “moderno o nuevo” se descubrió una modernidad que fue objeto de promoción o rechazo. La polémica entre antiguos y modernos planteada por Le Goff como un conflicto discursivo entre partidarios de lo antiguo –quienes ven en los modernos la decadencia– y partidarios de lo moderno –quienes proclaman una igualdad entre las dos épocas, o bien, invocan la idea de un progreso cualitativo–, se manifestó en nuestro país a partir de la irrupción del rock and roll y en torno a éste.⁴⁴

A medida que se consolidaba una clase media con un considerable poder adquisitivo, la industria norteamericana expandía su mercado bombardeando a la sociedad con tantas propuestas culturales y de consumo como fuesen posibles; y quienes mejor lo supieron aprovechar fueron los empresarios mexicanos dedicados a la cultura y el entretenimiento.

En aquella época, la atmosfera que se vivía en la Ciudad de México (incipientemente cosmopolita) significó un enorme caldo de cultivo para la asimilación de toda clase de expresiones y propuestas que viniesen del exterior. Sin embargo, aun con la llegada del rock a México a mediados de la década de los

⁴⁴ Moreno Gaona, D., (2008) *Rockeros en tierra de mariachis. Ensayo sobre las identidades construidas en torno a la música rock en México a través de sus canciones, 1955-1971*. Vuelo libre. Revista de historia, no.1, recuperado el 2 de enero del 2017 de www.vuelolibre.revistadehistoria.cucsh.udg.mx/sites/default/files/4rockerosentierrademariachis2.pdf.

años cincuenta, las expresiones musicales imperantes⁴⁵ en ese momento también hablaban del paso de lo rural a lo urbano y la pugna que posteriormente registraría algunos de los conflictos más importantes hasta devenir en ruptura. Citado por David Cortés, Carlos Monsiváis afirmó que “lo auténticamente popular es en función de lo rural, y la mejor forma de percibirlo es mediante la música”.⁴⁶

Si para entonces, la música en México se encontraba comandada por las expresiones populares de ésta (mariachi, son, huapango, tríos, boleros y demás), el arribo del rock significó el primer indicio de lo que posteriormente devendría en una ruptura no sólo musical, sino social y política entre la generación que consumía la música del México pre-moderno (en función de lo rural y su paso a lo urbano) y aquella que acogió a este género no sólo como una muestra de modernidad, sino que además lo fue transfigurando como una nueva forma de manifestar su descontento, la ruptura generacional, y el *desacuerdo* que cada vez se gestaba más entre la juventud mexicana y el *orden policial* mexicano (encarnado en el PRI y su proyecto de Nación a cambio de un régimen autoritario y represivo).

Durante la década de los años cincuenta en Estados Unidos los *teenagers*⁴⁷ evidenciaron la ruptura entre su generación y la de sus mayores a través del rock (pues éste era considerado como una música “demoníaca o impía” y otros tantos adjetivos que hoy resultan exagerados e incluso cómicos) y sin duda, una de las características por las que ésta juventud decidió hacer del mismo una bandera, fue el hecho de que estos mismos jóvenes habían participado en una guerra de escala

⁴⁵ Al respecto de estas expresiones musicales imperantes, David Cortés en su libro *La vida en la barranca* (México, Ediciones Stella, 2008) explica que “estaban, por una parte, los resabios de la música regional: el huapango, los sones y la música norteña. Se recordaban también, pues no había pasado mucho tiempo, los charros cantores encarnados en Tito Guízar y Jorge Negrete; películas como *Allá en el rancho grande* o *Jalisco nunca pierde* fueron los pretextos idóneos para montar una serie de canciones en el celuloide. Estos charros cantores convivían en la radio con el bolero y éste, a su vez, encontraba en el cine una de sus principales plataformas de exposición. Se vivía una época de oro para la música popular mexicana iniciada en los años cuarenta en donde desde el Río Bravo hasta la Patagonia, la educación sentimental de Latinoamérica estuvo dictada por el bolero, una retahíla de melodías que conformaron un ‘imperialismo’ cultural y que propiciaron un fervoroso nacionalismo. Estaban también, en ese aire todavía no fragmentado, las canciones de José Alfredo Jiménez, importante compositor que se atrevió a desacralizar la figura del charro cantor al imprimir en sus canciones una sensibilidad más cercana a las clases medias y bajas” (pp. 15-16).

⁴⁶ Cortés, David, *La vida en La Barranca*, México, Ediciones Stella, 2008, p. 14

⁴⁷ Jóvenes de edades comprendidas entre los 13 y los 19 años.

mundial y muchos de ellos no volvieron a casa o lo hicieron mutilados, tanto física como emocionalmente. Esto es importante de considerar puesto que si para la década los años cuarenta contaban con 18 años, pasado al menos un período de 10 años en donde la guerra concluye y vuelven (algunos) a casa, estos sobrevivientes bien pudieron tener la imperiosa necesidad de encontrar una forma de expresión para desfogar sus frustraciones; y aunque genéricamente se les llamó “*rebeldes sin causa*”, en realidad tenían una causa muy profunda para serlo: borrar de sus mentes el horror de la guerra.

Aunado a esto, entre 1945 y 1947 tiene lugar el comienzo de la Guerra Fría (cuyos puntos más tensos se ejemplificaron con la Guerra de Corea en la década los años cincuenta, y su punto más tenso vendría con la crisis de los misiles en 1962) y aquellos (todavía) jóvenes bien pudieron sentir el ominoso llamado que los convocaría de vuelta al campo de batalla. Las juventudes norteamericanas sabían lo que significaba morir, y por ello, a través del rock (y otras tantas expresiones socioculturales de la época) trataron de vivir cada instante de su vida como si fuera el último.

Contrario a la situación que aconteció en EE.UU., en México la respuesta por parte de la sociedad adulta y el orden heredado de la Revolución Mexicana tras la llegada del rock a nuestro territorio, generó un amplio debate entre los más diversos sectores de la población. Por un lado, en nuestro país no se tenía la experiencia de haber enfrentado de manera directa la Segunda Guerra Mundial, por lo que no había razón para imitar a la sociedad norteamericana en tanto se ha descrito que el rock funcionó como una válvula de escape para las frustraciones de la juventud. Aunado a esto, gracias a la creciente industria mexicana, otra de las críticas que se generaron en torno a esta música surgida en los EE.UU. fue aquella que radicó en el argumento de que éramos un mercado potencial para el consumo de (prácticamente) todos los productos que se importaban de México. Esto es, la colonización ahora también se daba de forma cultural.

Pero si los elementos anteriores fueron pilares dentro del discurso que comenzó a estigmatizar al rock, el debate también se vio marcado por otros dos

rasgos en común: primero, el rock poseía un carácter rebelde y de abierto desafío frente al orden establecido, y segundo, era una música con el potencial de generar ideas emancipadoras entre los jóvenes de la sociedad (que fueron los principales, aunque no exclusivos, entusiastas de este nuevo ritmo).

Este fenómeno ha sido estudiado por Eric Zolov en su obra *Rebeldes con causa*, quien rastrea las expresiones contraculturales de la nueva cultura juvenil congregada en torno a lo que el autor denomina como “música moderna” (refiriéndose al rock). Aunque esta cuestión resulta valiosa para esta investigación, no constituye en sí su objetivo principal; pues más allá de la constitución de identidades contraculturales, lo que aquí interesa es realizar un análisis del rock mexicano como un *desacuerdo* que, al mismo tiempo que cuestiona las relaciones de poder y emprende múltiples *litigios* en pos de visibilizar a sus principales actores y consumidores, también reconoce que su surgimiento se da, en parte, gracias al régimen posrevolucionario que logró estabilizar las condiciones para su acogida en México.

2.1.1 Primera etapa del rock en México: de 1955 a 1965

Si bien la denominada “época de oro del rock’n’roll en México” (comprendida entre 1955 y 1964) se concentró de forma parcial en la capital del país, su influencia y diseminación alcanzó a extenderse más allá de los límites geográficos del entonces Distrito Federal. Esta “época dorada” se caracterizó principalmente por la ejecución de canciones compuestas en inglés que ya habían sido interpretadas por los principales cantantes de moda en los Estados Unidos. A este fenómeno, los estudiosos del rock en México⁴⁸ lo han denominado como “la

⁴⁸ Entre los académicos, escritores e investigadores que han nutrido la literatura sobre música y rock en México se encuentran (en orden alfabético) José Agustín, Federico Arana, David Cortés, Laura Martínez, José Luis Pacheco Paredes, María de la Peza Casares, Maritza Urteaga, entre muchos otros. Todos los anteriormente nombrados han publicado libros, artículos y recursos bibliográficos que han abonado al estudio del rock y permiten el acercamiento a este tema desde múltiples disciplinas como la historia, la sociología, el periodismo e incluso la literatura; por lo que la historicidad entre autores es hasta cierto punto coincidente.

etapa del refrito o *covers*”, pues las primeras bandas que surgen en nuestro país por lo general provenían de un estrato social acomodado o en ascenso, y la cuestión creativa (tanto musical como lírica) se encontraba bajo el control de las disqueras, medios de comunicación y, en general, era comandada por la naciente industria cultural que acataba las directrices que el régimen priísta impuso a las formas de expresión socio-culturales y artísticas de aquella época. La siguiente imagen brinda un ejemplo gráfico de lo antes mencionado



Figura 2. Portada del primer disco de rock grabado en México. Este corresponde a *Los Locos del Ritmo*, grabado entre 1958-59 y editado en 1960. En esta imagen se logra observar de manera explícita el control que ejercieron los empresarios y disqueras (siguiendo las reglas del régimen) hacia sus talentos. Aspectos que van desde la estética –los integrantes del grupo eran ataviados con ropas formales–, los instrumentos musicales y la leyenda “*La bella época del rock & roll*”, son muestra del pacto entre industria y régimen.

Esta imposición o “dirección” artística a la que se vieron sometidas las primeras bandas responde no sólo a la necesidad de los empresarios de mantener una relación de empatía con el régimen –puesta en marcha a través del control que ejercieron a partir del binarismo *apropiado/inapropiado* en referencia a lo que

podía ver y escuchar en el país— sino que además les ayudó a escalar un plano mercantil con mayores ganancias sin recibir los ataques de los grupos conservadores, pues en esta época la música que escuchaban los adultos, por lo general eran presentadas por los grandes boleristas de la época, entre ellos: Amparo Montes, Olga Guillot, Toña “La Negra”, Pedro Vargas, Pedro Infante, Jorge Negrete; así como compositores del estilo de Agustín, Javier Solís, José Alfredo Jiménez, entre otros tantos artistas e interpretes cuyo rango de edad oscilaba entre los 30 y los 50 años de edad.

Aunado a esto, durante aquella época (los años cincuenta), transcurría lo que se denomina popularmente como la “Época de oro del cine mexicano”, cuya producción fílmica se basaba de manera muy apegada a la cultura del mariachi, los boleros y las situaciones que más bien, reflejaban la idiosincrasia de una generación adulta, es decir, de los padres de aquellos jóvenes de veinte años que deseaban bailar al ritmo del rock and roll en parte como una forma de esparcimiento, y en parte como una forma de desapego y rebeldía frente a los cánones y pautas de comportamiento de la época.

De nuevo con Zolov, el argumento principal que sostiene la denominación de “refrito o cover” a esta primera etapa del rock en México es que

Debido a la estrecha relación entre rock'n'roll y rebeldismo, el copiar al original inglés connotaba un nivel de autenticidad que los productores de discos buscaban diluir a como diera lugar. Lo que se necesitaba era un equivalente en español que mantuviera el ritmo esencial y la estructura original (quizás con uno que otro signo característico en inglés) pero que permitiera un mayor control a los productores, quienes necesitaban reducir los ataques de los conservadores.

Llegados a este punto se hace evidente la presencia de promotores, opositores, apologetas, cultivadores, y aficionados de la música rock, en donde si bien los primeros mantuvieron un papel de mediador entre el régimen y el público afecto a este nuevo ritmo a partir del control artístico y comercial que ejercieron sobre los talentos emergentes, el discurso de los segundos poseía argumentos

que iban desde percepciones estéticas hasta el reclamo de lo que consideraban como una alarmante vulneración de la mexicanidad; siendo esto último especialmente revelador en un contexto en el que los valores nacionalistas comenzaron a desgastarse debido a su evidente anquilosamiento.

La denominada “música moderna” representaba para los grupos conservadores “un ritmo antiestético, negación de la música –incluso junto con el chachachá–, que constituía una amenaza a la civilidad de la sociedad, cuyo sensualismo traería consecuencias sobre la juventud volviéndola frívola, hueca y desesperada de su propio vacío”⁴⁹; según rezaban los diarios de la prensa oficial e incluso los más progresistas y con ideas de izquierda.

A pesar de las afirmaciones emitidas por los medios de comunicación, algo que cada vez se hacía más visible eran la inquietud y el descontento de un sector de la población que provenía principalmente de la nueva clase media (producto del denominado “milagro modernizador mexicano”) que llegaba a la edad adulta y al mismo tiempo escuchaba el discurso oficial de las virtudes cosmopolitas, la creciente estabilidad económica-política y las aspiraciones que la “Familia Revolucionaria” había concedido a la sociedad a partir de su proyecto político, pero que incluso así “abrió las compuertas del cinismo y la resistencia cotidiana ante un sistema político inclinado a mantener el control”.⁵⁰

Esta necesidad de mantener un férreo control gubernamental sobre la sociedad mexicana (en todos los ámbitos posibles), puede considerarse como una acción lógica por parte de un grupo de actores sociales y políticos que sabiéndose provenientes de un proceso revolucionario (cuyos costos humanos, económicos, y sociales fueron elevadísimos) buscaban consolidar un pacto que permitiera el desarrollo de un proyecto de Nación.

Sin embargo, lo que resulta interesante es que contrario al hecho de abrazar la idea que reconocía a México como una cultura folclórica, y que ésta a su vez diera pie a la revalorización de una sociedad con orígenes mestizos, los

⁴⁹ Vid. “Tema muy inmoral”, *El Informador*, enero 6, 1957: p.4

⁵⁰ Zolov, Eric, *Op. Cit.*, p. XXV

dirigentes de aquel entonces pusieron en marcha la tarea de reinventar la memoria histórica a partir de su propia experiencia revolucionaria y con todos los *repartos de lo sensible* que le fueran posibles para establecer un *statu quo* a conveniencia de sus intereses, tomando como bandera ideológica el discurso de la estabilidad y desarrollo del país.

En este sentido, y desde el enfoque de J. Rancière planteado en nuestro marco teórico, *el orden policial* se representa en esta investigación a partir de la figura del régimen priísta, pues éste llevó a cabo una *repartición de lo sensible* –la distribución de actividades, prácticas y capacidades que cada individuo debe desarrollar dentro de una sociedad de acuerdo a esta lógica– a través de los pactos realizados con distintos sectores de la población, las normas de comportamiento, la moral, y en general, la cadena de valores que se pregonaban en aquella época y que respondían al pacto del proyecto político que habían echado a andar una vez acabada la Revolución.

Y es que, “en realidad, el verdadero milagro consistía en el hecho de que la estructura corporativista del PRI había logrado estabilizar las ciudades y el campo mediante una combinación de tácticas de pan y palo, aunque virtualmente había eliminado la posibilidad de hacer política fuera del partido oficial de la Revolución”.⁵¹

Es por ello que la irrupción del rock en México representó una posibilidad para estos jóvenes individuos de incorporarse a una sociedad en la que prácticamente la voz y el voto eran asunto de los adultos (ejemplificado especialmente en la figura del padre de familia) y de aquellos afortunados que trabajaban de manera directa para el propio régimen; es decir, para la *maquinaria policial* que dictaba qué hacer y cómo debía hacerse. Al respecto Zolov argumenta que

Aunque el PRI literalmente tenía las manos metidas en toda actividad cultural, social y económica, había indicios de que estaba llegando a un punto de rendimientos cada vez menores, pues hacia finales de

⁵¹ *Ibid.*, p. XXI

*los años cincuenta el nacionalismo oficial del PRI había comenzado a generar una reacción en contra, no sólo entre artistas e intelectuales –por no mencionar a los trabajadores y campesinos que competían por ganancia– sino también entre una nueva generación de jóvenes de clase media para quienes Juárez y Zapata eran héroes momificados del partido oficial antes que emblemas de liberación.*⁵²

A partir de esta cita es posible argumentar que el rock –por lo menos en los Estados Unidos y México– funcionó como una válvula de escape para aquellos individuos que se vieron atravesados por las dinámicas e incesantes cambios que la modernización occidental traía consigo; pues a pesar de considerarse como un símbolo de modernidad, esta música se presta para analizarse como una suerte de desafío, un *desacuerdo* que no sólo representaba una amenaza de reconfiguración al orden establecido y sus *distribuciones* (las relaciones entre ambos sexos, las clases sociales y los significados mismos de una identidad nacional en una época en que los nacionalismos estaban considerablemente elevados), sino que también coadyuvaría en la demanda de visibilizar y hacer valer la voz y el voto de toda una generación que lo adoptó (más allá de los significados modernizadores-occidentales y hasta comerciales que invariablemente había recibido también) como una nueva forma de participación artística, pero sobre todo social y política.

Sin embargo, uno de los elementos que más paradójico resulta para el propio discurso de aquellos que enaltecen al rock como una música contracultural, de desafacción o puramente antisistema, es la forma en que éste se adoptó en nuestro país: en México (y quizá en algunos otros países también) el rock se vio atravesado por el *ordenamiento policial* imperante de aquella época al que no opuso resistencia ni protesta alguna en un inicio.

⁵² *Ibid.*, p. XXI-XXII

2.1.2 El rock domesticado de los cincuentas

Mientras que en Estados Unidos el rock fue rechazado por ser la combinación directa entre el blues y góspel de las personas afroamericanas que anteriormente fueron esclavos (cuya cultura además estaba asociada a un frenético intercambio sexual), en nuestro país este rasgo no tuvo mayor trascendencia, pues lo que realmente perturbó a la sociedad mexicana era la afrenta directa que éste representaba para esa *división de lo sensible* (la cadena de valores, las convenciones sociales y las ideas implantadas por los herederos de la revolución) que el régimen había establecido en todo el país. Uno de los ejemplos que más controversia provocaba entre la sociedad fueron las modas que el rock trajo consigo: el cabello largo por parte de los varones, las faldas cortas, y en general, todos los atuendos que se asociaron directamente con aquellos afines a ésta música.

La siguiente cita brinda un ejemplo de ese *ordenamiento policial* que se dio al interior del propio rock

La representación del rock'n'roll, comercializado con éxito en todo el mundo, era abrumadoramente blanca, con sus asociaciones concomitantes de una estética modernizadora. Al usurpar el papel de los ejecutantes afroamericanos, Elvis Presley y Bill Halley, entre otros, le dieron un rostro más admisible al rhythm and blues, disociado en gran medida esa música de sus creadores afroamericanos. El "mestizaje cultural" que caracterizó de manera muy marcada el recibimiento que el rock'n'roll tuvo en Estados Unidos era algo que no interesaba a los mexicanos, pues de hecho los mexicanos se identificaban en lo rítmico con las raíces africanas del rock'n'roll, precisamente el elemento que en los Estados Unidos era asociado al salvajismo, la sexualidad exagerada y el rompimiento de los códigos morales.⁵³

Bajo este argumento es posible vislumbrar, desde la propuesta teórica de J. Rancière, que aun en el mismo rock existen procesos de *ordenamiento policial*.

⁵³ *Ibíd.* p.2

Esto se debe, en primer lugar, al hecho de que al sustituir a los propios creadores de este ritmo (cantantes y músicos afroamericanos) por individuos blancos, la representación de este nuevo ritmo se dio de una forma mucho más apropiada para *el orden policial* de aquel momento, al mismo tiempo que acarrearba un mayor beneficio comercial para aquellos que apostaron por él como negocio. Dentro del *ordenamiento de las funciones* que se vivía en el vecino país del norte, lo que se consideró prioritario fue el hecho de evitar esa hibridación socio-racial que, sin embargo, se había dado a partir del cruce de géneros y técnicas musicales que fungieron como las propias raíces del rock.

Ya en México, a diferencia de Estados Unidos en donde este rock fue principalmente bien recibido por los adolescentes o *teenagers*, su popularidad inicial se dio entre los considerados como jóvenes-adultos, pues la mayoría de edad se alcanzaba a partir de los 21 años. Lo anterior puede entenderse no sólo como una forma de tradición cultural que introdujo nuevas modas para satisfacer los crecientes gustos urbanos, sino también como un signo de la constante transformación de la relación entre ambos países.

Esto puede considerarse también como un fenómeno que se adoptó principalmente entre las clases media y alta no sólo por la idea que consideraba al rock como un ejemplo de modernidad⁵⁴, sino porque además el acceso a éste era muy limitado y únicamente aquellos individuos pertenecientes a los estratos sociales más holgados podían aspirar a entrar en contacto con este nuevo ritmo.

En el capítulo "*Refrenar los ademanes del rock*" de su libro *Rebeldes con causa*, Eric Zolov hace un análisis de este "rock domesticado" que se explica a partir de dos elementos: el primero tiene que ver con la idea de mantener el control gubernamental del PRI en todos los aspectos de la vida en México, y el segundo con el ideal de alcanzar un estatus de nación moderna. La siguiente cita

⁵⁴ El vínculo entre esta nueva música recién llegada a México y los rasgos de modernidad que representaba, se basó en la imagen de las actuaciones de los intérpretes (estadounidenses) blancos, además de que se tomó al inglés como un idioma que denotaba buen estatus entre las clases altas, pues no sólo era un signo de cosmopolitismo, sino también una señal de éxito social en una economía cada vez más dependiente a la del país del norte.

puede brindarnos mayor claridad respecto a lo anterior

Los esfuerzos gubernamentales por bloquear la llegada de música extranjera no hicieron más que contribuir de manera indirecta al surgimiento de un rock'n'roll nacional que rápidamente sustituyó al importado. Al trazar los límites claros a la expresión artística, las compañías grabadoras, la televisión, la radio, el cine y los medios impresos promovieron colectivamente una imagen del rock'n'roll mexicano despojada de asociaciones inmorales, convirtiéndolo de esa manera en una forma de "alta" cultura popular que también era adecuada a las aspiraciones modernizadoras de las clases medias.⁵⁵

Estos elementos responden también a otro fin: demostrar que el régimen estaba abiertamente a favor del cosmopolitismo que el nuevo orden mundial había traído. Sin embargo, y a pesar de este recibimiento por parte de los estratos sociales mayormente beneficiados, el elemento principal que caracterizó a este periodo del rock en México –y que posteriormente se volvería la constante a lo largo de las siguientes décadas y hasta mediados de los años noventa– fue el vínculo entre esta música y las formas de conducta disociadas a la idea general de control con la que el *régimen policial* del PRI mantenía una correcta *distribución de las funciones y sensibilidades* en el país a partir del acuerdo corporativista que los actores sociales habían realizado con la denominada “Familia Revolucionaria”.

Para tener una mayor comprensión de esto, es necesario introducir el concepto de “Estado patriarcal” abordado por Zolov en su estudio, ya que éste responde a la reproducción –tanto en el seno de lo público como en el de lo privado– de los valores sociales prevalecientes en el plano familiar que “eran un reflejo del microcosmos idealizado del estado patriarcal, en el que la Virgen de Guadalupe (que el PRI se apropió como imagen titular de la identidad nacional) desempeñaba el papel de la madre sufridora, y el presidente la voz imponente del padre”.⁵⁶ Esta aseveración no sólo es pertinente, sino que valida el argumento de la presente investigación que asocia la estructura estatal y la maquinaria

⁵⁵ *Ibid.*, p. 67

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15

corporativista del PRI con el denominado *régimen policial* planteado a partir de las categorías de J. Rancière.

Sin embargo, y de acuerdo a lo hasta ahora interpretado en el marco teórico de la presente, es necesario precisar que así como J. Rancière concibe la relación policía-política como una simbiosis (una relación parasitaria de modos de hacer y distribución de las funciones de los individuos de una comunidad que no se entiende sin cualquiera de estos dos elementos), es necesario decir que –de acuerdo al análisis e interpretación hasta ahora realizados– el rock en México existe gracias a este régimen que estabilizó el país (a costa del monopartidismo, el orden corporativista y un gobierno represivo) y propició las condiciones materiales, sociales, económicas y culturales para que el intercambio de ideas, mercancías y una tradición cultural pudiesen arribar a nuestro país, y de esa manera comenzará a gestarse un *desacuerdo* entre múltiples sectores de la población (sobre todo, aunque no exclusivo, en el estrato juvenil) que buscaban abrir las puertas del cambio y la visibilidad de otras voces cuyas demandas radicaban, principalmente, en reivindicar los derechos de los sectores de la población que habían visto pasar de lejos aquel “milagro mexicano” del que el propio sistema tanto se vanagloriaba.

Las acciones que este orden policial a la mexicana realizó hacia el rock poseen entonces una doble lectura: por una parte, la postura que adoptaba a este ritmo como la encarnación de la idea de modernidad coincidente con la agenda progresista de los propios herederos de la Revolución Mexicana y, por otra, la que asociaba al rock, debido a su carácter rebelde, desafiante y de abierto *desacuerdo*⁵⁷, con la amenaza de desestabilidad y el declive de un sistema político que comenzaba a presentar señales de un anquilosamiento a través de sus discursos y prácticas de corte autoritario.

⁵⁷ Pero también gracias a prácticas como el consumo de tabaco, alcohol y sustancias prohibidas por la ley, así como los desenfundados movimientos al bailar que denotaban una sensualidad y erotismo que los grupos más conservadores de la sociedad mexicana no estaban en condiciones de asumir, pues representaban una actitud retadora.

Este *ordenamiento policial* que se dio al interior del rock, se debe principalmente a que “el rock’n’roll había surgido como un elemento permanente y central en la lucha en torno a las condiciones de la modernidad”⁵⁸, por lo que es esencial rescatar que a pesar del control ejercido en estas primeras manifestaciones rocanroleras en México, la naturaleza rebelde del mismo y su incansable flujo de energía, brindaban a sus receptores una oportunidad de *desacuerdo* y cambio de visibilidades propias de una nación que (al menos desde el discurso oficial) se alejaba de la pobreza y había salido airosa de la destrucción y calamidad que había traído la Segunda Guerra Mundial.

De la mano con lo anterior, el régimen también tenía la fe puesta en su designio como anfitrión de un evento mundial que sería el escenario idóneo para mostrar las proezas y milagros del pacto pos-revolucionario puesto en marcha ya varios años atrás: los Juegos Olímpicos de 1968; pues esto además funcionaría como un pretexto idóneo para mostrar al mundo que México era parte también de la modernidad que abrazaba a los países del primer mundo, y con ello se asumía su capacidad de organizar eventos tanto deportivos como culturales a gran escala.

2.2 Segunda etapa: el rock contracultural (1965-1971)

Al igual que la relación *policía-política* planteada por J. Rancière, algo que se debe entender (a pesar de lo polémico que pudiese resultar) es que durante la primera etapa del rock en México, la aparición de éste no puede concebirse sin las políticas de orden social por parte del régimen priísta; así como tampoco se entiende la funcionalidad de la maquinaria policial del PRI (sus demostraciones de poder y su *reparto de lo sensible* sobre la sociedad mexicana) sin que existiera un pretexto como lo fue el propio rock en este mismo contexto.

⁵⁸ *Ibid.*, p.37

En este nuevo periodo del rock (comprendido entre 1965 y 1971) el Estado mexicano se encontraba aún dentro de un crecimiento económico sostenido que su entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz y su antecesor, Adolfo López Mateos, habían procurado de manera expedita y cercana al pacto de la *Familia Revolucionaria*; por lo que de igual forma, el rock se encontraba todavía comandado por la industria cultural mexicana y los intereses comerciales que, mediante el acuerdo hegemónico⁵⁹ entre el régimen imperante y las principales figuras que impulsaron esta nueva música como un mero producto –empresarios por lo general cobijados de manera directa por el PRI como la familia Azcárraga–, hacían que las posibilidades de encontrar expresiones culturales, artísticas y sociales (que representaran y/o funcionaran como vehículo para evidenciar las condiciones en que se encontraban diferentes sectores de la población mexicana menormente beneficiados por *el reparto de lo sensible* del régimen priísta) fuesen nulas o de difícil acceso.

A pesar de ello, es en esta segunda etapa del rock en México cuando aparecen las principales diferencias entre el periodo del “refrito o *cover*” y el ahora denominado “contracultural” en el que entró este rock mexicano. Así, la mayoría de estas diferencias se basan principalmente en cinco elementos.

- En primer lugar, las nuevas bandas comenzaron a tomar el control de sus composiciones, más allá de pertenecer o no a una disquera, acción que los encaminó a la
- Segunda característica (orientada al contenido de las letras) pues en esta segunda etapa, el contenido de estas letras marcaron una distancia importante entre los mensajes que se escuchaban en la mayoría de las canciones del periodo anterior (que usualmente hablaban de temas de ocio y amor juvenil) al traer a la luz temáticas como el abierto desafío a la

⁵⁹ Entiendase por este acuerdo la serie de reglas de comportamiento, estándares musicales y líricos (hibridar el ritmo de rock con otros géneros populares como el chachachá, el twist, la balada romántica y traducir las letras al español omitiendo cuidadosamente las partes en inglés que pudiesen incitar a sus adeptos al desacuerdo) que el régimen había impuesto a los empresarios y con los que estos últimos operaban bajo una relativa autonomía a cambio de una política de autocensura.

autoridad, la crítica a la sociedad mexicana y otros tópicos que reflejaban el descontento y la realidad por la que transitaban a diario sus intérpretes y los diversos sectores de la población que eran asiduos a esta música.

- Aunado a lo anterior, un tercer elemento resultante es que las composiciones se interpretaban en inglés y la música adquirió un toque mucho más pesado en cuanto a su ejecución musicológica, en tanto que por
- Penúltimo elemento se encuentra que los lugares en que se llevaban a cabo los conciertos de rock pasaron de ser las fiestas privadas, cafés cantantes⁶⁰ y otros sitios debidamente *asignados* por el régimen, a concentrarse en espacios públicos como recintos universitarios, foros culturales y múltiples puntos de encuentro donde la sola idea de que se presentara una banda de rock, era prácticamente impensable.
- Por último, el quinto elemento dentro de esta nueva etapa fue la influencia de movimientos musicales extranjeros como “*La invasión inglesa*” conformada por bandas como los *Rolling Stones*, *The Beatles* y *Cream*, que reavivarían el interés de los públicos y las propias bandas locales de pertenecer a un fenómeno cultural más amplio e internacional que el que había en México, y que al mismo tiempo también revitalizó la idea del “rebeldismo sin causa” entre los sectores más conservadores de la sociedad mexicana.

Durante esta nueva etapa del rock en México, además de las diferencias antes planteadas, algo que se hizo evidente fue la carencia o marginalidad que vivían los nuevos públicos interesados en esta música. Como bien se ha mencionado, es

⁶⁰ Lugares que fungieron como punto de reunión para aquellos jóvenes que estaban asimilando prácticas recreativas al estilo europeo (algunas atravesadas por las corrientes existencialistas de la filosofía francesa). Entre sus principales características se encuentra que estos sitios eran frecuentados principalmente por jóvenes de clase media (El Sótano) y sobre todo alta (el Chamonix en Polanco). Estos lugares no eran centros nocturnos en estricto sentido del término, pues no se servían bebidas alcohólicas y por lo general el baile no era un práctica frecuente. Más bien que el sentido de estos centros era que los jóvenes que solían frecuentarlos lo hacían en un espacio ajeno a la mirada vigilante del orden policial y el control de los adultos; organizado en torno al lenguaje del rock’n’roll.

durante la primera etapa del rock que éste se difundió como un producto al cual únicamente podían acceder aquellos individuos pertenecientes a las clases media-alta y alta, ya que esto no era considerado como algo en lo que pudiesen interesarse. Sin embargo, es en este nuevo periodo donde se hace evidente que el acceso para las clases baja y media-baja a esta expresión era escaso y a veces hasta nulo. Al respecto, encontramos que

Llegar a tener la oportunidad de ver a los Beatles o a los Rolling Stones en vivo –o a alguno de los innumerables grupos que anunciaban la revolución del rock– era sumamente improbable. En vez de ello, los públicos mexicanos tenían que contentarse con los simulacros actuados por los grupo locales que, por necesidad y falta de opciones, se convirtieron en intérpretes de la conciencia contracultural que irrumpía en todo el mundo.⁶¹

Este hecho evidenciaba una serie de elementos presentes en la vida de aquellos individuos interesados en el rock en México. Por un lado, es durante esta época en que el rock hace explosión a nivel mundial y se vuelve, prácticamente, un fenómeno internacional que no sólo se vivía en los países “desarrollados”, sino que también escaló a aquellos que se encontraban en “vías de desarrollo”; y por otro lado, si bien en México las condiciones para su recibimiento eran las adecuadas (refiriéndonos al hecho de que existía la infraestructura, los medios de comunicación y una sociedad creciente ávida de expresiones populares) contrario a lo que sucedió en aquellos países occidentales (EE.UU., Reino Unido, Alemania, Francia...) que tuvieron a bien recibir e incluso exportar este rock como un bien cultural tal como lo analiza Laura Martínez Hernández en su libro *Música y cultura alternativa, hacia un perfil de la cultura del rock mexicano a finales del siglo XX*, cuando infiere que entre las múltiples transformaciones y apropiaciones por las que ha transitado esta música contemporánea, se encuentra aquella que refiere a su captación por parte de las industrias culturales de cada país; esto es, el giro comercial por el cual también ha transitado el rock.

⁶¹ Zolov, Eric, *Op. Cit.*, p. 121

Este aporte se da en el contexto histórico en que se realiza el análisis de este apartado (el periodo comprendido entre 1964 y 1971), ya que Inglaterra y Estados Unidos prácticamente incorporaron a sus industrias culturales esta música para así convertirla en el género dominante durante aquella época y con ello formar parte de sus bienes simbólicos de exportación, yendo de la mano con el discurso e ideología que pregona la forma de vida de los países occidentales y que, por ende, era considerado como un símbolo de modernidad y alineación con el bloque capitalista liderado por los Estados Unidos de Norteamérica. Sin embargo, en nuestro país la respuesta inmediata hacia esta expresión musical fue el hecho de calificarla como un síntoma del rebeldismo, desviación y hasta corrupción a la que podrían exponerse aquellos jóvenes que entraran en contacto con ella.

Usualmente, estas características fueron asociadas con aquellos sectores de la sociedad mexicana que se encontraban en desventaja económica y con cierto rezago educativo y socio-cultural (las antes enunciadas clases media-baja y baja), por lo que para justificar las acciones que el régimen priísta emprendería contra el rock en México, el discurso de éste se apoyó en los medios de comunicación de corte oficialista que alegaron, entre tantas descalificaciones, que estas medidas estaban puramente enfocadas en prevenir y mitigar la delincuencia y desviación moral a la que los jóvenes estaban expuestos si se exponían a esta música, pues “semejantes editoriales indicaban que el discurso del rebeldismo no se había descartado totalmente y que, de hecho, servía como un conveniente pilar para las acciones del gobierno”.⁶²

Dichas acciones evidencian que el *orden policial* establecido por el régimen priísta, además de empeñarse en mantener el *statu quo* dentro de la sociedad mexicana por medio de la descalificación y obstrucción de las nuevas formas de expresión y *reparto de lo sensible* que representaba no sólo el rock, sino una serie de acciones y prácticas socio-culturales que traía consigo este nuevo periodo en la historia del país, también era incapaz también de lidiar con el descontento y las formas de emancipación que —a veces al margen y otras de la mano con el rock—

⁶² *Ibid.*, p. 126

comenzaron a surgir durante el período comprendido entre 1964 y 1971 en donde se pensaba que a cambio de la estabilidad económica y social, la clausura de la vida política y democrática en el país era un precio justo con tal de que se mantuviera en el rumbo correcto la dinámica del mismo.

Es por ello que quizá no fuera una simple coincidencia que esta satanización del rock ocurriera “en un momento en que (al igual que en 1958-1959) una serie de huelgas no autorizadas –realizadas esta vez por doctores y estudiantes– confrontaran al régimen entrante del presidente Gustavo Díaz Ordaz”.⁶³ Sin embargo, al igual que ocurre con los años previos al arribo del rock en México, diversos fenómenos internacionales⁶⁴ permearon de forma directa e indirecta en nuestro país.

Tal como se mencionó, uno de estos fenómenos que tuvo mayor impacto en la forma en cómo era concebido el rock en México fue la llegada de los *Beatles* y toda una nueva ola de bandas inglesas (y después estadounidenses) cuya mayor y más notable repercusión, fue el hecho de despojar de cualquier tipo de encanto a ese *rock & roll* –aquella expresión inofensiva y recreativa que la industria y el régimen se habían encargado de distribuir entre las clases media y alta y que no causaba mayor complicación al interior de la sociedad– para así transformarlo simplemente en rock.

Esto significó regresar a esa expresión musical su carácter rebelde y contestatario, por lo que resulta evidente que la estrategia de refrenar el consumo y la práctica de esta música era ya un propósito insostenible y con miras a una caída estrepitosa por parte de aquellos que lo intentaran. De alguna u otra forma, su relación con la transformación de los valores culturales y sus conquistas espaciales era inminente. Además de dejar de lado el “cover” o “refrito” las nuevas

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Los movimientos estudiantiles que se articularon en Europa, el surgimiento del movimiento *hippie* como respuesta a la Guerra de Vietnam en los Estados Unidos, la creciente tensión entre el bloque capitalista liderado por EE. UU. y el bloque comunista por la URSS que dieron pie a la denominada “Guerra Fría”, por mencionar algunos. Para un mayor análisis e información respecto al tema, se sugiere consultar: Hobsbawn, Eric. *J Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1993.

interpretaciones y “fusiles”⁶⁵ que esta nueva camada de bandas desarrollaron en el plano musical, pusieron de nuevo bajo la lupa de las buenas costumbres y la correcta moral a las acciones y discursos por los que comenzaba a transitar el rock de este nuevo periodo.

Desde tal perspectiva, el esfuerzo de estos nuevos públicos y de las propias bandas por adentrarse en los nuevos estilos y horizontes que el rock extranjero traía bajo la manga, no sólo revelaban la intención de pertenecer al movimiento global, sino que también representó un acto de desafío contra la estructura social y política que limitaba y negaba el acceso al rock como una cultura popular mundial.

Esto puede entenderse también como el inicio de un *litigio* que buscaba, de manera primigenia, el acceso a la cultura global del rock imperante en aquellos días, pero que también dio paso a buscar la visibilidad pública de otro tipo de sectores sociales que durante la primera etapa del rock en México habían quedado al margen del fenómeno y a expensas de recibir tan sólo las versiones corregidas y aprobadas por la Liga de la Decencia Mexicana, la industria cultural y el *orden policial* priísta.

Por ello es que se vuelve necesario analizar cómo el Movimiento Estudiantil de 1968 en la Ciudad de México y el ya mítico Festival de Rock y Ruedas de Avándaro de 1971, están ligados a través del rock en mayor o menor medida, pues si bien estos sucesos mantienen una diferencia primeramente de orden temporal pero también causal, ambos responden a la necesidad de hacer visible *el desacuerdo* que venía gestándose a lo largo de la década de los años sesenta entre los sectores juveniles de la sociedad mexicana y el régimen priísta.

⁶⁵ Término acuñado por el novelista, músico e historiador de rock Federico Arana que se refiere a las imitaciones exactas que llevaron a cabo la nueva camada de bandas mexicanas surgidas a partir de 1964 hacia las canciones de bandas extranjeras como los Rolling Stones, Beatles o Cream y que, en un contexto mucho más social, denotaban la gran carencia que repercutía tanto en ellas como en el público aficionado al rock: la escasa o nula accesibilidad a la cultura de rock a nivel global o internacional. Para profundizar en el tema ver: Arana, Federico, *Guaraches de ante azul*, México, Editorial Posada, 1985.

Pues, de acuerdo con lo mencionado por Zolov, tanto para los jóvenes como para las clases trabajadoras, ésta era una señal ominosa de los límites de expresión que toleraría el nuevo régimen.

2.2.1 El Movimiento del '68: *el desacuerdo mexicano*

“La moda se estaba politizando, y la música de rock, en particular, se estaba convirtiendo en una cuña contra los valores sociales tradicionales y en un vehículo para la libre expresión”.⁶⁶ Con esta sentencia, Eric Zolov inicia el análisis de un movimiento que significó el mayor punto de quiebre –el punto de no retorno– dentro de la historia contemporánea de México: el Movimiento Estudiantil de 1968.

Entre los elementos que se conjuntaron para dar forma a este movimiento (en germen estudiantil y después, en su madurez, de corte civil) se encontraban las crecientes protestas por parte de los sectores trabajadores, la molestia generalizada entre la juventud con el régimen autoritario y centralista que *ordenaba las funciones y sensibilidades* (como lo define J. Rancière), así como las múltiples descalificaciones que inundaban las páginas de los principales diarios y medios de comunicación hacía la música rock y otras expresiones culturales y populares que luchaban por mantenerse a flote dentro del estatismo impuesto por el *régimen policial* del PRI.

Para este periodo, una de las preocupaciones más grandes que tenía el régimen era el hecho de que el país se encontraba en la fase final de los preparativos para albergar uno de los eventos internacionales más importantes a nivel mundial: los XIX Juegos Olímpicos⁶⁷. No obstante lo delicado de la situación,

⁶⁶ *Ibid.*, p.129

⁶⁷ Esta edición de los Juegos Olímpicos fue de suma importancia para el régimen y su entonces presidente, Gustavo Díaz Ordaz, debido sobre todo a que fueron las primeras olimpiadas en llevarse a cabo en América Latina y dentro de un país en “vías de desarrollo”. Esto además significó para el PRI y los herederos de la “familia revolucionaria”, la oportunidad de mostrarle al mundo un México que había superado las crisis internas y las revueltas de años anteriores para así posicionarse como una nación cosmopolita que poco a poco se encumbraba dentro del discurso de la modernización política, social y económica que se pregonaba

ésta se complicó aún más cuando “para principios de 1968 la ola de protestas sociales que tenía lugar entre una creciente población juvenil de clase media se había convertido en motivo de preocupación y debate públicos.”⁶⁸ por lo que el hecho de que la expresión externa de esa protesta se posicionara justo en la moda y en una nueva jerga –incluso antes que en las tradicionales protestas callejeras, como lo hubiesen preferido sobre todo los intelectuales de ideología izquierdista– trajo como consecuencia directa que el centro de atención y blanco de los ataques y desacreditaciones por parte del régimen, se enfocaran casi de manera exclusiva en la población joven de la Ciudad de México e incluso del país entero.

A pesar de que el rock no fue nombrado como la música “oficial”⁶⁹ para el movimiento y las múltiples protestas surgidas en este periodo, “escuchar esta música, participar en experiencias privadas y (muy probablemente) de grupo y analizar el significado de las letras traducidas y cómo se sentía uno con relación a la época, la guerra, la violencia, la represión por parte de los gobiernos y los movimientos de liberación, hizo que se redefiniera el marco cultural del ocio para los jóvenes de todo el mundo”.⁷⁰

Esta expresión musical, además de ser un vehículo de protesta (aunque ni único ni exclusivo dentro de este movimiento como ya se dijo) hacía ver que con la irrupción de movimientos de corte estudiantil y civil que buscaban una apertura mucho más democrática y/o mostrar su rechazo hacia las acciones emprendidas por sus propios gobiernos (entre los que podemos mencionar a las protestas

alrededor de todo el mundo durante esa época. Aunado a esto, este sería el escenario idóneo para dar una muestra de cómo funcionaba el proyecto de Nación puesto en marcha años atrás por los líderes pos-revolucionarios; todo ello producto del pacto hecho entre sociedad y gobierno. Parafraseando al historiador Eric Zolov, estos Juegos Olímpicos, irónicamente, utilizaban una base de promoción cultural y turística meramente romántica y folclórica en donde la imagen de un México exótico y perdido que aguardaba ser redescubierto por todo el mundo, fue la principal consigna de los dirigentes mexicanos de aquel entonces.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 138

⁶⁹ Pese a que el rock resultaba muy atrayente para las juventudes de aquel entonces, no debe pasarse por alto que también durante aquella época se escuchaba música de Mirelle Mathieu, Peter, Paul and Mary (como voces extranjeras) y la canción de protesta de autores como Óscar Chávez y Mercedes Sosa, así como la trova cubana y la nueva trova.

⁷⁰ *Ibid.*, P. 140

hippies y civiles contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos, el propio Festival Woodstock, la Primavera de Praga en la otrora llamada Checoslovaquia, el Mayo Francés o Mayo del '68)⁷¹ las juventudes comenzaron a tomar conciencia sobre las condiciones en que se encontraban sus propios países y también mostraban interés sobre lo que pasaba en otras latitudes; tal como lo afirma José Agustín en su libro de 1968, *La nueva música clásica* al decir que “el rock no puede circunscribirse a fronteras, sino que se desarrolla en todos los países aclimatándose a sus características”⁷². El contraste era claro: si durante la primera etapa del rock en México las aspiraciones y angustias adolescentes se reflejaron en ese primer rocanrol domesticado, para el año de 1968 el rock era ya una digna búsqueda musical, además de compleja y revolucionaria en el plano ideológico.⁷³

Explicitar el vínculo entre rock y las vísperas del propio Movimiento Estudiantil se resuelve al interpretar que es durante esta época en que el mensaje de emancipación y expresión juvenil se esparció ampliamente dentro de la juventud mexicana gracias a su inclusión en los discursos de la música floclórica, del propio rock y la lucha revolucionaria⁷⁴ que en aquellos días estaba en pleno apogeo.

⁷¹ El resultado de todos estos movimientos (y otros tantos no mencionados, pero no por ello menos importantes como los acontecidos en España, Finlandia o Gran Bretaña), es el hecho histórico que enmarca la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general en la historia de Francia, de la propia Europa Occidental, y posiblemente de América Latina en aquel entonces. La bibliografía sugerida para un mayor análisis del tema la encontramos en: Amorós, Miguel, 1968. *El año sublime de la acracia*, Bilbao, Murrerko Burutazioak, 2014.

⁷² Agustín, José, *La nueva música clásica*, México, De Bolsillo, 2011, p. 5

⁷³ Meses antes del inicio del revuelta juvenil se presentó en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM la compositora y cantante Judith Reyes, quien a través de corridos dejó una marca en los estudiantes que asistieron a su presentación. Dicho lo anterior, con el paso de los días escribió corridos de los combates del Politécnico, a Díaz Ordaz, a la ocupación militar de la Universidad; temas como “*Gorilita, gorilon*”, “*Coplas de las medallas*”, entre otras canciones, fueron algunas de las composiciones que, fuera del plano del rock, evidenciaron aquel desacuerdo entre juventud y régimen. Para mayor información sobre este tema, se sugiere la consulta de Salazar Rodríguez, Paris Alejandro, *La música prohibida del 68*, <http://www.chilango.com/cultura/playlist-de-la-rebelion-juvenil-del-68/>, consultado en línea el 13/03/2018.

⁷⁴ Al respecto podemos mencionar que fue también durante estos años que la Revolución Cubana encabezada por Ernesto “Che” Guevara y Fidel Castro (consumada por este último) sirvió como una fuente de energía para el ala radical del activismo estudiantil, mismo que pregonaba por la revolución llevada a cabo a través de la estrategia conocida como Guerra de Guerrillas. Para mayor información sobre este tema, consultar Belligeni, Marco, *La imposibilidad del odio: La guerrilla y el movimiento estudiantil en México, 1960-1974*,”

Tal como se dijo al inicio de esta investigación: a pesar de que las grandes diferencias ideológicas y de clase que aun persistían en la juventud mexicana de aquellos años, este discurso permeó de manera casi general a todos sus participantes y con ello sentó las bases para lograr trascender esas mismas diferencias en pos de un movimiento común. A partir de los conceptos de J. Rancière es que se analiza al propio movimiento como ese *proceso de emancipación* llevado a cabo por las juventudes mexicanas que buscaron resarcir el daño ocasionado contra *su derecho* a la igualdad, traducido esto como el derecho a una vida mucho más democrática, participativa y libre para hacer del *reparto de lo sensible* un proceso personal y de decisión intransferible.

En este caso particular, el Movimiento Estudiantil de 1968 representó el *descuerdo* de los estudiantes (de todos sectores y todas las clases) con el régimen priísta, pues éste era considerado como un impedimento para el desarrollo de la vida democrática y la participación de estos (e incluso para otros tantos sectores de la sociedad mexicana) en asuntos públicos por considerarlos como “rebeldes sin causa”, “comunistas peligrosos” y demás adjetivos que respondían al *statu quo* impuesto años atrás por el propio partido que se autoproclamaba como el “heredero de la Revolución Mexicana”.

Este movimiento significó dotar de voz a aquellos individuos (estudiantes, trabajadores, civiles...) que no se veían representados por aquel régimen monopartidista y autoritario que dictaba cómo debía comportarse la sociedad mexicana de aquellos años. La propia concepción del movimiento dio *parte* a aquellos *sin parte*. El movimiento mismo ejemplifica aquella lógica en que se inscribe *la política* según el propio Rancière: a través de toda una serie de prácticas llevadas a cabo por los estudiantes, el Movimiento Estudiantil de 1968 significó un *proceso de emancipación* que buscaba verificar el derecho a la igualdad de cada uno de sus participantes dentro de la sociedad mexicana.

en Semo, Ilán, comp., *La transición interrumpida: México: 1968-1988*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, 49-73.

“Si la huelga había comenzado como un movimiento de solidaridad de los estudiantes capitalinos que estaban hartos de represiones arbitrarias, con la formación del CNH⁷⁵ el movimiento ampliaba su composición e incorporaba otros sectores en diversas partes del país”.⁷⁶

Así, algo que se debe reconocer como el elemento de *la política* que plantea Rancière, es el hecho de que a diferencia de los movimientos estudiantiles que surgieron en Estados Unidos y Francia, el mexicano no pregonaba por la aplicación de un programa social o político radical. Éste era reformista y con objetivos más moderados que los de sus homólogos francés y norteamericano ya que la principal diferencia entre estos últimos y el movimiento estudiantil de México se basó en que cada uno de los puntos de su programa de acción y peticiones estaba alineado de manera muy cuidadosa con aquellos derechos que la propia Constitución Política de 1917 ya había garantizado desde su creación, pues este documento garantizaba la libre expresión, los procesos democráticos y la redistribución económica.

Sin embargo “la mera audacia de los estudiantes para invocar estos derechos implicaba que el régimen –el *Partido de la Revolución Institucional*– no había cumplido con los objetivos del levantamiento revolucionario que había tenido lugar poco más de 50 años antes”.⁷⁷

Al evaluar sus peticiones⁷⁸ notamos entonces que éstas responden a una serie de preocupaciones tanto locales como nacionales: en ningún momento los estudiantes pidieron la renuncia del presidente, ni mucho menos la cancelación de los Juegos Olímpicos a celebrarse en octubre de aquel año. Sin embargo,

⁷⁵ Consejo Nacional de Huelga

⁷⁶ *Ibid.*, p. 151

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Dentro del programa conformado por el CNH, el pliego petitorio estaba conformado por seis peticiones puntuales:

1ª Libertad de todos los presos políticos.

2ª Derogación del artículo 145 del Código Penal Federal.

3ª Desaparición del cuerpo de granaderos.

4ª Destitución de los jefes policiacos Luis Cueto y Raúl Mendoleta.

5ª Indemnización a los familiares de todos los muertos y heridos desde el inicio del conflicto.

6ª Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos.

precisamente esos elementos de sencillez, franqueza y espontaneidad, fueron los que colocaron a este movimiento como un desafío a la legitimidad misma del partido en el poder para gobernar de una manera más justa y democrática. Gracias a la espontaneidad con que surgió, es que se interpreta como un *desacuerdo*. Gracias a este movimiento es que se plantea un nuevo *reparto de lo sensible* en favor de verificar su derecho a la igualdad.

Esto equivale a decir también que, además de la crítica implícita hacia un sistema político y judicial monopolizado por el PRI que negaba la posibilidad de representación democrática y la vigilancia legal, se presentó una suerte de “resistencia al poder”, concebida por el también filósofo Michel Foucault. Este autor propone en su libro *El sujeto y el poder* no estudiar al poder desde marcos jurídicos o legales, ya que estos serían análisis reduccionistas según el mismo, y por ende afirma que es necesario ampliar las dimensiones de la definición de poder. Dentro del pensamiento de Foucault, el poder no sólo se representa en el ámbito de derecho o de la política, sino en todo tipo de relación, tal como, según sus propias palabras, se entiende que en las relaciones humanas, cualesquiera que sean (relaciones amorosas, institucionales, económicas...), el poder está siempre presente: la relación en la cual uno quiere tratar de dirigir la conducta del otro. Estas relaciones de poder son siempre relaciones móviles, es decir, que pueden modificarse, que no están dadas.

Para Michel Foucault, toda relación es una relación de poder en la que cada sujeto trata de imponer ciertas condiciones de vida al otro: se intenta condicionar su pensamiento, su actuar y las funciones que debe realizar dentro de la sociedad, ya que toda relación de poder manifiesta el deseo de imponer ciertos quehaceres, ciertas formas de dictar el pensamiento y conducta de un individuo, de su *ser* y *hacer*; mismas que se consideran válidas por aquel que desea imponerlas. Sin embargo, para que existan esas relaciones de poder, se requieren sujetos libres, ya que el carácter específico de dicha imposición está sujeta a variaciones por ser la expresión de voluntad libre: en cuanto somos libres no todas las veces concedemos validez ni valor a un mismo modo de vivir. Cuando esta concepción

cambia, también se modifica la relación de poder que se fundamente en tales valoraciones.

Por otro lado, una determinada relación de poder no puede imponerse de una sola vez y para siempre. Mientras se trate de una relación entre sujetos libres, en todo momento habrá una lucha entre quienes buscan organizarse para instaurar una relación de poder, favorable a sus intereses, y quienes entran en desacuerdo con que eso suceda –o del mismo modo, se oponen precisamente porque ya sucede–.

Al igual que ocurre con los postulados de J. Rancière, para Michel Foucault libertad, relaciones de poder y resistencia constituyen un todo inseparable. La libertad es una condicionante para el ejercicio del poder. A su vez, el poder tiene una contraparte en la resistencia. Sin este último elemento, las relaciones de poder se convierten entonces en relaciones de dominación.

Esto equivale a decir que clausuran la libertad del sujeto y por ende, lo deja sin la posibilidad de oponer resistencia; de generar un contrapeso o un *desacuerdo* que abra un *proceso de emancipación*. Las relaciones de poder están atravesadas por un antagonismo y para lograr una plena comprensión de las mismas, se vuelve necesario estudiar lo que se le opone, es decir, aquellas formas de resistencia que surgen como contrapeso.

El hecho más relevante de esto, es mostrar cómo las relaciones de poder inciden en el surgimiento de individuos y cómo la resistencia permite la constitución de un modo específico de ser de los mismos. Tal como se plantea en esta investigación, el *régimen policial* que propone J. Rancière no puede eliminarse, pues precisamente –como el poder en Foucault– este se nutre (en tanto la relación parasitaria que se mencionó con anterioridad) de la política, que a su vez da pie a esas nuevas formas de *reparto de lo sensible* que se llevan a cabo por la comunidad que busca demostrar su derecho a la igualdad que, acorde al pensamiento de Foucault, equivale a mencionar esa resistencia que existe en tanto existe el poder.

La pregunta entonces sería ¿Es posible eliminar las relaciones de poder y la policía? La respuesta es no. Sin embargo, lo que sí es posible es generar nuevas relaciones de poder, o nuevos *regímenes policiales*, a partir de las resistencias existentes (Foucault) y los nuevos desacuerdos que permitan *demostrar el derecho a la igualdad* de cualquier individuo o comunidad (Rancière). “Donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en una posición de exterioridad respecto del poder. Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder”⁷⁹.

Donde hay relaciones de poder entonces también hay resistencia, donde hay policía, entonces también hay política; pues ésta supone la existencia de sujetos libres que se oponen a ciertas relaciones de poder y tratan de instaurar otras. “Las resistencias no dependen de algunos principios heterogéneos; más no por eso son engaño o promesa necesariamente frustrada. Constituyen el otro término de las relaciones de poder; en ellas se inscriben como el irreductible elemento enfrentador.”⁸⁰

Sin resistencia no hay poder, así como sin política no hay policía. Ambas son, en todo caso, relaciones de corte parasitario. La resistencia propicia “nuevas formas de subjetividad a través del rechazo de este tipo de individualidad que nos ha sido impuesta durante siglos”, dice Foucault. Se resiste a la normalización, entendida ésta como un proceso (una forma de ordenamiento y distribución de lo sensible utilizando el léxico de Rancière) de formación de los sujetos de un único modo.

Gracias a este aporte de Michel Foucault, es como podemos abordar a este movimiento estudiantil como una suerte de resistencia, e interpretarlo también como un *desacuerdo ranciereano* debido a que funcionó como un punto de congregación para cualquier individuo interesado en modificar la forma en que se vivía durante aquella época

⁷⁹ Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI Editores, 2006, pp. 112-125

⁸⁰ *Ibidem*

Los manifestantes de cabello corto y traje marchaban a lado de quienes llevaban pantalones de mezclilla y cabello largo; las mujeres que usaban traje sastre iban con aquellas que usaban pantalones y minifaldas. En parte, esa diversidad reflejaba diferencias generacionales. Pero también reflejaba la ecléctica sensibilidad cultural de la población estudiantil, influida, por una parte, por la historia del activismo estudiantil y, por la otra, por la revolución del rock.⁸¹

A pesar de que el rock no fue un elemento central para dicho movimiento (a diferencia de como lo fue en los EE.UU. durante las manifestaciones en donde se protestó contra la Guerra de Vietnam) sí tuvo un papel importante, pues la manera en que los grupos de esta nueva etapa del rock en México fomentaron una suerte de contracultura del rock, fue el aspecto indisoluble dentro del desarrollo de la sensibilidad de estos estudiantes, y en general de los participantes de éste.

Sin embargo, el desenlace de este *desacuerdo* culminó con uno de los crímenes de Estado más deleznable en la historia de nuestro país: el dos de octubre de 1968, ocho días antes de la ceremonia de inauguración de los XIX Juegos Olímpicos, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz ordenó la represión del movimiento y sus manifestaciones a través del ejercicio de la violencia perpetrada por la incursión de grupos paramilitares y del ejército en la Plaza de las Tres Culturas en la Unidad Habitacional Tlatelolco, lugar en que se celebraba un mitín por parte del Movimiento Estudiantil. La matanza del dos de octubre a manos de los propios agentes de seguridad que habían jurado proteger al pueblo mexicano, representó el punto de quiebre en donde toda posibilidad del ejercicio de la política y la representación democrática se vio silenciada mediante el uso de las balas y el derramamiento de sangre. La Revolución Mexicana había fracasado.

⁸¹ Zolov Eric, *Op. Cit.*, p. 154

2.2.2 El Festival de Avándaro: el espacio reasignado

Hacia 1971 México había sido sede de los dos eventos deportivos más importantes a nivel mundial: los Juegos de la XIX Olimpiada de 1968 y el Mundial del Fútbol de México 1970, generando así una supuesta imagen positiva –propia de un país en vías de modernización– para la comunidad internacional.

Sin embargo, el contrapeso a estas proezas del régimen priísta fueron, tristemente, las acciones de violenta represión contra los movimientos estudiantiles y sociales conocidos como “La Matanza de Tlatelolco” y “El Halconazo”, ocurridos el dos de octubre de 1968 y el diez de junio de 1971⁸² respectivamente, dando paso a la llamada Guerra Sucia⁸³ y también a un nuevo

⁸² Para junio de 1971, habiendo asumido el cargo de Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Luis Echeverría (anteriormente Secretario de Gobernación durante el sexenio de Díaz Ordaz) anunció una serie de reformas en las que la “apertura democrática del país” se posicionó como el argumento central de éstas. Así, de manera inmediata permitió que algunos de los líderes del Movimiento Estudiantil de 1968 (que se habían exiliado en Chile) regresaran al país, al mismo tiempo que concedía la libertad de muchos otros presos políticos. Viendo este clima de supuesta “apertura democrática”, los estudiantes se encontraban en un momento de entusiasmo y, creyendo que habría nuevas oportunidades para regresar a las calles a protestar en contra de las acciones del gobierno, el detonante para estas nuevas movilizaciones se dio con el conflicto en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Este surgió hacia finales de 1970 cuando profesores y alumnos de esta institución presentaron una ley orgánica que proponía un gobierno paritario, cuyo principal resultado fue la elección de un nuevo rector llamado Héctor Ulises que llegó a este puesto gracias a esta nueva ley. Las respuestas por parte del gobierno estatal no se hicieron esperar y, como consecuencia de ello, éste redujo de manera dramática el presupuesto de dicha entidad, además de obligar al Consejo Universitario a aprobar un nuevo proyecto de ley que prácticamente dejaba sin autonomía a la institución. Los estudiantes regiomontanos comenzaron entonces una huelga e hicieron un llamado a la solidaridad a las demás universidades de todo el país. La UNAM junto con el IPN en la Ciudad de México respondieron de forma inmediata y convocaron a una manifestación masiva en apoyo a sus homólogos del norte, precisamente el jueves 10 de junio de 1971. Estas manifestaciones estudiantiles de la Ciudad de México, fueron violentamente reprimidas por el grupo paramilitar conocido como “Halcones”, mismo que respondía al Estado mexicano. Acto seguido, Echeverría se desligó de lo hechos, pero aun así estas acciones daban a entender que el discurso de “apertura democrática” eran sólo palabras vacías y en contraparte, la administración de en curso mantenía la políticas de “pan y palo” tal cual lo habían hecho sus predecesores. Para mayor información del tema revisar: Meraz, Andrea (10 de junio de 2016). «El Halconazo: 45 años de impunidad; penoso aniversario». *Excélsior*. Consultado el 27 de julio de 2017.

⁸³ El término *Guerra Sucia* se conoce en México a la serie de acciones de represión militar y política con el fin de disolver a los movimientos de oposición política y armada que se posicionaban contra el Estado mexicano. Dicho término también es denominado por algunos autores como *Guerra de Baja Intensidad*, ya que a diferencia de lo que ocurrió en otros países de América Latina como Argentina o Chile, ésta tuvo un carácter selectivo y contó con la cobertura de una prensa cómplice de los militares. Sin embargo, en México es un tema poco conocido por el grueso de la población civil, en gran medida porque el PRI se ha encargado de ocultar o eliminar toda información o rastro de evidencia que pueda llegar a existir. La investigación judicial sobre los crímenes de Estado contra dichos movimientos no fue abierta sino hasta el año 2000,

reparto de lo sensible por parte del régimen hacía la población civil –en especial a los jóvenes– y las formas de manifestación (desde las estudiantiles y hasta las artísticas) en todo el territorio mexicano.

Ante tales condiciones, en este apartado se analiza al rock como un desaparecido más del régimen de ese entonces, en especial (y habiendo intensificando las acciones para inhibirlo) durante la administración del entonces Presidente Luis Echeverría Álvarez, dadas sus políticas en contra de la juventud mexicana en general, y el rock en lo particular; pero también como el inicio de un *desacuerdo* que tomaría forma a partir de la censura de la que fue objeto.

Tres años después de la matanza de Tlatelolco, y a tan sólo tres meses del popularmente denominado “Halconazo”, “México se convirtió en el primer país latinoamericano en organizar su propio festival de música de rock, conocido popularmente como Avándaro”.⁸⁴ Este concierto significó un triunfo no sólo para las industrias culturales del país (cuyos objetivos principales se concentraron en tratar de replicar el éxito que había tenido el festival de rock de Woodstock, celebrado en el estado de Nueva York entre el 15 y el 18 de agosto de 1969 en los Estados Unidos), sino que representó lo que se creía hasta ese momento impensable: una condescendencia del régimen por el gusto del rock de las juventudes mexicanas de aquel entonces. Sin embargo y pese a las pretensiones de éxito que pudiesen traducirse en la apertura por parte del gobierno y los medios de comunicación hacia una mayor difusión y aceptación de la cultura del rock en territorio mexicano, los resultados fueron diametralmente opuestos a lo que tanto empresarios como roqueros esperaban.

durante la administración de Vicente Fox, quien además creó la Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP). Aun así, hasta el día de hoy no se han encontrado responsables e incluso dicha institución fue extinta en 2007, por lo que este concepto permanece aparentemente lapidado por el Estado mexicano. Para mayor información sobre el tema consultar: Zazueta Aguilar, Humberto, *et.al.*, *La guerra sucia en México y el papel del Poder Legislativo: Comparativo Internacional*, México, 2009, Centro de Producción Editorial, recuperado el 27 de agosto de 2017 de: http://diputadosprd.org.mx/libros/lx/guerra_sucia_2009.pdf

⁸⁴ Zolov, Eric, *Op. Cit.*, p. 281

El Festival de Rock y Ruedas de Avándaro fue una idea originalmente concebida como un espectáculo secundario a la carrera de automóviles que anualmente tenía lugar en el municipio de Valle de Bravo, Estado de México, por lo que la idea en sí misma era algo que hasta ese año nunca se había realizado y resultaba toda una novedad dada la creciente afinidad por parte de un público cada vez mayor hacía esta expresión musical. Entre las principales diferencias de este festival con otras “tocadas” pequeñas o conciertos mucho más modestos, se encuentra que contó con la participación y respaldo de grandes e influyentes intereses económicos y políticos. Gestado en la mente del empresario Justino Compeán (de la firma publicitaria McCann-Erickson Stampton, que manejaba la cuenta de Coca-Cola en México) el festival se pensó como una plataforma de alto perfil para las bandas locales y al mismo tiempo como el momento clave de la promoción de la cultura del rock en nuestro país. Al respecto encontramos que “Herbé Pompeyo, antiguo director artístico de discos Polydor (después Polygram), reveló que Polydor esperaba que Avándaro generaría una “gran explosión de popularidad [del rock nacional], de difusión, de conciertos, de toda esa parafernalia, que ya existía en Estados Unidos”.⁸⁵

Ante tal afirmación, el concepto de *ordenamiento policial* –tal como se ha desarrollado a lo largo de esta investigación– nos permitirá explicar por qué Avándaro, a pesar de que haber sido concebido desde las altas esferas empresariales y con una visión netamente comercial, representó una reapropiación del espacio por parte de sus asistentes y aquellos individuos que participaron en éste.

Tal como se planteó, una vez que el rock llegó a México, su principal fuente de distribución y difusión se dio a partir de las nacientes industrias culturales y su pacto con las directrices del régimen, lo que en palabras de J. Ranciére equivale a decir que dentro del propio rock también existen procesos de ordenamiento policial como los ocurridos durante la primera etapa del rock en nuestro país. Así, lo que sucede con Avándaro es que dicho festival se pensó desde y para aquellos

⁸⁵ *Ibid.*, p. 282

individuos que tenían bien definida su posición y lugar dentro de la sociedad mexicana de aquel entonces; por lo que la inclusión de aquellos sectores pertenecientes a otro estrato social o con diferentes posiciones dentro de esta estructura, no eran considerados como un público que pudiese ser incluido.

Esto se puede corroborar gracias a la literatura que documenta el que dicho festival fue producido y promovido por la compañía denominada *Promotora Go S.A.* (perteneciente a los hermanos Eduardo y Alfonso López Negrete, quienes junto con la idea del ejecutivo de McCann Erickson, Justino Compeán Palacios, desarrollaron todo el proyecto y la cuestión logística) y con base en esta lógica empresarial, es que se puede afirmar que fue pensado desde y para mantener un *orden policial* a partir del propio rock, pues un elemento que consideraron indispensable para la realización de tal evento fue que acudieran jóvenes de las clases media y alta.

Acordado el trato entre estos cuatro empresarios, los hermanos López Negrete recurrieron a los servicios del promotor de Telesistema Mexicano (hoy Televisa) Luis De Llano Macedo –quien en ese entonces producía la sección “La onda de Woodstock” para el programa “De domingo a domingo” conducido por Jacobo Zabłudovsky– para que la carrera y el concierto fueran televisados y además de ello, contratara a los grupos del rock del momento.

Es en este punto en que se hace más evidente ese *ordenamiento policial* del que habla J. Rancière, pues si bien este festival representaba la apertura del régimen hacia nuevas formas de recreación, se enfocó únicamente hacia las clases sociales más beneficiadas, pues todas las identidades que participaran en este evento debían estar plenamente *delimitadas y distribuidas* de acuerdo con las normas sociales y las pautas de conducta que se pregonaban en la época; mismas que veían al rock como un bien inmaterial de ocio y entretenimiento, y no como un molestia para el gobierno y la sociedad en general.

Así pues, la mejor forma de llevar a cabo esta empresa fue de la mano de las industrias culturales que sabían y acataban a la perfección el pacto y las

directrices que el régimen dictaba para evitar cualquier tipo de confrontación y molestia. De esta forma es como se vuelve a repetir el *ordenamiento policial* dentro del propio rock, esta vez con un formato de festival de música y automovilismo destinado a una parte de la sociedad mexicana bien *distribuida* según los *ordenamientos* priístas de la década de los setenta.

Una vez acordada la organización y logística del evento, Luis De Llano invitó a su entonces libretista (el también músico y empresario Armando Molina Solís) para llevar a cabo la contratación de las bandas que integrarían el espectáculo musical. Teniendo un presupuesto de \$40,000.00 pesos, se acordó que serían 12 bandas de muy alto nivel las que tocarían en dicho evento, todas ellas programadas a lo largo de un horario de entre las 19:00 horas del sábado 11, y hasta las 8:00 a.m. del domingo 12 de septiembre de 1971, para que una vez concluido el concierto comenzara la carrera de autos.

De esta forma, De Llano bautiza al evento como “Festival de Rock y Ruedas” (un día el rock, al otro la carrera) y fue entonces que recurrió a los servicios del famoso publicista de la época Joe Vera para realizar la publicidad oficial. El boleto tuvo un costo de \$25.00 pesos (cuya venta fue a través de las agencias automotrices de Chrysler-AUTOMEX) y gracias a las influencias de De Llano e involucrados, obtuvo una fuerte publicidad en radio y TV, incluyendo el apoyo de Jacobo Zabludovsky quien una vez terminado el festival, hizo su defensa pública ante las acusaciones de los múltiples sectores de la sociedad que condenaron el evento.



Figura 3. Reproducción digital de un boleto para el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro. En dicha imagen se puede apreciar que la numeración tenía un orden consecutivo hasta alcanzar los 25,000 boletos vendidos, cifra que según las proyecciones de sus organizadores sería suficiente y acorde a los niveles de difusión logrados. La iconografía muestra el sello oficial del permiso del gobierno del Estado de México y la imagen de un músico que carga con sus instrumentos; probablemente con rumbo a dicho evento.

De esta manera, los días 11 y 12 de septiembre de 1971, el pueblo de Avándaro (ubicado en el Municipio de Valle de Bravo, Estado de México) recibió una vez más la carrera automovilística anual y con ella el primer festival de rock en toda América Latina. El cartel oficial estuvo conformado por 11 bandas: 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; muchas de ellas aparecidas en la escena nacional durante la segunda etapa del rock en México y otras tantas de reciente creación pero con una formación y sonido ya consolidado.

El concierto, inicialmente proyectado para una afluencia de 25,000 personas provenientes en su mayoría de las clases media y alta (pues eran los únicos que, de acuerdo al *orden policial*, podrían costear los gastos de entrada y transporte al festival) se vio totalmente rebasado tanto para los organizadores como para aquellos mandos gubernamentales que habían otorgado el permiso para su realización. Al respecto encontramos que

No obstante, al programar el festival como un espectáculo lateral a la competencia automovilística en vez de que fuese la atracción central (como lo fue el festival de Woodstock), los organizadores parecían estar probando el potencial comercial del rock nacional más que aprovechándolo en forma explícita. Esto se reflejó en el paupérrimo equipo de sonido y en la inadecuada organización del festival desde el inicio hasta el fin. También se reflejó en las indignas sumas pagadas a los grupos, que recibieron tres mil pesos por conjunto. Además, cuando la noticia del festival se difundió, toda idea práctica de crear un ámbito controlado, adecuado para propósitos comerciales o de otro tipo, se desvaneció rápidamente.⁸⁶

Si Avándaro fue pensado por y para las elites del México de los años setenta, lo que aconteció durante en este festival sin precedentes fue gracias a la multiplicidad de públicos que se dieron cita en el mismo, incluyendo por supuesto a aquellos jóvenes provenientes de los estratos sociales más desprotegidos e incluso marginados del México de aquel entonces. A este grupo social se le denominó como *nacos*, o desde el léxico de nuestro autor principal, *los sin parte*. Zolov argumenta que “lo que llamó la atención de muchos escritores fue, sobre todo, la impresionante presencia de tantos jóvenes de clase baja. Los *nacos*, como eran llamados despectivamente por las clases media y alta, compartían un espacio común y una cultura musical con otros jóvenes”.⁸⁷

El punto de inflexión en Avándaro deviene en que fue gracias a la presencia de aquellos *sin parte* que la posibilidad de vislumbrar al rock como un *proceso de emancipación* (como la política misma) se concreta en esta investigación: para los jóvenes de los barrios más humildes, esta música se había convertido en una parte integral de su vida cotidiana ya que los conciertos y las tocadas en vivo les brindaban la posibilidad de tomar parte en aquella *distribución de las funciones* en donde no figuraban. El rock funcionaba como un trampolín a través del cual podían auto-representarse en una sociedad que se burlaba de ellos y los excluía de la vida pública del país. Pero no sólo funcionó para este grupo, sino que

⁸⁶ *Ibid.*, p. 283

⁸⁷ *Ibid.*, p. 285

En la batalla por el espacio que el rock encabeza –la necesidad de tomar espacios, de reorganizar su infraestructura simbólica, aunque fuera temporalmente– Avándaro representaba una “zona liberada”, si bien bajo la atenta vigilancia de los soldados presentes, fue en ese espacio liberado que mexicanos de todas las clases cobraron conciencia de su número, intercambiaron historias, y descubrieron historias parecidas y diferentes a las suyas.⁸⁸

Ya en este punto, algo que resulta evidente para resaltar es que a pesar de los esfuerzos por parte de los organizadores para que este concierto fuera un espectáculo realizado por y para los miembros de las altas esferas sociales del país, el alcance de convocatoria que tuvo (se estima que las cifras de asistencia oscilaron entre las 250 y 300,000 personas de todas las clases sociales) fue la prueba contundente de dos cuestiones: por una parte, se demostró la miopía o ingenuidad de aquellos que pensaban al rock como algo exclusivo de las clases más beneficiadas –como si éste fuese un bien inmaterial propio de la alta cultura– y por la otra, la más importante y sobre la que recae el argumento de esa reapropiación de la que se habló al inicio de este apartado: el rock comenzó a adherirse a nuevos públicos, personalidades y sujetos que, si bien tenían diferencias sociales, económicas y hasta políticas bien marcadas entre ellos, no impidió que lo tomaran (todos por igual) como una bandera y plataforma para la manifestación pacífica y la visibilidad pública.

2.3 El reparto policial de lo sensible: censura y prohibición

Las reacciones que se generaron a partir de este evento masivo provinieron especialmente de los grupos más conservadores de la sociedad y el propio gobierno. Sin embargo la crítica fue general, ya que hasta ciertos sectores que se asumían con una ideología de izquierda generaron un amplio debate en torno a quién tenía la culpa de las miles de “almas perdidas” que se habían congregado

⁸⁸ *Ibid.*, pp.287-288

para tal evento. Estas críticas y ataques en contra de lo sucedido durante ese fin de semana en Avándaro se resolvieron en dos frentes: desde los sectores mexicanos de izquierda, cuyo principal argumento estribó en que el rock no era más que una simple y llana colonización cultural por parte de los Estados Unidos de Norteamérica que, sin objeción alguna, habían aceptado los jóvenes mexicanos, y la derecha, para quienes en su discurso el rock significaba la pérdida de los valores familiares, las buenas costumbres y la moral de aquel entonces, además de ser una música propia de aquellos individuos que carecían de educación –los nacos, los *sin parte*–, además de incitar a la rebeldía sin causa y la asociación con fines delictivos y de drogadicción. Cada una, desde su propia ideología, mantuvieron un punto en común: el rock era un mal para la juventud mexicana y los valores de la sociedad en su conjunto.

A raíz de esto, el *régimen policial*, personificado en ese momento por la administración en turno de Luis Echeverría, tomó esta situación para desplegar (con toda la justificación y legitimidad dada por la misma sociedad) ataques frontales contra el rock, pero sobre todo, contra las necesidades de la juventud mexicana; de esa *parte de los sin parte* que luchaba por su derecho a la participación pública. Zolov documenta que “el peligro inmediato, desde la perspectiva de los organizadores, así como desde la perspectiva del gobierno de Echeverría, era que una reunión masiva como esa podría convertirse en una manifestación política, lo que denota una evidente malinterpretación del movimiento”.⁸⁹ Si lo que buscaba el movimiento del rock en México eran espacios donde reproducirse y congeniar con las necesidades artísticas y de esparcimiento de la juventud mexicana, la respuesta obtenida por parte del régimen y el gobierno en turno, fue una serie de acciones que terminaron por estigmatizar, censurar y prohibir cualquier expresión roquera surgida en territorio mexicano: el rock había pasado de ser un “bien inmaterial de la alta cultura” que representaba las aspiraciones de modernidad de las clases en ascenso, a un género propio de aquellos individuos carentes de educación, rebeldes, drogadictos y delincuentes,

⁸⁹ *Ibid.*, p. 283

es decir, todo un estigma de los *sin parte*. El panorama no era alentador, sin embargo, tal como lo plantea Jacques Rancière: ante el orden policial, la política se sirve de una serie de prácticas que buscan reordenar aquella *división de lo sensible*, y con ello, llevar a cabo nuevas formas de verificar la igualdad (ese litigio que busca resarcir un derecho trastocado) para así tomar parte en ese reparto de lo sensible que ha sido ordenado por la policía.

2.3.1 Tercera etapa: el rock clandestino en México (1971-1980)

Si el primer festival de rock a nivel Latinoamérica rebasó las expectativas de sus organizadores dejándolos sin la menor intención de replicarlo otra vez, para la sociedad mexicana y el gobierno en turno fue la excusa perfecta para prohibir el rock a nivel nacional y con ello volver a *ordenar las funciones y sensibilidades* de la juventud mexicana de acuerdo a las directrices del pacto pos-revolucionario que se había visto amenazado por las prácticas que de este emanaron de éste. “Avándaro se recuerda por ser un evento bisagra a partir del cual se inició una campaña deslegitimizadora y prohibitiva del rock en México”.⁹⁰

Tomando en cuenta que Avándaro fue concebido desde y para un selecto grupo de la sociedad mexicana “no sólo se habían violado las formas establecidas para la recreación en público, sino que los actores de estas transgresiones habían sido jóvenes, hombres y mujeres, de clase media y media baja. Sujetos con una doble o triple condición subalterna”.⁹¹ Aquellos jóvenes pertenecientes a las clases media y baja evidenciaron los grandes fallos de aquel “México moderno” del que tanto se vanagloriaba el régimen priísta, pues no sólo irrumpieron en la escena como una parte no contada o excluida del espacio de visibilidad pública, sino que también cambiaron la manera en que se concebía el consumo del rock en ese

⁹⁰ Martínez Hernández, Laura, *Op. Cit.*, p. 48

⁹¹ *Ibid.*, p. 49

momento: de ser un bien cultural propio de las altas esferas sociales (como un signo de modernidad y cosmopolitismo), este rock se adhirió a estas clases sociales como un rasgo de estigma moral. El *ordenamiento policial* había redistribuido las funciones y sensibilidades con un éxito tal que “el rock nacional se convirtió entonces en la cultura musical de los sectores juveniles urbanos marginales”⁹², tal como aquel blues primigenio fue la música de los esclavos negros del sur de los EE.UU.

Aunque el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro representó un hito en la historia de la música en toda Latinoamérica, lo cierto es que también inauguró la época más oscura y marginal dentro de la historia del rock en México. Esta represión cultural vino a refrendar, en el ámbito simbólico, la represión física que el régimen policial priísta llevó a cabo en 1968 y 1971 respectivamente. Una vez más el rock se encontraba *distribuido* según la lógica policial de aquel entonces y la única forma en que logró salir a flote fue a través de los denominados *hoyos fonquis*, que fueron los espacios de emergencia en donde aquella *política* enunciada por J. Rancière, surge una vez más como ejemplo de aquella *verificación de la igualdad*.

2.3.2 Los hoyos fonquis: espacios de emergencia política

Tras los imprevisibles resultados que dejó el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro (su asistencia descomunal, el castigo moral de la prensa oficialista y las múltiples críticas por parte de la izquierda y derecha mexicanas), la prohibición, represión y total clausura de espacios y manifestaciones rockeras fueron las principales consecuencias a las que debieron enfrentarse tanto las bandas como los públicos. Así, durante tres lustros (los setentas y la mitad de los ochentas), el rock en México se refugió en los “hoyos fonquis”, término acuñado por Parménides

⁹² *Ibid.*, p. 50

García Saldaña, en el cual se describía gran parte del período por el que transitaba esta expresión musical

Las presentaciones en vivo o tocadas se confinaron a la clandestinidad de los llamados “hoyos fonquis”, que eran bodegas, establos, cines o fábricas semiconvertidos en escenarios por el fin de semana. Los asistentes eran jóvenes lumpen proletarios que escasamente podían reunir los pocos pesos que costaba entrar. Estos hoyos eran la expresión física de la exclusión del rock de la cultura, ya no digamos hegemónica, sino incluso de la popular; pues el encontrar cerradas las vías legales de expresión, músicos y públicos de rock se apropiaban de espacios que estaban destinados para otros fines.⁹³

Aunque las consecuencias del masivo Avándaro trajeron consigo una época de “oscurantismo” al rock mexicano, algo que también debe rescatarse (por lo valioso que resulta para esta investigación), es que a partir de este evento es como se evidencia aquella *política* en la que Rancière pone énfasis: es a partir de Avándaro como la juventud mexicana de aquella época logró *verificar su derecho a la igualdad*, pues a pesar de que era evidente el hecho de que los asistentes eran pertenecientes a las múltiples clases sociales del México de los setentas (y tenían además bien definida su posición en aquella sociedad) lo que ocurrió en torno a, y dentro del ya mítico festival, ayudó a desidentificarse con los estándares sociales, las normas de comportamiento y las múltiples distribuciones en que se encontraban previo al desarrollo de éste. Al respecto encontramos que

En Avándaro se desvance gran parte del control clasista y nacionalista sobre las nociones de juventud. Y la represión, los artículos y las homilias que desean ser exorcismos, la prohibición de conciertos y el Llamado Adulto a la razón, hace pensar en lo efímero de las opciones ante lo establecido. En efecto y en poco tiempo, la carencia de recursos, las consecuencias de la droga, la inexistencia de alternativas, la desesperanza ante la falta de salidas, los estilos desgarrados de la vida de los “nacos” (la antigua Raza de Bronce) liquidan el sueño de Avándaro.⁹⁴

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ Monsiváis, Carlos, “*Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos?*”, en Paredes Pacho, José Luis, *Rock Mexicano*, México, Pesebre, 1992, p.27

A pesar de los embates con que se enfrentó el rock mexicano, la historia demuestra que, aun con todas las posibilidades en contra, la emergencia de espacios que permitieran a los roqueros (los jóvenes mexicanos) volverse parte de esa comunidad que los excluía, y así obtener la visibilidad que tanto les era negada, se dio a través de la reapropiación de estos recintos en los que —a pesar de no contar con la infraestructura, ni los medios óptimos— la puesta en marcha de la *verificación de la igualdad* se dio de la mano con los discursos, acordes y cada una de las canciones que integraron aquellos rituales clandestinos y subterráneos surgidos durante las décadas de los setenta y ochenta en la Ciudad de México y las periferias de ésta.



Figura 4. Fotografía que muestra cómo eran los hoyos fonquis. En esta imagen se aprecia la condición de subterrneidad, carencia y marginalidad con que se vivió el rock durante las décadas de los setenta y ochenta. La banda *Three souls in my mind*, con tan sólo lo básico para sonar, se presentaba en cualquier espacio (como esta construcción en obra negra) para así mantener viva aquella expresión musical que no era bien vista durante aquellos años. El público asistente no tiene bien definida alguna condición dentro del hoyo, sino que más bien se encuentran *verificando ese derecho a la igualdad* a través de estos espacios. En palabras de la investigadora de rock, Laura Martínez Hernández, en una ley no escrita la música rock estaba vetada y la represión policial era habitual, por lo que la existencia de estos espacios (a veces incluso comandados por “caciques del rock”, constituyeron un espacio en donde los adeptos a este ritmo podían lo mismo pasar un momento de esparcimiento o bien, repensar su condición de subalternidad y marginalidad impuesta por el régimen policial del PRI).

De alguna forma u otra, aquel *orden policial* que clausuró toda expresión roquera, y asignó los lugares y sensibilidades (“*el rock es para nacos, drogadictos, degenerados, delincuentes*”), se vio una vez más interrumpido por aquella

comunidad que desde los hoyos fonquis se contaban como una parte incontada en aquel orden: el hoyo fonqui fue el medio a través del cual no sólo el rock consiguió salir a flote de esta época oscurantista de su historia, sino que permitió también seguir *dando parte a aquellos sin parte*; a aquellos jóvenes que una vez pasada la euforia y represalias de Avándaro, hicieron de esta música no sólo una expresión estética, sino un modo de vida y una manifestación política con la que se atrevieron a desafiar aquel discurso que prohibió cualquier expresión juvenil (y que no sólo dañó al rock, sino en general a casi cualquier expresión artística y social que funcionara como punto de encuentro para la juventud mexicana). Laura Martínez argumenta que

Esta etapa del rock en México se distinguió por el desplazamiento de su estatus social, valor simbólico y desarrollo económico. Las condiciones de marginalidad a las que se ve confinado determinaron sus modos de producción y consumo subterráneo. Esta fase de depresión es consecuente con el declive económico y la intolerancia política que prevaleció en su tiempo.⁹⁵

Al respecto, una de las canciones más representativas de la época es *Abuso de autoridad*, de la banda *Three Souls in my Mind*, cuyo mensaje era un claro y abierto desacuerdo con el régimen imperante

*Vivir en México es lo peor
Nuestro gobierno está muy mal
Y nadie puede protestar
Porque lo llevan a encerrar(...)*

*Ya nadie quiere salir,
ni decir la verdad
Ya nadie quiere tener
más líos con la autoridad (...)*

*Muchos azules, en la ciudad
a toda hora, queriendo agandallar ¡No!
¡Ya no los quiero ver más! (...)*

⁹⁵ Martínez Hernández Laura, *Op. Cit*, p. 54

*Y las tocaditas de rock
Ya nos las quieren quitar
Ya sólo va poder tocar
El hijo de Díaz Ordaz (...)*

La letra constituye en sí misma un reflejo de lo que ocurría en aquella época entre la sociedad mexicana (específicamente con los jóvenes) y el gobierno que ejercía el poder de manera desigual e intransigente. La nula libertad de expresión, así como el nepotismo y la desigualdad social que se encuentran en las líneas de esta canción, son el ejemplo de aquellos discursos que se tornan políticos y buscan denunciar las condiciones de desigualdad en que se encuentran los individuos afectados por el régimen policial, mismo que en esta letra es representado por los agentes policiales y sus acciones de represión y abuso de autoridad; así como por las acciones de censura por parte del gobierno y el tráfico de influencias (la mención al hijo de Gustavo Díaz Ordaz, quien era afecto al rock) por parte de aquellos individuos que se encontraban beneficiados por parte del régimen de aquel entonces.

Ante tales condiciones, parecía imposible que el rock pudiese salir airoso de las calamidades con que el régimen se conducía. Sin embargo, no pasaría mucho tiempo para que esta situación cambiara, pues ya desde finales de la década de los años setenta, el cambio de paradigma económico, así como las políticas sociales, culturales y económicas del mundo occidental comenzarían a desarrollarse hasta implementar de manera total el modelo neoliberal en cada uno de los países que integran esta categoría. Al respecto es bien conocido que México también se vería atravesado por este proceso y con ello, las propias políticas que había mantenido el régimen por más de 30 años debieron transformarse hasta adoptar nuevas maneras de conducirse tanto en el plano internacional, como al interior de sus fronteras, y dicho proceso trajo consigo una supuesta apertura hacia múltiples formas de expresión socio-cultural; entre ellas el propio rock.

Capítulo 3. Rock y política

Hasta ahora se han analizado los diferentes momentos y situaciones por las que ha transitado el rock en nuestro país. Desde la llegada de éste a mediados de los años cincuenta (y el *ordenamiento policial* al que fue sujeto durante esta primera etapa) y hasta la época de prohibición-marginalidad en que cayó durante el periodo post-Avándaro, se han estudiado hechos y fenómenos sociales cuya relevancia han permitido interpretarlo como una expresión política que funciona de manera discontinua pero fehaciente dentro del esquema en que J. Rancière inscribe su concepción sobre qué es la política.

Es por ello que en éste último capítulo se pretende dar una visión objetiva de las dinámicas entre el rock visto como un *desacuerdo* y su desarrollo a partir de las fases previas; así como también las relaciones entre éste y la situación política del país para que de esta forma, se comprenda que el rock no es una música de desafección *per se*, sino que tal como lo plantea nuestro autor principal, funciona, al igual que la política, dentro de una relación parasitaria con el propio sistema y posibilita la creación de nuevos espacios de visibilidad y derecho a la igualdad, preferibles a los establecidos por el orden policial imperante.

3.1 Apertura, diversificación y la politización del rock

Retomando lo hasta ahora enunciado, después de los eventos que se analizaron en el capítulo anterior (la matanza del 2 de octubre de 1968, el “Halconazo” de 1971, y el Festival del Rock y Ruedas de Avándaro), el *orden policial priísta* se dio a la tarea de clausurar toda expresión juvenil que se considerara peligrosa o subversiva para el régimen y, tal como lo sugiere Sergio Monsalvo, los principales efectos de estas acciones fueron “el rechazo, tergiversación, política cimarrona, moralina, argumentos religiosos. El dedo

flamígero de la sociedad bien instruida por el gobierno que reprimió cualquier manifestación musical a partir de estas fechas. Tuvieron que pasar 20 años para que los grupos mexicanos volvieran a decir esta boca es nuestra”.⁹⁶

La lectura de esta cita nos permite vislumbrar la forma en que la maquinaria priísta puso en marcha una nueva *distribución de sensibilidades y funciones* entre la sociedad y la juventud que se atrevió a verificar, vía múltiples expresiones socio-culturales, su derecho a la igualdad. Si ser joven equivalía a ser una amenaza para el orden imperante, definitivamente el gobierno en turno no correría ningún riesgo.

A partir de este argumento es que se explica el porqué de la prohibición, la criminalización y la marginalidad a las que se vieron expuestos millares de jóvenes; especialmente aquellos afines al rock. “Viendo al rock como una amenaza –toda reunión juvenil le ha parecido desde entonces una amenaza– juventud y rock se volvieron sinónimos”.⁹⁷ Si durante la década de los setentas el rock se refugió en los hoyos fonquis y gracias a ello pudo sobrellevar este período de prohibición, lo que sucede en los años ochenta toma un giro muy interesante y nos muestra –una vez más– cómo se materializa la idea de la relación parasitaria entre *policía-política* a través de lo que sucede con el rock en México y las acciones del régimen para con éste.

3.1.1 Cuarta etapa: resurgimiento del rock (1980-1990)

Hacia finales de la década de los años setenta, algunos foros del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), recintos universitarios e incluso algunos museos de la ciudad, comenzaron a alternar los conciertos de jazz y blues con determinadas presentaciones de bandas de rock. Esto representó una pequeña pero significativa apertura dentro del panorama que se vivía en aquel momento: a

⁹⁶ Mosalvo C. Sergio, *Avándaro es la memoria de la especie*, en Martínez Rentería Carlos (compilador), *Cultura Contra Cultura*, México, Plaza Janés, 2000, p.113

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 114

pesar de lo conflictivo que era el entorno social⁹⁸, el rock comenzaba a desmarginalizarse y reintroducirse en las clase medias y altas, al mismo tiempo que su retorno a las industrias y los medios culturales se dio de manera paulatina pero constante.

A pesar de que es evidente que los esfuerzos e iniciativas más importantes para que el rock pudiese reintroducirse en la cultura popular –y con ello quitar la veda impuesta años atrás– se dieron por y desde aquellos individuos (los mismos roqueros) que deseaban expresarse a través de esta música, algo que también es importante de resaltar es que el momento histórico por el cual atravesaba México (y en general el mundo occidental) resultó ser también una pieza clave para este proceso, pues es justamente durante la década de los años ochenta en que la mayoría de los países occidentales reorientan sus gobiernos, economías y políticas sociales hacia el modelo neoliberal. La siguiente cita nos brinda un ejemplo de cómo ocurrió en México este cambio: “En el plano internacional, México ingresa al GATT en 1986, antecedente directo del TLC. Los gobiernos neoliberales de Miguel de la Madrid (1982-1988) en adelante, suspenden las medidas proteccionistas y liberan la política económica (eufemismo para referirse a la implantación del libre mercado).”⁹⁹ A manera de síntesis, este reordenamiento consistió en limitar la participación del Estado en la regulación de las finanzas, así como de participar en los sectores industrial y de servicios para que el capital global tomara las riendas y con así llegara la “modernización económica”.

De esta manera es que, entre los muchos sectores que se privatizaron y volvieron parte de ese mercado global, se encontraba el de las industrias

⁹⁸ Respecto a las condiciones socio-económicas que se vivieron durante la década de los años ochenta, José Manuel Valenzuela-Arce en su libro de 1988 *¡A la brava ese!*, recupera algunas cifras que nos indican que tal como sucedía en el plano internacional, este período de la historia de México se vio marcado por las crisis, argumentando que: “Si bien la década anterior había alternado periodos de recesión con estabilidad, en los ochenta la crisis es permanente. La gravedad de la situación se puede apreciar con algunas cifras sobre la economía de 1982 a 1987: caída del poder adquisitivo de 44%, alza de la tortilla de 416%, alza del pan de 1800%. Como consecuencia, se agudizó la brecha entre clases sociales y entre 1984 y 1992 el 70% del ahorro se concentraba en el 10% de la población”. Para mayor información revisar: Valenzuela-Arce, José Manuel, *¡A la brava ese!*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

⁹⁹ Martínez Hernández, Laura, *Op. Cit.*, p. 55

culturales; mismas que con el tiempo se percatarían del valor comercial del rock en México y lo explotarían de manera exponencial. Citada por Laura Martínez, Maritza Urteaga observa que “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 prestados para la presentación de expresiones culturales juveniles”.¹⁰⁰

Así, con todos los elementos antes mencionados, es que a partir de esta nueva década se observó una iniciativa autogestionaria pero también por parte del Estado para impulsar la cultura en México. A través de revistas, ferias de libros, festivales de poesía y arte (como el Festival Internacional Cevantino, vigente hasta la fecha), y demás eventos que configuraron lo que sería la antesala de la nueva oferta cultural en México, es que surge el Tianguis del Chopo, cuya importancia sería trascendental para las próximas manifestaciones roqueras en esta ciudad.

3.1.2 El tianguis del Chopo: el derecho a la igualdad

“Tras la aventura de Avándaro, se ha construido y reconstruido un mito entre tumbos, exageraciones, ninguneos y glorias efímeras. Pero a pesar de las infames condiciones, la represión y el escaso compromiso, el rock sigue existiendo en México, con manifestaciones culturales tan atípicas como el tianguis del Chopo”.¹⁰¹

Con esta sentencia es como podemos vislumbrar lo que significó la creación del Tianguis Cultural del Chopo en la Ciudad de México a principios de 1980. Esta iniciativa comenzó con la idea de poder conjuntar a todo un aglomerado de juventudes y públicos heterogéneos entre sí con la finalidad de intercambiar opiniones, gustos, experiencias y algunas mercancías que permitiesen desfogar todos los intereses e imaginación colectiva gestados incluso

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 56

¹⁰¹ Yehya, Naief, *Nuevos bríos en el rock nacional*, en Martínez Rentería Carlos (compilador), *Op. Cit.*, p.119

desde tiempos previos a Avándaro; pero sobre todo, que había adquirido mayor expectativa a partir de la prohibición a la que se vio sujeta la juventud de aquel entonces. Al respecto, José Luis Paredes Pacho denominó la creación de este tianguis como

Un acontecimiento singular que convertiría al año de 1980 en un parte aguas de la historia del rock mexicano. Un enclave multigeneracional y pluriclasista, un arista de escenas y subculturas musicales, todo eso en torno a un espacio de intercambio y compraventa de discos y parafernalia roquera. En medio del yerto panorama heredado de los setenta, repleto de censuras y restricciones, sin un flujo de información sobre lo que sucedía musicalmente en el rock extranjero, sin suficientes espacios para tocar, la apertura de este mercadillo lo convertiría en un oasis.¹⁰²

Dicho tianguis se instaló dentro del Museo Universitario del Chopo (institución a cargo de la UNAM) que en aquellos años se administraba de acuerdo a las prácticas de gestión cultural de la época; por lo que la idea primigenia que se tuvo de éste jamás consideró la gran expectativa y respuesta que generaría entre la juventud y la enorme heterogeneidad de públicos que acudirían ávidos de conocerlo.

Tan pronto como se esparció la voz de que ya era una realidad la posibilidad de intercambiar ideas, mercancías y al mismo tiempo compartir experiencias e inquietudes, este espacio se gestionaría de una manera totalmente inédita para el panorama de aquellos años; conjuntando así a un número importante de subculturas juveniles del México de los años ochenta. Precisamente en 1980, la directora del museo era la escritora Ángeles Mastretta, cuya dirección de dicha institución se apegó de manera clara y expedita a las políticas institucionales de la década de los setenta. Es por ello que entre las actividades que se desarrollaban ahí se encontraban conferencias sobre diversos temas (sexualidad, feminismo, etc.), exposiciones sobre caricatura, talleres de manualidades, y un sinnúmero de políticas culturales que no representaban mayor

¹⁰² Paredes Pacho, José Luis, (2004), *El derecho a la fiesta: rock y autogestión en la Ciudad de México, 1980-1995* (tesis de licenciatura), Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH-SEP, México, p. 51

riesgo para el régimen. Sin embargo, el autor intelectual de dicho tianguis, el promotor cultural Jorge Pantoja, consideró como una propuesta novedosa (que vino además a darle un aire de frescura al panorama cultural de aquel entonces) la inclusión de una serie de actividades relacionadas con la música rock. De esta forma, al ser él mismo el encargado del área roquera dentro del propio museo, una de las primera actividades programadas con dicha temática fue el ciclo de conciertos denominado “Rock desde acá”. Pantoja relata que

En febrero de 1980 se presentó el ciclo de conciertos de rock con mayor permanencia quizá en toda la historia de la escena roquera de México, sólo suspendido por huelgas o vacaciones. En el mes de mayo se presentó el Primer Concurso de Composición El Rock del Chopo, de donde resultaría ganador Guillermo Briseño con la pieza “¿Sabes qué Museo del Chopo?”, para la cual ofrecieron un palomazo en los coros Eugenia León y Guadalupe Pineda. En agosto se programó la exhibición de más de 200 portadas de discos de rock, con un texto introductorio de José Agustín, quien, entre otras cosas, decía: “las portadas del rock terminaron en las caras de Beethoven en una actitud de venida”, y en octubre la apertura del ahora tianguis del Chopo”¹⁰³

Lo anterior permite entender que aunque la propuesta era innovadora y representó todo un hito en la historia cultural de la ciudad, las acciones emprendidas bien podrían ser consideradas de corte institucional, pues si bien eran una válvula de escape para todos los interesados en la parafernalia y las propuestas roqueras, éstas estaban claramente delimitadas de acuerdo a la *repartición de sensibilidades* que el propio régimen había validado en función de mostrar una apertura acorde a los nuevos paradigmas internacionales del neoliberalismo.

¹⁰³ Pantoja, Jorge, *Cuando el Chopo despertó el dinosaurio ya no estaba ahí*, en Velasco, Héctor Jorge (coeditor), *Rock en salsa verde: la larga y enjundiosa historia del rock en México*, México, Uva Tinta Ediciones, p. 152.



Figura 5. Fotografía que retrata el nacimiento, al interior del Museo Universitario del Chopo, del primer tianguis cultural y de la música en la Ciudad de México. Ca. 1980

A pesar de los esfuerzos institucionales para que esta iniciativa estuviera debidamente *distribuida*, igual que como ocurrió con el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro en 1971, las expectativas y confluencia a dicho tianguis por parte de sus organizadores, se vieron rebasadas más rápido de lo que pudieron imaginar, dando paso entonces a una serie de eventos que constituyen al propio Tianguis Cultural del Chopo como el espacio recuperado por aquellos sujetos políticos (los roqueros) en donde las prácticas que permitiesen *validar su derecho a la igualdad* se desarrollarían de manera libre y sin las ataduras del *lugar asignado por el propio orden policial*.

Lo que sucedió con este tianguis cultural fue que, de manera muy rápida y casi natural, los propios asistentes comenzaron a tomar las riendas de lo que debía constituir por sí mismo dicho espacio, convirtiéndolo así en una especie de “espacio reapropiado” acorde a las *sensibilidades* de cada uno de ellos. De nuevo con Paredes Pacho, este autor argumenta que

Hasta aquí, el tianguis seguía el perfil de los eventos culturales

*institucionales de los 70 y habría cuadrado muy bien dentro de la tradición de las actividades organizadas por radiodifusoras como Radio Educación o Radio UNAM de esa década. Sin embargo, el tianguis cobró un giro inesperado cuando el rock se apropió del espacio, lo cual sucedió en muy poco tiempo, mostrando que contaba con un gran arrastre en amplios sectores de varias generaciones y clases sociales, a pesar de haber permanecido durante tantos años sin espacios y en la subterrneidad. En unas cuantas semanas se dio en el Primer Tianguis de la Música una especie de selección natural darwiniana, por lo que se fueron retirando de la gesta todas las formas musicales invitadas de una u otra manera, quedando como amo y señor del proyecto el rock y todas sus manifestaciones. Entre los años 1980 y 1982, mientras el tianguis funcionó dentro del inmueble del Museo Universitario del Chopo, el público fue principalmente universitario, pero para el final de este periodo ya contaba con dos poblaciones claramente identificables, vendedores y rockeros”.*¹⁰⁴

Si el rock se instaló como el género dominante en este tianguis, sólo el poder de convocatoria que tuvo le hizo frente. Éste rebasó con creces las expectativas de autoridades y organizadores al grado de que su estadía dentro del museo se mantuvo alrededor de dos años, motivo por el cual comenzaron a surgir problemas de orden laboral y sindical –los trabajadores del museo se quejaron de la cantidad de basura y desorden que debían limpiar cada fin de semana debido al número de asistentes que se daban cita en este recinto– y con ello la odisea que iniciaría el propio tianguis.

Por ello es que comienza la búsqueda del espacio que pudiese albergar, sin líneas institucionales ni problemas con sindicatos, a todo el aglomerado de expresiones, necesidades e inquietudes que sábado a sábado se reunían en torno a este tianguis. La primera parada se dio en la banqueta del propio museo, en la calle de Enrique González Martínez, cuya estadía duró aproximadamente hasta antes del temblor de 1985; sin embargo, al igual que como había ocurrido dentro del museo, los problemas no se hicieron esperar, pero esta vez provenientes de los vecinos que se quejaron de las excéntricas vestimentas y formas de ser de los asistentes. La idea de que un tianguis con estas características estuviera además

¹⁰⁴ Paredes Pacho, José Luis, *Op. cit.*, pp. 54-55

en las inmediaciones de una zona denominada como “punto rojo” (la colonia Guerrero) hacia que los vecinos de éste se sintieran vulnerables debido a aquellos individuos que se dedicaban a delinquir, consumían drogas, y además, asistían al Tianguis Cultural del Chopo. Si bien es cierto que no todos los roqueros o público asistente eran consumidores, buena parte de ellos sí, por lo que todo lo anterior constituye la causa de que la propia Delegación Cuauhtémoc ordenara su desalojo.

Con ello dio comienzo toda una odisea hasta que en 1988 (después de sufrir todo tipo de acosos, agresiones, insultos, y crisis provocadas por cuerpos policiales, pandillas, vecinos, etc.), el espíritu combativo del propio tianguis logró resurgir de manera libre y autónoma en la calle de Aldama, en la colonia Buenavista-Guerrero y con ello su transformación en asociación civil.



Figura 6. Fotografía de la primera reubicación del tianguis, sobre la acera de la calle Enrique González Martínez. Ca. 1983

Debido a lo anterior es que el Tianguis Cultural del Chopo representa la reapropiación del espacio público no sólo de manera simbólica, sino también de forma física por parte de todos aquellos roqueros que habían estado condicionados de acuerdo a la *distribución de sensibilidades del régimen policial priísta*.

Si durante los años setenta el rock había sido un tema prohibido y hasta tabú por considerarlo peligroso para el propio *statu quo*, este tianguis constituyó el espacio ideal para poner en marcha aquellas prácticas que acercaran a la igualdad a todos aquellos individuos que de alguna u otra manera, formaban parte de aquellos *sin parte*. Si la clausura de espacios para el desarrollo de eventos musicales que expusieran al rock como género de interés para la juventud mexicana, la falta de oportunidades de desfogar sus inquietudes, curiosidades y propuestas ideológico-musicales, y la marginalización-prohibición del binomio juventud/rock habían sido rasgos característicos de la década anterior, durante los años ochenta –y a partir del nacimiento de este tianguis– *el reordenamiento de las sensibilidades* por parte de los roqueros, sería una tendencia cada vez más visible y sus resultados vendrían de las formas más variopintas que se pudieran imaginar.

3.2 Las bandas de las décadas de los ochenta y noventa ¿Sensibilidades políticas?

La década de los años ochenta se vio marcada por innumerables crisis: aquellas de índole económico ocasionadas por la forzosa transición del proteccionismo de Estado al libre mercado, el inicio de la crisis de seguridad relacionada con el narcotráfico no sólo en México, sino en múltiples países del cono sur, y aquellas de índole político como el auge de las dictaduras militares en América Latina y la continuidad del régimen autoritario del PRI en México, entre muchas otras más.¹⁰⁵

La Ciudad de México, a mitad de la década (el 19 de septiembre de 1985 para mayor exactitud) se vió literalmente sacudida por un sismo de magnitud 8.1, cuya devastación no sólo dejó caos y crisis humanitaria y social, sino que trajo

¹⁰⁵ En la presente investigación se han abordado de manera muy breve los sucesos más relevantes o que marcaron la tendencia durante cada época analizada. Para mayor información respecto a este período de la historia en México y el plano internacional, se recomienda la lectura de Luis Aboites Aguilar *Movilización ciudadana y cambio político 1982-2000*, en Escalante Gonzalbo, Pablo ...[et al.], *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2016, pp. 291-302

también una toma de consciencia y unión social que no se había visto antes. Cada mente, de cada ciudadano, se abrió de manera espontánea y de la tragedia nació algo muy positivo. Al respecto, en su artículo *El despertar de la sociedad civil: sismo del 85 y neoliberalismo*, Alejandra Leal Martínez expresa que

Según la narrativa popular del sismo (conformada por esas historias de solidaridad y heroísmo), ante aquella tragedia sin precedentes, la sociedad capitalina descubrió su fuerza y autonomía —su capacidad de organización al margen de los aparatos estatales— y se transformó en sociedad civil. Comenzó entonces el principio del fin del autoritario régimen posrevolucionario. De este modo, el sismo se volvió metáfora de un temblor político y social que transformó para siempre a la ciudad de México, si no es que a todo el país.¹⁰⁶

Esta cita permite plantear que a raíz de este fenómeno natural, surgió un antagonismo al régimen expresado de diversas maneras: desde abucheos generalizados al entonces presidente Miguel de la Madrid en la inauguración del Mundial de Fútbol de 1986, hasta la apertura de foros pequeños muy frecuentados por la juventud que buscaba de alguna manera superar las crisis antes mencionadas.

Sin embargo, con el pasar de la década no sólo en la sociedad se hicieron presentes los aires de cambio en la mentalidad, sino que también los tomadores de decisiones del país —muy a pesar de la crisis económica en que se encontraba sumido (con una deuda externa de casi 100 mil millones de dólares)— modificaron su manera de interactuar con los ciudadanos.

De esta forma es como surgen acciones inusitadas dentro del ámbito musical, mismas que posibilitaron que el rock tuviese una especie de segundo aire a pesar de casi tres lustros de frustración, estigmatización y persecución. Las bandas, públicos, y aquellos individuos que habían hecho del rock una forma de expresión, habían encontrado por fin un camino sobre el cual transitar y era hora

¹⁰⁶ Leal, Alejandra (24 de septiembre del 2015), *El despertar de la sociedad civil: sismo del 85 y neoliberalismo*, recuperado el 25 de enero del 2018 de <https://horizontal.mx/el-despertar-de-la-sociedad-civil-sismo-del-85-y-neoliberalismo/>

de avanzar a través de éste sin miedo alguno, pues justamente los cambios ya mencionados verían nacer a todo un puñado de bandas que surgieron en aquellos años (y que incluso hoy en día persisten dentro de la escena), pero que también renovarían a las pocas sobrevivientes del período oscurantista por el que habían atravesado. El panorama había cambiado, las composiciones, los discursos, los espacios y los rituales también. El futuro era prometedor, sólo había que aprovechar el momento.

3.2.1 La diversificación: nuevos estilos, nuevas sensibilidades

Una de las aseveraciones que mayor claridad proporcionan a este nuevo *reacomodo de sensibilidades* es la de José Luis Paredes Pacho al decir que

*En los años ochenta los estilos rockeros adaptados en México fueron cada vez más heterogéneos. Además del rhythm and blues y el rock pesado que dominaban las escenas del hoyo funky, resurgieron algunos circuitos del rock de clase alta, mientras una escena de rock progresivo y experimental se desarrollaba en el aislamiento, pues ni siquiera era aceptado en los hoyos funky. Algunas tendencias musicales se consolidaron cantando ya totalmente en español, con temáticas cada vez más referidas al propio contexto cotidiano.*¹⁰⁷

Esta diversificación de estilos, géneros y estratos sociales (donde surgía por vez primera, o bien, se retomaba esa expresión musical) permitieron al propio rock consolidarse como ese *desacuerdo* que surgió no sólo a nivel social y político, sino incluso dentro de los mismos cánones de aquella propuesta roquera de los años sesenta y setenta. Entre los principales y más importantes estilos o corrientes que surgieron en esta nueva etapa, se encuentran los rupestres (músicos que habiendo heredado elementos de la canción de protesta, la nueva

¹⁰⁷ Paredes Pacho, José Luis, Blanc Enrique, *Rock mexicano, breve recuento del siglo XX*, en Tello, Aurelio (coordinador), *La música en México, panorama del siglo XX*, México, FCE-CONACULTA, 2010, p. 434

trova o la nueva canción acercaron su propuesta hacia un terreno asumido como rock, con tintes cercanos al *blues* y el *rhythm and blues*); el “rock urbano”¹⁰⁸, cuyas principales características devienen de las condiciones en que surgió: a mediados de la década de los ochenta, cientos de familias que habían migrado del interior de la república hacia la capital se establecieron en las zonas periféricas, conurbadas, y de mayor marginación incluidas en la zona metropolitana del Valle de México¹⁰⁹, trayendo como resultado el que las bandas surgidas en este tipo de zonas tuvieran en común la creación de música con base musical y lírica sencilla, recargada de aspectos urbanos y explícitamente vivenciales; la precariedad e insuficiente de recursos líricos, grabaciones deficientes y lo anacrónico de sus atuendos, son los rasgos principales de este otro movimiento, y justifican (en la mayoría de los casos) el origen pobre y marginal tanto de sus exponentes como de sus públicos. De la misma forma, surgió también otra camada de bandas que provenientes de extractos sociales medios-altos; y aprovechando el arrastre que traía consigo esta reciente apertura, toda esta divesificación y pluralidad ya mencionada logró que el rock se expandiera por todo lo largo y amplio de la ciudad.

¹⁰⁸ Este sub-género del rock en México ha sido polémico desde su nacimiento. Oficialmente denominado como “Rock Urbano”, pero también conocido como “Rock Nacional” o “Rock Mexicano”, tal como se ha mencionado, es escuchado principalmente en los alrededores de la Ciudad de México, aunque con el paso de los años ha llegado a penetrar en el interior de la república. Su estilo se caracteriza por crear canciones con una base musical con géneros como el blues, punk y el rock and roll de los años sesenta y setenta, influenciado directamente por grupos de rock de Estados Unidos, Inglaterra y otros países de Europa, aunque con una ejecución menos prodigiosa y más empírica. Sus letras además contienen metáforas relacionadas con la ciudad, vivencias propias de esta sociedad, como el amor, el desamor, la soledad, la corrupción de los políticos, la discriminación, la emigración, delincuencia, drogadicción, muerte, peleas callejeras, prostitución, abandono, etc., son las temáticas más recurrentes, situaciones que ningún otro género musical en ese momento se atrevía a tocar de forma directa y sin mediaciones. Aunque este género musical ha sido muchas veces desprestigiado, menospreciado y hasta censurado, se ha mantenido en el gusto de la gente a lo largo de los años, viendo desaparecer muchos otros géneros musicales comerciales. En la presente investigación se hace mención de éste por la importancia y rasgos que comparte con los otros estilos que surgieron a partir de esta década; aunque cabe mencionar que por sí solo merece una investigación a parte.

¹⁰⁹ Entre las principales demarcaciones en que se asentó esta diáspora se cuentan las delegaciones Iztapalapa, Tláhuac y Gustavo A. Madero de la Ciudad de México; en tanto que municipios como Ciudad Nezahualcóyotl, Chimalhuacán, Ecatepec, Tlalnepantla, Chalco y otros más de la zona oriente, fueron las principales zonas geográficas ocupadas por estos movimiento migratorios internos.

3.2.2 Botellita de Jerez, Santa Sabina, Maldita Vecindad y Fobia

Entre las bandas más características de la tercera línea ya mencionada (sin registrarlas en orden cronológico, por grado de importancia o cualquier otro método de ordenamiento), se encuentran: *Botellita de Jerez*, banda que desde un inicio dejó en claro su postura frente a la industria y la política: suya es la ciudad. Ésta fue la primera banda en incorporar elementos de la cultura popular mexicana al rock, pues a partir de la indumentaria, las letras y la mezcla de ritmos, desde su fundación en 1983 Botellita de Jerez fue distinta a las bandas de su generación; habían desarrollado un sub-género propio: el *guacarock*. Al respecto el propio Sergio Arau comenta que “Botellita fue una cosa rara. La esencia era el humor y el desmadre, pero sobre todo cantar en español: esa era nuestra apuesta. Nuestro público ya no era de hoyos fonqui, sino de clase media. Queríamos hacer un rock distinto al de los 70. Nos metimos a la calle y la cantamos”¹¹⁰. Es por ello que su lema “*Si lo mexicano es naco, y lo mexicano es chido, entonces, verdad de Dios, todo lo naco es chido*”, está inspirado en el popular refrán “*Botellita de Jerez, todo lo que digas será al revés*”. Toda una declaración de principios frente a aquel *reparto de sensibilidades* establecido por el PRI.

Otra agrupación surgida durante este nuevo periodo del rock en México, fue *Santa Sabina*, agrupación conformada por Rita Guerrero, Alfonso Figueroa, Pablo Valero, Patricio Iglesias y Jacobo Lieberman; todos ellos estudiantes universitarios al momento de su formación. El nombre del grupo evoca y sirve como homenaje a la memoria de María Sabina, la famosa curandera mazateca que popularizó el uso de los hongos. Esta banda se distinguió del resto por su inusual propuesta musical, a menudo etiquetada como rock gótico, debido a las sombrías imágenes referenciadas en sus letras y debido también a la imagen en escena de algunos de sus integrantes; en especial de su vocalista Rita Guerrero, pues a pesar de la

¹¹⁰ Bautista, Eduardo (02 de marzo del 2017), *Botellita de Jerez sigue cantándole a la calle*, El Financiero, recuperado el 25 de noviembre del 2017 de <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/botellita-de-jerez-sigue-cantandole-a-la-calle.html>

apertura que se vivía en la época, no era común ver a mujeres formar parte de agrupaciones de rock y mucho menos liderarlas.

Continuando con las bandas más políticamente relevantes de la época, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio* surge en 1985, y su nombre deviene del tributo que, según sus propios integrantes, es un homenaje a las radionovelas y la tragicomedia mexicana; pero que en realidad también hace alusión a las construcciones habitacionales heredadas del siglo XIX en la Ciudad de México, de corte popular y por ende, de un estrato social vulnerable; por lo que ese apelativo reivindica el origen urbano, obrero o de clase social más baja de la propia agrupación.

Al igual que *Botellita de Jerez*, esta banda le dio forma al denominado “rock mestizo”, que es la confluencia de ritmos como el propio rock, el ska, el reggae, el punk, e influencias de la música mexicana como son el danzón o el bolero. De la misma forma, sus letras reflejaban la realidad de la ciudad que los vio nacer, así como las condiciones de vida, situaciones cotidianas y otros tantos hechos sociales que marcaron la época. Su segundo disco, *El Circo*, bien puede ser considerado como una especie de radiografía musical de la propia Ciudad de México debido al alto contenido de crítica social, política y los toques de humor y crudeza que se perciben en cada uno de sus cortes. Otra de sus características es la revalorización de la imagen y los atuendos de la subcultura conocida como chicanos o pachucos, propios de la década de los cincuenta.

Otra banda políticamente relevante surgida durante estos años es *Fobia*. Considerada como “la banda más fresca y de niños bonitos de la escena”, *Fobia* es el mejor ejemplo de cómo a partir de esta época, el rock penetró en todas las clases y estratos sociales de la ciudad. Vecinados en el sur de la Ciudad de México, y provenientes de una clase media-alta, esta agrupación demostró que no sólo eran “caras bonitas y niños bien” tal como solían criticarlos aun dentro de la misma escena roquera del momento. Lo interesante de su propuesta radica en la

frescura y vanguardismo de su música (incorporando de manera muy marcada los estilos e influencias del rock internacional de aquel momento: *The Sugarcubes*, *The Cure*, los inicios de la música electrónica, etc.), así como la tendencia a no politizar sus letras ni su música, algo que parece contradictorio para el objeto de análisis de esta investigación pero que, al analizarse desde la perspectiva propuesta por J. Rancière, constituye también un propio *desacuerdo* por parte de sus integrantes. Si la tendencia era el surgimiento de bandas de estratos sociales medio-bajo y corte popular en donde las letras reflejaban el acontecer político y social del momento, *Fobia*, al tomar una postura diferente a aquella tendencia ya marcaba otro ritmo, otra pauta. No tomar postura política alguna también era ya una postura política; a pesar de las constantes críticas y ataques de los cuales eran blanco debido a su pertenencia a una clase social media-alta.

Hasta aquí se han presentado una serie de bandas que, a pesar de lo diferentes que son entre sus estilos, condiciones de surgimiento, y demás elementos que las vuelven heterogéneas entre sí, dan una muestra de lo que pasó durante las décadas de los ochenta y noventa con respecto a la apertura y explosión de lo que algunos conocieron como “Rock en tu idioma”¹¹¹, pero que en realidad representaba los nuevos horizontes por los cuales música y política transitarían una vez más juntos. Las propuestas estaban listas, la infraestructura

¹¹¹ Este fenómeno denominado como *Rock en tu idioma* no se trata de manera amplia en la presente investigación porque constituyó, desde su inicio, el aprovechamiento netamente comercial de las bandas de rock que surgieron sobre todo en la década de los ochenta. Sin embargo, es importante mencionar que este surgió gracias a la importación de bandas pop argentinas y españolas que habían llamado la atención de los empresarios de la industria discográfica en aquellos países y que, teniendo el respaldo de compañías transnacionales, comenzaron a reclutar bandas mexicanas que contribuyeran a ampliar y explotar de manera más amplia la atención y el gusto por el rock cantado en idioma español. Al respecto, José Luis Pacho Paredes comenta que “...en la segunda mitad de los ochenta la prensa habló de un *boom* del *Rock en tu idioma*, confundiendo el grueso del rock mexicano con su mera irrupción en la industria discográfica y en los medios que, una vez más, volvían a programarlo tibiamente. Al terminar los ochenta, el rock mexicano se había legitimado en su propio país entre los distintos públicos de las diferentes clases sociales. Sin embargo, para los medios de entonces, el rock mexicano era reductible a las bandas que habían logrado grabar con la industria, olvidando que el movimiento llevaba, como hemos visto, varios lustros de existencia. En realidad, el grueso del movimiento de rock seguía fluyendo ardientemente dentro de las propias escenas alejadas de los reflectores de los medios y de las estadísticas mercadotécnicas de la industria”. Para ahondar en el tema se sugiere consultar: Paredes Pacho, José Luis; Blanc, Enrique, *Rock mexicano, breve recuento del siglo XX*, en Tello Aurelio (coordinador), *La música en México, panorama del siglo XX*, México, FCE-CONACULTA, 2010, pp. 440-443

se desarrollaba a la par de ellas, y los nuevos derroteros estaban siendo explorados entre el público y estas nuevas bandas con intensiones tan diferentes entre sí como cada uno de los acontecimientos de la última década del siglo XX.

3.3. Rock politik

En el transcurso de este trabajo, se han analizado diferentes momentos, hechos y fenómenos que han permitido analizar al rock mexicano como un *desacuerdo*; como una práctica artística generadora de nuevos sujetos políticos que buscan *verificar su derecho* a la igualdad a través de sus rituales, sus ceremonias y las posibilidades performativas que este les proporciona.

La relación música-política, como se ha visto, tiene más vínculos de los que en un inicio se pensó; por lo que es menester ahora evidenciar esos mismos puntos de convergencia de forma mucho más explícita y con miras a ejemplificar esta misma relación de manera formal y tangible. De la Peza Casares escribe que “gracias a los terrenos ganados por el rock como punto de encuentro entre actores y espectadores, los roqueros toman la palabra y los sitios de visibilidad pública e instauran nuevos lugares de enunciación”.¹¹²

Es por ello que el rock, entendido entonces como un lugar privilegiado de enunciación, se constituye al mismo tiempo como un proceso de subjetivación política al momento que entra en *desacuerdo con el régimen policial* y cuestiona al gobierno autoritario y excluyente que distribuye, marginaliza y reparte de manera desigual las sensibilidades de los individuos. Los roqueros, al tomar la palabra, verifican su *derecho a la igualdad*, que en este caso se traduce también como el derecho a la libertad de expresión y la vida democrática; derecho que, como hemos visto, ha sido dañado por la encarnación de la *policía* en la figura del

¹¹² De la Peza Casares, María., *Op. Cit.*, p. 89

régimen priista que buscaba mantener un *statu quo* en beneficio de unos cuantos y mantuvo un férreo control sobre su sociedad.

Los roqueros, al momento de tomar la palabra, no sólo adquieren visibilidad sino que se posicionan en un lugar diferente al que les fue asignado por la *policía*; en ese sentido, tal como se ejemplificó al inicio de esta investigación con el caso del revolucionario francés, Auguste Blanqui, al tomar la palabra y asentarla en actas o a través de cualquier otro medio, rompen con aquel ordenamiento de quién puede o no hablar, ser escuchado y *tener parte dentro de la distribución de sensibilidades*. Esto es: los roqueros, al momento de aparecer en escena y llevar a cabo sus rituales, ceremonias y expresarse a través de la música, rompen las reglas previamente establecidas del derecho a la igualdad y dejan al descubierto la relación entre rock y política.

Retomando la pregunta base de esta investigación ¿cómo y en qué momento se vincula la música con la política?, es que se vuelve posible afirmar que la relación entre arte y poder siempre ha sido polémica. Así, el análisis propuesto por J. Rancière en esta investigación, las discusiones que se han dado en torno al arte se han centrado en el tema de la verdad de lo bello y la relación del arte con su referente, confirmando o suprimiendo su carácter “representativo” y la vinculación o autonomía de este mismo arte con respecto a la realidad social o política. Es decir: la mayoría de los debates que giran en torno a las prácticas artísticas –y el arte en general– se olvidan de reflexionarlo como un oficio, como un *modo de hacer* que implica una *distribución de sensibilidad y ciertos modos de ser*.

Esto se basa en el supuesto primigenio del que parte esta investigación (igualmente planteado por Jacques Rancière) en el que las artes son modos de hacer, a las cuales se les ha asignado un lugar en la división jerárquica de la sociedad y, basando el análisis hasta ahora propuesto en los mismos postulados del pensador francés, al arte se le considera peligroso porque tiene el poder

–como la política con la policía– de volverse visible, de hacer uso de la palabra, y además está impregnado de la libertad que existe en la imaginación, la ficción y el ludismo; lo que en otras palabras también se puede enunciar como que cuenta con la posibilidad de negar al mundo existente (esa distribución de las funciones y sensibilidades policiales) y con ello proponer una nueva *división de lo sensible*, el poder de inventar otra cosa diferente a las establecidas de manera desigual. Gracias a lo anterior es que se puede interpretar que los músicos, los artistas en general, pueden o no estar comprometidos con la intervención directa del mundo tal como sí lo están los políticos.

Sin embargo, tal como se planteó al inicio de esta investigación (a través de los conceptos y categorías propuestas por J. Rancière) el rock puede considerarse como ejemplo de esa relación polémica debido a que cumple con dos elementos que resultan también esenciales dentro de su concepción de política: la heterogeneidad de la comunidad afín a éste (la anonimidad, el que cualquiera puede ser parte de ella) y el carácter *litigioso* (el desacuerdo compartido) que comparten como comunidad.

En México, la relación de los roqueros con el poder nunca ha sido homogénea, así como tampoco los diferentes estilos o corrientes de rock no se definen por una condición esencial o inmanente, sino precisamente por la forma diferenciada en que las bandas de rock se reconocen a sí mismas en relación u oposición con las demás y, sobre todo, con los poderes constituidos y las sensibilidades preestablecidas; incluso cuando éstas provengan de los mismos cánones o directrices del propio rock.

Otra de las preguntas que se realizaron al inicio de la presente fue ¿qué es el rock y cómo se define?, tema que está en constante discusión y que a lo largo de esta investigación se analiza a partir de las diferentes etapas hasta ahora propuestas. Por un lado, mientras que en las décadas de los años cincuenta y sesenta el rock se desarrolló de acuerdo a las directrices y los pactos

hegemónicos del régimen policial priísta, durante los años setenta y ochenta la supervivencia de éste se dio en los márgenes de la sociedad y pudo sobrevivir gracias a las iniciativas como los hoyos fonquis, la apertura gubernamental (debidamente delimitada con las políticas culturales de la época) y la autogestión por parte de las propias bandas y públicos; y finalmente, ya en los últimos tres lustros del siglo XX fue parcialmente recuperado por cada uno de sus protagonistas e incluso, por algunas industrias culturales que centraron su atención en éste como un mero producto comercial. Es por lo anterior, y por todos los demás elementos hasta ahora presentados, que el rock es la expresión paradójica de aquel binomio enunciado por J. Rancière: la comunidad roquera, en tanto comunidad política, está unida por un *desacuerdo*.

3.3.1 Los discursos del rock mexicano

Una vez presentadas algunas de las bandas surgidas durante esta última etapa de rock en México (1980-1998), así como de enunciar cuáles fueron los rasgos y características que marcaron el resurgimiento de esta música en la ciudad, es momento de evidenciar desde los discursos y las prácticas cómo es que se vinculan la música y la política a partir del mismo rock. Lo anterior se ejemplifica a partir de los acordes, las letras y los rituales (conciertos, mítines, eventos en beneficio de tal o cual causa, etc.) que estas nuevas propuestas llevaron a cabo entre finales de la década de los ochenta y hasta 1998; año en que –de forma coincidente– los aires de cambio y transición democrática que avecinaba el nuevo milenio dieron como resultado la consolidación de la industria cultural en México a partir de la creación de la empresa OCESA y el primer Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino.

A continuación se presentan algunos extractos de canciones que, desde el estilo propio de cada banda (y a pesar de lo diferentes que pudiesen ser entre si

dadas sus condiciones de surgimiento, pertenencia o no a la industria, o cualquier otro rasgo que marcara una división entre ellas), coincidían en enunciar, a partir de su música y sus letras, a partir del rock, el desacuerdo que los identificaba como una comunidad política frente al régimen policial aún existente en esa época.

Como primera referencia, se presenta un extracto de la canción *Parada suprimida*, del cantautor Gerardo Enciso. En ella, se expone una muestra clara y contundente de aquel *daño a la igualdad* ocasionado por el régimen policial priísta, pues parte de su contenido enuncia lo siguiente

*No puedo echarme un toque ni leer a Marx,
ni echarme un cachondeo con mi nena allá atrás,
ni traer el pelo largo, ni rocanroleo,
no puedo ir a la escuela ni a trabajar (...)*

*Parada suprimida
Parada suprimida (...)*

*Parada suprimida es este país;
Te ponen florecitas, dicen que eres feliz,
Los comics en primera plana me hacen reír,
Me importa Nicaragua y lo que pasa aquí (...)*

*Camino y veo a esa raza que es la militar,
Y sólo de acordarme me hacen vomitar,
Los tiras hacen razzias y no puedo más,
Lo único que quiero es que me dejen en paz (...)*

Si bien esta letra se percibe a primera vista como una declaración visceral, en este caso la misma visceralidad no representa una carencia de motivos racionales, sino que lo que se pondera en ella es esa rabia, hartazgo, un *desacuerdo* que ponía en evidencia el daño a la igualdad ocasionado a la sociedad en general, y a la juventud en particular, a lo largo de más de cincuenta años de existencia del PRI como régimen policial en México. Tomando como elemento central la cotidianidad capitalina, la metáfora de aquella parada de autobús que ya no cumple con su función y que fue *distriubída* de acuerdo a la lógica policial (que además es poco clara), cumple con la intención de evidenciar

cómo dicho elemento se vuelve una característica de aquel régimen policial que excluye a aquellos *sin parte* y a su vez provoca la nula distribución de las funciones y capacidades de cada individuos no sólo a nivel local, sino nacional. Es esa *parada* lo que pone sobre la mesa el desacuerdo entre lo que entendía el PRI y el rock por juventud, por libertad, por *derecho a la igualdad*. Sus limitantes irracionales y su prepotencia son una muestra de la asfixia y parálisis emocional que aún se respiraban en el país.

La canción, compuesta en una época en que ese era la realidad de los sensibles (los roqueros), nos provee también de una muestra de la indiferencia y sumisión del resto: *Parada suprimida* constituye un legítimo *modo de emancipación* que, a pesar de saber que no sacude a gran escala, sí permite un respiro momentáneo, el comienzo de un *desacuerdo*. Es por ello que incluso no podía ser demasiado refinada en su estilo literario; debía ser directa, cruda, *emancipadora*. Una canción que no responde a concesiones, sino que confronta la brutalidad de una decisión autoritaria que nada tiene que ver con aquellos *sin parte*. Con líneas musicales y letrísticas en bruto, Gerardo Enciso escribe sobre una ciudad en que la visceralidad es la única *sensibilidad* posible.

Aparecido en 1991, el segundo disco de La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El Circo*, es considerado por muchos (tanto críticos especializados en rock, como público en general) como uno de los mejores discos de rock mexicano que se han hecho hasta la fecha. En esta segunda placa sus integrantes hacen un recorrido por aquellas experiencias cotidianas de la vida en la Ciudad de México por las que, en especial pero no exclusivamente, se veían atravesados los jóvenes de aquella época. Sus éxitos *Pachuco* y *Kumbala*, trataban temas referentes a la crítica de los adultos hacia las nuevas expresiones musicales y de comportamiento de sus hijos, y el amor erótico-romántico que se respiraba en los ambientes nocturnos de aquel entonces, respectivamente. Sin embargo, en general todos los cortes que componen el álbum son un reflejo de la precaria situación y las carencias que se presentaban en el día a día en esta gran urbe;

todo ello a pesar de los supuestos milagros que traería consigo el cambio de modelo económico orquestado por el gobierno durante la década anterior. Respecto a ello, uno de los temas que mejor retratan lo antes dicho es el titulado *Un gran circo*, cuya letra reza

*Difícil es caminar en un extraño lugar,
En donde el hambre se ve como un gran circo en acción (...)*

*En una esquina es muy fácil que tú puedas ver
A un niño que trabaja y finge sonreír,
Lanzando pelotas pa' vivir,
Sólo es otro mal payaso para ti (...)*

*Gran circo es esta ciudad
Un alto, un siga, un alto (...)*

*Es mágico este lugar
Mientras más pobreza hay, más alegría se ve
En las calles hay color, al terminar la función
Nadie podrá ya reír (...)*

La letra de esta canción no sólo es un crudo retrato musical de lo que acontece aún hoy en la Ciudad de México, sino que de alguna forma, a través de sus acordes e interpretación, busca dar voz a aquellos excluidos y *dar parte a los sin parte*.

Botellita de Jerez incluyó el tema denominado *Guacarock de la Malinche* en su segundo larga duración *¡Naco es chido!*, el cual describe (con el humor, la irreverencia y todo el sarcasmo que les caracterizaba) el racismo y clasismo que históricamente se ha vivido en nuestro país. Más allá de realizar una crítica mordaz, *los "Botellos"* (como también se les conoce) retratan los estigmas que persisten incluso hoy en día dentro de la sociedad mexicana, al mismo tiempo que hacen alusión a aquellas bandas que cantaban en inglés y desprestigiaban al rock cantado en español. Su importancia reside también en que es a partir de esta canción que resignifican la identidad del adjetivo *naco*, asociado sobre todo con

aquellos individuos pertenecientes a estratos sociales populares o desprotegidos. La letra, cargada de analogías tan simples como graciosas, enuncia

*Chulada de maíz prieto
Cuánta pena a mí me da
Que te apena ser morena
Triste güera oxigenada
Dizque rubia superior (...)*

*Pinche Malinche, lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc
Mira pinche Malinche
Lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc (...)*

*Yo soy de aquí, no soy de allá
Tú ni de allá, ni de acá
Ni pichas, ni cachas, ni dejás batear
Aunque la mona se pinte de güera, mona se queda (...)*

*Con mi cara de nahual
De nopal sin rasurar
Nariz de chile relleno
‘Toy orgulloso, que conste
Yo soy la raza de bronce (...)*

*Si lo mexicano es naco
Y lo mexicano es chido
Entonces, verdad de Dios
¡Todo lo naco es chido! (...)*

Como último ejemplo de este *desacuerdo* que compartían las bandas (cada una a su manera) y se plasmó en los discursos de sus letras, se encuentra el tema *Reptil*, del álbum debut de *La Barranca*

*Esta es la cosa más extraña que ha surgido en todo el continente
americano. Es un nudo perfecto, una máquina ciega, un laberinto
borgiano.
Puede ser sutil o transparente, a veces una bestia prepotente;
Pero no intentes ponérselo al frente pues si te acercas te aplasta (...)*

*No hay movimiento, no hay acción ni beneficio, no hay tranza, no hay
tranza no hay lugar donde no alcanza su gran tenaza omnipresente:
es un reptil que se multiplica (...)*

*No vales nada si no formas parte de algún engranaje
No vales nada sin su protección en la noche (...)*

*Por más que intelectuales lo diserten este dinosaurio no se muere
y cuando en algún lado pierde con la otra mano arrebatada (...)*

Para comentar este tema, en la biografía de La Barranca escrita por David Cortés, es posible leer que “la intención de José Manuel era plasmar en la letra un retrato del sistema político mexicano, sistema que a pesar del cambio observado en el 2000, mantiene los vicios, las inercias y lo siniestro”.¹¹³

Estos discursos son el ejemplo de las acciones emprendidas por los roqueros, en tanto comunidad política, con los que buscaron *verificar su derecho a la igualdad* y llevar a cabo ese *desacuerdo*, con el que según J. Rancière comienza una nueva división de lo sensible y cuyo resultado es la incorporación de aquellos *sin parte* en ese reparto de funciones y formas de ser/hacer.

3.3.2 Rock y zapatismo

Uno de los principales protagonistas de esta etapa en que rock y política se aprecian de manera conjunta a la luz pública, es el otrora baterista de la agrupación *Maldita Vecindad* y también académico, José Luis Paredes Pacho, quien argumenta que

A partir del terremoto de 1985 las movilizaciones sociales utilizaron el humor y la fiesta, convirtiéndose en una suerte de performance callejero. El ascenso de la izquierda social trajo consigo el uso de nuevos lenguajes políticos, de los cuales el rock fue parte, ya que la confluencia de la izquierda social con el rock conformó una escena rockera politizada de perduraría desde entonces, a partir de los conciertos de apoyo al movimiento estudiantil del CEU en 1986-1987, o bien durante la movilización ciudadana alrededor del cardenismo

¹¹³ Cortés, David, *Op. Cit.*, p. 80

*en 1988. Esta escena politizada es significativa si recordamos que en los setenta la izquierda convencional condenó al rock por “imperialista”, a la vez que la intelectualidad lo denostó por apolítico.*¹¹⁴

La claridad de esta cita conduce a entender que los roqueros no se estacionaron únicamente en el discurso, sino que pasaron a la praxis de la mano con los diferentes públicos y la sociedad civil en general. Por ello es que se vuelve necesario enunciar algunos de los momentos y hechos más importantes dentro de esta práctica, pues tal como se ha venido desarrollando desde el inicio de la presente, el rock, entendido como un desacuerdo, requiere de la palabra y las acciones que verifiquen el derecho a la igualdad de la comunidad en litigio. En palabras del mismo Paredes Pacho puede entenderse que “se trató de una escena politizada pero no en el sentido doctrinario ni partidista, sino solidaria con sus causas sociales y ciudadanas, lo cual también representó el antecedente de los conciertos masivos autogestionarios que se realizarían a partir de 1995 en apoyo al zapatismo”.¹¹⁵

Los conciertos, mítines y otros eventos que se realizaron a partir de 1985 y hasta finales de la década los noventa son el ejemplo a través del cual, la comunidad política surgida en torno y gracias al rock, propició que tanto el gobierno como la sociedad pudiesen entender que más allá de los estigmas, la criminalización, prohibición y otras adendas de las cuales había sido objeto esta música (entre ellas el también considerarlo como un mero acto de ocio o “desmadre”), el rock también aportaba avances a la cultura política del momento y permitía la emergencia de nuevas sensibilidades. Al respecto, Laura Martínez Hernández argumenta que

Mientras que en los productos masmediáticos populares de entretenimiento –telenovelas, talk shows o concursos, por ejemplo– las realidades sociales como la violencia, el desempleo o la

¹¹⁴ Paredes Pacho, José Luis, *Rock mexicano breve recuento del siglo XX*, en: Tello, Aurelio (compilador), *Op. Cit.*, p. 435-436

¹¹⁵ *Ibidem.*

explotación son romantizadas o ignoradas y la mayor parte del periodismo de la televisión abierta sólo se ocupa de ellas en notas sensacionalistas, el rock mexicano se propone como un espacio desde el cual se exhiben los problemas cotidianos desde una perspectiva crítica.

La cita anterior nos permite comprender que el rock y la política nacional han estado vinculados de formas tan diversas como se pueda imaginar: desde conciertos a favor del PRI, filiaciones para con otros partidos, eventos organizados en favor de la izquierda, y hasta la colaboración directa con el movimiento zapatista, el rock no es inocente, pero tampoco indiferente al acontecer de la vida en México.

Es en relación con el zapatismo que los conciertos se politizan totalmente durante la última década del siglo XX. De forma general, la década de los noventa en México se vio marcada por varias crisis, tanto económicas como políticas y sociales, pero fue el levantamiento zapatista acontecido el uno de enero de 1994 el que tuvo mayores repercusiones no sólo a nivel nacional, sino internacional también.

Este evento marcaría el inicio de la emergencia de la sociedad civil que tomó las calles para impedir el exterminio de los alzados y ejerció tanta presión hacia el gobierno para negociar la paz en Chiapas. Coincidencia o no, fue durante este mismo 1994, año electoral, cuando se expresó la crisis de la hegemonía del Estado mexicano, pero sobre todo, la de aquel régimen priísta que llevaba más de un siglo enquistado en los puestos de representación pública y los lugares de toma de decisiones. Esto quedó demostrado no sólo por la misma declaración de guerra que había emitido el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), sino también por los asesinatos de Luis Donaldo Colosio y Eduardo Ruíz Massieu (ambos del PRI), entonces candidato a la presidencia y presidente del partido, respectivamente.

El momento clave que politizó no sólo al rock, sino a gran parte de la sociedad civil en ese momento, fue precisamente la declaración de guerra del

EZLN al gobierno. Esto debido a que en el marco de las leyes internacionales esta declaración al gobierno mexicano estaba fundamentada debido a las acusaciones de ser un gobierno de facto, ilegítimo, producto de un fraude electoral llevado a cabo en 1988. Este movimiento armado no pretendía tomar el poder, sino que contrario a ello, tomó la palabra para exigir el derecho de los indígenas a ser reconocidos como parte de la nación mexicana. Visto desde la concepción de J. Rancière, éste fue un acto de enunciación que si bien se inscribe en la tradición de las revoluciones socialistas latinoamericanas, rompe con ellas: al tomar la palabra, como diría Rancière de los plebeyos reunidos en Adventio “instituyen otro orden, otra partición de lo sensible al constituirse no como guerreros, sino como seres parlantes que comparten las mismas propiedades que aquellos que los niegan”¹¹⁶

Así, a través de la acción y el discurso, los indígenas de la Selva Lacandona entraron en desacuerdo con ese régimen policial priísta que los había infantilizado, marginado y reclamaron su lugar, su parte en la sociedad en la que no habían tenido parte, como ciudadanos con los mismos derechos a educación, salud, trabajo y, sobre todo, su derecho a decidir sobre la forma de autogobernarse. En suma, *su derecho a la igualdad*.

Ya en el plano musical, los roqueros –como parte de la sociedad civil y como comunidad política– exigieron al gobierno mexicano reconocer como un legítimo interlocutor al propio EZLN y así detener la guerra de exterminio en contra de los indígenas. La respuesta de estos mismos roqueros hacia el proceso de emancipación iniciado por los indígenas del sureste mexicano, se materializó de múltiples formas: colectivos (algunos de ellos con roqueros y universitarios unidos por igual), conciertos organizados a favor de este movimiento cuyo fin era informar sobre el propio movimiento y el estatus del mismo, así como eventos artísticos multidisciplinarios para recaudar fondos que evidenciaran el espaldarazo al mismo.

Esta vinculación entre las bandas de rock y la izquierda universitaria representó un importante avance en el proceso de politización y participación

¹¹⁶ Rancière, Jacques, *El desacuerdo*, p. 39

pública de los jóvenes. A partir de este levantamiento armado, durante febrero y marzo de 1995, estudiantes de la UNAM (que pertenecían a la Caravana Universitaria “Ricardo Pozas”), así como múltiples bandas del circuito nacional y varios grupos artísticos multidisciplinarios, llevaron a cabo dos conciertos como protesta a las medidas prohibitivas del rock y en aras de que la paz llegara a Chiapas.

Sobre estos dos conciertos, Paredes Pacho describe que

El primer concierto fue el 27 de febrero de 1995 y se llamó Por la Paz y la Tolerancia. Congregó a unas diez mil personas, según la prensa, el segundo se llamó Festival 12 de septiembre, y congregó a más de treinta mil, realizándose el jueves 18 de mayo de 1995. Ambos mostraron las capacidades de autogestión de los jóvenes, a pesar de las prohibiciones [...] En el festival 12 de Septiembre participaron los grupos de varias generaciones roqueras, desde León Chávez Texeiro y Guillermo Briseño de los 70, pasando por quienes comenzaron durante la primera mitad de los 80 como Botellita de Jerez, Real de Catorce, Banda Elástica, Nina Galindo, así como los grupos considerados de la generación del terremoto: Maldita Vecindad y Choluis; y quienes se formaron durante la segunda mitad de la década de 1980, como Santa Sabina, La Lupita, Romántico Desliz, Café Tacvba, Juguete Rabioso, Consumatum Est. Por último, también se involucraron grupos de la generación que surgió en los noventa: Los de abajo, así como los más jóvenes: La Nao, La Milagrosa, Van Troi y La Oveja Negra. El festival incluyó también diferentes espectáculos interdisciplinarios en los que participaron Raúl Platas, de La Casa del Teatro, Utopía (danza), Katia Tirado, Martín Rentería (performance), Mojigangas y Chaneque (títeres), entre otros artistas y videoastas. Asistieron también el Tianguis Cultural del Chopo y 90.1 Radio Pirata. [...] Independientemente de las diferentes visiones políticas de los artistas que participaron, todos coincidían en exigir la posibilidad de crear espacios autogestionarios tanto al aire libre como en lugares cerrados, sitios donde tocar su propia música, espacios libres de las leyes más oprobiosas del mercado. También reclamaban tolerancia hacia los ambientes urbanos y sus preferencias culturales. Para ellos, todo esto coincidía con la exigencia de paz en Chiapas y el derecho a la autodeterminación étnica y cultural en México.¹¹⁷

¹¹⁷ Paredes Pacho, José Luis, “Los hijos del campo”, (ponencia leída en el debate organizado por “El campo no aguanta más”, en enero de 2003), en *Big (B) Other. Ciberespacio. Walker Art Center, posted*, 10 de febrero en <http://bigbrother.walkerart.org/archives/00133.html>, consultada el 26 de diciembre del 2017.

El rock, como ese espacio político abierto a bandas y públicos ha sido, de acuerdo con lo hasta ahora presentado en esta investigación, un espacio de información, reflexión y deliberación política. Se ha constituido a sí mismo, sin negar las otras aristas que tiene, como un *desacuerdo* que permite la emergencia de nuevas sensibilidades y reconfigura aquella distribución de funciones establecidas de manera unilateral y autoritaria por parte de la *policía*; en este caso ejemplificada en el régimen priísta de más de 80 años que aun hoy existe.

Es por ello que en la presente investigación el rock es interpretado y analizado a partir de los discursos, prácticas y hechos que evidencian la disruptiva de éste con el régimen priísta; sin embargo, aunque es uno de los elementos que mayor peso tienen en la misma, no debe dejarse de lado la concepción primigenia con que J. Rancière concibe a la política: en tanto exista la policía, existirá la política, pues el fin último de la política es demostrar el derecho a la igualdad y con ello, crear una nuevo asentamiento de las partes y sensibilidades que funcione mejor que la anterior hasta que, posteriormente, alguien emprenda un nuevo litigio y con ello se cree una nueva distribución de las mismas.

Es en este sentido que el rock se inscribe dentro del marco teórico planteado al inicio de esta investigación: en tanto existe una comunidad interesada en desarrollar nuevas formas de expresión estético-políticas, el rock se constituye como un litigio que busca una nueva distribución de las partes y las sensibilidades que funcione mejor que la ya establecida por el orden policial. Sin embargo, es precisamente por la característica de reacomodar las partes y sensibilidades por parte del rock, que el mismo no debe ser considerado como una música contracultural, de desafección o puramente antisistema, pues al final del día, al instaurar ese nuevo reacomodo de las partes y sensibilidades, instaura también un nuevo orden policial preferible o mejor al que previamente se encontraba.

Conclusiones generales

De acuerdo al análisis hasta ahora planteado se pueden enunciar tres conclusiones generales sobre las que se circunscribe esta investigación:

1. La estética es política debido a que propone una nueva forma de repartir el espacio sensible y en este punto, es política al interior del campo del arte.
2. Si la política es entendida como un desacuerdo, el pensamiento estético es político debido a que la lógica del mismo está situada en el eje de las formas de la experiencia de lo sensible.
3. A partir de la noción estética-política podemos entender que, durante las fechas en que se analizó el rock en la Ciudad de México, implicó emprender un litigio, ya que presupone la construcción de un nuevo espacio desde el que se cuestionaba el orden policial de las distribuciones. Esto a su vez, permitió la constitución de un sujeto que se des-identifica del papel de oprimido y busca no ser parte del orden existente. El nuevo sujeto político muestra su arbitrariedad y pone sobre la mesa nuevas formas de hacerse visible, desarrollando así la construcción de otros tipos de distribución de lo sensible preferibles a los anteriores, por lo general establecidos por la policía.

Gracias a estos enunciados, podemos concluir que, uno de los objetivos de esta investigación ha sido destacar el carácter político del rock a partir de su concepción como una práctica estética que permite a sus participantes dirigir su aparición y deliberación hacia el plano político y de visibilidad pública. Es por ello que la música, en tanto expresión estética, puede ser considerada también como una expresión política (de acuerdo al esquema lógico de J. Rancière) pues permite desarrollar el análisis del rock como una práctica que posibilita la emergencia de nuevas sensibilidades políticas y ayuda a los individuos participantes a aparecer en un espacio que anteriormente les había sido negado; –tal como lo hizo el

revolucionario francés Auguste Blanqui en su interrogatorio—. Dentro de esta misma tónica, el rock se ha analizado como un proceso de subjetivación política, como un espacio de visibilidad, y como una expresión estética vivida por múltiples actores y expresada en diferentes espacios donde pondera la interacción colectiva.

De esta forma es que se puede decir que el rock en México se ha constituido como un proceso de subjetivación política ya que, según las propias palabras del propio J. Rancière, la subjetivación política es el espacio que se abre entre uno y otro, un lugar entre dos. Esto reafirma aquel primer planteamiento en que se inscribe esta investigación: el rock, a pesar de que ya se ha analizado como una música contracultural, de resistencia o de desafección *per se* frente al sistema, surge gracias a este mismo sistema, y es a partir de sus prácticas, discursos, y rituales como logra modificar las condiciones en que se encuentran sus participantes para así dar paso a la constitución de nuevas sensibilidades y actores políticos. Dicho de otro modo, el rock se ha constituido en México como un nuevo espacio de visibilidad pública, interacción colectiva y deliberación política como resultado de las exigencias de sus participantes frente al régimen y la sociedad mexicana.

A través de esta expresión musical, se han realizado demandas políticas como la apertura democrática, el derecho a la palabra y la visibilidad pública, la libertad de expresión y hasta reclamos por el reconocimiento de autonomía de los pueblos originarios (como en el caso de la alianza en el EZLN y el rock). Así, tal como se han presentado a través de los tres apartados que constituyen esta investigación, los roqueros toman la palabra e intervienen de manera pública en el plano nacional, trayendo consigo repercusiones significativas para la vida política y social de México durante las décadas del siglo XX en que ha sido analizado este tema.

Ya en los albores del siglo XXI, con el cambio de milenio vino también la alternancia política en México: aquel régimen que desde 1929 se afianzó como la única y principal opción para el ejercicio del poder dentro de este país, se vio

afectada por la llegada al gobierno del Partido Acción Nacional. El nuevo milenio trajo consigo cientos de expectativas, esperanzas y vientos de cambio que se pensaba, iban a materializarse a través de la apertura democrática, la participación ciudadana y las nuevas propuestas políticas que venían gestándose desde tiempo atrás.

En el campo de la música, y en general de la oferta cultural del país, sucedió algo similar: con el nuevo milenio llegaron también nuevas formas de producir, consumir y apropiarse de la música; y el rock no fue la excepción. Las nuevas tecnologías, la consolidación de OCESA como el monopolio de la industria cultural en México, así como la aparición del internet a nivel global (mismo que trajo como consecuencia el inicio de la crisis en la industria discográfica), permitieron a todos aquellos interesados en crear o consumir esta música, acercarse a ella de manera más rápida, sin las restricciones y censuras del pasado, y con mayor facilidad que en las décadas anteriores.

Si previo a esta nueva etapa en la historia de México, el ser afín al rock implicó hasta cierto punto arriesgarse a ser objeto de censura, criminalización y hasta marginación por parte del régimen y la sociedad, en el siglo XXI –aun con todas las bondades que trajo consigo– el rock se normalizó de tal manera que incluso se puede hablar de una despolitización del mismo como consecuencia de la aceptación y normalización por parte del régimen y la sociedad. El rock ya no es visto como una amenaza, sino como una industria cultural en la que todos podían confluír sin temor a represalias por parte de las autoridades o la moral en turno.

Sin embargo, otra de las consideraciones finales que no deben pasarse por alto, y que ayudan a entender por qué se analizó el rock en el período comprendido entre 1955 y 1995, es que esta música dota de un sentido de libertad y de ejercicio y cuestionamiento del poder, arraigando en cada uno de sus participantes la idea de que algo les es propio y desde ello se puede actuar a favor de ciertas causas o intereses.

El título *Rock politik*, hace referencia al vocablo alemán *realpolitik*, cuyo concepto se aplica a aquella política o diplomacia que está basada en intereses prácticos y acciones concretas sin que esto implique asirse a alguna teoría o a la misma filosofía como elementos formuladores de política. Aunque esto pudiese ser parecer contradictorio para esta investigación (que está basada en los argumentos de la teoría filosófica política de Jacques Rancière), la misma nos da cuenta, desde el inicio de sus formulaciones, que incluso aquella relación parasitaria entre *política* y *policía*, se nutre de las acciones de ambos elementos que la conforman. Es por ello que, dentro de esta investigación, el rock mexicano no es considerado como una música contestataria, de desafección frente al sistema o contracultural de manera tajante, sino que, tal como se planteó al inicio de la presente, al igual que el acto de creación que es subversivo, esta música funciona de acuerdo a los intereses de cada uno de sus participantes, y puede virar hacia prácticamente cualquier camino que lo conduzca a alcanzar sus objetivos.

En suma, el rock es una forma de sentir, percibir y enunciar al mundo desde una subjetividad que no está satisfecha con el estado actual de la realidad. Su poder de manifestación no radica en la oposición tajante al sistema de valores, insituciones y repartos de la sensibilidad que se hallan presentes en la realidad en que se presenta, sino en su capacidad de legitimar una forma diferente de vivir y pensar que cuestione y funcione mejor que las existentes.

Bibliografía

- Adorno, Theodore y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.
- Agustín, José, *Tragicomedia mexicana, vol. 2, La vida en México de 1970 a 1982*, México, Planeta, 1992.
- _____, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Grijalbo, 1996.
- _____, *Tragicomedia mexicana, vol. 3, La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta, 1998.
- _____, *La nueva música clásica*, México, De Bolsillo, 2011.
- Amorós, Miguel, 1968. *El año sublime de la acracia*, Bilbao, Mutturereko Burutazioak, 2014.
- Anaya, Benjamín, *Neo zapatismo y rock mexicano*, México, La Cuadrilla de la Langosta, 2000.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul*, México, Editorial Posada, 1985.
- Arditi, Benjamín (editor), *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Caracas, Nueva Visión, 2000.
- Attali, Jacques, *Ruidos ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.
- Bautista, Eduardo (02 de marzo del 2017), *Botellita de Jerez sigue cantándole a la calle*, El Financiero, en <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/botellita-de-jerez-sigue-cantandole-a-la-calle.html>
- Barrios López, Andrés, *35 años de rock en Panamá*, tesis de licenciatura, Panamá, UPAM, 2012.

- Byrne, David, *Cómo funciona la música*, España, Sexto Piso, 2017.
- Cortés, David, *La vida en La Barranca*, México, Ediciones Stella, 2008.
- Chimal, Carlos (compilador), *Crines. Otras lecturas del rock*, México, Era, 1994.
- De Garay Sánchez, Adrián, *El rock también es cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- De la Peza Casares, María del Carmen, *El rock mexicano, espacio en disputa, México*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013
- Escalante Gonzalbo, Pablo, et al; *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2016.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- _____, *El sujeto y el poder*, México, Siglo XXI Editores, 2011.
- Fouce Rodríguez, Héctor, *La música pop y rock*, España, Editorial UOC, 2007.
- Hobsbawn, Eric. J, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1993.
- Martínez Hernández, Laura, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano a finales del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2013
- Martínez Rentería, Carlos (compilador), *Cultura Contra Cultura*, México, Plaza Janés, 2000.
- Meraz, Andrea (10 de junio del 2016), "El Halconazo: 45 años de impunidad; penoso aniversario. Excélsior, en <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/06/10/109788>.
- Moreno Gaona, D., (2008) *Rockeros en tierra de mariachis. Ensayo sobre las identidades construidas en torno a la música rock en México a través de sus canciones, 1955-1971*. Vuelo libre. Revista de historia, no.1, en

www.vuelolibre.revistadehistoria.cucsh.udg.mx/sites/default/files/4rockerosentierra-demariachis2.pdf.

-Paredes Pacho, José Luis, *Rock Mexicano. Sonidos de la calle*, México, Aguirre y Beltrán Editores, 1992.

_____, (2004), *El derecho a la fiesta: rock y autogestión en la Ciudad de México, 1980-1995* (tesis de licenciatura), Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH-SEP, México.

-Rancière, Jacques, *El Desacuerdo*, Argentina, Nueva Visión, 1996.

_____, *Política, policía, democracia*, Chile, LOM Ediciones, 2006.

_____, *La división de lo sensible. Estética y política*, México, traducción de Antonio Fernández Lera, 2002, en <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

-Roura, David, *Apuntes de rock. Por las calles del mundo*, México, Ediciones Nuevo Mar, 1985.

-Semo, Ilán, (compilador), *La transición interrumpida: México: 1968-1988*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

-Solís, Leopoldo, *Evolución de la economía mexicana*, México, El Colegio Nacional, 1999.

-Tello, Aurelio (coordinador), *La música en México: panorama del siglo XX, México*, FCE-CONACULTA, 2010.

-Torres-Medina, Violeta, *Rock-eros en concreto*, México, CONACULTA-INAH, 2002.

-Urteaga, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, CNCA-Culturas Populares-SEP, 1998.

-Valenzuela-Arce, José Manuel, *¡A la brava ese!*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

-Velasco, Jorge Héctor (compilador), *Rock en salsa verde: la larga y enjundiosa historia del rock mexicano*, México, Uva Tinta Ediciones, 2013.

-Zazueta Aguilar, Humberto, et.al., *La guerra sucia en México y el papel del Poder Legislativo: Comparativo Internacional*, México, 2009, Centro de Producción Editorial, en: http://diputadosprd.org.mx/libros/lx/guerra_sucia_2009.pdf

-Zolov, Eric, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Grupo Editorial Norma, 2002.

Discografía

-Botellita de Jerez, *¡Naco es chido!*, Polydor, 1986.

-El Personal, *No me hallo*, Discos Caracol, 1988.

-Fobia, *Amor Chiquito*, Radio Corporation of America, 1995.

-Gerardo Enciso y el Poder Ejecutivo, *A contracorriente*, Pentagrama, 1988.

-La Barranca, *El fuego de la noche*, Opción Sónica, 1996.

-La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio, *El Circo*, BMG/Ariola, 1991.

-Three Souls In My Mind, *Chavo de onda*, Cisne-Raff, 1976.