



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

MÚSICA Y UTOPIA

LA CANCIÓN EN EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968 EN MÉXICO

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
JORGE HÉCTOR VELASCO GARCÍA

TUTOR
DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE, 2020



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.



Jorge Héctor Velasco García

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Cap. 1. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968 EN MÉXICO.....	23
1.1 Contexto internacional. Crisis del sistema hegemónico capitalista.....	24
1.2 Contexto nacional. Agotamiento del “Milagro Mexicano” y crisis del Estado.....	31
1.3 Breve reseña del movimiento.....	44
Cap. 2. ACTORES Y DEMANDAS DEL MOVIMIENTO.....	65
2.1 Identidad social y actor colectivo.....	67
2.2 Estudiantes.....	72
2.2.1 Sector politizado de izquierda.....	73
2.2.2 Base radical joven.....	75
2.3 Otros sectores sociales.....	78
2.3.1 Maestros, intelectuales y artistas.....	78
2.3.2. Obreros, campesinos y comerciantes.....	82
2.4 El pliego petitorio de los seis puntos.....	86
Cap. 3. LA CANCIÓN EN EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL.....	90
3.1 Canción difundida por los medios de comunicación masiva.....	91
3.2 Canción de resistencia y memoria colectiva.....	102
3.3 Parodia y resemantización del discurso musical dominante.....	115
3.4 Nuevas creaciones.....	123
Cap. 4. SIGNIFICADO Y FUNCIONES DE LA CANCIÓN EN LA MOVILIZACIÓN.....	137
4.1 Sociograma de la utopía en las letras de canciones.....	138
4.2 Función interna. Recreación del imaginario alternativo y de la identidad social del movimiento.....	149
4.3 Función externa. Crítica del discurso oficial y difusión ante la sociedad de los motivos de la movilización.....	153
4.4 Capacidad meta-comunicadora de la canción. Razón emoción e imaginación en brigadas, guardias, mítines, marchas, y festivales.....	156

CONCLUSIONES.....170

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía.....172
Páginas de internet.....179
Discografía.....179
Filmografía.....180
Cancioneros.....180

INTRODUCCIÓN

El *68 no se olvida* es patrimonio de los mexicanos que han hecho de la memoria, falsa o cierta, memoria prestada u original, un recurso de orgullo para sostener la resistencia.

Paco Ignacio Taibo II

Una canción puede parecer inofensiva, aunque quizá la suma de canciones no lo sea tanto; pero si detrás de las canciones hay además una actitud decidida y coherente, ya entonces el mero hecho artístico se vuelve peligroso, poco menos que subversivo.

Mario Benedetti

¿O es que la Patria tiene dos caras? Pues sí señores, evidentemente se trata de dos puntos de vista: El que se apoya en las bayonetas y el que brota de mi guitarra.

Judith Reyes

El '68 como que desclasó e hizo que la gente se juntara de una sola manera y penetró la tierra y ahora empieza nuevamente a florecer, y ahí seguimos tratando que los jóvenes vuelvan a tener utopía.

Enrique Ballesté

El conocimiento e interpretación de la historia, se enriquece cuando ésta es investigada y contada destacando cualidades y expresiones del ser humano, cuya importancia muchas veces se ve opacada por la fría abstracción teórica. La presente investigación, es una invitación a conocer un momento crucial de la historia de México, tomados de la mano de la lírica de la canción. Esto para recorrer los caminos sonoros de la memoria, la razón y la imaginación, transitados por una sociedad mexicana ávida de paz, justicia y libertad. Caminos que convergen en la lucha por conquistar la utopía.

Durante el movimiento estudiantil de 1968, se expresaron diversas disciplinas artísticas: artes visuales, caricatura, fotografía, danza, literatura, cine y teatro; sobre cuya producción existe abundante documentación escrita y gráfica. Sin embargo, no existe suficiente información sobre las expresiones musicales que se manifestaron en el movimiento, aunque estuvieron presentes una serie de cantores. Estos utilizaron diversos géneros musicales para expresar con sus canciones el imaginario de la movilización, narrando los acontecimientos desde un punto de vista opuesto a la versión oficial.

En los diversos espacios donde se manifestó el movimiento como brigadas, guardias, mítines, marchas y festivales, los participantes cantaban estas canciones. En su canto se apoyaban con hojas volantes con las letras impresas, tanto de autor conocido como muchas otras de creación colectiva, surgidas al calor de las movilizaciones. Ignoramos el porqué de este olvido y ausencia de documentación e investigación sobre este aspecto fundamental de la cultura popular mexicana de los años sesenta, no obstante, la importancia que tuvo la música como elemento de comunicación, identificación y cohesión social dentro del movimiento estudiantil. Esta investigación, al abordar esta temática hace eco de la inquietud planteada por Juan Pablo González al hablar de los retos de la musicología actual.

Como Philip Tagg nos recuerda, en los estudios de música popular no es suficiente el conocimiento del llamado texto primario o nivel neutro: la partitura. Necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento. El problema es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos (González, 2008: 8).

En el mismo sentido apunta la preocupación de Pablo Vila al analizar la relación entre música e identidad, señalando la importancia que tiene la trama argumental de las narrativas identitarias de los sujetos sociales, en la aceptación o no aceptación de las múltiples y diversas propuestas de identidad que se les ofrecen a través de las prácticas musicales, ya sea como productores o receptores de las mismas.

... quisiera proponer que muy a menudo una específica práctica musical articula una particular, imaginaria identidad narrativizada, cuando los ejecutantes o los escuchas de tal música sienten que la música se ajusta (por supuesto, tras un complicado proceso de negociación entre la interpelación musical y la línea argumental de sus narrativas) a la trama argumental que organiza sus narrativas identitarias (Vila, 2000: 364).

Una de las intenciones del presente trabajo, es analizar el papel de la canción en la construcción de la identidad del sujeto social en un momento histórico social concreto, como fue el movimiento estudiantil de 1968 en México. Al respecto, cada vez es mayor el interés de las ciencias sociales en el estudio del papel del sonido y consecuentemente de la música y la canción en la vida colectiva.

Tema que tradicionalmente fue ignorado, por considerarlo un aspecto menor o frívolo, y no determinante de la vida social.

Ya en la década de los sesenta Alan Merriam (1964), había publicado su obra *Antropología de la música* en donde presenta las ideas sobre la etnomusicología, pero bajo la perspectiva antropológica. Ante la discusión presente en esos momentos sobre el dominio de la musicología sobre la etnomusicología, en donde ésta sólo se presentaba como una especialidad para los musicólogos que estudiaban la música no occidental, Merriam destaca la importancia del estudio antropológico de la música para explicar, por ejemplo, el comportamiento de los músicos, su posición social, conceptos sobre música, el *performance* presente en ella, así como sus letras entre otros elementos. Es decir, se hace énfasis en el estudio del contexto social de la música.

Desarrollando las ideas de Merriam, su alumno Steven Feld destaca la importancia no solo de la música sino de todos los sonidos que rodean y acompañan la vida social como una importante fuente de conocimiento sobre la sociedad, pasando así de una antropología de la música a una antropología del sonido y acuñando el término de “Acustemología” a inicios de los 80’s.

Entonces, la antropología del sonido fue una respuesta a Alan Merriam y su proyecto de una antropología de la música. La idea de una antropología de la música es etnocéntrica, en parte, pues no está abierta a las preguntas más importantes sobre escuchar y oír como capacidades humanas. Todos escuchamos, todos oímos, pero ¿qué es lo que la gente hace con eso? ¿Cómo eso se relaciona con el mundo físico que habitamos? ¿Con el lugar, el sonido ambiente?... Todos nosotros, seres humanos, sabemos mucho del mundo que habitamos solo escuchando. Eso no tiene nada que ver con la música. Tiene que ver con la capacidad de escuchar... Comencé a pensar que la antropología del sonido era un buen concepto, y daba cuenta de lo que yo estaba haciendo, pero era preciso refinarlo. Comencé a hablar de acustemología. El término es lo más importante de esa perspectiva, ya que deja de lado el debate sobre música. Acustemología junta la palabra acústica –hacer sonido, percibir sonido– con epistemología –conocimiento–. Entonces, la idea era pensar el sonido como un modo de conocer, sonido como un método de conocimiento del mundo, sonido como habitus. Escuchar como habitus – en el sentido usado por Bourdieu– escuchar como práctica cotidiana y social de estar en el mundo y hallar un lugar en él.¹

¹ Consultar la entrevista a Steven Feld en la revista A Contratiempo del 15 de diciembre de 2015. <<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html>>

Esta idea de la importancia del sonido como medio de conocimiento de la realidad social, es retomada en esta investigación, aun cuando nuestro objeto de estudio sea solo la canción. Ya que la praxis sonora presente en el movimiento estudiantil, incluía no solo música y canciones, sino también los gritos de las consignas, los ruidos hechos con el cuerpo (los pies al caminar, las manos al aplaudir), gruñidos imitando el sonido de simios al burlarse de los granaderos, ruido de matracas y el mismo silencio, como se manifestó en la imponente marcha del silencio del 13 de septiembre de 1968.

El músico y economista francés Jaques Attali, también destaca la importancia que tiene el sonido en el conocimiento de la vida social, cuando en su obra *Ruidos* señala que: “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... Hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas, más que por sus estadísticas” (Attali, 1995: 11).

Es así como actualmente se profundiza la investigación sobre la existencia de marcos sonoros de la memoria colectiva (Granados: 2016), y la importancia de la música en los rituales y situaciones de efervescencia social, donde se potencia la producción y transmisión de las representaciones colectivas (Rodríguez: 2016). La presente tesis, al tomar a la canción como objeto de estudio, se inscribe en este campo de investigación sobre la música y su función como sonoridad dentro de la sociedad. Pretende ser parte de este esfuerzo interdisciplinario de comprensión de las culturas musicales urbanas, que permita, en el caso concreto de esta investigación, un conocimiento más profundo de su relación con los movimientos sociales. Esto hará posible una mayor comprensión del desarrollo que ha tenido la sociedad mexicana actual, en su búsqueda por alcanzar una utopía.

El gran significado del movimiento estudiantil fue la búsqueda de la utopía, entendida como señala Esteban Krotz (1997:44), no como un simple optimismo o fantasía arbitraria, sino como el espacio donde se anticipa lo nuevo, donde se ensaya la posibilidad de una sociedad nueva, libre de toda opresión a la dignidad humana. Al respecto Paul Ricoeur también señala que: “El modo utópico es para la existencia de la sociedad lo que la invención es para el saber científico. El modo utópico se puede definir como el proyecto imaginario de otro tipo de sociedad, de otra realidad, otro mundo” (Ricoeur, 1989:52). En las condiciones que se vivían en nuestro país de represión y censura contra todo aquello que cuestionara el orden institucional, la utopía nutrió la identidad social del movimiento estudiantil. En tanto proyecto imaginario, esta le proporcionó la unidad y cohesión necesarias para emprender su organización y acción en contra de la violencia del Estado, como lo expresa el teórico marxista Adolfo Sánchez Vázquez.

En suma, la utopía no es el reino de lo absolutamente imposible, ni tampoco de lo posible sin más, sino de lo posible en determinadas circunstancias y condiciones. Por otra parte, no basta este signo positivo para que se realice. Se requiere para ello no sólo esas condiciones y circunstancias, sino también la conciencia de su valor, de la superioridad de lo posible sobre lo real, así como la voluntad de realización y la praxis correspondiente. Sólo esta conjunción de factores hace de la utopía una empresa posible y realizable... La utopía comprende una disconformidad y crítica de lo existente y una alternativa social futura... Hemos hablado de la utopía en dos planos: como imagen o proyecto de un futuro mejor, que se contrapone al presente real, y como presencia efectiva en la conciencia de los hombres, que inspira determinada práctica (Sánchez Vázquez, 2014: 254-258).

En este sentido, Alberto Melucci (1999:11), considera a los movimientos sociales contemporáneos profetas que anuncian los cambios posibles en el presente de nuestras vidas. No es gratuito entonces que una de las consignas emblemáticas del movimiento estudiantil haya sido llevar *la imaginación al poder*, siendo la canción uno de los medios para expresar este anhelo colectivo.

La utopía fue entonces el elemento del imaginario social alternativo, que permitió unificar las diversas ideologías y tendencias presentes en el movimiento estudiantil (comunista, maoísta, trotskista, guevarista, hippie y cristiana, entre otras). Ella le dio una identidad colectiva al movimiento, que se expresó en las seis demandas planteadas por el Consejo Nacional de Huelga (Gilabert:1993). Esta utopía se reprodujo en las letras de las canciones que se cantaban, cuyas interpelaciones al movimiento estudiantil fueron acordes a la trama argumental de los movilizados. Utopía, construcción imaginaria que, adoptando la perspectiva de la sociocrítica de Claude Duchet (Gimenez: 2007), se expresó en diversos ideogramas (dignidad, igualdad, libertad, justicia y democracia), que constituyeron su sociograma.

Es así como esta investigación, al tocar diversos temas: canción, movimientos sociales, imaginario alternativo, memoria colectiva, identidad social, utopía; pretende a través de un enfoque interdisciplinario, comprender las relaciones que se establecen entre música y sociedad en momentos de agitación social, tomando como caso concreto el movimiento estudiantil de 1968 en México.

Es necesario señalar que, si bien existe una amplia bibliografía sobre música y movimientos sociales, en nuestro país este tema no ha sido suficientemente estudiado y menos aún su presencia en el '68. Diversos estudios sobre la canción social o política se han publicado en las actas de los congresos de la Rama Latinoamericana de la IASPM (Asociación Internacional para el estudio de la

música popular), desde su primer congreso en 1997. Sin embargo, se ha focalizado el estudio en países de Sudamérica. Esto es así porque sin lugar a dudas la Nueva Canción en Chile, Argentina y Uruguay, junto con la Nueva Trova Cubana han tenido una fuerte influencia en la canción social de la región latinoamericana (Carrasco:1982, Vila:2014).

Solo para dar unos ejemplos citemos los siguientes ensayos: a) *Música Política: Algunos casos Latino-Americanos* de Alberto T. Ikeda (1999)², en donde al hablar de México se cita a algunos cantantes y grupos del llamado “canto nuevo” como Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Nopalera, Judith Reyes, Oscar Chávez y Folcloristas. Estos tres últimos presentes con su canto en el ‘68. b) *Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960* de Ernesto Donas (2004). En este texto se señala que en América Latina la canción popular “comprometida”, ha sido en diferentes instancias históricas, sociales y políticas, vehículo de expresión y participación en procesos sociales, así como una rica fuente para entenderlos.

Esta postura coincide con la planteada por Pablo Vila (2014), editor del libro *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. El autor indica que no se pueden comprender completamente las movilizaciones por cambios sociales en Latinoamérica en las décadas de 1950, 1960 y 1970, sin una comprensión del componente emocional, en cuya construcción la música juega un importante papel.

El libro de Eyerman y Jamison (1998), *Music and social movements*, reflexiona sobre las relaciones entre los movimientos sociales y la cultura. Se enfatiza que, al combinar la cultura y la política, el movimiento social reconstituye a ambas; se proporciona un contexto histórico-político más amplio para la expresión cultural y se ofrecen recursos culturales a los repertorios de acción política. El movimiento social constituye una acción simbólica que crea nuevas formas de identidad colectiva, con signos que cuestionan al orden establecido.

Otros trabajos sobre música y movimientos sociales en América Latina son: *Canción popular y política*, Eduardo Carrasco Pirard (1999). *La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*, Claudio Rolle (2000). *Cantando al MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns*, Laura Jordán (2010). *Música y resistencia en la sociedad de socorros mutuos “Unión de carpinteros y ebanistas*

² Consultado en Internet <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ikeda-Musica_Politica.pdf>

de Concepción” en los años 70 y 80, Mauricio Valdebenito (2014). *Cantando conseguimos la liberación: guitarra armada en la revolución sandinista*, Gustavo Miranda Meza (2014).

Otra fuente de información la constituye la Revista TRANS, Revista Transcultural de Música de la Sociedad de Etnomusicología con sede en España. Algunos ensayos sobre el tema son: “Dos situaciones de expresión sonora colectiva: Las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos”, de Jaume Ayats (1997); en donde se muestra la importancia de las canciones emblemáticas y las parodias en las manifestaciones callejeras. “Compartiendo canciones y utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española”, de Joaquina Labajo (2004); aquí se señala que las canciones interpretadas para expresar identidades o bien compuestas para reforzar los sentimientos de unidad en el grupo, jugaron a través de mensajes transculturales, un papel complejo y heterogéneo en la supervivencia de la comunidad. “Política y cultura en los años ’70: El itinerario de Canto Popular Urbano”, de Lorena Verzero (2013); se trata de un análisis de algunas experiencias culturales vinculadas a posiciones de izquierda en los años setenta en Argentina.

Un libro emblemático de esta época es el de *¡Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina* (1974), en donde se encuentran registradas varias de las canciones presentes en la movilización estudiantil del ’68. En esta antología de canciones se destaca que el canto es también una manera de escribir la historia, de impugnar las diversas formas de servidumbre e injusticia, de gritar el hambre o el dolor, de revelarse y rebelarse. Sin embargo, aunque el texto ubica a cada canción en su contexto histórico, social y político, no ofrece un análisis sobre las relaciones entre música y acción social.

En el ensayo “La Nueva Canción en América Latina”, contenido en la *Memoria del Foro del Primer Festival de Nuevo Canto Latinoamericano* (1982), Eduardo Carrasco menciona en el caso de México algunos de los participantes en el movimiento estudiantil como Judith Reyes, Oscar Chávez, Mario Orozco Rivera (pintor) y el grupo Los Folkloristas. En esta misma publicación aparecen breves ensayos de músicos y críticos mexicanos que abordan algún aspecto de la llamada “Nueva Canción” que surge después del ’68 en los años setenta, como Jorge Jufresa, René Villanueva, Rodrigo Morales, Alain Derbez, y Mario Díaz Mercado entre otros.

Un trabajo que aborda el estudio del cancionero rebelde mexicano es el capítulo de Gilberto Giménez, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas” en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales* (2007), en donde analiza las canciones surgidas en dicho movimiento indígena a partir de la sociocrítica de Claude Duchet y su concepto de sociograma. El

autor señala las funciones de la música tanto al interior como al exterior del movimiento social, destacando la capacidad meta-comunicadora del discurso político cuando se realiza con ritmo y musicalidad, transmitiendo afectividad y emoción estética.

El artículo de Alan Granados “Del *soundscape* a la praxis sonora. Expresiones sonoras de la protesta en la Ciudad de México”, en el libro colectivo, *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música* (2019), analiza las diversas expresiones sonoras presentes en marchas de diversos movimientos sociales del siglo XXI en la capital del país. Esto lo hace a través del concepto de “praxis sonora” propuesto por Samuel Araujo y el Grupo Musicultura, destacando las prácticas sonoras y sus discursos que expresan la dimensión imaginaria y simbólica de los movimientos sociales.

Con respecto a la música en el movimiento estudiantil de 1968 en México, el texto de Rubén Ortiz ³, “La música también se manifestó en el ‘68”, aparecido en la Revista *Zurda* (1998), es de los pocos que trata este tema. Se trata de un recuento de los músicos participantes destacando la presencia del canto en las diversas acciones del movimiento, como lo reconoce el mismo Ortiz: “Si la presencia del canto fue tan intensa durante el ‘68, ¿por qué no se ha documentado?, ¿por qué existen tan pocos testimonios? (...) Hoy a 30 años del ‘68, intentaré hacer, basado en mi experiencia personal, un recuerdo descriptivo de la presencia de la música durante ese movimiento... será una visión parcial e incompleta, porque no he partido de una investigación, sino de la memoria de tan sólo un participante...” (Ortiz, 1998: 223-224).

En el capítulo “Cultura y resistencia en México 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva”, de Ricardo Pérez Montfort (2014), también se menciona la presencia de la música llamada de “protesta”, “social” o “comprometida”, en el movimiento estudiantil del ‘68, tanto en marchas, mítines, asambleas y encuentros entre activistas y sociedad. Una música con muchas influencias que constituyó un repertorio que incluía antiguos corridos de la revolución, parodias de canciones de moda, traducciones al castellano de piezas de luchadores sociales internacionales y cantos de resistencia y denuncia latinoamericanos.

El artículo de Roberto Ponce “El 68 cuestionó por primera vez la música comercial; los ideales de paz y amor se juntaron a los de cambio social en la nueva canción”, aparecido en la Revista *Proceso* (1998), presenta testimonios de Ismael Colmenares *Maylo*, fundador del grupo “Los Nakos”, uno de

³ El arquitecto Rubén Ortiz fue fundador del grupo Los Folkloristas, compuso la canción *Zamba del Ché*, difundida por Víctor Jara y en el ‘68 era maestro del IPN.

los principales compositores de parodias que se cantaban en el movimiento estudiantil. Aquí también se hace referencia a las diversas corrientes musicales nacionales y extranjeras que nutrieron el cancionero rebelde y se mencionan los compositores, cantantes y grupos que participaron en el movimiento.

El trabajo de Liliana García *Cantando para tiempos oscuros. Procesos históricos que incidieron en la canción social en México entre 1960 y 1980* (2012), es un trabajo académico muy cercano a esta investigación. La autora desarrolla el papel histórico de la canción social más allá de acompañar, expresar y animar a los movimientos sociales, destacando su presencia como testimonio, documento o fuente de acontecimientos y sucesos históricos, que son ignorados o invisibilizados por el poder y sus medios de comunicación oficiales. La investigación se apoya en gran medida en la historia de vida de León Chávez Teixeira, pilar fundamental de la canción social en México, quien estuvo presente con su canto y su cámara en el movimiento estudiantil de 1968.

Otro libro de Liliana García es el de *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924/1988*, (2007), en donde expone la biografía de esta compositora y cantante fundamental en la lírica del movimiento estudiantil. Judith realizó la crónica del movimiento con sus canciones que estuvieron presentes en brigadas, guardias, marchas, mítines y festivales. Junto a este libro es importante la propia biografía de Judith Reyes escrita en 1974 con el título de *La otra cara de la Patria*, en donde relata su experiencia como cantante en los movimientos sociales de los años sesenta, incluido el movimiento estudiantil de 1968.⁴

Junto a las investigaciones de Liliana, el libro de Jorge Gazca, *El cantor con el sol en el sombrero. León Chávez Teixeira, canto épico y revolución* (2018), constituye una extensa y profunda investigación sobre la obra musical y pictórica del referido cantautor. Con sonidos, letras, formas y colores plasmados en canciones y pinturas, León representa la cotidianidad de las clases trabajadoras de la sociedad mexicana. Y con ello nos muestra el pasado, el presente y el futuro de la revolución comunista, de la transformación social. Su canto que el mismo llama “canción proletaria”, expresa la incansable lucha de los sectores subalternos de la sociedad mexicana por conquistar la utopía socialista.

Al inicio de la obra arriba citada, el autor expone las profundas motivaciones e intereses que moldearon el trabajo estético político de León. Nos muestra la situación económica, política, social y

⁴ El Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM, publicó en 2019 en su colección Brigadistas este texto de Judith Reyes.

cultural mundial y nacional que se vivía en los años sesenta. Época en que León comenzó a componer canciones para el movimiento estudiantil, mientras realizaba trabajos de registro fotográfico de las movilizaciones como estudiante del CUEC.

Por otra parte, en el sitio de internet *La nueva canción mexicana*, creado en 2014 por Fernando Morán, músico fundador del grupo Salario Mínimo, se pueden consultar diversas entrevistas a músicos provenientes del movimiento estudiantil como Los Nakos. Así como textos, audios y videos relacionados con el tema de la música y los movimientos sociales en México y otros países de Latinoamérica.

Finalmente debo señalar que esta investigación es una continuación de mis ensayos *El canto de la tribu* (2004), en donde analizo el movimiento alternativo de música popular en México que surge a partir del movimiento estudiantil del '68, y *El sonido de la resistencia* (2019), donde hablo de las canciones presentes en los movimientos sociales del siglo XXI en México. Concretamente el de los normalistas de Ayotzinapa, el de los maestros de la CNTE y el de los electricistas del SME.

Esta tesis, que sería mi tercer paso en el estudio de esta línea de investigación, y que tiene un antecedente en mi breve ensayo *La música popular en el 68. Un canto de resistencia que se mantiene en pie* (2019),⁵ paradójicamente representa el origen de los dos primeros textos. Es un intento por aclarar las condiciones en las cuales el canto de resistencia social y político presente en la historia de México y con una gran vitalidad y variedad en la actualidad, se consolidó como un movimiento cultural musical alternativo a partir del movimiento estudiantil popular de 1968.

Con estos antecedentes sobre el tema, la presente investigación se plantea los siguientes objetivos:

Objetivo general: Estudiar la importancia de la canción, como sistema simbólico fundamental en la construcción del imaginario colectivo y la identidad social del movimiento estudiantil de 1968 en México.

Objetivos particulares:

1. Conocer el contexto internacional y nacional en el cual surge el movimiento y su desarrollo.
2. Identificar quiénes son los actores, cuáles son sus demandas y contra quienes se confrontan.
3. Ubicar que canciones se escuchaban en el año de 1968, tanto las difundidas por los medios de comunicación masiva, como las que surgen dentro del movimiento.

⁵ Incluido en el libro colectivo *Memoria en pie 1968/2018. 50 años de resistencia artística, crítica, independiente y popular*, en donde se aborda el desarrollo de diversas disciplinas artísticas, incluida la música, a través de 50 años a partir de 1968.

4. Analizar las interacciones entre actores y canción, identificando las funciones de ésta, tanto al interior como al exterior del movimiento.

Estos objetivos serán el soporte para generar nuevo conocimiento, a partir de la siguiente hipótesis general de la investigación: La canción, por su capacidad meta-comunicadora, desempeñó un papel fundamental en la construcción del imaginario y la identidad social del movimiento estudiantil de 1968 en México. El canto convocó y unió memoria, razón e imaginación en el pensamiento de los movilizadores, en un momento crucial de la historia del país. Esto permitió un espacio de convergencia y diálogo entre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad mexicana, en su lucha por construir una sociedad libre de la explotación del hombre por el hombre.

Para fundamentar esta hipótesis desarrollaré cada objetivo particular como capítulo, teniendo como marco teórico metodológico general la concepción simbólica de la cultura de Clifford Geertz (2005), el método de la hermenéutica profunda desarrollado por John B. Thompson (2006) y la teoría semiológica tripartita de Jean Molino (2011) y Jean-Jacques Nattiez (2005). Estas teorías y metodologías, sin aplicarse estrictamente a nuestro objeto de estudio, nos servirán como guía para comprender e interpretar el papel de la canción en el movimiento estudiantil, a partir de su contexto específico de producción y recepción.

El fenómeno de la música, como el del lenguaje o el de la religión, no puede definirse o describirse correctamente a menos de que tomemos en cuenta su modo de existencia triple, como un objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo percibido. Es en estas tres dimensiones en lo que se basa, en gran medida, la especificidad de lo simbólico (Molino, 2011: 89).

En esta investigación el interés se centrará en las letras de las canciones, cuyo contenido será interpretado utilizando el concepto de sociograma de Claude Duchet (Giménez: 2007). Ya que, como señala Thompson, el estudio de las formas simbólicas es fundamental e inevitablemente una cuestión de comprensión e interpretación. “Las formas simbólicas representan algo, dicen algo acerca de algo, y es este carácter trascendente el que se debe captar por medio del proceso de interpretación” (Thompson, 2006:421).

Al respecto Nattiez destaca la importancia de la semiología (que es el estudio de los signos y de sus organizaciones), al estudiar el significado de las cosas, y su conexión con la actividad hermenéutica, ya que esta consiste en indagar y elucidar la maraña infinita de significados que se le presentan a alguien ante un objeto o una acción determinados (2005: 31). El mismo autor señala que

incluso los dos términos, hermenéutica y semiología, han sido tomados a veces el uno por el otro al tener en común el mismo objeto de estudio: el campo de los significados (Natiezz, 2005:32).

Utilizo la concepción simbólica de la cultura elaborada por Geertz (2005), como guía para estudiar la canción en la construcción del imaginario colectivo y la identidad social del movimiento estudiantil de 1968 en México, por la importancia que esta concepción da a la interpretación del significado de las representaciones sociales. En nuestro caso, las canciones presentes en el movimiento estudiantil expresan esta cultura interiorizada por los individuos. Constituyen un sistema simbólico fundamental en la construcción de la idea de la utopía, que permitió la unidad de acción.

La importancia de la interpretación de las formas simbólicas que señala Thompson, cuyo método de la hermenéutica profunda nos abre una orientación en esta investigación, está presente en la misma definición de cultura que nos da Geertz:

El concepto de cultura que propugno... es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, 2005: 20).

Thompson desarrolla entonces, a partir de este concepto de cultura de Geertz, su método de la hermenéutica profunda, que precisamente “profundiza” en la importancia de la contextualización de las formas simbólicas, aspecto que según Thompson no es suficientemente tratado por Geertz y que para la presente investigación resulta imprescindible, ya que se trata del estudio del papel de la canción en un contexto específico de efervescencia social como fue el movimiento estudiantil del '68.

Este énfasis en el aspecto simbólico de la vida social debe complementarse con un énfasis en el hecho, no siempre evidente en los escritos de Geertz, de que las formas simbólicas están arraigadas en contextos sociales estructurados que implican relaciones de poder, formas de conflicto, desigualdades en términos de la distribución de recursos... los fenómenos culturales pueden considerarse como formas simbólicas en contextos estructurados y el análisis cultural puede concebirse como el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas (Thompson, 2006: XXIV).

Esta posición metodológica de estudiar los hechos sociales que conforman la cultura, como formas simbólicas que necesitan ser interpretadas, en un contexto cruzado por conflictos, relaciones de poder y desigualdades sociales, nos será de gran utilidad en esta investigación. Solo se podrá comprender la importancia de la lírica de las canciones en el '68, si la interpretamos tomando en cuenta la conflictiva situación social que enfrentó a los estudiantes y otros sectores de la sociedad mexicana, con un estado autoritario y represivo representado por el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz.

La concepción simbólica de la cultura planteada por Geertz se distingue de anteriores ideas sobre ella, que la hacían corresponder con la totalidad de la vida social, al señalar que es posible identificar un campo específico y homogéneo a la cultura si se define por referencia a los procesos simbólicos de la sociedad.

La cultura tendría que concebirse entonces... como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad. O más precisamente, como la organización social del sentido, como pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias (Giménez, 2005: 67).

Tomando en cuenta esta definición de cultura, las letras de las canciones cantadas en el movimiento estudiantil representan formas simbólicas (junto con la gráfica, el discurso y las actitudes), a través de las cuales los movilizadlos compartieron sus experiencias, concepciones y creencias. Es decir, representan el imaginario alternativo, que, expresando los ideales de la utopía, se enfrentó al imaginario establecido por el Estado y sus instituciones de control ideológico.

Siguiendo en esta concepción simbólica de la cultura, el proceso de semiosis social, la producción de sentido, va más allá de su finalidad de ser interpretada. También puede ser un instrumento para transformar la realidad, parafraseando la onceava tesis sobre Feuerbach de Carlos Marx que sostiene que: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, 1973:10).

Al respecto de esta utilización que se puede hacer de los signos para transformar la realidad, según el interés de quien esté interpretando las representaciones sociales, Gilberto Giménez señala que: “el símbolo y, por lo tanto, la cultura, no es solamente un significado producido para ser descifrado como un texto, sino también un instrumento de intervención sobre el mundo y un

dispositivo de poder” (Giménez, 2005: 71). En este sentido, las formas simbólicas encarnadas en las letras de las canciones que expresaron el ideal de la utopía, fueron utilizadas por los participantes del movimiento estudiantil tanto al interior como al exterior del mismo, para contrarrestar la información oficial y difundir los ideales de transformación social. Las canciones fueron entonces un dispositivo de poder en manos y voces de los movilizad

Teniendo en cuenta la concepción simbólica de la cultura, el método de la hermenéutica profunda no sólo se inscribe dentro del enfoque metodológico de la semiótica. También confiere un papel importante al análisis del contexto histórico social, mediado por relaciones de poder. Esta postura coincide con el método de la tripartición, ya que como señala Nattiez, “no se puede concebir una semiología de la música que no sea al mismo tiempo una hermenéutica de los significados sociales y políticos que le están asociados” (Natiezz, 2005: 35).

Un primer paso de la hermenéutica profunda, es la reconstrucción etnográfica de la interpretación cotidiana de las formas simbólicas en la vida social. A esta fase se le llama hermenéutica de la vida cotidiana o interpretación de la doxa. En la presente investigación, esta descripción etnográfica sobre el significado de las canciones, la proporcionan las entrevistas a músicos y participantes del movimiento, así como los testimonios encontrados en diversas publicaciones sobre el movimiento estudiantil. Se trata de ver cómo vivieron los movilizad

En la medida en que el objeto de nuestra investigación es un campo preinterpretado, el enfoque hermenéutico profundo debe reconocer y tomar en cuenta las maneras en que las formas simbólicas son interpretadas por los sujetos que comprenden el campo sujeto-objeto. En otras palabras, la hermenéutica de la vida cotidiana es el punto de partida primordial e inevitable del enfoque de la hermenéutica profunda. Por tanto, este enfoque debe basarse, en lo posible, en una elucidación de las maneras en que las formas simbólicas son interpretadas y comprendidas por los individuos que las producen y las reciben en el curso de sus vidas diarias (Thompson, 2006: 406).

Como se verá, existe cierta correspondencia en nuestro objeto de estudio, entre la hermenéutica de la vida cotidiana y la reinterpretación posterior a los análisis correspondientes. Las palabras de Judith Reyes y de Enrique Ballesté, que aparecen en el epígrafe de esta introducción, ilustran con un fuerte contenido simbólico lo que para ellos significó la canción en el movimiento estudiantil. Reyes señala: “¿O es que la Patria tiene dos caras? Pues sí señores, evidentemente se trata de dos puntos de vista:

el que se apoya en las bayonetas y el que brota de mi guitarra” (Reyes, 1974: 235). Por su parte, Ballesté dice: “El ‘68 como que desclasó e hizo que la gente se juntara de una sola manera y penetró la tierra y ahora empieza nuevamente a florecer, y ahí seguimos tratando que los jóvenes vuelvan a tener utopía”.⁶ Ambos expresan esta primera interpretación de las formas simbólicas, que son las canciones en el movimiento.

Las palabras de Judith hablan de la posición comprometida del canto de resistencia que se opone al control ideológico y militar del sistema dominante. Por su parte, las palabras de Enrique hablan de la utopía que unificó al movimiento estudiantil. En estas ideas expresadas, por dos destacados representantes del canto presente en el movimiento estudiantil de 1968, se aprecia como el objeto de nuestra investigación es en sí mismo un campo preinterpretado.

El mundo sociohistórico no es solo un campo-objeto que esté allí para ser observado; también es un campo-sujeto constituido, en parte, de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismo y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos (Thompson, 2006: 394).

Después de esta fase previa, el método de la hermenéutica profunda presenta tres fases analíticas que deben considerarse no en forma secuencial, sino como dimensiones distintas de análisis de un mismo proceso de interpretación de la realidad social. La primera fase es la del análisis histórico social, a través del cual se reconstruyen las condiciones de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas. Esta fase destaca la importancia del contexto en el análisis de cualquier fenómeno social, que adquiere sentido a partir de su contexto de producción y recepción.

Se corresponde con los niveles poiético y estésico del modelo de la tripartición, que señala que toda forma simbólica resulta de un proceso creador que es posible describir o reconstituir. Al mismo tiempo, origina una actividad estésica, en donde los receptores del mensaje no captan un significado único, sino que este es construido por cada individuo en un proceso activo de percepción. Aquí también resulta pertinente la teorización que presenta Pablo Vila, respecto a la dinámica que se establece entre música e identidad social, cuando plantea que:

⁶ Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008.

... la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos, que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro, modelos de satisfacción psíquica y emocional (Vila, 2000: 338-339).

Es decir, las canciones ofrecen a los participantes en el movimiento estudiantil, una oferta identitaria que es apropiada por los sujetos al corresponder con su trama argumental, con sus deseos, aspiraciones y demandas (Vila, 2000). Relacionando la teoría semiológica de la tripartición con esta propuesta teórica de Vila, podemos decir que el nivel poético es donde se producen o crean los mensajes, es decir, los textos semióticos (nivel neutro). Éstos, se ofrecen al sujeto en la construcción o materialización de su identidad, dentro de un contexto social cruzado por líneas de poder que se disputan la interpelación al sujeto. Éste se apropiará de tal o cual propuesta identitaria dependiendo de sus particulares expectativas, al percibirlas en el nivel estético.

En el caso del '68, la producción de textos con propuestas identitarias que se ofrecen a la sociedad en su conjunto, parten tanto del Estado, como del movimiento estudiantil. En el primer caso, surgen de sus aparatos de control, que ofrecen un imaginario y una ideología institucional enajenante para mantener su hegemonía, En el segundo se ofrece un imaginario alternativo, opuesto y en resistencia al oficial, buscando la transformación social con la utopía como destino. Es decir, los procesos de semiosis se producen en un espacio social en el que intervienen diversos intereses en conflicto, que se expresan en la lucha ideológica.

El análisis de las formas simbólicas constituye la segunda fase de la hermenéutica profunda. Con ella estaremos en condiciones de entender cómo es que estas formas simbólicas son capaces de representar y simbolizar algo. Sin embargo, para los fines de esta investigación, no se hará un análisis formal de la canción, como estrictamente indicarían los métodos de la hermenéutica profunda y de la tripartición. Aquí solo nos interesa detectar cómo se reproduce la realidad social en la canción, cómo se expresa la idea de la utopía en las letras. Con este fin, recurriré a la sociocrítica de Claude Duchet (Giménez: 2007; Guzmán: 2008), para encontrar en las letras de las canciones que se cantaban en el movimiento estudiantil, los símbolos e ideogramas que constituyeron el sociograma de la utopía que unificó a las diversas ideologías presentes en la movilización social.

Finalmente, la tercera fase de la hermenéutica profunda es la de la interpretación y reinterpretación. Apoyándose en las dos fases anteriores representa una operación diferente, pues mientras las dos primeras fases son analíticas y separan los elementos de un todo; en esta fase se trata

de una síntesis que construye y dota de un sentido global al hecho social analizado. Esta fase de interpretación lo es también de reinterpretación, ya que el análisis de las formas simbólicas parte de una interpretación previa, realizada por el sujeto social. Se trata entonces de interpretar una interpretación ya realizada en la vida cotidiana, que puede coincidir o diferir de ella. Aquí nuevamente encontramos una correspondencia metodológica con la teoría semiológica tripartita cuando Nattiez señala la importancia de ir de la descripción de los hechos, a su explicación y luego a su interpretación (Natiezz, 2011: 42). De esta forma, los dos primeros capítulos se enfocarán a la primera fase del enfoque hermenéutico profundo o análisis sociohistórico, el tercer capítulo a una exploración del campo discursivo y el cuarto a la fase de interpretación o reinterpretación.

En el primer capítulo se expone el contexto nacional e internacional en el cual surge la movilización estudiantil, así como el desarrollo del mismo.⁷ Con este fin utilizo el concepto de Jorge Veraza (1993), de “subsunción real del consumo bajo el capital”. Esto consiste en el dominio por parte del sistema económico capitalista no sólo sobre la forma, sino sobre el contenido mismo del consumo. Lo cual se logra a través de un cambio en la estructura material de los objetos que son consumidos (música incluida), en un sentido que permite transformar tanto la fisiología, como la conciencia del sujeto social para hacerlo más manipulable.

En el segundo capítulo, siguiendo con la primera fase del enfoque hermenéutico profundo o análisis sociohistórico, se muestran tanto los actores que intervinieron en la movilización como las demandas y reivindicaciones por las que se luchaba. Aquí se señala, como distingue Sergio Zermeño (1991), que en el movimiento estudiantil coexistió una base radical joven con un sector politizado de izquierda.

El tercer capítulo aborda el estudio de las canciones cuyas letras transmitieron el imaginario alternativo con la idea de la utopía, tanto a los participantes de la movilización estudiantil, como a la sociedad en su conjunto. Aquí se hará una breve revisión de la música que se escuchaba en esos momentos en los medios de comunicación masiva, que difundían la música de “moda” con géneros como la canción ranchera, la romántica, la música “tropical”, el rocanrol y la balada moderna. Estos géneros musicales fueron retomados por el movimiento estudiantil para la producción de canciones.

En el cuarto capítulo, continuando con la tercera fase de la hermenéutica profunda, se presenta la interpretación o reinterpretación del significado y las funciones de las canciones en el movimiento

⁷ Este desarrollo no es exhaustivo, ya que no es el objetivo de esta investigación. Para un mayor conocimiento de los acontecimientos del '68, remito al lector a la bibliografía indicada en el texto.

estudiantil tanto al interior como al exterior del mismo. Con esto se proporciona un sentido global al hecho social explorado. A través de la interpretación se reconstruye la dimensión semiótica de las canciones presentes en el movimiento estudiantil. Se señala que es lo que estas formas simbólicas representan y cómo lo hacen, a través de las relaciones que se establecen entre la canción y el actor social, en los diversos espacios donde se expresó el movimiento como brigadas, guardias, mítines, marchas, y festivales.

Finalmente, se presentan las conclusiones de la investigación, cuya etnografía se obtuvo a través de entrevistas a músicos y participantes del movimiento y de la recopilación de canciones y testimonios en archivos, bibliografía, cancioneros, discos y videos. Asimismo, se presenta una reflexión final señalando las limitaciones de la investigación, así como sus aportaciones a nivel de tema y de método. Aquí se destaca que, a partir del movimiento estudiantil de 1968 y de la utilización que se hizo de la canción, surge un movimiento de canto alternativo vinculado a los movimientos sociales, que en la actualidad muestra una gran diversificación. Este canto expresa lo que Judith Reyes llamó “la otra cara de la Patria”, ofreciendo a la sociedad mexicana una opción estética diferente a la que ofrecen los medios de comunicación masiva, junto a otra versión de la historia de México: “De la patria de los ricos/ oigan bien lo que les digo/ construyamos una patria/ en la que los pobres puedan/ ser dueños de su destino”.⁸ Iniciemos esta historia del movimiento estudiantil, contada con la emotividad y convicción de un canto colectivo de resistencia, acompañado del coro de la esperanza de alcanzar la utopía.

⁸ Canción *La otra cara de la Patria* de Judith Reyes.

1. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968 EN MÉXICO

Con este capítulo iniciamos la primera fase del enfoque metodológico de la hermenéutica profunda o análisis sociohistórico, cuyo objetivo es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas (Thompson, 2006:409). En este sentido, para poder interpretar y comprender el papel que desempeñó la canción en el movimiento estudiantil de 1968, es necesario en primer lugar, conocer el contexto histórico social presente en ese momento, tanto en México como en el mundo entero.

El movimiento estudiantil en nuestro país formó parte de una movilización de la juventud a nivel mundial en contra de gobiernos autoritarios. Las reivindicaciones tenían que ver directamente con aspectos de la vida cotidiana, como la libertad de expresión y el ser diferente ante una cultura patriarcal represiva. Asimismo, se demanda una democratización de la educación.

Enrique Ballesté, uno de los cantautores presentes en el movimiento, nos habla en su canción *Jugar a la vida* del imaginario institucional presente en la vida cotidiana, contra el cual se levantaron los jóvenes en esos años. “En mi casa mi familia se adormila en su sillón/ En mi casa se ha quedado a vivir la tradición/ En mi casa las paredes se respetan como a un Dios/ En mi casa hay una Iglesia que se llama comedor/ En mi casa a mis padres yo les hablo con su voz/ Pero a veces en mi casa el silencio es lo mejor/ Esto de jugar a la vida, es algo que a veces duele/ Esto de Jugar a la vida, es algo que a veces duele.” A esta cultura de la obediencia y sumisión que se vivía en esos años, se opuso una contracultura juvenil solidaria, alegre y contestataria. Guillermo Palacios relata:

Un ambiente muy bonito, de mucha camaradería. No había pleitos no disputas dentro del Consejo. Yo me acuerdo mucho de la explanada de la Universidad llena de gente y Luis González con la guitarra y Escudero cantando. Estábamos en el 68 con todo el mundo, con Berkeley, con Suecia, con París. Estábamos igual (Guillermo Palacios, *Memorial del 68*, 2017: 92).

Esta alegre revuelta generacional contra el poder autoritario de cualquier signo, que como se aprecia en el testimonio anterior constituyó una revolución cultural a nivel mundial, se expresó de diversas formas según las particulares condiciones económicas, políticas, sociales y culturales de cada país.

Antes de entrar al análisis de lo que sucedía en México, al momento de la movilización social, veamos cuál era la situación prevaleciente en el mundo.

1.1 Contexto internacional. Crisis del sistema hegemónico capitalista

En los años sesenta se vivía la llamada guerra fría o confrontación entre los bloques capitalista y socialista, producto de la culminación de la Segunda Guerra Mundial. Al concluir la guerra en 1945, Estados Unidos se convirtió en una potencia capitalista hegemónica, que se levantó sobre la ruina de Europa. Además, se apropió de los recursos de los países llamados dependientes, a partir de la explotación de la fuerza de trabajo y el desarrollo de la ciencia y la tecnología.

En efecto entre 1945 y 1968 ocurre un arduo proceso en vistas de lograr que Estados Unidos domine al mundo y en el que los desarrollos tecnológicos, económicos, sociales, políticos y culturales tienden a consolidar la subordinación del capital variable mundial bajo el capital, es decir el hecho fundamental de la adecuación social del mundo bajo el dominio capitalista de Estados Unidos (Veraza, 1993: 12).

Al término de la Segunda Guerra Mundial las ciudades crecen como resultado del impulso brindado a la industrialización. La población urbana aumenta al migrar los campesinos a las ciudades en busca de fuentes de trabajo, ante el abandono de las actividades agrícolas por parte de los gobiernos que explotan al campo en beneficio de la industria. La letra de la canción *Jacinto Cenobio* del compositor jalisciense Pancho Madrigal, aunque fue compuesta tiempo después de 1968, ilustra el impacto que tuvo en el campesinado de nuestro país este proceso de industrialización. “En la capital/ lo hallé en un mercado/ con su mecapal/ descargando un carro/ Perdí la cosecha/ queme el jacal/ sin lo que más quero que más me da/ Sin lo que más quero ya nada es igual/ cobija y sombrero serán mi hogar/ Jacinto Cenobio, Jacinto Adán/ si en tu paraíso solo había paz/ yo no sé que culpa quieres pagar/ aquí en el infierno de la ciudad.”

El desarrollo industrial, al necesitar mano de obra calificada, permitió que las universidades - creadas originalmente para la clase dominante-, ampliaran su oferta educativa hacia otros sectores sociales como obreros y campesinos, a fin de contar con un mayor número de profesionistas. La expansión del sistema capitalista impulsó la masificación de la educación en las universidades, con la finalidad de proporcionar mano de obra especializada. Proceso observado tanto en los países del llamado primer mundo, como en los del tercer mundo. Aquí se incluye nuestro país, que desarrolló

su industrialización en base a la explotación del campo, proceso conocido como el “milagro mexicano”.

El crecimiento industrial que posibilita el dominio del sistema capitalista, se produce a través del proceso denominado “subsunción real del consumo bajo el capital” (Veraza: 1993). Este se presenta cuando en la moderna sociedad capitalista, la creciente mecanización del proceso de trabajo conduce a dos situaciones: a la baja tendencial de la tasa de ganancia,⁹ y a una mayor politización de los trabajadores, producto de su constante socialización. Lo anterior conduce al capital a un dominio cada vez mayor, no solo sobre la forma del consumo -a través de los mecanismos del mercado-, sino también sobre su mismo contenido, de tal forma que permita revertir ambas tendencias. Se presenta así la subsunción real del consumo como la forma más desarrollada del dominio del capital sobre el trabajo. Dominio total tanto de la producción como del consumo, que permite un control integral del sujeto social garantizando la acumulación y explotación de plusvalor. El tránsito de la subsunción formal a la subsunción real del consumo afecta profundamente al consumo individual. Ahora es dominado en su contenido, creando nuevas necesidades que transforman la vida cotidiana del sujeto social, para satisfacer las exigencias de expansión y reproducción del capital.

El consumo aparece aquí como un amplio espacio que permite continuar con la lógica de explotación de plusvalía a través del control absoluto de la reproducción del cuerpo y conciencia del trabajador. Esto se logra a través de la deformación del valor de uso y el consecuente dominio sobre las necesidades humanas cotidianas. Control integral no sólo sobre las fuerzas productivas técnicas (maquinaria, insumos, tecnología, etc.), sino también sobre las fuerzas productivas procreativas (el hombre mismo). Dominio total sobre la reproducción de la fuerza de trabajo, para lo cual se hace necesario también el control sobre los diversos elementos que influyen y conforman la vida cotidiana, como son la familia, la escuela y los medios de comunicación. Se presenta así una revolución cultural que transforma hábitos y costumbres para permitir la reproducción del sistema económico modernizándolo, a fin de ampliar y consolidar la sociedad de consumo.

La modernización de la racionalidad tecnológica no solo modificó la racionalidad espiritual (cultural) sino también de toda la así llamada cultura material. Desde los usos y costumbres cotidianos, la moral y la interrelación entre los sexos, pero incluyendo, como su núcleo estructurante, la presencia y

⁹ Esto sucede al modificarse la composición orgánica del capital, es decir el aumento de maquinaria y tecnología producto del desarrollo industrial, desplaza a la mano de obra que es la fuente de valor, que al disminuir reduce la ganancia.

consumo de nuevos valores de uso modernos, inéditos, tanto alimentarios como arquitectónicos y de vestido, de ocio y de transporte, de comunicaciones y urbanización, etc. (Veraza, 1993: 7).

La letra de la canción *Satisfaga sus deseos* de Roberto González compuesta ya en los años setenta, habla de esta manipulación del consumo en nuestra sociedad y de su manejo ideológico: “Voy mirando tus zapatos y tu encendedor/ Voy oliendo el perfume de tu corazón/ Y me acuerdo del origen de la vida/ Compre, obtenga, mire, venga/ Satisfaga sus deseos de ser quien/ En la vida siempre todo le sale muy bien/ Si usted siente internamente que no es nada/ Yo le sugiero que se embarre esta pomada/ Se sentirá un nuevo ser que limpio nace/ Rompiendo las ataduras de su clase.”

Y es precisamente ante esta invasión del espacio individual y cotidiano del sujeto social que se levanta la protesta juvenil a nivel mundial, pugnando por recobrar la libertad perdida por el avance del sistema hegemónico capitalista, constituyendo una rebelde respuesta a esta revolución cultural de la cual paradójicamente formaba parte.

Es decir que esta “revolución cultural” beatnik, por ejemplo, formaba parte de la revolución cultural general cuya presencia básica era la del “American Way of Life”, el cual vino a revolucionar los anteriores modos de vida. Así que por un rodeo el título de Revolución Cultural le venía mejor a esta parte disfuncional de la misma (Veraza, 1993: 7).

Es así como la movilización de la juventud se levanta no sólo contra un sistema educativo caduco y controlado por intereses económicos, sino contra la totalidad del sistema de dominación. Las luchas de los jóvenes del 68 no se limitaron a reformar el sistema universitario, sino que, con su rebeldía, trataron de incidir críticamente en la relación de la universidad con el resto de la sociedad. Con ello buscaban transformar el sentido social de la perspectiva de la ciencia y la cultura en general. La relación de la universidad con la sociedad debía ser humanista y democrática, lo que acercaba la dinámica de la protesta estudiantil a posiciones socialistas.

El crecimiento de la economía capitalista impulsó la masificación de las universidades, para emplear a los jóvenes como obreros y personal profesional capacitado para las actividades industriales en expansión. De esta forma, la producción capitalista expandió la oferta de productos para las grandes masas de jóvenes que se incorporaban al mercado de trabajo y consecuentemente de consumo.

Después de la posguerra el capitalismo comerciaba con todo, principalmente con aquello que le interesaba a los jóvenes, como la cultura, la moda, la música. Un ejemplo es el caso del rock, que tuvo su mayor representación con The Beatles. La rebeldía que dio fuerza al grupo musical inglés, fue rápidamente capitalizada por los grandes empresarios que controlaban los monopolios de discos. (Domínguez, 1968: 92).

La juventud mundial fue incorporada a la explotación del capital, la proletarización general de la humanidad que inicia al término de la segunda guerra mundial, conduce a la proletarización mundial del trabajo intelectual que hace crisis por primera vez en 1968. Se presenta así una amplia gama de movilizaciones estudiantiles en diversas partes del mundo como Estados Unidos, Japón, Francia, Alemania, Italia, España, la India, Turquía, Argentina, Bolivia, Brasil, Perú y México entre otros países.

La cantautora chilena Violeta Parra, cuyas canciones formaron parte de la sonosfera del movimiento estudiantil, habla de la importancia de los estudiantes y las universidades como bastión de lucha contra el sistema opresor en su emblemática canción *Me gustan los estudiantes*. “Que vivan los estudiantes, jardín de las alegrías/ Son aves que no se asustan de animal ni policía/ Y no les asustan las balas ni el ladrar de la jauría/ Caramba y zamba la cosa ¡qué viva la astronomía!/ Me gustan los estudiantes, porque son la levadura/ Del pan que saldrá del horno, con toda su sabrosura/ Para la boca del pobre que come con amargura/ Caramba y zamba la cosa, ¡viva la literatura!”

En ese emblemático año de 1968, el desarrollo mundial del capital industrial y su acción de someter y enajenar a toda la humanidad explotando el plusvalor de la clase obrera, alcanzó tan insoportable magnitud que tuvo que ser contestada activamente por el sujeto social. Fue la juventud mundial la que asumió la empresa de enfrentar este dominio anunciando el surgimiento de una nueva época (Veraza, 1993: 9).

La lucha contra la universidad burguesa es la forma específica que toma el rechazo de la sociedad burguesa por parte de los estudiantes. Orientada contra la universidad clasista, esta lucha es inmediatamente política. Las consignas que la expresan suelen ser maximalistas, o sea que buscan y exigen una universidad y un estatuto estudiantil que no pueden lograrse sino por la transformación radical de la sociedad en su conjunto: presuponen la revolución (Bensaïd y Weber, 1969: 21).

En los Estados Unidos se presentan movilizaciones estudiantiles en las universidades de Michigan, Nueva York, Washington y Berkeley, en contra de la guerra de Vietnam, organizadas por diversas organizaciones estudiantiles como el Free Speech Movement, Students for Democratic Society y el Young International Party. Éste último puso en aprietos a la Convención del Partido Demócrata en Chicago. En este mismo país se presenta en estos años una lucha de la comunidad afroamericana por sus derechos civiles, negados por una sociedad norteamericana racista. La contienda lleva al asesinato de líderes como Martin Luther King y Malcolm X y el nacimiento de la organización de defensa de la comunidad, el Black Panther Party. Esta lucha es apoyada por el movimiento juvenil mundial.

En los años sesenta, en Estados Unidos, la corriente musical conocida como “canción de protesta”, representada por músicos como Peter Paul and Mary, Joan Baez, Pete Seeger y Bob Dylan entre otros, expresaba el imaginario de su juventud en letras como *Blowing in the wind* (La respuesta está en el viento) de Dylan. Unas de sus líneas decía: “How many times must the cannon balls fly/ Before they're forever banned?/ How many years must some people exist/ Before they're allowed to be free?/ And how many deaths will it take 'till he knows/ That too many people have died?/ The answer, my friend, is blowin' in the wind/ The answer is blowin' in the wind.” (¿Cuántas veces deben volar las balas de cañón?/ ¿Antes de que sean prohibidos para siempre?/ ¿Cuántos años deben existir algunas personas?/ ¿Antes de que se les permita ser libres?/ ¿Y cuántas muertes se necesitarán hasta que sepa/ ¿Que mucha gente ha muerto?/ La respuesta, mi amigo, está soplando en el viento/ La respuesta está soplando en el viento.)

Por su parte el movimiento estudiantil francés conocido como el “Mayo francés”, influido por el maoísmo, el izquierdismo alemán y el anarquismo, tuvo como logro principal el detonar la movilización obrera que provocó la huelga general más grande en la historia del capitalismo. Esto mostró que era posible realizar una revolución comunista fuera de los partidos oficiales, a través de la unión del trabajo manual con el intelectual, de la unión de estudiantes y obreros.

Respecto a la importancia del mayo francés para la transformación de la sociedad capitalista en crisis, Jean Paul Sartre señalaba en una entrevista con Daniel Cohn Bendit, uno de los líderes del movimiento estudiantil francés lo siguiente: “Lo interesante de la acción que ustedes desarrollan es que lleva a la imaginación al poder... Hay algo que ha surgido de ustedes que asombra, que trastorna, que reniega de todo lo que ha hecho de nuestra sociedad lo que ella es. Se trata de lo que llamaría la expansión del campo de lo posible. No renuncien a eso.” (Citado en Veraza, 1993: 45).

Llevar la imaginación al poder, intentar nuevas formas de instalarse en la cotidianidad rompiendo las normas establecidas por el poder para controlar al sujeto social, fue precisamente la esencia de los movimientos estudiantiles. Una auténtica revolución cultural surgida de la crisis del capitalismo que afectó al ámbito educativo. Se modificaron las tradicionales formas de enseñanza y se cuestionaron las estructuras de poder al interior de la escuela. Además, también se puso en entredicho la estructura familiar y la función de los medios de comunicación masiva a través de los cuales se ejerce el dominio ideológico del sistema.

La revolución cultural china de 1966, tuvo una gran influencia en este proceso de subversión de la juventud mundial. Pues dio continuidad a la revolución socialista, que de alguna forma se presenta como el inicio de esta movilización juvenil mundial, al plantearse como objetivo cambiar la estructura establecida dentro de la sociedad china. Se cuestionó la educación elitista, modificó el papel tradicional desempeñado por los intelectuales y unió la teoría con la práctica en el proceso educativo.

La masificación de las universidades y la Revolución Cultural China permitieron detectar la lucha de clases en la escuela. Además, gracias a la propuesta de Mao Tse-tung, se logró ver las limitaciones de la educación tradicional y el importante papel de los intelectuales ante la sociedad. A ello se debe agregar el combate que se suscitó en torno a los exámenes tradicionales (Domínguez, 2015: 54).

Según este autor, Mao reconoció dentro del proceso de transformación social en China, que una verdadera revolución cultural solo se lograría si se cambiaba la ideología del país. Lo anterior sería posible si participaban amplios sectores de la población, como los estudiantes y los intelectuales que debían apoyar a las masas de obreros y campesinos con conocimientos e ideas para enfrentar a la ideología burguesa capitalista.

La crisis del sistema hegemónico capitalista a nivel mundial, se expresó también en una serie de movimientos de liberación nacional de diversos países colonizados contra el dominio imperialista. Tal fue el caso de la revolución de Argelia y otros países africanos. La guerra de Vietnam fue parte de la carrera armamentista y de dominio de mercados por parte de Estados Unidos. La oposición a esta guerra y el apoyo al pueblo vietnamita contra la agresión imperialista que fue derrotada en 1975, fue una de las acciones que unieron a los movimientos estudiantiles en el mundo entero.

La solidaridad internacional se activó en todas partes y el 28 de abril de 1968 se convocan a manifestaciones contra la guerra de Vietnam en las principales capitales de todo el mundo. La valiente resistencia del pueblo vietnamita dirigido por Ho Chi Minh despierta la simpatía de los pueblos y muestra a los jóvenes que vale enfrentar al imperialismo (Moctezuma, 2010: 10).

La defensa de la revolución cubana fue otra de las banderas del movimiento estudiantil mundial. La agresión de Estados Unidos contra el gobierno socialista de Fidel Castro, que tuvo una marcada derrota en el fracaso de la invasión en Bahía de Cochinos por parte de las tropas militares dirigidas por la CIA en 1961, es denunciada por la juventud. Se expresa la solidaridad con el pueblo cubano en mítines y marchas acompañadas por la imagen del “Che” Guevara, asesinado por el gobierno boliviano en 1967 y con canciones de Carlos Puebla, como la de *Hasta siempre*, dedicada al guerrillero de origen argentino. “Aquí se queda la clara/ La entrañable transparencia/ De tu querida presencia/ comandante Che Guevara/ Tu mano gloriosa y fuerte/ Sobre la historia dispara/ Cuando todo Santa Clara/ Se despierta para verte/ Seguiremos adelante/ Como junto a ti seguimos/ Y con Fidel te decimos:/ Hasta siempre comandante!”.

La movilización estudiantil que se manifestó en muchas partes del mundo en 1968, cimbró las estructuras del poder y el control social, político y cultural en muchos países. En Japón los jóvenes Zengakuren de la izquierda radical del Partido Socialista japonés, enfrentaron con garrotes a la policía y a los soldados de las bases norteamericanas. En Checoslovaquia la llamada “Primavera de Praga” que cuestionó al poder burocrático, fue reprimida con la invasión de la URSS y sus aliados del pacto de Varsovia. Sin embargo, el sistema resistió y la revolución, el cambio tan esperado del orden social no se produjo, pero la vida ya no fue la misma. El despertar de la conciencia de la sociedad civil había comenzado.

Como culminación, como amenaza al orden establecido, como promesa de relaciones sociales impregnada de nuevos valores humanos, así fue vivido el 68 por quienes lo hicieron y así quedó en la memoria histórica. Por eso prefiero llamarlo *la ruptura en los bordes* –la que no pudo ser– mientras el núcleo duro del orden resistió. Pero no intacto, ni tampoco incambiado (Gilly, 2009: 186).

Tomando en cuenta esta situación mundial de crisis del sistema hegemónico capitalista, veamos ahora cuál era la situación en nuestro país en el momento de la movilización estudiantil.

1.2 Contexto nacional. Agotamiento del “Milagro Mexicano” y crisis del Estado

La expansión a nivel mundial del sistema capitalista y la hegemonía alcanzada por Estados Unidos, afectó a la economía y a la sociedad mexicana como una consecuencia lógica, dada la dependencia de nuestro país de la metrópoli imperialista desde los tiempos del Porfiriato. Durante el período de gobierno del general Lázaro Cárdenas que culminó en 1940, se lograron notables avances en la soberanía económica del país y en el bienestar de obreros y campesinos. Lo anterior como parte de los objetivos propuestos por el sistema presidencialista, surgido del triunfo del sector pequeñoburgués de la Revolución. Sin embargo, a partir del gobierno de Manuel Ávila Camacho, seguido por el de Miguel Alemán, comenzó un giro a la derecha que privilegió el desarrollo industrial en detrimento de la actividad agrícola, proceso conocido como “el milagro mexicano”.¹⁰ Veamos en que consistió este proceso cuyo agotamiento a finales de la década de los sesenta condujo a la crisis política del estado mexicano que se expresó en el surgimiento del movimiento estudiantil de 1968.

El año de 1940 marca el inicio de una serie de políticas tendientes al establecimiento de un marco de condiciones favorables al desarrollo del proceso industrializador en nuestro país, que entró en la dinámica de la sociedad de consumo a la que nos hemos referido anteriormente. Asimismo, comienza una etapa de rectificaciones con respecto a la política cardenista, la cual, si bien estuvo encaminada a lograr una más justa distribución del ingreso, una colectivización de los medios de producción y una mayor independencia del exterior, de igual forma sentó las bases para el posterior desarrollo industrial.

Para comprender dicho proceso es necesario tener en cuenta las siguientes situaciones. A nivel interno, la formación y consolidación de la burguesía industrial en México se da en un momento en el que Estados Unidos se ha apropiado tanto del sector primario exportador, como de otros sectores de la economía. El tipo de industria que se desarrolla en nuestro país tiene un carácter complementario del grueso del consumo del mercado interno, cubierto fundamentalmente con importaciones de manufacturas producidas en los centros imperialistas.

Esta situación tiene su origen en el carácter dependiente que asume nuestra economía al entrar el capitalismo a su fase imperialista. Nuestro país asume el papel de proveedor de materias primas dentro de la división internacional del trabajo. Es así como la burguesía nacional es distinta a la de las potencias industriales, pues el capitalismo en nuestro país:

¹⁰ Así se explica la destrucción de la estatua de Miguel Alemán en Ciudad Universitaria frente a Rectoría por parte de los estudiantes, ya que esta efigie representaba un símbolo del poder económico y político contra el cual se luchaba.

...en vez de mayor independencia, rápidos procesos de integración nacional, un acelerado desarrollo de la industria y la aparición de una nueva y emprendedora burguesía, como en Europa, Estados Unidos y otras naciones que fungieron y aún fungen como polos de crecimiento, difusión y preservación del régimen en su conjunto, en México y América Latina dio lugar dialécticamente, a la mayor dependencia, la profunda desigualdad en el desarrollo nacional, la desintegración regional, el estancamiento de la industria y la presencia de una clase dominante-dominada (Carmona, 1976: 58).

La crisis del mercado capitalista mundial de 1929 y la segunda guerra mundial, favorecen la industrialización del país y de otros países latinoamericanos. Al contraerse el mercado internacional en dichas coyunturas, con el consecuente déficit en el abasto de mercancías para el mercado interno, se obliga a las burguesías nativas a reorientar sus inversiones en la línea de una política de sustitución de importaciones (Perzabal: 1979). Este crecimiento industrial hacia adentro, fue una medida de emergencia para contrarrestar los efectos de la depresión mundial, que había dado lugar a la ruptura del modelo primario exportador y se continuó aún después del término de la guerra en 1945, al convertirse Estados Unidos en la potencia capitalista hegemónica.

Junto a este desarrollo industrial, la otra cara del “milagro mexicano” fue la subordinación de las actividades agrícolas a este desarrollo. Ambos sectores de la economía no siguieron un curso paralelo, ya que, en base a un intercambio desigual (Bartra: 1975; Gutelman: 1974), la industria fue apoyada por la agricultura en perjuicio de esta última. Se apoyó el desarrollo industrial, mediante el aprovisionamiento de alimentos y materias primas a precios bajos, a través de transferencias de capital y mano de obra y con el flujo de divisas indispensables para continuar con el proceso de sustitución de importaciones.

El denominado milagro combinaba una baja inflación con un tipo de cambio estable que produjo en promedio porcentajes de crecimiento anual de más del 6% durante más de 20 años y una tasa de crecimiento per cápita superior al 3% durante ese mismo periodo. Un crecimiento tan fenomenal, generado en especial por la expansión de la industria, era sobrellevado de manera desproporcionada por los obreros y el campesinado, cuyos ingresos reales decrecieron durante ese periodo (Zolov, 2002: XX).

Para que la agricultura pudiera cumplir el objetivo de subsidiar a la industria, fue necesaria una profunda transformación. De ser una agricultura de autosubsistencia pasó a adquirir la forma capitalista. Uno de los instrumentos más importantes para llevar a cabo tales cambios lo constituyó la Reforma Agraria, que en el período cardenista repartió 18 millones de hectáreas. Asimismo, el Estado invirtió directamente a través del Banco de Crédito Ejidal, recursos para obras de infraestructura, irrigación, comunicación y transportes.

La pacificación del medio rural que produjo el reparto masivo de los treinta, dio lugar a un rápido desarrollo de un reducido pero dinámico sector capitalista en el campo. Éste constituyó uno de los soportes básicos del crecimiento industrial, al dinamizar la oferta de alimentos y materias primas. Lo cual se logró con el apoyo del Estado, quien contaba con el control de la principal organización campesina, la CNC, organizada por Cárdenas.

En términos de pura eficacia productiva, la clase capitalista, debidamente controlada y dirigida, bien podía asegurar un funcionamiento adecuado del aparato económico del país: todo dependía del papel que el Estado se decidiera a desempeñar. México, por tanto, podía renunciar al capitalismo sin renunciar a la clase capitalista... Una expresión lo resumía con toda satisfacción: *la economía mixta*, ni capitalista ni comunista, con los capitalistas, pero también con el Estado, dueño de su propio aparato económico y con un régimen tutelar de los derechos de los trabajadores (Córdova, 1976: 179-180).

Después del período cardenista se da un giro radical en la política agraria del estado, pasando del reparto de tierras a una auténtica contrarreforma agraria. Claramente marcada en el período de Miguel Alemán, quien modifica el artículo 27 constitucional para favorecer los intereses de los grandes propietarios de tierras. Judith Reyes describe este proceso de la siguiente forma en su canción *Rebeldía rural*: “Solicitando parcela/ los años fueron pasando/ Cárdenas daba la tierra/ y Alemán la iba quitando/ Cuando invadí latifundios/ me echaron los federales/ y a punta de bayoneta/ me vaciaron los morrales/ Vuela paloma ligera/ ya sabes de que se trata/ si he de morir que me muera/ gritando ¡Viva Zapata!”

De igual forma, el apoyo del Estado se orienta hacia el sector agrícola capitalista para aumentar su productividad, ignorando a ejidatarios y pequeños propietarios, que, contando sólo con su trabajo y la explotación intensiva de sus tierras, constituyen una agricultura de subsistencia. Ésta

proporcionó el grueso de la producción de alimentos básicos para la población, frente a la agricultura capitalista orientada hacia cultivos más rentables.

Las condiciones desfavorables para el campesinado en estos años impulsan la migración del campo a los centros urbanos en búsqueda de fuentes de trabajo, lo que permitió que las ciudades contaran con una amplia oferta de mano de obra (ejército industrial de reserva), que redujo los salarios. Así se fueron creando las condiciones para el surgimiento de movimientos de protesta de diversos sectores de la sociedad mexicana (mineros, ferrocarrileros, petroleros, médicos, maestros y choferes), que culminarían con el movimiento estudiantil de 1968. Judith Reyes nos ilustra el movimiento de huelga de camioneros en 1966, en su canción *Corrido de la huelga Peralvillo-Cozumel*. “Año de 1966/ el mes de marzo yo jamás olvidaré/ porque a la huelga fuimos los choferes/ de los viejos camiones/ Peralvillo-Cozumel/ y el planteamiento que entonces hicimos/ lo hicimos como dicen/ muy dentro de la ley”.

Por otra parte, las industrias productoras de bienes durables de consumo (artículos electrodomésticos y automóviles), exigían crecientes inversiones en capital y tecnología. Para ello, recibieron apoyo del Estado en infraestructura, al mismo tiempo que se colaboraba con el capital extranjero. Estados Unidos fue el principal proveedor de bienes de capital y crédito. Ante esta situación los industriales mexicanos fueron relegados a un puesto secundario por falta de capacidad técnica. La dependencia de nuestra economía de las políticas del país imperialista, se fue profundizando cada vez más. Asimismo, a partir de 1966 se empezaron a establecer en la frontera con Estados Unidos empresas norteamericanas “maquiladoras”, que se han beneficiado al establecerse en territorio mexicano, libres de impuestos y aprovechando los bajos salarios que pagan.

Una de las bases del “milagro mexicano” fue el constante endeudamiento externo del país y toda esta afluencia de capital extranjero contó con la anuencia del Estado. Desde los años cuarenta se comenzaron a incorporar a la legislación mexicana algunos criterios normativos y justificativos de la inversión extranjera directa.

Si bien puede decirse que, al iniciarse el proceso de sustitución de importaciones en la década de 1940, el principal beneficiado fue el empresario nacional, que junto con el Estado mantuvo bajo su control los sectores clave de la economía, esta situación ya no fue tan clara en los años que siguieron. De alguna manera, el grupo industrial nacional empezó a ser relegado a un puesto secundario por falta de capacidad técnica. La inversión extranjera directa que en 1940 era de 411 millones de dólares y que

para 1950 había subido apenas a 566 millones, ascendió a casi 3 mil millones en 1970 (Meyer, 1981: 220).

La burguesía mexicana, que en la posguerra había defendido el “interés nacional”, poco a poco fue asumiendo una actitud conciliatoria con el capital extranjero. Al asociarse con él, encontró el apoyo técnico, financiero y político que necesitaba para fortalecerse como clase, aun cuando quedara en una posición económica subordinada. Fue así como el neocolonialismo se hizo presente en nuestro país a través de la penetración del capital norteamericano, aprovechando la acumulación de capital alcanzada por la política de sustitución de importaciones. Se inició un proceso de penetración de las industrias de transformación más avanzadas, a través de préstamos e inversión directa, que acentuó la desnacionalización de la economía mexicana.

Para los fines de esta investigación, cabe destacar que esta influencia del capital extranjero en nuestra economía se hizo presente de igual forma en el surgimiento y desarrollo de la industria cultural y el avance de los medios de comunicación masiva. Éstos moldearon hábitos y costumbres, reforzando el dominio ideológico del Estado y la cultura de consumo, elementos contra los cuales se levantó la protesta juvenil.

Por toda la capital, los expendios de comida rápida que servían hamburguesas, hot-dogs y pizza competían con los puestos de tacos. Las multitudes del béisbol rivalizaban con la de los toros y los partidos de futbol. Los supermercados abarrotaban sus estantes con Rice Krispies de Kellogg’s, sopas Campbell’s, Coca Cola, cátsup Heinz y frijoles precocidos Van Camp’s. Los anuncios de neón desplegaban un léxico de nombres corporativos norteamericanos: Ford, General Motors, Chrysler, Zenith, General Electric. Los pantalones de mezclilla se convirtieron en el uniforme de los más jóvenes, tanto pobres como ricos. En la radio, un desfile de éxitos de rock’n’roll competía con los corridos mexicanos (Zolov, 2002: XIX).

Al finalizar la década de los sesenta, este modelo de crecimiento empezó a perder dinamismo anunciando la crisis económica de los años setenta. Se presentó así una creciente deuda externa incrementada por la combinación de diferentes factores, entre los cuales destacan los siguientes. Una industria nacional con productos de baja calidad y cada vez más dependiente de la inversión extranjera. Una baja recaudación de impuestos dada la presión de los empresarios y, finalmente, la necesidad de importar alimentos por la intensa explotación del sector agrícola que motivó la

migración del campo a la ciudad. Esto, junto con el control sindical de obreros y campesinos que veían perder el poder adquisitivo de sus salarios ante la inflación y el desempleo, configuró una situación de descontento social que dio origen a diversas protestas y movilizaciones sociales con la consecuente represión del Estado.

De esta forma, México vivió una época de auge y de desencanto entre los años cuarenta y setenta, pues el constante crecimiento de la economía dejó intactos los problemas de educación y salud, así como el desarrollo desigual de sus diferentes regiones. Esto mostró el fracaso del proyecto modernizador en sus aspectos más trascendentes, como son los humanos y sociales. Fracaso que se expresó en la persistente pobreza de la mayoría de las clases trabajadoras y el deterioro de la llamada clase media, que soñaba con la modernidad y su entrada al “american way of life”. Esto propició el desencanto e inconformidad de grandes sectores de la sociedad, incluida su juventud, que se levantó y rebeló ante el sistema autoritario y su figura representativa, el presidente de la República. Al respecto, Sergio Zermeño señala como las causas profundas del movimiento estudiantil las siguientes situaciones que se venían acumulando y acentuando en la década de los sesenta:

- a) Inadecuación del sistema institucional o político para incorporar y representar las exigencias de nuevos sectores sociales, b) Deterioro de las relaciones entre la Universidad y el Estado, c) Debilitamiento del modelo cultural o ideología dominante y del nacionalismo como su componente central, d) Desplazamiento del Estado hacia una función directamente favorable a un sector de las clases altas, como imagen percibida por ciertas capas medias altamente sensibilizadas a este respecto (Zermeño, 1991: 55).

Ya desde finales de la década de los cuarenta, el gobierno de Miguel Alemán había impuesto un férreo control a las organizaciones obreras y campesinas a través del “charrismo” sindical, representado por la CTM y la CNC, contra el cual se levantaron los movimientos de petroleros, telegrafistas, telefonistas, ferrocarrileros y maestros en 1957 y 1958. Estos movimientos que luchaban por demandas salariales, ante la inequitativa distribución del ingreso, mejores condiciones de trabajo y democracia sindical, fueron duramente reprimidos por el Estado, encarcelando a sus dirigentes como Demetrio Vallejo, Valentín Campa y Othón Salazar.

La década de los sesenta también es testigo de la presencia de movimientos populares que son brutalmente reprimidos por un gobierno que se niega a negociar y defiende los intereses de las clases hegemónicas. Sólo por citar algunos ejemplos, recordemos la represión a los médicos en 1965, el

asesinato por el gobierno de López Mateos del líder campesino Rubén Jaramillo junto con su familia en Xochicalco en 1962. La matanza de copreros en Acapulco en 1967 y las persecuciones militares y policiacas contra los campesinos de Chihuahua, después del asalto al cuartel militar de la ciudad de Madera, por parte del profesor Arturo Gámiz. Su guerrilla, formada por maestros y campesinos es liquidada en el intento: “Soy campesino y conozco/ la ley por muchas razones/ pues la política agraria/ la han hecho puros bribones/ Como aquellos que en Chihuahua/ valiente me conocieron/ y por pelear mi derecho/ a la cárcel me metieron.”¹¹

Aquí es importante señalar que cantautores como Judith Reyes y José de Molina, denunciaron en su momento estos hechos represivos del gobierno. Compusieron canciones que posteriormente fueron cantadas en el movimiento estudiantil, como parte de un cancionero de resistencia,¹² como el corrido a Rubén Jaramillo. “Está gritando la tierra/ herida por un cuchillo/ lo que le duele en el vientre/ la muerte de Jaramillo/ Iban muy bien disfrazados/ los malditos asesinos/ eran soldados de línea/ vestidos de campesinos/ Campesino Zapatista/ obrero de la labranza/ ya está sonando el clarín/ pa’ que tomes tu venganza.”

Por su parte, el movimiento estudiantil tiene antes de 1968 toda una tradición de lucha en la mayor parte del país que se inicia desde los años cincuenta y continua en la siguiente década. “Voy a una manifestación/ le dije a mi papá/ contra el gobierno voy/ esta tarde a manifestar/ Me dijo te cuidas bien/ pues te pueden macanear/ que ya en el ‘56/ nos dieron para no hablar.”¹³

Destaca el movimiento de politécnicos en 1956 y 1957, la lucha de los jóvenes contra el alza del precio del transporte en la capital, Puebla y Monterrey y el movimiento estudiantil de las escuelas de agricultura, el Instituto Politécnico Nacional, las escuelas normales rurales y otras instituciones educativas en mayo-julio de 1967. Asimismo, se presentan en esta misma década conflictos universitarios en Guerrero, Puebla, Michoacán, Durango, Sinaloa, Sonora y Tabasco. Sobresale el movimiento estudiantil en Morelia, Michoacán, de 1966 que apoyaba al rector Elí de Gortari. Éste había impulsado una reforma académica en la Universidad Michoacana bajo un esquema de renovación de la enseñanza. Finalmente, el movimiento es reprimido con la intervención del ejército en la Universidad.

¹¹ Corrido de Judith Reyes *Rebeldía rural*.

¹² Como ejemplo véanse las canciones *Corrido de Arturo Gámiz* de Judith Reyes, y *Movimiento médico* y *Corrido de Rubén Jaramillo* de José de Molina, entre muchas otras compuestas antes de 1968.

¹³ Canción *La manifestación* (autor desconocido).

Ya hemos señalado que la necesidad del capitalismo en expansión de contar con mano de obra calificada, abrió las puertas de los centros de enseñanza a masas de estudiantes obreros y campesinos, pero sin modificar ni sus instalaciones ni programas y planes de estudio. Al agotarse en nuestro país el “milagro mexicano”, el Estado tuvo la necesidad de prescindir de masas de estudiantes de origen popular, tanto porque ya no había forma de emplearlos, como por el riesgo que representaban sus iniciativas de transformar la enseñanza vinculando a la Universidad con el pueblo. Al respecto, Raúl Álvarez Garín, líder del movimiento, señala lo siguiente:

En las cuestiones propiamente estudiantiles la experiencia histórica inmediata daba cuenta de la culminación del desmantelamiento del sistema de educación popular: la huelga de 1956 en el IPN en que el ejército ocupó brutalmente el internado, después la clausura y desmantelamiento del comedor universitario, el cierre del internado de la Normal y la clausura de las casas de estudiantes en casi todo el país, acciones todas que se inscribían en la parte final de la ofensiva del régimen en contra del sistema de educación popular. En el 68 ya casi solo quedaba la referencia de lo que había sido ese sistema, de lo que eran sus propósitos e intenciones (Álvarez Garín, 2002: 154-155).

El modelo económico que desarrolló la industria en nuestro país se sustentó en las acciones de un Estado al mismo tiempo proteccionista y represor. Esto se expresó en el atraso del sector agrícola, la dependencia del capital extranjero, la explotación de los trabajadores del campo y la ciudad y la inequitativa distribución del ingreso. El Estado surgido de la Revolución de 1910 emprendió la tarea de unificar al país a través de una ideología nacionalista impulsada por el PRI,¹⁴ que controlando las elecciones y los supuestos partidos de “oposición” reprimió la democracia. Se estableció así un régimen presidencialista respaldado por la llamada “familia revolucionaria”, formada por la élite política, las masas de trabajadores controladas por los sindicatos y el partido oficial.

Un crecimiento tan fenomenal, generado en especial por la expansión de la industria, era sobrellevado de manera desproporcionada por los obreros y el campesinado, cuyos ingresos reales decrecieron durante ese período. Constrañido de un lado por los líderes sindicales corruptos vinculados al PRI y del otro por las amenazas de violencia para suprimir las organizaciones independientes, el proletariado

¹⁴ Esta ideología nacionalista formaba parte del imaginario institucional contra el cual se levantó el movimiento estudiantil, ofreciendo a la sociedad entera un imaginario alternativo que fue compartido por muchos sectores de la sociedad agobiados por la opresión y represión del Estado mexicano.

urbano y campesino de México se vio atrapado entre un sector capitalista rapaz y la carencia de recursos democráticos (Zolov, 2002: XX-XXI).

La figura del presidente es vista entonces como representante máximo de la autoridad. Heredero de los ideales revolucionarios, al que no se le puede cuestionar ni criticar sin ser visto como traidor a la patria y cómplice de intereses oscuros y extranjerizantes. Recordemos que el gobierno de Díaz Ordaz, para explicar los sucesos del '68, habló de una conjura comunista internacional en contra de México para boicotear los XIX Juegos Olímpicos. Ventana internacional en donde se exhibiría ante el mundo los supuestos grandes avances económicos y sociales alcanzados por nuestro país.

Para poder imponer una ideología que cohesionara a todas las clases sociales alrededor del proyecto modernizador, fue necesario la creación y difusión de una serie de mitos que conforman un imaginario instituidor, como lo llama Gilabert (1993). Un discurso oficial que legitima la autoridad del Estado a partir del concepto Patria y ante el cual se levantaría el imaginario alternativo planteado por el movimiento estudiantil. Judith Reyes desenmascara y se contrapone al imaginario y discurso oficial en su canción *La otra cara de la Patria*. “La patria del rico tiene/ latifundios y ganado/ y cuando habla de la patria/ entendamos que es la patria/ de los intereses creados/ La patria del pobre es tierra/ llena de necesidades/ sin trabajo, sin justicia/ y ahora sin poder quejarse/ de las arbitrariedades/ La patria no es un desfile/ de un 16 de septiembre/ éste es pa’ mostrar las armas/ con las que se mata al pobre/ cuando protestar pretende.”

Una de estas representaciones del imaginario instituidor, es el régimen presidencialista mexicano que se caracteriza, a diferencia del régimen presidencial de otros países, por sus atribuciones metaconstitucionales. Éstas permiten que el Poder Ejecutivo Federal se sobreponga a los Poderes Legislativo y Judicial, tanto a nivel federal como estatal y municipal. Un régimen presidencial es componente de un sistema democrático, pero en nuestro país, el régimen presidencialista es resultado de un sistema político antidemocrático. Como lo señala Judith Reyes en su canción *Los restos de don Porfirio*. “Perdonen la extravagancia/ si piensan que es mi delirio/ pero ya no están en Francia/ los restos de don Porfirio/ Los restos de don Porfirio/ en México los tenemos/ ahí que lo diga la historia/ al ver lo que padecemos/ De acuerdo con el sufragio/ hay uno pero efectivo/ solamente vale el voto/ del poder ejecutivo.”

La etapa de auge del presidencialismo mexicano va de 1940 a 1970. Es el período en que, a los poderes acumulados por el presidente por el control corporativo de las masas populares, el dominio del partido

oficial y el monopolio de las relaciones con el exterior, se sumarán los poderes generados con la creación y desarrollo de un enorme aparato económico, el despliegue de la seguridad social, el prestigio internacional que genera los logros del país y su alineamiento creciente con el mundo libre (Reveles, 2006: 38).

A través del mito del presidencialismo, la ideología dominante justifica la entrega del poder a una persona heredera de los ideales revolucionarios. Se emplea la estrategia de un llamado a la sociedad a recordar el pasado histórico de la nación y continuar con su desarrollo. Asumiendo como un hecho natural la presencia omnipresente del padre de la nación, el jefe de la “familia revolucionaria”, el presidente que nos conducirá con éxito a la meta de una sociedad desarrollada y justa. Esta renuncia al equilibrio de poderes y su sujeción al poder ejecutivo se muestra también en la parodia de una de las canciones de moda en esos años *Rosas en el mar*¹⁵: “Voy buscando un senador/ que quiera denunciar/ la mentira y la agresión/ de tanto militar/ Un senador sin un bozal/ que no le tema a la verdad/ Es más fácil encontrar/ rosas en el mar”.

Sin embargo, el rezago económico y social producto del debilitamiento del milagro mexicano anunció a la sociedad que algo no estaba funcionando bien y que el Estado no cumplía con las expectativas anunciadas. La justicia y la unidad nacional se veían resquebrajadas por la injusta distribución del ingreso y la entrega de la economía a los intereses del capitalismo hegemónico norteamericano. La crisis del modelo de desarrollo que prometía bienestar social a los jóvenes lleva entonces a un cuestionamiento de todo el sistema. Se cuestiona la legitimidad, tanto de la autoridad del Estado, que no ha cumplido con las metas ofrecidas, como la del padre, representante de la autoridad en la comunidad doméstica. Éste prometía un mejor futuro si se cumplía con las reglas establecidas tanto en la escuela como en el seno familiar. “Papá, papá/ ¿porqué no habías luchado?/ ¿Porqué a ser hombre/ habías ya renunciado?/ Papá si actuaste en la Revolución/ ¿porqué habías permitido esta traición”.¹⁶

El Estado patriarcal con su sistema presidencialista entró en crisis. El movimiento estudiantil constituyó una radical crítica a este sistema de gobierno unipersonal, con su autoritarismo implícito y la impunidad derivada de la inexistencia de un Estado de derecho.

¹⁵ Canción del cantautor español Eduardo Aute, dada a conocer en México en 1967 por la intérprete Massiel.

¹⁶ Parodia *Balada del granadero* de Ismael Colmenares Maguregui *Maylo* del grupo Los Nakos.

La mecánica del presidencialismo acabó deslegitimando al presidencialismo. En esta lógica subyace la concepción de súbdito/monarca; bajo el presidencialismo siempre se entendió así la relación entre gobernante y gobernados. El presidente como última instancia por encima de la ley, capaz de resolver peticiones o conceder gracia, como padre severo y bondadoso, no puede tratar a sus gobernados como ciudadanos sino como súbditos. El movimiento del 68 empieza a romper esta relación, es el primer paso hacia la ciudadanización de la cultura política (Pérez Arce, 2007: p. 50).

Las transformaciones del aparato tecnológico capitalista cuestionaron el equilibrio de la familia, en tanto núcleo de la comunidad doméstica, al no garantizar la reproducción de la fuerza de trabajo. El trabajo, en tanto futuro posible del individuo, se vio sumamente problematizado en ocasión de los crecientes despidos y la modificación de la estructura laboral del capitalismo. La autoridad en general y, los padres en particular, ya no pudieron cumplir la promesa de que si te portabas bien tendrías un futuro garantizado al encontrar un trabajo bien remunerado dados tus estudios (Veraza, 1993: 32-33).

Esto viene a cuento porque creo que los jóvenes campesinos, los obreros y los estudiantes tienen pocas perspectivas dignas de vida, porque las fuentes de trabajo se crean en beneficio de intereses particulares y no de la colectividad. Se nos dice continuamente “Ustedes son el futuro del país”. Pero se nos niega sistemáticamente cualquier oportunidad de actuar y participar en las decisiones políticas del presente... Nosotros queremos y podemos participar ahora, no cuando tengamos sesenta años (Gustavo Gordillo, en Poniatowska, 1975:18).

Al respecto de este resentimiento hacia la figura del padre y de la autoridad que no cumple con lo prometido, Héctor Anaya señala que, más allá de los calificativos políticos, de las ortodoxas caracterizaciones sociales y de las presuntas definiciones economicistas, lo que caracterizó al movimiento de 1968 fue su clara orientación parricida. Según esta idea, la forma como se desarrolló el movimiento y la represión que desató por parte del Estado, determinó que los estudiantes dirigieran sus ataques contra el presidente de la República. Éste se presentaba como el símbolo más significativo de la autoridad patriarcal. La actitud parricida de los jóvenes fue la respuesta lógica al filicidio-represión que ejercían todas las figuras paternas: padre, maestro, jefe, policía, militar, sacerdote, familia, matrimonio, universidad, partido etc. (Anaya, 1998: 21, 31).

En este sentido, Eric Zolov señala que los valores familiares reflejaban en pequeña escala, el idealizado estado patriarcal en el que la virgen de Guadalupe representaba el papel de la madre

sufridora, y el presidente la voz impotente del padre. La misma idea de otra representación del imaginario instituidor, la “Familia Revolucionaria”, que expresaba el acuerdo corporativista de los actores sociales. El control de los trabajadores del campo y de la ciudad a través de sindicatos oficialista o “charros”, respaldando a la figura del presidente, reflejaba de manera directa esa estructura patriarcal (Zolov, 2002: 15). Judith Reyes muestra en su lírica esta crítica al imaginario oficial: “Hay uno que por treinta años/ siendo Charro Nacional/ trafica los intereses en materia sindical/ Para golpear estudiantes/ brigadas de choque/ por eso a Fidel Velázquez/ hasta lo colgara yo.”¹⁷

Es así como el respeto por los padres y la autoridad con un sentido jerárquico y sexista, se inculcaba desde el seno familiar y se hacía extensivo a toda la sociedad. Ante las protestas de estudiantes y otros sectores de la sociedad contra las políticas del Estado -que provocaron las movilizaciones sociales de los años 50’s y 60’s-, se levanta la mano dura del autoritarismo. Éste castiga al hijo desobediente y descalifica las auténticas demandas, arrebatando a la sociedad su capacidad de protestar y hacer política.

...el Estado en su modalidad concreta y transitoria de “Gobierno de Díaz Ordaz”, dejó de ser hegemónico porque su acción política perdió su polivalencia en el nivel imaginario. No tuvo la capacidad discursiva para decir a cada sector de la sociedad exactamente lo que podía y tal vez querría escuchar. Los mensajes del presidente, acaso por primera vez, dejaron de monopolizar el lenguaje de la política mexicana; por lo tanto, las metáforas presidenciales de la justicia social y la unidad nacional dejaron de ser suficientes para detener las demandas de otra noción de justicia y otras versiones de unidad populares (Gilabert, 1993: 49).

En su necesidad de justificar su hegemonía, el Estado descalificó las críticas postulándose como la única vía para llevar al país adelante, a pesar de las dificultades que se presentaban. Esto porque

...para los gobernantes mexicanos, la desigualdad real derivada de una inequitativa distribución de la riqueza, no contradice la bondad ni la eficiencia estatales en el objetivo de lograr la justicia social. Por el contrario, la lejanía de la meta confirma la necesidad del Estado mismo, precisamente con las características con que hasta hoy se le conocen (Gilabert, 1993: p. 23).

¹⁷ Canción de Judith Reyes *Coplas de las medallas*.

Es así como la autoridad interpreta la movilización estudiantil como producto de la incomprensión y de intereses extraños que se aprovechan del descontento de los jóvenes. Y no de la injusticia prevaleciente en la sociedad, tendiendo a calificar a estudiantes, maestros e intelectuales como delincuentes transgresores de la ley. “Se dijo de una conjura/ y el susto que me llevé/ aprehendieron a Fausto Trejo/ a Revueltas y a Marcué/ Unos dicen que es la CIA/ otros que Fidel llegó/ y mientras que se investiga/ Lombardo se nos murió.”¹⁸

Ante el cuestionamiento del orden social y el riesgo de perder la “Unidad Nacional”, la política del Estado, con una moral que califica quien es bueno y quien es malo, pone la etiqueta de enemigo y traidor a la patria a quien pretende desafiar al poder presidencial. Para ello emplea todos los recursos a su alcance, incluida la represión violenta sobre los disidentes, como quedo de manifiesto al oponerse el gobierno de Díaz Ordaz a establecer un dialogo con el movimiento estudiantil, que finalmente fue reprimido a sangre y fuego en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968.

En este sentido, como bien señala Gilabert, la política como producción imaginaria es una construcción del orden social y una disputa de sentido, que tiene su base en la polaridad genérica *Bien versus Mal*. En donde los malos son una minoría de conspiradores peligrosos con rasgos negativos y perversos, a quienes se puede derrotar con la unidad y lealtad de la mayoría. Y esta es precisamente la política que sigue el gobierno mexicano ante cualquier conflicto social, como sucedió con el movimiento estudiantil que fue duramente reprimido por considerarse como una conjura comunista contra México. Vemos aquí la idea del orden como un equilibrio entre la estabilidad social y el crecimiento económico logrado por el milagro mexicano. Esta idea es parte fundamental del imaginario instituidor, que el gobierno de Díaz Ordaz afirma como una de sus principales realizaciones en el mantenimiento del sistema, que sin embargo entró en crisis en 1968.

Mantener una evidente paz social, derivada del consenso, no unánime, pero sí generalizado, de los principios y los procedimientos que México ha adoptado para conducir su vida, son los más adecuados a su idiosincrasia, a las actuales circunstancias y a sus posibilidades. Es la paz social y estabilidad política las que nos permiten el desarrollo económico y las hemos logrado, con el más amplio disfrute de las libertades, y, algunos a veces pretenden no ver que ellas existen, los mexicanos tenemos conciencia de que vivimos en el país de las más amplias libertades. Creo que esa conjunción de orden y libertad que el pueblo de México ha logrado, aún con las naturales imperfecciones, es la mejor de

¹⁸ *Coplas de las medallas* de Judith Reyes.

sus realizaciones (Díaz Ordaz, conferencia de prensa, 1 de diciembre de 1967, citado en Gilabert, 1993: 247-248).

Resumiendo, el Estado mexicano surgido del proceso revolucionario contra el régimen de Porfirio Díaz, estableció las bases para el desarrollo capitalista con el impulso a las comunicaciones y el apoyo al capital extranjero. Al mismo tiempo, impuso un régimen presidencialista patriarcal de partido único (PNR, luego PRM y finalmente PRI), que le permitió continuar oprimiendo y explotando al pueblo trabajador. “El gobierno de hoy en día/ nos vigila el pensamiento/ éste no es el porfiriato/ pero es parecido el cuento/ Governito, gobiernito, de la negra tradición/ se parece al que mi abuelo/ le hizo una revolución.”¹⁹

Este régimen en una primera etapa, de 1920 a 1940, unifica a la nación en torno a una política de reformas sociales y reivindicaciones nacionales (reparto agrario, nacionalización del petróleo, etc.). Posteriormente, de 1940 a 1970, pasa a una política de crecimiento económico que respalda la industrialización del país y su entrada a la modernidad capitalista con su cultura del consumo. Esta etapa llega a su agotamiento a finales de la década de los sesenta originando una crisis del Estado. Su autoridad, junto con toda la cultura patriarcal impuesta a la juventud y a la sociedad en su conjunto, es cuestionada por el movimiento estudiantil, ante el cual se adopta una actitud inflexible y represora.

El diazordacismo fue así un intento verdaderamente osado por llevar adelante el modelo de desarrollo capitalista tardío combinando de la manera más insólita los elementos Estado fuerte, fidelidad de las masas populares y Estado al servicio de los intereses capitalistas. Dicho de manera más simple, el Estado populista deviene Estado de clase sin verse inmediatamente abandonado por la fidelidad de las masas (Zermeño, 1991: 91).

Teniendo en cuenta este contexto internacional y nacional en el año de 1968, veamos ahora cómo se inició el conflicto y a grandes rasgos cuál fue su desarrollo.

1.3 Breve reseña del movimiento.

En nuestro país, el movimiento estudiantil de 1968 se originó a partir de una violenta intervención de la policía capitalina para reprimir un enfrentamiento entre estudiantes de educación media superior

¹⁹ Canción *Gorilita, gorilón* de Judith Reyes.

de las Vocacionales 2 y 5 del IPN y de la preparatoria particular Isaac Ochoterena (afiliada a la UNAM). Ambas escuelas ubicadas en la Plaza de la Ciudadela, en donde fueron heridos tanto alumnos como maestros de dichos centros educativos. La rivalidad entre estudiantes del Poli y de la UNAM, era estimulada por el mismo gobierno a través de grupos porriles y provocadores, para mantenerlos desunidos y tener así un mayor control sobre la comunidad estudiantil que tenía una larga tradición de lucha en todo el país.

La rivalidad entre estudiantes de estas escuelas se hizo presente el 22 de julio, aparentemente por el resultado de un juego de fútbol americano que enfrentó a las pandillas de “Los Arañas” y “Los Ciudadelos”, porros de las vocacionales 2 y 5, contra los estudiantes de la preparatoria Ochoterena. Estos son agredidos en su plantel por pandilleros de las vocacionales que amenazan con regresar al día siguiente.

El 23 de julio, al enfrentarse nuevamente los estudiantes de las vocacionales y de la preparatoria, son agredidos por los granaderos que penetran en las instalaciones de las Vocacionales 2 y 5. Detienen a jóvenes de manera arbitraria, lanzan bombas de gas lacrimógeno y golpean con macanas a maestros, empleados y estudiantes. Estos repelen la agresión con piedras y palos y se generaliza la batalla entre estudiantes y granaderos en la Plaza de la Ciudadela. “Voy a contarles la historia/ de algo real que sucedió/ en la ciudad del D.F./ la policía agredió/ A las prepas y a las vocas/ con sus armas los golpeó/ hiriendo y matando gente/ los edificios tomó.”²⁰ Otra canción también narra lo sucedido: “Un día de julio/ a todos los estudiantes/ a sus escuelas los fueron a golpear/ cuídense chicos, que por ahí andan matando/ son asesinos de Corona del Rosal.”²¹

Ante esta situación, directivos y maestros de las escuelas agredidas manifestaron su repudio e indignación ante las violaciones a los derechos humanos cometidos por los granaderos, mientras que los estudiantes del Politécnico emitieron un comunicado denunciando la agresión de la policía.

Hoy 23 de julio del presente año, en punto de las 10:00 horas, nuevamente nuestro Instituto Politécnico Nacional fue víctima de una ofensa al agredir y cubrirse de gloria el “H. Cuerpo de Granaderos” al estudiantado de la escuela Vocacional número cinco, culminando dicha agresión hasta el grado de introducirse a la Casa de Estudios (El Día, 27 de julio de 1968, citado en Ramírez, 2008, T. 2: 148).

²⁰ *Corrido del paro estudiantil.*

²¹ *Corrido del General Cuetito Ramírez (con música de Juan Charrasqueado).*

Como protesta por estos hechos, los politécnicos convocaron, con apoyo de la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET), a una manifestación para el 26 de julio de la Plaza de la Ciudadela al Casco de Santo Tomás. En esta misma fecha, la Central Nacional de Estudiantes Democráticos y la Juventud Comunista, junto con otras organizaciones estudiantiles y juveniles, llamaron a una marcha en solidaridad con la Revolución Cubana con motivo del XV aniversario del asalto al Cuartel Moncada, que partiría del Salto del Agua al Hemiciclo a Juárez. Ese día los politécnicos decidieron continuar su protesta marchando hacia el Zócalo, lo cual fue impedido por los granaderos que golpearon a los manifestantes para impedir su paso, haciendo que retrocedieran hasta la Alameda. Ahí se juntaron con los participantes de la marcha en apoyo a Cuba, siendo reprimidos por igual por las fuerzas policiacas. Mientras esto sucedía, en el antiguo barrio universitario del centro de la ciudad se desarrolló un enfrentamiento entre granaderos y estudiantes de las preparatorias 2 y 3 de la UNAM, cuando estos se dirigían a sus casas, según informó el director de la preparatoria 3 (Ramírez, 2008, T.2: 151). “Era un ventiseis de julio/ de gran manifestación/ y en el Hemiciclo a Juárez/ los jóvenes celebraban/ lo del asalto al Moncada/ con gusto y veneración/ Otro grupo iba derecho/ al Zócalo a protestar/ porque un día los granaderos asaltaron dos escuelas/ allá por la Ciudadela/ golpeando en forma brutal/ ¡Qué noche terrible aquella/ que saña la del poder!/ Yo desde entonces pregunto/ ¿en dónde están los caídos/ y los desaparecidos/ que no los he vuelto a ver?”²²

En la noche de ese mismo día 26 de julio, agentes de la Dirección Federal de Seguridad y del Servicio Secreto allanaron las oficinas del Comité Central del Partido Comunista Mexicano. Ocuparon los talleres de impresión de su periódico *La Voz de México*, detuvieron a sus trabajadores, decomisaron todo el material y destruyeron parte de la imprenta. Ante esto, el PCM protestó por el ataque injustificado, señalando que con esas acciones se pretendía involucrar al partido como promotor de las acciones violentas. “Y para dar muerte a este movimiento/ que salga en la prensa que son comunistas/ y para que vean que yo nunca miento/ elaborate prontito las listas.”²³

De esta forma, ante estas acciones de repudio a la violencia de los granaderos y la policía política, el gobierno de Díaz Ordaz, en lugar de reconocer el excesivo uso de la fuerza pública para calmar la indignación estudiantil y mantener así la paz y el orden social, desconoció la protesta y optó, desde el inicio, por reprimir al supuesto enemigo de la Patria que conspiraba contra México.

²² *Corrido de la represión estudiantil del 26 de julio* de Judith Reyes.

²³ *Corrido del gorila mexicano* (con música de *El caballo blanco*).

“Dicen que soy comunista/ dicen que soy de la CIA/ si alguien me explicara esto/ yo se lo agradecería.”²⁴

Los estudiantes se vieron acosados y cercados por policías furibundos y se defendieron con más rabia que convicción ideológica. El gobierno decidió acabar la protesta contra los excesos policiacos ahogándola desde su inicio y apelando a la fórmula macartista de culpar a los agitadores (probablemente extranjeros) y al Partido Comunista, financiados por el mítico oro de Moscú (Pérez Arce, 2007: 31).

A partir de este momento se suceden una serie de acontecimientos y enfrentamientos entre los estudiantes que se organizan para protestar contra la violencia y las fuerzas del orden. Éstas continúan con la represión al movimiento hasta culminar con la cruenta matanza de los asistentes al mitin realizado en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Veamos cuales fueron los momentos más relevantes de esta movilización estudiantil.

Para el 27 de julio, a raíz de la represión desatada sobre los estudiantes, la mayoría de las escuelas del Politécnico se van a huelga desconociendo a la FNET, que según las autoridades había solicitado la intervención de la policía en los disturbios del día anterior. Por su parte estudiantes de las preparatorias 1, 2 y 3, levantan barricadas con camiones incendiados en el barrio universitario en el centro de la ciudad. Aquí se producen diversos enfrentamientos desde la noche del 26 de julio, hasta después de la medianoche del lunes 29. Los estudiantes resisten dentro de sus escuelas el acoso policiaco con piedras, palos y cocteles molotov. Se organizan Comités de Huelga en diversas escuelas y facultades de la UNAM que muestran rasgos democráticos e incluyentes, pues en las asambleas se discuten las propuestas y se toman en forma colectiva las decisiones sobre las acciones a realizar.

El cerco al barrio universitario culmina en las primeras horas del 30 de julio con la intervención del ejército. En un acto de barbarie de un bazucazo destruye la puerta colonial del antiguo Colegio de San Ildefonso. Detrás de la cual había una decena de estudiantes que volaron junto con ella. Así se mostró la incapacidad de los granaderos de contener a los jóvenes y la expansión de la huelga estudiantil.

Las canciones narran los acontecimientos desde el punto de vista de los movilizados, como el caso de la parodia de la canción *Huapango torero* de moda en esos días, con el nombre de *Huapango*

²⁴ De la canción *Desde el 26 de julio* (con música de *Las Isabeles*).

granadero: “La noche cae en silencio/ los bazucazos están sonando/ ¡Cuidado, sonó la alarma/ la Prepa Uno se está quemando/ Y adentro el estudiante/ se encuentra solo, solo luchando/ Él quiere una escuela libre/ su vida pone por precio/ ¡Silencio!, hay estudiantes que están muriendo/ las madres, las madres/ sobre su sangre están llorando.”

De esta forma los militares toman las preparatorias 1, 3, 4 y 5 y las vocacionales 2, 5 y 7 dando lugar a la unión, antes inconcebible, de estudiantes de la UNAM y del IPN. La comunidad estudiantil de los principales centros de educación media y superior de la capital y de diversas entidades del país también se une a la protesta. El bazukazo contra el recinto estudiantil constituye el hecho simbólico que viola la autonomía universitaria.

En unos cuantos días cambió de raíz el clima que se vivía en la ciudad de México. De los preparativos de fiesta, de los actos y eventos de la Olimpiada Cultural, de las inauguraciones fastuosas y la orgullosa exhibición de los adelantos y logros del país, se pasó a las escenas de violencia, de tanques y soldados en las calles, camiones incendiados, largas filas de detenidos, persecuciones y golpizas. En los artículos de análisis reaparecieron las formas despectivas de referirse a los jóvenes como “rebeldes sin causa” y desde luego la conjura de los comunistas (Álvarez Garín, 2002: 34-35).

Ante la violación a la autonomía universitaria, el rector de la UNAM Javier Barros Sierra, ante una gran concentración de estudiantes alrededor de la torre de Rectoría, izó la bandera nacional a media asta en señal de luto con estas palabras: “Hoy es un día de luto para la Universidad; la autonomía está amenazada gravemente. Quiero expresar que la institución, a través de sus autoridades, maestros y estudiantes, manifiestan profunda pena por lo acontecido” (Martínez Della Rocca, 2009: 32).

Las acciones represivas del gobierno en lugar de detener la movilización la incentivaron, propiciando también la protesta de maestros y autoridades universitarias. Éstas asumieron una actitud responsable y comprometida con los ideales de libertad de pensamiento, de reunión y de expresión, puestos en peligro por el autoritarismo gubernamental. Es así como el 1 de agosto el rector Barros Sierra encabeza una marcha de 100 mil estudiantes que, por primera vez en la historia, reúne a jóvenes de la UNAM, el IPN, Chapingo y la Normal. Saliendo de la Ciudad Universitaria la marcha recorre la avenida de los Insurgentes y a la altura del Parque Hundido dobla su trayectoria, para regresar por la avenida Universidad al punto de partida.

En esta marcha de aprecia como el incipiente movimiento ganaba simpatía entre la sociedad. Paco Ignacio Taibo II señalaba: “El momento culminante, el paso de los estudiantes frente a los

multifamiliares, y allí, la lluvia de confeti que arrojaban los vecinos. Y todos miraban hacia el cielo para ver caer la lluvia y los papelitos de colores. No estábamos solos” (Taibo II 2008: 39). Por su parte, Roberto Escudero también recuerda el apoyo de la gente a la marcha:

Sí sabíamos que íbamos a tener el apoyo popular porque en la marcha que encabeza Barros Sierra estaba lloviendo. Al doblar en Félix Cuevas la gente del multifamiliar Alemán empezó a echarnos periódicos. No nos servían de nada porque era una llovizna y la cosa era mojarse, pero eso da una idea de que la gente nos quería ayudar, quería protegernos (Memorial del 68, 2007: 69).

El presidente Díaz Ordaz en Guadalajara, el mismo día de esta multitudinaria manifestación, en una actitud conciliadora ofrece su “mano tendida” a quien quisiera estrecharla. Ante esto, el clamor estudiantil y popular responde con las palabras “a la mano extendida, la prueba de la parafina”, consigna que fue plasmada en muros y carteles, medios de información y comunicación del movimiento.

La participación y posicionamiento del rector contra las agresiones de la policía y el ejército, constituyen una demostración de la legitimidad del movimiento ante la descalificación del mismo por parte del gobierno. Como hemos señalado, éste atribuyó como causa de las movilizaciones a una conjura comunista internacional contra México para boicotear los XIX Juegos Olímpicos, que se inaugurarían el 12 de octubre de 1968. Las palabras que dirige el rector al inicio de la marcha del 1 de agosto, expresan esta situación y la trascendencia del movimiento en la lucha de la sociedad mexicana por la libertad y la democracia.

Necesitamos demostrar al pueblo de México que somos una comunidad responsable, que merecemos la autonomía, pero no solo será la defensa de la autonomía la bandera nuestra en esta expresión pública; será también la demanda, la exigencia por la libertad de nuestros compañeros presos, la cesación de represiones. Será también para nosotros un motivo de satisfacción y orgullo que estudiantes y maestros del Instituto Politécnico Nacional, codo con codo, como hermanos nuestros, nos acompañen en esta manifestación. Bienvenidos. Sin ánimos de exagerar, podemos decir que se juegan en esta jornada no solo los destinos de la Universidad y el Politécnico, sino las causas más importantes, más entrañables para el pueblo de México. En la medida en que sepamos demostrar que podemos actuar con energía, pero siempre en el marco de la ley, tantas veces violada, pero no por nosotros, afianzaremos no solo

la autonomía y las libertades de nuestras casas de estudios superiores, sino que contribuiremos fundamentalmente a las causas libertarias de México (Ramírez, 2008, Tomo 2: 179).

La intervención del rector fue determinante para inclinar la balanza a favor de los estudiantes y en contra del gobierno, ya que la honorabilidad del ingeniero Barros Sierra estaba fuera de duda. La ruptura entre la Universidad y el Estado quedó de manifiesto ante diversos sectores de la sociedad, que hicieron suyo el descontento en contra del autoritarismo de un estado patriarcal que reprimía con duros castigos al hijo desobediente que había osado cuestionar su poder. Ante esta situación, las autoridades suspendieron su campaña terrorista contra los jóvenes permitiendo que el movimiento se organizara para retomar la ofensiva.

Es así como los maestros tanto de la UNAM como del IPN comienzan a realizar asambleas en apoyo al movimiento, organizándose en comités de huelga que más adelante darían lugar a la formación el 8 de agosto de la Coalición de Maestros de Enseñanza Media y Superior del País Pro Libertades Democráticas. En un desplegado publicado el 12 de agosto señalan que: “Los maestros entendemos la lección de nuestros alumnos, hemos comprendido que todos los ciudadanos pueden y deben participar en la vida política del país e influir en el mejoramiento de la sociedad” (Moctezuma, 2010: 36).

Los estudiantes de las diversas escuelas participantes se organizan, constituyéndose el 9 de agosto de 1968 el Consejo Nacional de Huelga (CNH), en el que participan 38 comités de lucha. Éstos son los máximos órganos representativos de cada facultad, escuela, colegio o centro educativo, siendo la huelga el elemento que los unificaba. El CNH era una organización horizontal y de masas, ya que no había puestos jerárquicos. Sus 300 delegados, tres estudiantes por cada escuela en huelga, eran electos en asambleas estudiantiles. En ocasiones, la representación por escuela era rotatoria y las decisiones al interior del CNH se tomaban por mayoría simple de votos.

...el movimiento evitó tener un dirigente principal o un grupo pequeño de dirigentes. Se negó la lógica del comité central, tan cara para la izquierda leninista, y se acudió a una forma democrática de representación directa. El Consejo Nacional de Huelga fue una dirección colectiva numerosa... su legitimidad era indiscutible dentro del movimiento y su prestigio creciente en la sociedad (Pérez Arce, 2007: 41).

Esta representación estudiantil democrática impidió que fuera manipulada por el Estado, acostumbrado a resolver con violencia y corrupción las diferencias y oposiciones políticas. El CNH llegó a reunir a representantes de 77 escuelas, incluyendo a las universidades autónomas de Puebla, Chihuahua y Nuevo León, Tecnológico de Monterrey, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Universidades de Morelos, Sinaloa, Veracruz y Tabasco, así como las escuelas de Agricultura de Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas en provincia. En la capital del país se unió la UNAM, IPN, Chapingo, Normal Superior, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Colegio de México, Universidad Iberoamericana Universidad del Valle de México y La Salle, entre otras instituciones educativas. “Los muchachos de Chapingo/ se vinieron a sumar/ con los futuros maestros/ dentro del gran movimiento/ del Politécnico junto/ con nuestra Universidad.”²⁵

El 4 de agosto se da el primer comunicado del CNH a la opinión pública, en donde se presenta el pliego petitorio formado por seis puntos: 1. Libertad a los presos políticos. 2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola, así como también del teniente coronel Armando Frías. 3. Extinción del Cuerpo de Granaderos, instrumento directo en la represión y no creación de cuerpos semejantes. 4. Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal (delito de disolución social), instrumentos jurídicos de la agresión. 5. Indemnización a las familias de los muertos y a los heridos que fueron víctimas de la agresión desde el viernes 26 de julio en adelante. 6. Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de policías, granaderos y ejército (Periódicos *El Día* y *Excelsior* del 4 de agosto de 1968). “En huelga todos estamos llorona/ y eso significa unión/ y exigimos los derechos llorona/ de nuestra Constitución/ Toditos los mexicanos llorona/ debemos de analizar/ que el ciento cuarenta y cinco llorona/ se debe de derogar.”²⁶

En este mismo comunicado se hizo una invitación a una manifestación para el día siguiente 5 de agosto, de Zacatenco al Casco de Santo Tomás, siendo esta la primera marcha convocada por el CNH que el gobierno trató de evitar con diversas medidas que no fructificaron resultando un éxito. Por primera vez, en muchos años, sin pedir permiso se ejercían los derechos constitucionales en la práctica. Más de cien mil ciudadanos marcharon por las calles de la ciudad de México levantando las demandas del pliego petitorio y consolidando tanto la organización estudiantil como la huelga (Martínez Della Rocca, 2009: 40-41). A partir de ese día comienza la comunicación entre los

²⁵ *Corrido de la represión estudiantil del 26 de julio* de Judith Reyes.

²⁶ Parodia de la canción tradicional oaxaqueña *La llorona*.

estudiantes organizados en brigadas y la sociedad mexicana, que vio reflejada en sus demandas los anhelos de libertad y justicia. Derechos que el gobierno autoritario cancelaba no solo a la juventud, sino a toda la población, que sufría los efectos de la crisis de un modelo de desarrollo económico injusto con una desigual distribución de la riqueza. “Para explicar a la gente/ nuestra lucha estudiantil/ a la calle nos lanzamos/ en brigadas trabajamos/ y el pueblo nos pudo oír.”²⁷

A partir del día 5, miles y miles de estudiantes acompañados por profesores inundaron los barrios, las calles, los mercados, los cines, los cafés, las oficinas públicas y los camiones urbanos del Distrito Federal, en los cuales a través de *mítines relámpagos* y de repartir propaganda, llevaron al pueblo de México la verdad de los acontecimientos y, además, denunciaron permanentemente la situación de antidemocracia y represión que vivía el país. En este diálogo pueblo-estudiantes, el pueblo mexicano se enteraría del significado de la lucha estudiantil, de su pliego petitorio; al mismo tiempo los estudiantes aprenderían el lenguaje popular y se interiorizarían en su problemática (Martínez Della Rocca, 2009: 41).

También a partir de estos días, la Ciudad Universitaria se convirtió en importante centro difusor de cultura para toda la gente, pues sábados y domingos se realizaban festivales populares con participación de diversos cantantes, como Judith Reyes, Oscar Chávez, José de Molina, Los Folcloristas, Enrique Ballesté y Margarita Bauche, entre otros. Además de pintores como Mario Orozco Rivera y artistas en general. En estas manifestaciones culturales la canción jugó un papel importante en la difusión del imaginario del movimiento y la cohesión de sus participantes. No sólo a nivel ideológico sino también emotivo y sentimental. Cohesión y empatía se compartían con los sectores del pueblo simpatizantes del movimiento que asistían a estos fines de semana populares.

Alguna vez me tocó ya cuando estaba yo en el Consejo Nacional, me tocó alguno de los conciertitos que se organizaban ahí en la parte de atrás de Rectoría, en las escaleras que dan a las Islas. Ahí no me tocó ver a Oscar Chávez, pero sí recuerdo a Margarita Bauche. Cantaba cosas contra los granaderos, eran canciones que tenían que ver con lo que estaba pasando, yo sé que Judith Reyes hizo varias. Grupos también se presentaron, no sé si el antecedente o ya eran los Folkloristas, y son como los inicios para nosotros ver este tipo de música, música de protesta y de folclor latinoamericano, el '68 es cuando lo probamos (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

²⁷ *Corrido de los combates del Politécnico* de Judith Reyes.

El gobierno pretendió negociar con representaciones oficialistas, como la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FENET), en un acto tendiente a desconocer al CNH. En respuesta a ello el CNH convoca a una marcha para llegar al Zócalo y realizar un mitin frente al Palacio Nacional para demostrarle al presidente Díaz Ordaz la verdadera representación del movimiento, exigiendo la solución al pliego petitorio. La marcha que se realizó el 13 de agosto tuvo una asistencia de 250 mil participantes. Ante la negativa del presidente para solucionar el conflicto, se convocó a los diputados federales y a la Comisión Permanente del Congreso de la Unión a un dialogo público en la explanada universitaria para el 20 de agosto. La marcha del 13 de agosto marcó un momento determinante del movimiento ya que se pudo llegar al Zócalo, espacio simbólico e histórico en las luchas del pueblo de México por su liberación. El impacto de la multitud que llenó el Zócalo causó repercusiones en todo el país realizándose manifestaciones en diversos estados de la República (Barragán, 2010: 37). Sin embargo, la ausencia de las autoridades a la reunión convocada para el dialogo público demostró, ante la sociedad, la incapacidad del gobierno para solucionar el conflicto. Mostró la crisis de consenso que vivía el sistema político patriarcal mexicano, incapaz de solucionar los problemas de la ciudadanía. “El diálogo rechazaste/ y aumentas la represión/ con el poder absoluto/ vas que chutas pa Nerón/ pues que te quepa el informe/ allá en la Constitución.”²⁸

Ante esta actitud negativa al dialogo, el CNH siguió sumando fuerzas entre la población realizando una campaña para organizar a los padres de familia que, haciendo eco a esta convocatoria y simpatizando con la lucha de sus hijos, formaron la Coalición de Padres de Familia. Recordemos que los padres sintieron como suya esta lucha juvenil por derechos democráticos, ya que sufrían en carne propia los efectos nocivos de un sistema económico y político en crisis, que se manifestaba en desempleo, inflación y cancelación de vías de participación política. Por ejemplo, las elecciones eran controladas por el gobierno y este reprimía cualquier manifestación de descontento de los trabajadores, fueran maestros, ferrocarrileros, médicos, electricistas, o petroleros, entre otros sectores sociales.

El siguiente episodio de la lucha fue la manifestación realizada el 27 de agosto convocada para realizarse en todo el país a la misma hora de ese día, la cual superó las expectativas. En la capital se contó con medio millón de participantes, contando con numerosos contingentes de sectores populares que se manifestaron del Museo de Antropología e Historia al Zócalo. Ahí fue izada una

²⁸ *Corrido del 4º Informe del gobierno de Díaz Ordaz*, de Judith Reyes.

bandera rojinegra, acompañada del júbilo de los asistentes, y la molestia de las autoridades que tomaron este hecho como una ofensa a la bandera nacional. “El veintisiete de agosto/ la protesta es colosal/ quinientos mil estudiantes/ en Palacio Nacional/ Dos mil hicieron la guardia/ que en el Zócalo quedó/ unos pintaban carteles/ o cantaban como yo.”²⁹

No faltaba nadie ese día. No éramos sólo los que desfilábamos, eran los que estaban en las orillas. Las orillas de Reforma eran una verdadera muchedumbre, todos con la mano en alto y coreando nuestros gritos: *¡Por el pueblo, contra el gobierno!*, *¡por el pueblo, contra el gobierno!* Desde los edificios altos de Reforma, los oficinistas nos tiraban confetis (Marcelino Perelló, Memorial del 68, 2007: 97).

Esta fecha marca el inicio de una segunda etapa de represión del gobierno sobre el movimiento. Después de concluida la marcha, el CNH decidió permanecer en el Zócalo haciendo guardia hasta que el gobierno resolviera las demandas del pliego petitorio. Incluso el último orador del mitin, Sócrates Amado Campos Lemus advirtió que no dejarían dar el informe presidencial a Díaz Ordaz el 1 de septiembre, hasta que no hubiera una solución a las demandas. La respuesta del gobierno ante la posición de los estudiantes fue nuevamente la represión con tanques, soldados, policías, bomberos y motociclistas, que a las 2 de la mañana desalojaron a cerca de tres mil manifestantes que se habían quedado de guardia de la Plaza de la Constitución. Al retirarse lo hicieron cantando el Himno Nacional, Salvador Martínez Della Rocca, “El Pino”, del Comité de Lucha de la Facultad de Ciencias de la UNAM recuerda lo sucedido ese día.

Las marchas en México, habían sido cuando mucho, de quince mil manifestantes. Pero ¡seiscientas mil personas de todos los sectores de la población, y sobre todo de jóvenes! ¿Cuándo se había visto algo semejante? ¿Cómo lo iba a aguantar el gobierno? Con razón se le botó la canica (Poniatowska, 1975: 16-17).

Eduardo Valle Espinoza, el “Búho”, delegado de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM ante el CNH, también recuerda la magnitud y significado para el gobierno de esta marcha.

No era tolerable que una verdadera multitud que oscilaba entre trescientas y seiscientas mil personas desfilara por las principales avenidas de México, el Paseo de la Reforma, Juárez, Cinco de Mayo,

²⁹ *Corrido del desagravio* de Judith Reyes.

llevando mantas y pancartas que se mofaban del “principio de autoridad”. Había que aplastar la protesta estudiantil que hacía tambalearse el *statu quo*, el PRI, el sindicalismo charro, la “momiza” (Poniatowska, 1975: 17).

Este desalojo del Zócalo lo recuerda el cantautor Enrique Ballesté, uno de los artistas participantes en el movimiento de cuya obra musical hablaremos más adelante. El cantautor muestra la utilización con diferente significado de un símbolo patrio enajenado por el gobierno, el Himno Nacional que, formando parte del discurso nacionalista hegemónico del Estado, es resignificado por el movimiento estudiantil al cantarlo en momentos de represión.

Quando nos corrieron del Zócalo y teníamos tres minutos para desalojar y con Mario Orozco Rivera aprendí que el Himno Nacional era la mejor canción social que teníamos porque salieron los tanques y aplastaron gente y como nos defendíamos y Mario Orozco hizo que nos agarráramos de los brazos y “mexicanos al grito de guerra...” y los soldados pararon un momento y se detuvieron y pudimos salir por cinco de mayo.”³⁰

Esta resignificación de elementos imaginarios utilizados por el sistema hegemónico para justificar y perpetuar su dominio sobre la sociedad, con un sentido alternativo, útil al movimiento, lo encontramos también, como veremos en el capítulo 3, en las canciones que surgieron en el movimiento. Este es el caso del trabajo musical de León Chávez Teixeira, estudiante del CUEC, encargado junto con otros compañeros del registro visual de las acciones del movimiento y cantautor que evoca su trabajo de composición a partir de los acontecimientos vividos, como lo fue la represión del ejército y el desalojo del Zócalo el 27 de agosto.

Vivíamos en una comuna de activistas en Santa María la Ribera, entonces nos estábamos alistando para ir al plantón permanente del Zócalo y entonces nos juntamos Alejandro Webelman, un “compa” que vivía con nosotros y yo y dijimos tenemos que hacer una canción para ahorita que vamos al Zócalo y entonces hicimos “Amigo ven” y llegamos al Zócalo a cantar “Amigo ven” antes de que llegaran los tanques... Éramos traidores a la patria y la patria era el gobierno, entonces la canción dice ¡no!, la patria somos nosotros, ellos no son la patria.³¹

³⁰ Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre 2008.

³¹ Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto 2016.

En esta canción León, propone otra visión de la Patria: “Amigo ven, amigo ven, te voy a dar mi parecer/ la patria no es el amo, la patria no es el juez/ la patria son los hijos, la patria eres tú/ la patria es el trabajo, la mano que hace el pan/ el grito valeroso que rompe las cadenas/ el alma de los barrios, la joven compañera.” Por su parte, Oscar Chávez, otro cantor participante en el movimiento estudiantil, también recuerda los acontecimientos violentos de ese día.

En el 68 yo andaba cantando por todos lados y participé dando mi voz. Yo andaba cantando cuando nos corrieron del Zócalo con tanques. Te ibas o te ibas. Nunca esperamos que el gobierno fuera a reaccionar como lo hizo en Tlatelolco. Nos daba miedo eso de la intimidación. No pensaba en eso del miedo, no se te ocurría.³²

Hemos señalado que el movimiento estudiantil surge como producto y expresión de una crisis de hegemonía del gobierno mexicano, quien ya no pudo mantener el consenso dentro de la sociedad mexicana, agobiada por los efectos de la desaceleración económica y la falta de libertades democráticas. Esto quedó de manifiesto en lo sucedido el 28 de agosto, un día después del violento desalojo de manifestantes del Zócalo. El gobierno convocó a un mitin de desagravio a la bandera que, según las autoridades, había sido ofendida al izarse una bandera rojinegra el día anterior. Acto para el cual, el Estado llamó a los burócratas, los trabajadores al servicio del Estado que suponían darían su apoyo a Díaz Ordaz. Sin embargo, no fue así, los miles de burócratas “acarreados” al pasar por las calles gritaban ¡somos borregos!, ¡nos llevan a la fuerza!, y al pretender dar un discurso el regente del DF general Alfonso Corona del Rosal, los 250 mil burócratas reunidos respondieron con una fuerte rechifla. “Y voluntarios a fuerza/ renegando hasta del PRI/ los burócratas llegaron/ y este desagravio oí:/ Si los estudiantes piden/ la democratización/ perdóneme el presidente/ pero tienen la razón.”³³

Ante la inesperada situación surgió nuevamente la violencia ahora contra los supuestos apoyos del gobierno, los tanques antimotines junto con golpes y balazos se encargaron del desalojo de los burócratas que, con su acción, mostraron que el gobierno de Díaz Ordaz había perdido casi en su totalidad el consenso social. Y, por supuesto, la represión sobre los estudiantes se intensificó. Las

³² Entrevista de Arturo Cruz Bárcenas a Oscar Chávez, La Jornada, 2 de octubre 2014.

³³ Corrido del desagravio de Judith Reyes.

brigadas fueron perseguidas, se encarceló a cientos de estudiantes, los porros y grupos paramilitares, auspiciados por el gobierno, ametrallaban las escuelas.

La campaña de desprestigio del movimiento se agudizó por parte de líderes sindicales charros como Fidel Velázquez de las CTM, quién declaraba la necesidad de reprimir el movimiento, argumentando que atentaba contra los intereses del pueblo de México. Ante estas ideas, que formaban parte del imaginario institucional, las canciones oponían un imaginario alternativo. Judith Reyes lo expresa en su letra de las *Coplas de las medallas*: “Ahí vienen las Olimpiadas/ y podremos comenzar/ a repartir las medallas/ más olímpicas que hay/ La del servilismo abyecto/ bien la puede merecer/ el diputado Farías/ que las pase a recoger/ Hay uno que por treinta años/ siendo líder nacional/ trafica los intereses/ en materia sindical/ Para golpear estudiantes/ brigadas de choque armó/ por eso a Fidel Velázquez/ hasta lo colgara yo.”

Como parte de esta campaña de desprestigio, las autoridades volvieron a la teoría del complot comunista contra los Juegos Olímpicos, preparando el campo para la represión y justificación del uso de la fuerza pública para contener el descontento social. En las palabras de Díaz Ordaz, en el informe presidencial del 1 de septiembre, se aprecia una amenaza.

Las injurias no me llegan, el odio no ha nacido en mí, pero todo tiene su límite y no podemos permitir ya que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico, como a los ojos de todos ha venido sucediendo; tenemos la ineludible obligación de impedir la destrucción de las fórmulas esenciales, a cuyo amparo convivimos y progresamos... No quisiéramos vernos en el caso de tomar medidas que no deseamos, pero que tomaremos si es necesario; lo que sea nuestro deber hacer, lo haremos; hasta donde estemos obligados a llegar, llegaremos.³⁴

Judith Reyes expresa el sentir popular sobre este informe presidencial en su canción *Corrido del 4º Informe del gobierno de Díaz Ordaz*: “Llegando el mes de septiembre/ ¿qué soluciones darás?/ Cuarto Informe de Gobierno/ ¡Ay Gustavo Díaz Ordaz!/ Desde tu alta investidura/ ¿ahora que vomitarás?/ Y sigues regando chinches/ y no vas a titubear/ para echar la fuerza armada/ de aire, tierra, tierra y mar/ sobre los estudiantes/ y el que quiera protestar.”

Ante esta clara amenaza por parte del gobierno y la intensificación de las actividades represivas contra maestros y estudiantes, el CNH convocó a una gran manifestación para el día 13 de

³⁴ Últimas Noticias, edición vespertina, 1º de septiembre de 1968.

septiembre, con el objetivo de frenar la ofensiva gubernamental. Pero en esta ocasión fue un evento diferente, señalado como una de las acciones más significativas y emotivas del movimiento estudiantil. Esta fue la “marcha del silencio”, con una participación de más de 300 mil ciudadanos que marcharon por las calles de la ciudad del Museo de Antropología al Zócalo capitalino en absoluto silencio. Se trataba de demostrar que, en nuestro país, con ausencia de vida democrática y dominio del sistema presidencialista, la única forma de no ser perseguido y reprimido era mantenerse en silencio, como lo recuerda Esmeralda Reynoso, miembro del CNH:

Tú no sabes la discusión larga que fue después de la descalificación brutal que hace Díaz Ordaz en el informe presidencial... para responder a todas esas acusaciones se discutió muchísimo de cómo enfrentarlo y se decidió con la marcha del silencio. Eso te da una idea de cuan seria era nuestra actitud, porque lo que queríamos era borrar todas las descalificaciones.³⁵

Por su parte, el ingeniero Rubén Ortiz, fundador del grupo Los Folcloristas, quienes con su canto latinoamericano estuvieron presentes en las jornadas del 68, recuerda de esta forma su participación en esta marcha.

Luego hicimos la manifestación silenciosa y me acuerdo que venían con guardavallas y entonces cuando me dijeron “no puede usted pasar”, como no, saqué mi credencial de maestro del Poli y así ingresamos a la plancha del Zócalo y mira, pasaban las tanquetas alrededor y ahí sí había gente del pueblo, y que... “estamos con ustedes muchachos”.³⁶

Esta manifestación tuvo un fuerte impacto en la sociedad ya que contrarrestaba la imagen que el gobierno difundía del movimiento para desprestigiarlo, como una acción de jóvenes rebeldes amantes del desorden. La importancia de la acción se reflejó después de la marcha, en una transitoria tregua de la represión y las persecuciones. El completo orden y la disciplina mostrada por los asistentes que marcharon con la boca tapada para evitar provocaciones con la policía, otorgó calidad moral y respeto de la sociedad hacia el movimiento y hacia el CNH, quien se refirió de la siguiente forma acerca del motivo de la movilización: “Ha llegado el día en que nuestro silencio será más elocuente que las

³⁵ Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril de 2016.

³⁶ Entrevista a Rubén Ortiz, 12 de julio 2016.

palabras que ayer acallaron las bayonetas” (Álvarez Garín, 2002: 68). Vemos aquí la fuerte carga simbólica que el CNH le confiere al silencio, como un arma de presión contra el régimen.

Los testimonios de los participantes en esta marcha nos muestran como en la sonosfera presente en el movimiento estudiantil, estaban presentes no solo la música y las canciones, sino también los gritos de las consignas, los sonidos corporales, como los aplausos, el ruido de los pasos al caminar y el mismo silencio.

La manifestación silenciosa fue más que impresionante, fue sobrecogedora. Mucha gente la observó llorando, porque de una manera tranquila y plena de dignidad se hacía sentir la decisión de miles de estudiantes de no dejarse intimidar por las palabras amenazantes del presidente. La disciplina fue absoluta... A lo largo de Reforma y en todo el recorrido, la multitud observaba conmovida y respetuosa el paso silencioso y firme de los estudiantes. Las V de la victoria eran las únicas señales entre los manifestantes y el pueblo que se identificaba con ellos (Álvarez Garín, 2002: 68).

A nosotros nos impresionó mucho a pesar de que formábamos parte de todo esto, ese sonido de los pasos sobre Reforma o sobre Avenida Juárez, era algo impresionante... (Víctor Muñoz, *Memorial del 68*, 2007: 108).

Me encanta recordar que oíamos el ruido de nuestros pasos, en algunas zonas de Reforma donde estaban los edificios altos, pues sólo se escuchaba nuestro eco, como si fuera algo acompañado, como la introducción silenciosa a una pieza musical que más adelante se tocaría: unos pequeños pasos sobre el pavimento que repicaban en nuestros oídos, hasta llegar y explotar de júbilo cuando íbamos entrando al Zócalo (Jesús Martín del Campo, *Memorial del 68*, 2007: 108).

Era una cosa hermosa, como la canción “Los sonidos del silencio”. Se caminaba y lo único que se escuchaba era el gritar de los pies arrastrándose sobre el pavimento. Nadie hablaba, con trabajos respirábamos para no romper el silencio (Luis T. Cervantes Cabeza de Vaca, *Memorial del 68*, 2007: 108).

Para desmentir la versión oficial del conflicto, como una conjura de intereses extranjeros, supuestamente demostrada por la utilización de banderas comunistas e imágenes del “Che” Guevara, se tomó la decisión de portar imágenes de personajes de la historia nacional como Hidalgo, Morelos, Zapata y Villa, cuyos ideales de libertad y justicia respaldaban en el imaginario colectivo las

demandas de los estudiantes. Al respecto de la utilización de imágenes de personajes de la historia nacional, Gilberto Giménez señala que: “La razón profunda de este fenómeno quizá radique en el hecho de que en México todos los movimientos y luchas populares tienden a auto-interpretarse según el paradigma de la Revolución Mexicana, afirmando su continuidad con la misma y apropiándose de sus héroes, de sus consignas, de su épica y de sus símbolos” (Giménez, 2007: 339). Un claro ejemplo de esta evocación dentro del movimiento, de los símbolos revolucionarios junto con las imágenes de héroes referidas, es la utilización del corrido. Su presencia, como canto de resistencia a partir de la Revolución, se encuentra fuertemente asociada en el imaginario colectivo a la historia de las luchas populares campesinas, hasta convertirse en un símbolo metonímico de las mismas.

La celebración del 15 de septiembre fue la siguiente fecha relevante del movimiento. El CNH junto con la Coalición de Maestros organizaron las fiestas patrias en Ciudad Universitaria, Zacatenco y el Casco de Santo Tomás. En la Universidad el grito de independencia lo dio el ingeniero Heberto Castillo, agregando a los nombres de héroes de la Patria tradicionalmente nombrados en la ceremonia oficial como Juárez, Madero, Villa y Zapata, los nombres de los líderes ferrocarrileros en prisión Demetrio Vallejo y Valentín Campa. El entusiasmo y la alegría acompañaban la esperanza del triunfo. “Yo me acuerdo, así como explosión de la cuestión corporal, el 15 de septiembre, la fiesta del 15 de septiembre ahí sí, hubo en CU y hubo en el Politécnico, yo fui a la del Poli. pero fue eso, bailar, cantar, todo lo que nos habíamos controlado.”³⁷ Ismael Colmenares Maguregui, *Maylo*, recuerda como en esa celebración fue cuando decidieron llamar “Los Nakos” a su grupo musical que participaba en las brigadas, cuya parodia *La balada del granadero* ya era cantada por el movimiento.

El 15 de septiembre se hace la presentación del otro grito, diferente al grito que iba a dar el bocón de Díaz Ordaz y aquí lo dio Heberto Castillo en la UNAM. Resulta que por primera vez aparecimos nosotros porque la canción se había convertido en un hit dentro de los estudiantes, se cantaba, se había mimeografiado, todos la cantaban en los mítines, en las manifestaciones y ahí fue cuando nos dijeron ¿cómo se llaman ustedes? y no sabíamos cómo llamarnos... entonces nos decidimos por “Los Nakos”, estuve en todo el movimiento estudiantil cantando con esta brigada.³⁸

Después de esta subversiva celebración cívica, el gobierno tiende una trampa al CNH. A través de una carta enviada a la Facultad de Ciencias, por el secretario de gobernación Luis Echeverría el 18

³⁷ Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril 2016.

³⁸ Entrevista a Ismael Colmenares Maguregui, 6 de septiembre 2016.

de septiembre, anunciaba su disposición a dialogar y resolver el conflicto. Con esto las autoridades esperaban que el CNH en pleno se reuniera en el auditorio de Medicina en la noche para poderlos detener a todos, descabezando al movimiento.

De esta forma, fuerzas armadas irrumpen en Ciudad Universitaria a las 10 de la noche de ese día apresando a más de 600 estudiantes, maestros y padres de familia; sin embargo, solo un integrante del CNH fue detenido, frustrándose así el plan del gobierno. “Diez mil soldados salieron de los cuarteles/ con tantos tanques de guerra que daba horror/ era en el mes de septiembre, un día 18/ año del 68, muy tricolor/ Igual que bestias con botas han pisoteado/ el libro, el patio, la escuela y la dignidad/ fueron a mearse en las aulas y convirtieron/ en un cuartel mi querida Universidad/ Estaban en asamblea padres y madres/ estudiantes y maestros sin distinción/ 500 son aprehendidos y allá en la cárcel/ se les maltrata y acusa de rebelión.”³⁹

Con esta acción se desató una ola de protestas a nivel nacional e internacional que registró y difundió la prensa mundial, que, dada la cercanía de los Juegos Olímpicos, aumentaba su presencia en nuestro país. Los efectos sociales provocados por la ocupación de la Universidad resultaron contraproducentes para Díaz Ordaz, que veía acercarse la fecha de la inauguración de los Juegos Olímpicos sin poder acabar con la movilización estudiantil.

No obstante, la ocupación de su centro de reunión y organización, las brigadas de estudiantes continuaron con su trabajo mientras la represión se agudizaba; en esos días se produjeron los enfrentamientos más fuertes entre las fuerzas del orden y los estudiantes. Por su parte, el rector Barros Sierra presentaba su renuncia después de criticar duramente la violación a la autonomía universitaria:

La ocupación militar de Ciudad Universitaria ha sido un acto excesivo de fuerza que nuestra casa de estudio no merecía... Habrá que repetir que el conflicto estudiantil no fue engendrado por la Universidad. La atención y solución de los problemas de los jóvenes requieren comprensión antes que violencia... Así como apelé a los universitarios para que se normalizara la vida de nuestra institución, hoy los exhorto a que asuman, dondequiera que se encuentren, la defensa moral de la Universidad Nacional Autónoma de México y a que no abandonen sus responsabilidades. La Universidad necesita, ahora más que nunca, de todos nosotros. La razón y la serenidad deben prevalecer sobre la intransigencia y la injusticia (Martínez Della Rocca, 2009: 51).

³⁹ *Corrido de la ocupación militar de la Universidad* de Judith Reyes.

El gobierno continúa su campaña de desprestigio contra el rector, que había osado criticar al sistema acusándolo de corrupto y represor, mostrando la verdadera cara antidemocrática del presidencialismo y carga nuevamente contra el movimiento. Ocupa el ejército el Caso de Santo Tomás, en la madrugada del 24 de septiembre. “Llegó el día 24/ de septiembre había de ser/ las cosas están caldeadas/ año de las Olimpiadas/ que el pueblo no pudo ver/ Escuelas de Zacatenco/ Caso de Santo Tomás/ estoy sufriendo y reviento/ si no canto lo que siento/ mejor que no cante más.”⁴⁰

El CNH ofrece diversas conferencias de prensa aprovechando la oportunidad política de denunciar la represión gubernamental ante la prensa internacional presente en el país y realiza un mitin el 27 de septiembre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Aquí se anuncia que mientras permaneciera el ejército en Ciudad Universitaria, las reuniones se realizarían en la Unidad Zacatenco del IPN y que se realizaría otro mitin el 2 de octubre, donde se esperaba la asistencia de 50 a 60 mil personas.

Ante la crítica que recibe por parte de la opinión nacional e internacional por su política represiva y la imposibilidad de resolver el conflicto por medio del terror, el gobierno decide sacar al ejército de la Universidad el 30 de septiembre. Ese mismo día, el CNH en conferencia de prensa denuncia los actos represivos cometidos por el gobierno en los últimos 12 días en contra de la ciudadanía y del movimiento. Al mismo tiempo, anuncia la realización de dos mítines en Ciudad Universitaria para el 1 de octubre, exigiendo la salida del ejército del Casco de Santo Tomás. Eventos en los cuales se hizo énfasis en la necesidad de asistir al mitin al día siguiente 2 de octubre en Tlatelolco.

En este mitin se pensaba hacer público la realización de una huelga de hambre de la mayoría de los presos políticos, para apoyar la reanudación del proceso organizativo del movimiento con nuevas formas de lucha que impactaran ante la opinión pública, dada la coyuntura olímpica. Se trataba de continuar la lucha sumando nuevos sectores al movimiento para frenar la escalada represiva. Por otro lado, el gobierno daba muestras de querer solucionar el conflicto, pues en la mañana del 2 de octubre se reunieron representantes de las autoridades y del CNH, lo que alimentaba la esperanza de una pronta solución (Martínez Della Rocca, 2009: 57-58).

Sin embargo, como lo documentan los testimonios sobre ese fatídico día, el gobierno decidió terminar de un solo golpe con el movimiento reprimiendo a sangre y fuego la concentración que había reunido a cerca de 10 mil estudiantes y pueblo en general. Para ello utilizó al ejército y a la “Brigada

⁴⁰ *Corrido de los combates del Politécnico* de Judith Reyes.

Blanca”, con un resultado de cientos de muertos, miles de detenidos y el CNH encarcelado casi en su totalidad. El testimonio de la periodista italiana Oriana Fallaci, desde el tercer piso del edificio donde se encontraban los oradores y donde también fue herida, es sólo una muestra de lo sucedido ese día.

En ese momento un helicóptero apareció sobre la plaza, bajando, bajando. Unos segundos después lanzó dos luces verdes en medio de la multitud... No más de tres segundos después se escuchó el fuerte ruido de carros militares acercándose y estacionándose alrededor de la plaza. Los soldados saltaron con sus ametralladoras y abrieron fuego inmediatamente. No al aire, como para amedrentar, sino contra la gente... Estaban disparando y fuimos rodeados por policías vestidos de civil. Cada uno de ellos tenía un guante o pañuelo blanco en su mano izquierda para que pudieran reconocerse. Saltaron sobre los dirigentes estudiantiles y sobre mí... En esos momentos ya había un fuego intenso de los soldados abajo, con rifles, ametralladoras, pistolas automáticas; ametrallaban desde las azoteas y desde los helicópteros... (Ramírez, 2008, tomo 2: 394).

Judith Reyes narra lo sucedido el 2 de octubre en su canción *Tlatelolco*: “El 2 de octubre llegamos/ todos pacíficamente/ a un mitin en Tlatelolco/ quince mil en la corriente/ De pronto rayan el cielo/ cuatro luces de bengala/ y aparecen muchos hombres/ guante blanco y mala cara/ Alzo los ojos al cielo/ y un helicóptero miro/ luego sobre Tlatelolco/ llueve el fuego muy tupido/ Hieren a Oriana Falacci/ voz de la prensa extranjera/ ya conoció la cultura/ del gobierno de esta tierra/ Que cruenta fue la matanza/ hasta de bellas criaturas/ como te escurre la sangre/ Plaza de las Tres Culturas.”

Irónicamente, días después, el 12 de octubre se inauguran los XIX Juegos Olímpicos en el estadio de Ciudad Universitaria bajo el lema “Todo es posible en la paz”. La masacre de Tlatelolco golpea fuertemente al movimiento, que, al encontrarse sin dirección dada la aprehensión de la mayoría de los integrantes del CNH, no alcanza a tener una respuesta política ante la brutal agresión del Estado mexicano. El 4 de diciembre se levanta la huelga ante la dispersión, impotencia y frustración de las masas estudiantiles.

Díaz Ordaz al acabar violentamente con el movimiento, destroza junto con los cuerpos de hombres, mujeres, niños y ancianos, la utopía que había cohesionado al actor social. Los ideales de respeto a la dignidad humana, de libertad y democracia, que lo había llevado a emprender la aventura de ser partícipe de la transformación de una sociedad agobiada por la explotación económica y su marginación de la toma de decisiones, fueron pisoteados por la represión gubernamental.

El 2 de octubre es una fecha que ha pasado a engrosar las fechas míticas del calendario político nacional, pero además revela una extraña paradoja. Por una parte, en lo inmediato, la fuerza simbólica se consolidó en la sangre inocente vertida absurdamente, pero produjo un impacto y un terror que impidió que ésta se capitalizara. Este hecho marca la transición simbólica de la utopía a la ideología y la desaparición -no solo física- del incipiente sujeto social emergente (Gilabert, 1993: 302-303).

En este apartado hemos ubicado al movimiento estudiantil en su contexto histórico social, tanto internacional como nacional y descrito a grandes rasgos su desarrollo. Pasemos ahora a revisar más detenidamente que grupos sociales participaron en el movimiento junto con los estudiantes, dándole a la movilización un carácter popular al postular demandas que rebasaron el ámbito estudiantil. Con esto, el movimiento se ubica dentro de las luchas de la sociedad mexicana por la libertad y la democracia. Este análisis de las demandas de los actores sociales y del enemigo que enfrentaron, nos permitirá observar cómo se expresó en las letras de las canciones presentes en el movimiento, el imaginario alternativo, la utopía que enfrentó al autoritarismo del Estado Mexicano en 1968.

2. ACTORES Y DEMANDAS DEL MOVIMIENTO

Siguiendo con la primera fase del enfoque metodológico de la hermenéutica profunda, o análisis histórico, veamos ahora cuáles fueron los diversos grupos sociales que participaron en la movilización y cuáles fueron sus demandas. Estos actores que, a pesar de las diferencias ideológicas y de clase, compartieron un imaginario alternativo y una identidad común fueron los estudiantes, maestros, intelectuales, artistas, obreros, campesinos y comerciantes. Dichos grupos sociales se unieron en una misma lucha encabezada por los estudiantes, por los ideales de libertad, justicia y democracia, exigiendo el respeto a sus derechos como ciudadanos y seres humanos. Esto ante un Estado y un gobierno paternalista, autoritario y represivo que unificó a la gente en torno a un pliego petitorio de seis puntos, que rebasó los simples reclamos estudiantiles para convertirse en un grito de la sociedad en su conjunto. El ideal de la utopía buscado por el movimiento estudiantil popular se reprodujo en la lírica de la canción, que unificó voluntades sin importar la pluralidad ideológica existente en su interior.

Este movimiento forma parte de los llamados “nuevos movimientos sociales” que, a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, comenzaron a surgir en el mundo presentando características diferentes a los tradicionales movimientos obreros y campesinos. Tal es el caso de los movimientos indígenas, ecologistas, feministas, de liberación homosexual y estudiantiles. Éstos asumen identidades sociales específicas y luchan por reivindicaciones concretas, tejiendo redes de solidaridad y apoyo entre otros sectores sociales, tanto a nivel local como global.

Para el sociólogo italiano Alberto Melucci (1999), en las sociedades postindustriales, complejas o avanzadas, la extensión del sistema de control social se manifiesta en la creciente regulación y manipulación de una serie de aspectos de la vida, que tradicionalmente eran considerados privados y subjetivos. Éstos son el cuerpo, la sexualidad, las relaciones afectivas, la alimentación, los procesos cognitivos y emocionales y, agregaríamos, las expresiones artísticas incluida la canción. Estos elementos que forman parte de la vida cotidiana del individuo, son progresivamente invadidos y regulados por el aparato tecno científico, las agencias de información, los medios de comunicación masiva y los centros de decisión política. Los nuevos movimientos sociales se enfrentan a este dominio de la vida privada, de forma novedosa.

La acción de los movimientos se diferencia del modelo de organización política y asume una independencia creciente con respecto a los sistemas políticos; se entrelaza estrechamente con la vida

cotidiana y con la experiencia individual. Los aparatos de regulación, que exigen identificación y consenso, aplican un control creciente sobre la existencia rutinaria de la gente. Los conflictos abarcan la definición de la persona, en sus dimensiones biológica, afectiva y simbólica, en sus relaciones con el tiempo, con el espacio y con el “otro”. Lo que está en juego en los conflictos es la reapropiación individual y colectiva del significado de la acción, de forma tal que el presente sea la condición de lo posible (Melucci, 1999: 16).

A esta situación de dominio sobre el individuo hemos hecho referencia en el capítulo anterior, al hablar de cómo el capitalismo de la segunda mitad del siglo XX logra completar la subordinación del trabajo al capital. Esto, al transitar el sistema de un dominio formal del consumo, a un dominio o subsunción real del mismo, manipulando su contenido. Surge así la llamada sociedad de consumo que moldea hábitos y costumbres (Veraza: 1993).

Es ante este control de la vida que se levantan los actores sociales, persiguiendo objetivos colectivos que surgen por la necesidad de defender una vida cotidiana que garantice un mínimo de respeto a la dignidad humana. Se plantean demandas comunes, a partir de una identidad social que se va creando y conformando en el proceso mismo de evolución del movimiento. Esta es una identidad que permite cohesionar a un conglomerado de personas que unen voluntades para emprender una empresa común. El perseguir una utopía, la transformación de la sociedad que les devuelva la calidad de seres humanos, perdida cada vez más ante el constante control de la vida que ejerce a todos niveles la hegemonía de un Estado paternalista y represivo. Así, los movimientos sociales intervienen tanto en el espacio político, como en el espacio cultural de una sociedad.

Los movimientos sociales son entes políticos y productores de símbolos e imaginarios colectivos. Crean y recrean la cultura. La mayor parte de los movimientos sociales relevantes para el siglo XX fueron actores políticos que tuvieron una significación cultural. Su impacto duradero se verificó justamente en la esfera cultural, una vez que habían desaparecido como actores de la arena política (Granados, 2019: 156).

El movimiento estudiantil de 1968 en nuestro país es considerado como un parteaguas en la vida, no sólo política de la sociedad mexicana, sino también y sobre todo en el ámbito de la cultura. La idea de la posibilidad de transformar la sociedad, en beneficio de las mayorías desposeídas, arraigó en el imaginario colectivo de tal forma que los ideales del movimiento y la búsqueda de la utopía están

presentes en las movilizaciones sociales posteriores al '68. Movimientos diversos de la sociedad mexicana acompañados de expresiones artísticas, que se nutren de la imaginación y toda la riqueza expresiva que se manifestó en el movimiento estudiantil en diversas disciplinas, como la pintura, el teatro, la danza, el cine, la caricatura y la música entre otras. Una prueba de esta afirmación se presenta en los ensayos que integran el libro colectivo *Memoria en pie 1968/2018. 50 años de resistencia artística, crítica, independiente y popular*, en cuya presentación se señala que:

En este libro, decidimos explorar el ángulo de la cultura y el arte después del 2 de octubre de 1968 y seguir el hilo que pudiera unirlos con este 2018. Nuestro supuesto es que del 68 se desprenden fenómenos que, si bien algunos pensarán que no han estado bajo los reflectores, son tan importantes que no se puede entender la actualidad cultural y artística mexicana sin ellos. Pensamos que es posible identificar, en estos cincuenta años, la vena sesentayochera que los nutre (2018: 8).

La creación y recreación de la identidad colectiva es una característica de los movimientos sociales. Junto con otras, tales como la identificación de demandas y propuestas concretas (pliego petitorio de seis puntos del movimiento estudiantil); la identificación de un opositor (el Estado mexicano); la identificación de un interlocutor (la sociedad civil, con la cual se retroalimenta); y la creación de un lenguaje común entre los demandantes y los interlocutores (discursos oral, gestual, simbólico, musical, etc.) (Gilbert: 1993). Paso ahora a revisar el concepto de identidad social, para apreciar de qué forma el compartir una misma identidad permitió a diversos sectores de la sociedad unirse en la consecución de objetivos comunes. Identidad a cuya construcción contribuyó significativamente la canción.

2.1 Identidad y actor social

Uno de los conceptos centrales en las ciencias sociales, de gran utilidad en la investigación etnomusicológica de los últimos años, es el de identidad. Gilberto Giménez señala que esta categoría ha sido incorporada a partir de los años ochenta por las ciencias sociales con gran aceptación, debido a que en ella convergen una gran parte de las categorías centrales de la sociología, como cultura, normas, valores, status, socialización, medios y educación entre muchos otros.

...se trata de un concepto imprescindible en las ciencias sociales por la sencilla razón que la identidad constituye un elemento vital de la vida social, hasta el punto de que sin ella sería inconcebible la interacción social, que supone la percepción de la identidad de los actores y del sentido de su acción. Lo cual quiere decir que sin identidad simplemente no habría sociedad (Giménez, 2007: 54).

Giménez define a la identidad como:

...la (auto y hetero) percepción colectiva de un 'nosotros' relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo, por oposición a los 'otros', en función del (auto y hetero) reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como también de una memoria colectiva común (Giménez 2005: 90).

La identidad es uno de los parámetros obligados de los actores sociales y representa en cierta forma el lado subjetivo de la cultura. La identidad así entendida constituye un hecho enteramente simbólico, construido en y por el discurso social común, porque sólo puede ser efecto de representaciones y creencias social e históricamente condicionadas.

Se puede hablar de *identidades englobantes*, destinadas a subsumir las diferencias bajo formas más comprensivas de unidad; y de *identidades diferenciales*, que se constituyen en el interior de las primeras y mantienen relaciones real o virtualmente conflictivas con ellas y entre sí, (Giménez, 2005: 90). Podemos adelantar que la lucha por conquistar la utopía formó parte importante de la identidad englobante del movimiento estudiantil, el cual estaba integrado por diversos sectores sociales que presentaban diversas identidades diferenciales (estudiantes, maestros, profesionistas, obreros, etc.). Esta distinción entre identidades englobantes y diferenciales establece la diferencia entre sujeto y actor social.

En principio los actores se constituyen a partir de una orientación social que no necesita de un proyecto global de sociedad... su identidad es restringida. Por su parte, los sujetos se constituyen con base en las orientaciones hacia el cambio mediante acciones concretas... la diferencia específica la dicta la existencia de propuestas y proyectos globales, lo cual supone la elaboración de cierta identidad global. (Gilabert, 1993: 291).

Las identidades sociales sólo cobran sentido dentro de un contexto de lucha simbólica por las clasificaciones sociales, ya sea a nivel de vida cotidiana, o en el nivel colectivo, y en forma organizada. Lo anterior se manifiesta en forma de correlación de fuerzas simbólicas entre posiciones dominantes y dominadas. En la primera, los agentes sociales dominantes imponen a través de la creación de un imaginario instituidor (Gilabert: 1993), una definición de la identidad social que interpela a los sujetos presentándose como legítima. Mientras que, en las segundas, se tiene dos opciones: o se acepta la definición dominante de su identidad, o se subvierte la relación de fuerzas simbólicas para invertir la escala de valores por medio del surgimiento de imaginarios alternativos, que constituyen el discurso oculto de los dominados (Scott: 2000).

Un ejemplo de lo segundo lo vemos en la utilización que realiza el movimiento estudiantil del recurso de la “parodia”. Las letras de canciones populares y “hits” comerciales de la época, (discurso literario), son transformadas y resemantizadas para criticar al sistema dándoles otro significado, sin modificar el discurso musical. Estas canciones, dada su amplia difusión a través de los medios masivos de comunicación entre la mayoría de los actores sociales participantes, son empleadas como un efectivo medio de identificación y crítica: “Adoro el Defe en que vivimos/ la noche cuando todos sufrimos/ Adoro lo azul de los gorilas/ lo verde de los tanques los adoro, vida mía/ Adoro los platos del gobierno/ el modo en que a veces me cuida/ Adoro el orden que me impone, lo crímenes que ordena, los adoro vida mía.” (Parodia de la canción *Adoro* de Armando Manzanero).

Para que una identidad arraigue y tenga vigencia en la vida cotidiana de los actores sociales, necesita por una parte ser aprendida y reaprendida permanentemente. Por otra, darse a conocer y hacerse visible públicamente para mostrar la realidad de su existencia ante quienes la niegan. Las canciones juegan un papel muy importante en este proceso. Como soporte del imaginario alternativo en el ´68 expresaban lenguajes, símbolos y representaciones con las cuales, por un lado, se identificaban los movilizados y, por otro, se establecía una interlocución con la sociedad.

Un componente esencial de la identidad social es la memoria colectiva. Esta puede definirse como la ideación del pasado, en contraposición a la conciencia que es la ideación del presente, y la imaginación prospectiva o utópica que constituye la ideación del futuro o porvenir. Giménez concluye que: “...la memoria colectiva se encuentra materializada en las instituciones sociales, en el espacio-tiempo de la comunidad y, en estrecha relación con éste, en la gestualidad festiva y ritual. Existen instituciones, espacios, tiempos y gestos de la memoria.” (Giménez, 2005: 105). Esta memoria colectiva, que en el caso del movimiento estudiantil se remite a las luchas pasadas de las clases

subalternas de la sociedad mexicana, también se expresa en las canciones, como se aprecia claramente en la utilización de los corridos revolucionarios.

Del mismo modo que la identidad social, la memoria colectiva es objeto y motivo de una enconada lucha de clases en el plano simbólico. Se trata de un aspecto particular de la lucha ideológica que se refiere a la lucha por la apropiación del pasado. (Giménez, 2005: 108). Así podemos entender toda la carga simbólica de la frase *¡2 de octubre no se olvida!*, que ha impregnado las luchas de resistencia del pueblo mexicano por más de cincuenta años. La identidad social del movimiento estudiantil se nutrió de un elemento central de su imaginario alternativo. La utopía, conformada por cinco ideas básicas: dignidad, igualdad, libertad, justicia y democracia. Este sociograma se reprodujo en las letras de las canciones, cuyo canto permitió aglutinar a diversos actores sociales en una identidad social común englobante, aun cuando tuvieran diferentes ideologías políticas o carecieran de ellas.

La imagen de unidad del movimiento se puede apreciar a partir del influjo utópico masivo... gracias al cual las múltiples diferencias ideológicas de las inopinadas y diversas corrientes participantes, pasaron desapercibidas. Es decir, que la condensación imaginaria que organizó las producciones alternativas al orden estatuido fue la utopía (Gilbert, 1993: 293).

Resulta interesante observar la similitud de esta idea o sociograma de la utopía del 68, con las demandas planteadas por movimientos sociales recientes de la sociedad mexicana. Es el caso del movimiento indígena zapatista del EZLN. En el aniversario 30 del movimiento estudiantil y a cuatro años de haberse levantado en armas contra el Estado neoliberal mexicano, manda un saludo a la generación de 1968, en donde se aprecia una continuidad en la narrativa de la lucha por conquistar la utopía:

EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL
MÉXICO

2 de octubre de 1998

A la Digna Generación de 1968

Hermanos y hermanas:

Les escribo a nombre de los hombres, mujeres, niños y ancianos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional para saludarlos en esta fecha que recuerda los 30 años de la matanza de

Tlatelolco... El movimiento de 1968 marcó la historia de este país de manera definitiva. Entonces se enfrentaron dos países: el construido sobre la base del autoritarismo, la intolerancia, la represión y la explotación más brutales; y el que se quería y quiere construir sobre la democracia, la inclusión, la libertad y la justicia...⁴¹

Como señala Melucci, los nuevos movimientos sociales tejen redes de solidaridad y se apoyan en otros sectores sociales para lograr sus objetivos. Su identidad no es un dato o una esencia, sino el resultado de intercambios, negociaciones, decisiones y conflictos entre diversos actores (1999: 12). En este sentido, el movimiento estudiantil de 1968 en México se presenta como una movilización iniciada por los estudiantes, pero que en el transcurso del movimiento se van sumando otros sectores de la sociedad mexicana. Estos, al ver con simpatía la movilización de los jóvenes, se identifican con sus demandas, formando así una unidad de acción.

Al respecto, Zermeño (1991) señala que el movimiento estudiantil, por su contenido político al cuestionar la autoridad del Estado, no se inserta en el movimiento popular, ya que dicho movimiento se encontraba ausente en el momento coyuntural de la movilización. De hecho, él mismo se transforma en movimiento popular rebasando su propio carácter estudiantil y cambiando de identidad como actor colectivo.

Los estudiantes se transforman en gestores de las demandas de otros sectores o clases y las hacen suyas. Pero más que hacerlas suyas los estudiantes “se hacen a estas causas”, se identifican con estas causas y en ese mismo proceso pierden su identidad como agregado y fuerza social estudiantil (1991: 240).

El mismo Zermeño recuerda que el “Proyecto de Programa del Consejo Nacional de Huelga” llevaba como subtítulo “Por la alianza obrero-campesino-estudiantil”, en donde se planteaban demandas de carácter obrero-campesino, dejando de lado las demandas de carácter netamente estudiantil. Veamos entonces cuáles fueron estos sectores sociales que conformaron el movimiento estudiantil popular, y que portando cada uno de ellos identidades sociales restringidas, compartieron una identidad global.

⁴¹<<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1998/10/02/treinta-anos-de-la-masacre-de-tlatelolco-saludo-a-la-digna-generacion-de-1968/>>

Esta se expresó en imágenes, símbolos, propaganda impresa, actitudes y canciones, entre otros artefactos culturales, en su lucha por transformar la sociedad en búsqueda de la utopía.

2.2 Estudiantes

En la introducción del profundo y detallado análisis que realiza Sergio Zermeño (1991) del movimiento estudiantil popular de 1968 en México, se señala que en su interior existían diversas y diferentes concepciones y corrientes ideológicas para realizar la transformación social. Sin embargo, la defensa de una democracia que permitiera una más justa distribución de los beneficios del desarrollo industrial, fue el elemento unificador. Zermeño lo llama: “la alianza interior de los movilizados”.

Buscábamos una sociedad más democrática, es cierto, y buscábamos al mismo tiempo ser reconocidos y apoyados en nuestros deseos: buscábamos pues poder. En unos casos poder político, mayor libertad de participación en los aparatos de decisión, esto es obvio; en otros casos el desafío democrático era concebido como el ejercicio de nuestras “libertades” sin la injerencia de aquellos aparatos. Las estrategias para el cambio en el seno de los movilizados eran totalmente distintas y entre los dos extremos aludidos se desplegaba todo un abanico de concepciones... El cemento que cohesiona estas enormes divergencias está dado por la búsqueda... de una sociedad más justa, y este es un hecho que está por encima de todo (Zermeño, 1991: 1).

Este abanico de concepciones, al que alude Zermeño, está representado por la amplia gama de ideologías políticas convergentes en el movimiento estudiantil popular. Diversidad ideológica que dio lugar a una variedad de identidades restringidas de los grupos movilizados. Esto se aprecia, por ejemplo, en el gusto por la música tradicional de algunos estudiantes más politizados, mientras el rock era preferido por jóvenes más identificados con el imaginario del hipismo. Al movimiento se le sumaron otros sectores sociales, no obstante, el sector más numeroso fueron los jóvenes. Como veíamos en el primer capítulo diversos centros de enseñanza media y superior tanto en la capital como en provincia se sumaron a la movilización. Pero no todos los estudiantes tenían una formación política que los orientara a la toma de posición por alguna de las múltiples corrientes de pensamiento de izquierda vigentes en aquel momento. Además, muchos jóvenes sin ser estudiantes participaron en diversas acciones del movimiento.

Al interior del movimiento se gestó una alianza entre amplios sectores del ámbito educativo y profesional del país, compuesto sobre todo por clases medias, diferentes tanto en su participación como en su orientación política. Estos sectores fueron: el sector politizado de la izquierda universitaria y estudiantil en general, la base estudiantil radical joven y el sector profesionista (Zermeño:1991). Veamos primeramente lo relativo a los dos primeros sectores conformados por jóvenes.

2.2.1 Sector politizado de izquierda

En el sector politizado de izquierda no solo se concentraban los diversos grupúsculos y las juventudes del Partido Comunista Mexicano, también se encuentran aquí estudiantes de escuelas de humanidades como Economía, Ciencias Políticas y Filosofía, así como de la Facultad de Ciencias, Medicina, la Escuela de Agronomía de Chapingo, la Normal de Maestros y algunas escuelas del Politécnico. Se ubica también en este sector a un reducido grupo de maestros de dichos centros educativos, presentes en eventos de izquierda, como la manifestación anual del 26 de julio en apoyo a la revolución cubana. Al respecto, Sol Arguedas (1971), a un año del movimiento, señalaba que la politización de los jóvenes mexicanos expresada en 1968 fue resultado del rechazo que estos manifestaban hacia una sociedad cuyos vicios los afectaban a todos niveles, aunque los jóvenes no tuvieran la capacidad de entenderlos. Este rechazo a la sociedad de consumo y a las opciones de vida ofrecidas por el sistema social producto del “milagro mexicano”, sentó las condiciones para el desarrollo de un proceso de politización, el cual se aceleró fuertemente al iniciarse el movimiento por las acciones represivas de los granaderos

Esta súbita politización no fue privativa de los estudiantes ni nació espontáneamente entre ellos: en su generación hizo crisis y se resolvió el continuado conflicto entre la sistemática despolitización a la que fueron sometidas varias generaciones anteriores y la lucha de las mismas, más intensa unas veces, menos evidente otras, por lograr expresión política (Arguedas, 1971: 101).

Para este sector politizado de izquierda, la alianza entre los diversos sectores del movimiento, la defensa de la autonomía universitaria y la democracia, no eran acciones tan importantes como el establecer vínculos con el proletariado, el sujeto histórico que conduciría las transformaciones revolucionarias de la sociedad mexicana. La rebelión estudiantil y juvenil, con las inéditas acciones

que se desarrollaron, eran considerada solo como un fin para politizar al estudiantado y llevarlo a la toma de conciencia proletaria. Así, el dirigente de izquierda Víctor Rico Galán, preso por delitos políticos desde 1967, escribía desde la cárcel cuáles deberían ser las tareas de las brigadas estudiantiles.

Es necesario que las brigadas planteen a los obreros la lucha contra la cláusula de exclusión, la imposición de asambleas libres, que libremente examinen las cuentas de los sindicatos, el aumento general de salarios, el control de los precios por comités de amas de casa, indemnizaciones justas en accidentes de trabajo, escuelas para hijos de trabajadores, etc. Para lograr esto es necesario que las brigadas promuevan la organización de comités de lucha en las fábricas, su ramificación por departamentos, las reuniones de representantes -clandestinas si es necesario- como paso previo para las asambleas de todos los obreros (Citado en Zermeño, 1998: 163-164).

El sector politizado de izquierda tenía la necesidad de “llevar la luz”, a un movimiento obrero que guiara la esperada revolución socialista. Sin embargo, en la coyuntura de la movilización estudiantil, no contaba con una dirección clara y autónoma, dado el control que ejercía el Estado a través del “charrismo” sindical. Situación que expuso José Revueltas en su obra *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. Esta postura del sector politizado se aprecia en el contenido del documento que apareció cuatro años después, con el título de “Proyecto de Programa del Consejo Nacional de Huelga”. En este documento se plantean a las masas populares las demandas mínimas para transformar a la sociedad, eliminando la injusticia y la explotación, así como las líneas de acción que deberían tomar en forma conjunta estudiantes, obreros, campesinos, empleados y el pueblo en su conjunto. El documento es un listado de demandas económicas, políticas y sociales para fortalecer la lucha obrera campesina y popular. Pero sorprendentemente no incluye reivindicaciones en el ámbito escolar, las demandas propiamente estudiantiles brillan por su ausencia.

Si este documento fuera el programa de algún partido, de cualquier tendencia no tendría nada de asombroso que lo estudiantil ocupara menos del 50% de las referencias hechas a los sectores populares. Pero tratándose de un programa de acción propuesto por el máximo órgano de dirección de un movimiento estudiantil, no queda menos que comprobar un evidente desprecio por el “aquí”, el “ahora” y el “nosotros”: los estudiantes (Zermeño, 1998: 166).

Al inicio del movimiento la espontaneidad, la imaginación y la acción horizontal fueron la tónica dominante en los movilizados que no tenían una ideología política definida, pues como se ha señalado era una identidad global anclada en la utopía la que permitía la cohesión y acción conjunta. Pero al paso del tiempo se fue acentuando el control del Consejo Nacional de Huelga sobre la base movilizada. El CNH que en sus inicios estaba conformado por entre 200 y 300 representantes de escuelas y facultades, poco a poco se fue reduciendo a un selecto grupo de dirigentes con una sólida formación de izquierda. Estos comenzaron a organizar y dirigir las diversas actividades del movimiento creando comités, coordinaciones de información, de propaganda, vigilancia, finanzas, brigadas, etc. De esta forma, el ala dura de la dirigencia estudiantil, el sector más politizado de izquierda, se fue imponiendo sobre las posiciones más conciliadoras y negociadoras.

Resulta obvio que el 68 no fue un movimiento con una ideología compartida, o con alguna estrategia que unificara a los participantes: el paraguas de las libertades democráticas cobijó concepciones de una amplia pluralidad, por no decir disímbolas. En el proceso, las manifestaciones libertarias y lúdicas fueron dando paso a las más verticales, politizadas y dramáticas con que culminó su período activo (Zermeño, 2009: 374).

Esta actitud debilitó la unidad del movimiento, por lo que fue necesario buscar aliados en el pueblo que apoyaran la causa que se vio fortalecida con la entrada de nuevos sectores sociales, aunque esto implicaba un replanteamiento de los objetivos y demandas originales. Veamos ahora lo que se refiere a la base radical joven que constituía la mayor parte de los movilizados.

2.2.2 Base radical joven

Este sector de la juventud estaba formado por alumnos de preparatorias, vocacionales e incluso estudiantes de nivel profesional, que participaron en el movimiento sin tener una idea clara de la situación económica social y política que vivía el país, ni de la necesidad de su transformación. Se incorporaron a las actividades para protestar por la violencia policiaca, encontrando en el gobierno y en la persona del presidente Díaz Ordaz la causa de su malestar y descontento. Sin embargo, esta actitud antiautoritaria se expresaba también en un rechazo a las jerarquías impuestas por el sistema a todos los niveles de la vida cotidiana, incluida la escuela, la familia, la forma de ser y de pensar que los condicionaba para ser sujetos productivos y obedientes. La base radical joven se nutría no solo de

estudiantes, también de jóvenes de diferentes estratos sociales inconformes y rebeldes contra el orden establecido. Ellos sentían que la vida impuesta por la sociedad no les pertenecía. No se identificaban con los valores impuestos por la ideología dominante para ser buenos ciudadanos. Trataban de construir otro mundo diferente al creado por los adultos, por “la momiza” (en lenguaje de la “onda”), por aquellos que tenían más de 30 años y de quienes había que desconfiar.

Esta última actitud de los estudiantes obedece menos a su condición particular de estudiantes que a la más general de jóvenes. No fue casual que, a sus brigadas diarias, manifestaciones callejeras, mítines internos, asambleas y festivales, se unieran decenas, centenares o miles -según la respectiva actividad- de jóvenes obreros, de jóvenes campesinos, de jóvenes empleados o desempleados. Hasta de jóvenes “pandilleros” o delincuentes. Se les unían por lo mucho que tienen en común los jóvenes (Arguedas, 1971: 89).

Este sector radical joven es el que protagoniza las escenas más violentas del movimiento, como acto defensivo ante represión de las fuerzas del orden. Son muchachos de corta edad y de extracción social popular que defienden tanto su escuela como su barrio y su comunidad doméstica, que ejercen su acción rebelde sobre todo en tres puntos de la ciudad de México: la zona centro, incluida la Ciudadela, el Casco de Santo Tomás y las colonias aledañas y la Unidad habitacional Nonoalco-Tlatelolco.

Raúl Álvarez Garín, miembro del CNH, recuerda que en septiembre, cuando se agudizaba la represión provocando el enfrentamiento con los estudiantes, se realizaban verdaderas estrategias de ataque utilizando bombas molotov y hondas para lanzar piedras. En estos combates callejeros participaban los estudiantes en unión con jóvenes de bandas de las colonias cercanas a las escuelas del centro de la ciudad como Tepito, la Lagunilla y la Guerrero. En la zona de Tlatelolco cuando llegaban los granaderos a reprimir a estudiantes, eran recibidos por los vecinos de la unidad habitacional con botes de basura, botellas y agua hirviendo (Álvarez Garín, 2002: 78).

Teníamos contacto a través de las brigadas con los actores que estaban en juego, tanto el movimiento obrero, como el movimiento campesino, como los sectores populares. Llegamos a reunir más de 200 bandas de barrios, de zonas marginales, ciudades perdidas. Muchos de los dirigentes nos reuníamos en la Facultad de Ciencias Políticas, para coordinar acciones con las bandas. Empezaron a politizarse y tuvimos acceso a zonas que no teníamos, por la violencia urbana, pero pudimos penetrar. El

movimiento estaba calando tanto en expansión como en profundidad (Víctor García Mota, Memorial del 68, 2007: 122).

Cabe señalar que este sector radical joven estaba influido por las ideas de la contracultura, que, a nivel de literatura, cine, música, forma de vestir, de peinarse, y lenguaje entre otros aspectos, arraigó en la juventud mexicana formando parte de su identidad. Esto a partir de la llegada en 1967 de jóvenes extranjeros identificados como hippies, que escandalizaron a la sociedad mexicana al subvertir los valores impuestos por la moral y las buenas costumbres.

Muchos de los valores basados en el incipiente movimiento contracultural (llamado La Onda) permearon la revuelta estudiantil, aunque en parte algunos de esos valores fueron cooptados como “modas” por la industria cultural. Eso se reflejó tanto en el cabello largo de muchos de los participantes como en su lenguaje y en su manifiesto desprecio por los valores hegemónicos. Este discurso contracultural -influido también por una imagen teñida de romanticismo del Che Guevara y su convocatoria revolucionaria- contribuyó de manera directa al surgimiento del movimiento estudiantil y al rumbo que tomó (Zolov, 2002: XXVII).

La contracultura en México unió el norte con el sur de la ciudad de México, a estudiantes de escasos recursos con estudiantes de clases medias. La música de rock, que había llegado al país en los años cincuenta, se constituyó en un factor de identidad de la juventud. Esto independientemente de la clase social a la que pertenecía, al igual que el lenguaje de “la onda” que unificó la comunicación verbal juvenil de la chaviza” con palabras y expresiones incomprensibles para la llamada “momiza”.

El Politécnico era para las familias más pobres y lógicamente había una ideología predominante que favorecía ese cierto sentimiento aristocrático de los universitarios. Eso se fue acabando en los años sesenta por muchas razones: por la irrupción del hipismo y por el rock, visto no sólo musicalmente sino como movimiento social. Los jóvenes de entonces empezamos a leer una nueva literatura: José Agustín con *De Perfil*, Gustavo Sáinz con *Gazapo*, fueron libros determinantes para mi generación, que la hace entender el mundo de otra manera y que transforma las relaciones de la pareja (Humberto Mussachio, Memorial del 68, 2007: 44).

Es importante destacar que después de la represión del 2 de octubre en Tlatelolco, con la cual el gobierno terminó con el movimiento, la contracultura de “La Onda”, parte del imaginario del sector

radical joven, se convirtió en la forma más clara de protesta de los jóvenes. Ellos, ante la frustración y la impotencia provocadas por la masacre, canalizaron su rabia y energía contra el Estado represor y su ideología enajenante, subvirtiendo la vida cotidiana al rechazar los valores y las buenas costumbres familiares y sociales. Sin embargo, el mismo Estado se encargaría de neutralizar la carga subversiva de esta contracultura al prohibir el rock después del Festival de Avándaro en septiembre de 1971, tres meses después de la masacre de estudiantes del 10 de junio.

Después de Tlatelolco había mucho miedo y mucha precaución, la gente se jugaba la vida. Cuando vino el festival de Avándaro en 71, poco más de dos años y medio después de Tlatelolco, lo vivimos nuevamente como esa fiesta libertaria que fue interrumpida el 2 de octubre del 68. Era otra vez el espíritu solidario, la alegría colectiva, la participación de todos. Una sola persona era cientos de miles. Eso es una ganancia (Humberto Mussachio, Memorial del 68, 2007: 154).

2.3 Otros sectores sociales

Al interior del movimiento se gestó una alianza entre amplios sectores de la sociedad que incluían profesionistas, artistas, obreros, empleados y comerciantes. La participación campesina estuvo ausente, siendo un caso excepcional el de Topilejo. El movimiento estudiantil se transformó en movimiento popular, ya que las demandas propiamente estudiantiles pasaron a un segundo plano. Los estudiantes retomaron las demandas de democratización de la vida política, que constituía un reclamo del conjunto de la sociedad mexicana (Zermeño: 1991).

2.3.1 Maestros, intelectuales y artistas

Al movimiento se incorporó el sector profesionista, compuesto por profesores e intelectuales del ala de humanidades de la Universidad y de escuelas del Politécnico, como la de Ciencias Biológicas y la Superior de Economía. También por estudiantes egresados o a punto de concluir sus carreras y por el personal administrativo de los centros de enseñanza. Este sector se incorporó al movimiento a partir sobre todo de la actitud del rector Barros Sierra ante las medidas represivas del gobierno Zermeño: 1991). La incorporación de los profesionistas al movimiento se explica, entre otras causas, por el descontento de este sector ante lo inadecuado de las instituciones políticas para incluirlos en el diseño de las políticas públicas. También por la necesidad de aceptar una estructura jerárquica y corrupta, para poder integrarse como profesionista a un campo de trabajo dominado por los intereses del partido

en el poder. Es así como el movimiento estudiantil popular, brinda la oportunidad a este sector de manifestarse por sus propios reclamos democráticos y progresistas.

Los profesionistas se vieron invitados y despojados de los temores propios de su posición intermedia e indecisa, a partir del momento en que el rector de la Universidad izó la bandera a media asta declarando luto universitario por la violación de la autonomía y elevó su protesta contra las autoridades gubernamentales y las fuerzas del orden en forma efectiva, e incluso podríamos decir que comprometida e inusitada, al encabezar, y organizar en gran medida, la manifestación del 1 de agosto (Zermeño, 1991: 40).

Los profesores se organizaron en la Coalición de Maestros de Enseñanza Media y Superior Pro Libertades Democráticas, que agrupó a profesores de todas las escuelas del Instituto Politécnico Nacional y de la mayoría de las escuelas y facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México. En sus comunicados, la Coalición señalaba que en su condición de maestros y de ciudadanos, lucharían por mantener por todos los medios posibles un clima de libertad, tanto en la educación como en la expresión de ideas. Con este fin, denunciaron la violación a la Constitución de la República por parte del gobierno de Díaz Ordaz y se solidarizaron con las medidas tomadas por los Comités Estudiantiles de sus respectivas escuelas, para presionar al gobierno a cumplir las seis demandas del pliego petitorio.

La Coalición de Maestros afirmaba que, como defensores incondicionales de la cultura en México, protestaban por la agresión a los derechos del hombre y del ciudadano. Dicha agresión se expresaba, desde la violación al derecho de los estudiantes para transitar libremente por la República, hasta la aprehensión de personas por el sólo hecho de ser progresistas y la intimidación a las agrupaciones políticas calificadas como comunistas.

Por otra parte, la represión desatada contra todo lo que oliera a estudiantes, provocó que también fueran golpeados muchos trabajadores de los diversos centros de enseñanza a donde se presentaban los granaderos para detener las movilizaciones estudiantiles. Lo anterior fue documentado e informado por los mismos trabajadores a través de volantes. Así lo señala Alberto Pulido (2008), trabajador universitario en esa época, al recordar que cuando fueron reprimidos los estudiantes el 26 de julio y verse atacado el barrio universitario en el centro de la capital, fueron detenidos junto con los estudiantes varios profesores y trabajadores. Este fue el caso del trabajador de intendencia de la Preparatoria 8, Jesús Ramírez García, quien además de ser insultado y golpeado

por soldados y policías, fue incomunicado por varios días al igual que muchos otros trabajadores de la Universidad y del Politécnico.

La actitud del Rector, al defender la autonomía universitaria, alentó la participación de profesores y trabajadores universitarios. Estos últimos agrupados en esa época en la Asociación de Trabajadores Administrativos de la UNAM (ATAUNAM), participaron con un nutrido contingente en la marcha del Rector del 1 de agosto, y continuaron con su apoyo al movimiento unidos a los profesores.

Por lo que toca a la Asociación, el 9 de agosto de 1968, en su circular número 30, dirigida a los trabajadores de la Universidad, el Comité Ejecutivo manifestó a nivel oficial su repudio a la represión e informó su decisión a no sumarse “al silencio cómplice de organismos oficialistas, aglutinándonos a la Coalición de Maestros de Enseñanza Media y Superior Pro Libertades Democráticas” (Pulido,2008: 72).

Al respecto del significado de esta participación del sector de los profesionistas en el movimiento, Gilabert (1993: 296) señala que el aspecto original de esta movilización estudiantil no reside en enfrentar al Estado, sino en la nueva visión que procura a la sociedad civil. Esta última se ve a sí misma con posibilidades de incidir en el desarrollo nacional, liberándose de las ataduras impuestas por la prácticas políticas y sindicales tradicionales de sometimiento a la autoridad.

Pérez Arce (2007: 75) destaca la participación de los intelectuales que casi en su mayoría apoyaron a los estudiantes y condenaron las acciones represivas del gobierno. Personalidades como Juan Rulfo, José Revueltas, Carlos Monsiváis, Jaime Augusto Shelley, Sergio Mondragón y Manuel Felguérez, quienes conformaban la comisión directiva del Comité de Intelectuales, Artistas y Escritores. En su Manifiesto del 27 de agosto de 1968 el Comité señala entre otras cosas que:

El movimiento estudiantil representa una verdadera revolución en la actitud de la cultura hacia la sociedad en que vive. Ahora no sólo se trata de estudiar y aprender, sino de controvertir, cuestionar y refutar las ideologías enajenadas a estructuras pragmáticas y sistemas de poder nacional, donde el hombre ha sido olvidado y no tiene sitio seguro. Por cuanto a México nos manifestamos en contra de todas las supercherías democrático-burguesas de una clase en el poder que ha terminado por mediatizar en absoluto la Revolución Mexicana, mitificando lo que hipócritamente llama sus conquistas (Ramírez 2008 T II: 254).

En la prensa destacan por su actitud crítica frente al control de la información y la censura del gobierno diferentes publicaciones. *El Día*, reconocido como un periódico de izquierda, y *Excélsior*, dirigido por Julio Scherer. Asimismo, el suplemento de la revista *Siempre*, *La Cultura en México*, dirigido por Fernando Benítez y la Revista *Por Qué?*, dirigida por Mario Menéndez Rodríguez.

Un ejemplo emblemático de la postura comprometida del intelectual mexicano ante los acontecimientos del 68, es el de Octavio Paz, en aquel entonces embajador de México en la India. Paz renunció a su cargo para protestar por la masacre del 2 de octubre. Judith Reyes lo expresó en su canción *Coplas de las medallas*: “Con un gobierno como este/ no puedo colaborar/ un embajador lo dijo/ a tiempo de renunciar/ Por limpio, digno y valiente/ paloma le llevarás/ la medalla del cariño/ que da el pueblo a Octavio Paz”. Estas fueron las palabras del poeta al presentar su renuncia:

Desde hace algún tiempo me encuentro más y más en desacuerdo no tanto con la política extranjera de México, sino con su política interior... El partido, revolucionario en su origen se ha convertido en efecto en una maquinaria administrativa que constituye ahora un obstáculo para el desarrollo moderno de México... no se trataba verdaderamente de una situación revolucionaria que pudiese justificar un llamado al ejército. La intervención de éste, no ha sido sino un acto de terrorismo puro y simple de parte del Estado (Anaya, 1998: 164).

Por su parte, el gobierno trató por diversos medios de presentar a los intelectuales como los responsables de los disturbios, a través de notas difamatorias en la prensa, radio, televisión y panfletos. Como el denominado *El Móndrigo*, obra anónima distribuida gratuitamente en oficinas y domicilios por manos desconocidas, cuyo autor, supuestamente miembro del Consejo Nacional de Huelga, denuncia a los participantes en el movimiento haciendo énfasis en los maestros e intelectuales. Este afán de presentar al intelectual como el culpable de la crisis política y social que se vivía, ante una opinión pública manipulada por los medios de comunicación masiva, se expresa en la detención del escritor José Revueltas.

La aprehensión del novelista José Revueltas en diciembre de 1968 y su presentación para el consumo popular como el “cabecilla de la agitación”, serviría tanto al propósito gubernamental de encontrar un chivo expiatorio, como al anhelo oficial de reducir la importancia del Movimiento; al que se intentaría

hacer aparecer como una invención de políticos resentidos y de malagradecidos intelectuales, renegados y ajenos al pueblo (Anaya, 1998: 169).

Los artistas de diversas disciplinas apoyaron al movimiento de muchas formas, tanto con su práctica artística como con acciones prácticas dentro de las movilizaciones.

Yo le entré al Movimiento Estudiantil porque un día, sin más llegaron los granaderos a la Escuela de Bellas Artes con perros policía y cadenas y se llevaron a todo mundo preso, así, fíjate con la mano en la cintura... A muchos actores esta invasión arbitraria nos hizo tomar conciencia y resolvimos unirnos a los estudiantes y ayudarlos, pero de veras, no solo yendo a las manifestaciones agarrados del brazo o gritando en los mítines... Entonces constituimos una brigada de actores de teatro (Margarita Isabel, actriz, Poniatowska, 1975: 15).

Esta agresión contra los actores quedó registrada en la canción *Corrido de la represión del 26 de julio* de Judith Reyes, con la siguiente estrofa: “También a la Escuela de Arte/ el ejército llegó/ y con perros policías/ disolvieron la Asamblea/ de los jóvenes actores/ que el gobierno encarceló”. Los artistas plásticos también manifestaron su apoyo al movimiento de diversas formas, como la pinta colectiva de las láminas que cubrían la estatua del expresidente Miguel Alemán junto a la Rectoría de la UNAM, donde participaron los pintores Felguérez, Messeguer, Cuevas, Medina, Olachea y Fanny Rabel entre otros.

Fue un acto de solidaridad, definitivamente, con el movimiento estudiantil. Participaron varios artistas, recuerdo que Felguérez estaba entre ellos. Nos encaramamos en los andamios y empezamos a pintar improvisando, no llevábamos bocetos previos ni mucho menos (José Luis Cuevas, *El mural efímero en CU*, Memorial del 68, 2007: 93).

2.3.2. Obreros, campesinos y comerciantes

En lo que toca al sector de los trabajadores, diversos gremios hicieron patente su apoyo al movimiento de diversas formas, sobre todo a partir de la entrada del ejército a la Universidad, cuando se agudizó la represión contra los estudiantes. Álvarez Garín señala:

En esos días de enfrentamientos de finales de septiembre, también se lograron los mayores avances en el trabajo de extensión y de participación de sectores de trabajadores en el movimiento. En los centros de trabajo de electricistas, petroleros, ferrocarrileros... se desarrollaron mítines informativos e incluso asambleas deliberativas para decidir acciones solidarias con los estudiantes (2002: 77).

La represión que ejerció la policía sobre estos actos políticos de los trabajadores, ya sea en sus centros de trabajo o en espacios públicos en apoyo a los estudiantes, generalizó la violencia en la ciudad. Los trabajadores defendían a los estudiantes, a quienes la policía al disolver las concentraciones, quitaba los megáfonos, volantes y otros elementos utilizados, los golpeaba e intentaba detener.

Camiones repletos de activistas asaltaban la General Motors con volantes y canciones, entraban hasta los patios de las fábricas burlando la seguridad... Los obreros nos miraban con la misma mezcla de simpatía y desconcierto con la que se podía ver en la tele a Míster Ed, el caballo que habla (Taibo, 2008: 71).

Según Zermeño (1991), los obreros que se mostraron más solidarios con el movimiento pertenecían a los sindicatos mejor remunerados como los petroleros, electricistas, telefonistas y ferrocarrileros, con una larga tradición de lucha debido al tipo de industrias y servicios básicos a los que pertenecían. Estos sectores en el pasado habían realizado importantes movilizaciones, en las que, junto a las demandas económicas, planteaban la independencia sindical libre de la injerencia del gobierno, que con direcciones “charras”, corrupción y gangsterismo, mantenía el control sobre el sector obrero. Su apoyo al movimiento estudiantil era una acción congruente con la lucha que realizaban por alcanzar una mayor democracia en el sistema político mexicano.

En el caso de los trabajadores petroleros, la cercanía de la refinería 18 de marzo y las colonias adyacentes donde vivían los obreros como Azcapotzalco, Clavería, Petrolera y Tacuba, entre otras, al Casco de Santo Tomás; permitía una constante comunicación entre los trabajadores y las brigadas estudiantiles, que organizaban mítines en las puertas de la refinería a las horas de salida de cada turno.

Había una buena actitud de los trabajadores. Yo me acuerdo que una vez nos iba correteando la policía, porque andábamos volanteando cerca de la puerta principal y las familias de los petroleros que vivían en los alrededores de la Refinería, nos abrieron las puertas de sus casas para que entráramos y nos protegieron: cerraron la puerta y ya no dejaron entrar a nadie más. Son pequeños detalles que ilustran

que la mentalidad de los obreros había empezado a cambiar también. Había simpatía por el movimiento estudiantil en la clase obrera (Humberto Musacchio, Memorial del 68, 2007: 84).

Esta presencia de los petroleros se hizo patente desde la primera manifestación estudiantil al Zócalo, en donde trabajadores tanto del Instituto Mexicano del Petróleo como de la Refinería 18 de marzo, desfilaron con sus estandartes sindicales junto con vecinos de Tlatelolco y diversos grupos de padres de familia⁴² (Álvarez Garín, 2002: 50). Asimismo, el apoyo se expresaba en los comunicados que los obreros leían en los mítines, como es el caso del Sindicato de Trabajadores de “El Anfora”, que manifestaba que en su asamblea del 19 de agosto se había tomado el acuerdo de solidarizarse plenamente con el programa que ha unificado a los estudiantes y a grandes sectores de la opinión pública, invitando a todos los obreros mexicanos, hermanos de clase a dar su apoyo a los seis puntos del pliego petitorio estudiantil que hacían suyo (Ramírez, 2008, T 2: 254).

Es necesario señalar que, si bien hubo cierta interrelación entre el movimiento estudiantil y el sector obrero, los campesinos se mantuvieron ajenos a los reclamos de los jóvenes. Esto se expresa en algunas declaraciones de dirigentes estudiantiles. En una entrevista señalaban lo siguiente:

Los campesinos se han encontrado aún más a la retaguardia que los obreros. A nuestro movimiento lo han visto como una cosa lejana, perteneciente a los estudiantes, un asunto de intelectuales. Si se es optimista se pueden citar algunos casos en los cuales los campesinos han pedido ayuda al Consejo Nacional de Huelga para resolver algunos problemas determinados (Zermeño, 1991: 226).

Uno de estos casos fue el de Topilejo. La población de esta localidad situada a 21 km al sur de la Ciudad Universitaria, con cerca de 8 mil habitantes, solicitó a los estudiantes su apoyo para presionar a las autoridades a cumplir una serie de demandas de la comunidad, ante un accidente de un autobús que hacía el recorrido Xochimilco-Topilejo. Dicho accidente había dejado un saldo de 10 muertos y 34 heridos al volcarse en una curva del camino. El pueblo había secuestrado 18 unidades de la línea de autobuses responsable del accidente, exigiendo una indemnización para los familiares de los muertos, el pago de las curaciones de los heridos y el cambio de autobuses por otros más seguros. Sin embargo, al negarse los dueños de la línea de autobuses a satisfacer estas demandas en contubernio

⁴² La presencia de los trabajadores del Instituto Mexicano del Petróleo y de padres de familia con sus respectivas mantas en las marchas de los estudiantes, puede verse en la película “México 68” del director Óscar Menéndez, Ed. Pentagrama, en los minutos 5:13 y 5:53 respectivamente.

con las autoridades, los campesinos se presentaron a una asamblea que se realizaba en la Facultad de Economía para solicitar apoyo a los estudiantes.

Ante esta situación, el Consejo Nacional del Huelga envió diversas brigadas a Topilejo, provenientes de Medicina, Odontología, Derecho, Enfermería y Chapingo entre otras escuelas y facultades, que proporcionaron diversos servicios a los pobladores como consultas, asesorías y festivales populares. Se estableció un consultorio popular que proporcionó gratuitamente consultas y medicinas a la comunidad, la cual desconoció a las autoridades locales y formó un comité popular. Finalmente, la comunidad con el apoyo estudiantil logró la satisfacción de sus demandas de parte de la empresa de transporte y de las autoridades. Sin embargo, es necesario señalar que, en el transcurso de la movilización estudiantil en apoyo a los campesinos de Topilejo, al interior de las brigadas existieron diferentes concepciones y actitudes respecto a la forma de vincularse con los campesinos. Diferencias que como ya hemos señalado, fueron producto de la multiplicidad de posiciones políticas e ideológicas presentes en el movimiento.

Pronto se vio que los estudiantes eran extraordinarios organizadores y que tenían una enorme capacidad e incluso necesidad de aplicar socialmente sus servicios en bien de la comunidad. El aspecto populista explosivo, la búsqueda de la “ira” del pueblo y el romanticismo comunitarista de ir al campo, propio de las brigadas más radicales y espontáneas, cedió fácilmente el terreno al populismo organizativo (Zermeño, 1991: 229).

También el apoyo y solidaridad de los comerciantes de la ciudad de México se hizo presente en el movimiento estudiantil. La policía se veía con frecuencia enfrentada con la población que les dedicaba groserías y rechiflas cuando reprimían a los estudiantes. En el barrio de la Merced, los comerciantes y compradores de frutas y legumbres hicieron frente a la policía con piedras, palos y fruta podrida. En un mercado de Mixcoac los carniceros con cuchillo en mano se enfrentaron a los policías que trataban de detener a los oradores de un mitin (Anaya, 1998: 99). Jóvenes comerciantes identificados con las demandas del movimiento participaban activamente con los estudiantes.

Hacíamos pintas, mítines relámpago, recolectábamos dinero en los camiones, en la calle, en los mercados. Yo pocas veces estaba en la Vocacional 7, siempre fuera, de brigada. No, yo no soy estudiante, pero soy joven; era yo comerciante, vendía ropa, pero me atrajo mucho el Movimiento Estudiantil, su pliego petitorio, la posibilidad de que cesara la represión policiaca y la arbitrariedad en

que vivimos todos. La primera vez que hicimos un mitin fue en el mercado grande de Tacuba. Logramos juntar tres mil personas y como enfrente está la 19ª Delegación, fuimos atacados por los policías y todos los comerciantes se encargaron de repeler el ataque con palos y piedras, jitomatazos y romanitazos (la romanita es una lechuga). Esto nos emocionó un chorro (Antonio Careaga García, vendedor de ropa, Poniatowska, 1975: 31).

Pasemos ahora a la revisión de los seis puntos del pliego petitorio. El movimiento estudiantil exigía a las autoridades su cumplimiento, apoyado por los diversos sectores de la sociedad a los que nos hemos referido en este apartado.

2.4 El pliego petitorio de los seis puntos

A nivel metodológico puede señalarse que un movimiento social presenta tres características básicas: 1) Se distingue un principio de identidad del actor colectivo, que le permite unificar a una comunidad alrededor de determinados intereses y objetivos. En este caso, la identidad se estructura a partir de la lucha por la dignidad, la libertad y la democracia que se oponen al autoritarismo del gobierno. 2) Se define un adversario u oponente contra el cual se dirige la acción y se estructura la alianza de los movilizados, en este caso el adversario está representado por las diversas autoridades que ejercieron la represión contra los movilizados. 3) Se presentan las demandas del movimiento, que deben guardar proporción con la magnitud de la acción desencadenada y ser comprensibles, tanto para el adversario como para el conjunto de la sociedad (Zermeño, 1991: 25).

Los seis puntos del pliego petitorio consistían en lo siguiente: 1) Libertad a los presos políticos. 2) Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola, así como también el teniente coronel Armando Frías. 3) Extinción del Cuerpo de Granaderos, instrumento directo de la represión y no creación de cuerpos semejantes. 4) Derogación del artículo 145 y 145 bis del Código Penal Federal (delito de Disolución Social), instrumento jurídico de la agresión. 5) Indemnización a las familias de los muertos y a los heridos que fueron víctimas de la agresión desde el viernes 26 de julio en adelante. 6) Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de policía, granaderos y ejército (Álvarez Garín, 2002: 285).

Como se puede observar, se trata de demandas con un fuerte contenido de crítica al Estado, exigiendo justicia y libertad. Esto permitió la unidad de acción dentro del movimiento popular. La mayoría de la población sufría la represión policiaca de un gobierno que no toleraba críticas y estaba

del lado de los empresarios y sindicatos “charros”, cuando se trataba de reprimir huelgas y contener el descontento de los trabajadores. En las décadas de los 50 y 60 los movimientos de maestros, médicos, electricistas, telegrafistas y ferrocarrileros, fueron reprimidos. De las seis demandas, la del cese del jefe de la policía y la desaparición de los granaderos contaron con un mayor apoyo por parte de la sociedad. Sin embargo, el pliego petitorio no presentaba demandas propiamente estudiantiles. Los jóvenes salieron a las calles para ganar aliados, tratando de que la protesta por las acciones represivas de la policía desembocara en una movilización del conjunto de la sociedad. Con ello seguían una concepción “iluminista” de llevar la conciencia al pueblo. Heberto Castillo señalaba que el movimiento fue estudiantil por su origen, no por las causas que defendía, las cuales eran populares y trascendían el ámbito universitario.

En fin, los marxistas-leninistas de la época quisieron ver en el 68 la continuación revolucionaria del movimiento obrero y de otros sectores acaso más profesionalizados, pero igualmente asalariados... En una palabra, según esta visión, el movimiento estudiantil tomó la estafeta de la lucha de clases ante la declinación de una clase obrera controlada estatalmente mediante la sujeción sindical –“charrismo”-, el conflicto estudiantil sería el detonador que rompería las ataduras que tenían postrado al sector obrero (Gilabert, 1993: 284-285).

Sin embargo, los estudiantes fracasaron en su afán de consolidarse como un movimiento popular que hubiera arraigado entre obreros y campesinos, prendiendo la mecha de una revolución que desestabilizara al sistema político del país. El movimiento estudiantil ofreció a la sociedad con el pliego petitorio de los seis puntos, más que un programa político, una postura moral, una actitud desafiante de defensa de la dignidad, la libertad y la democracia. Valores aplastados por un gobierno insensible ante las necesidades y reclamos de la población, e incapaz de dialogar para encontrar soluciones pacíficas a los conflictos. La rotunda negativa del presidente Díaz Ordaz de llevar a cabo un diálogo público como lo exigían los estudiantes, confirma lo anterior.

La actitud de reto y disidencia ante lo establecido por el sistema establece una forma diferente de hacer política en la vida cotidiana, ante la imposibilidad de realizarla dentro de marcos legales. Esta actitud se expresa a través de diversas actitudes transgresoras en el lenguaje, comportamiento, vestido, corte de pelo, sexualidad, manifestaciones artísticas (pintura, escritura música, etc.). Formas novedosas de expresar lo que se piensa y se siente, utilizando la imaginación, la solidaridad, las

emociones y toda aquella manifestación de la naturaleza humana que, al opinar sobre la realidad de forma diferente a la institucional, se vuelve subversiva.

En las sociedades en vías de desarrollo, el proceso de democratización y el tema de la ciudadanía ocupan un lugar central... Actualmente resulta imposible separar en América Latina la acción colectiva de las luchas por la ciudadanía, por las garantías civiles y democráticas, por el logro de formas de participación que se traduzcan en nuevas reglas y nuevos derechos (Melucci, 1999: 18).

Por otra parte, las demandas de libertad a los presos políticos, como Valentín Campa y Demetrio Vallejo (líder ferrocarrilero), entre otros y la derogación de los artículos 145 y 145 bis, (disolución social), eran demandas presentes en diversos movimientos sociales. Incluso, desde la época de Cárdenas, pero en el '68 estos reclamos adquieren mayor resonancia con el movimiento estudiantil. Asimismo, el reclamo exhibía el autoritarismo del gobierno y cuestionaba la afirmación del IV Informe de Díaz Ordaz de que no había presos políticos en México. Afirmación que los medios oficiales se encargaron de difundir para demostrar la necesidad de esta demanda popular inscrita en las aspiraciones democráticas de la sociedad mexicana.

Finalmente, las demandas de indemnización y deslinde de responsabilidades no podían ser aceptadas. Pues significaba la aceptación del gobierno de su autoritarismo y antidemocracia, responsable de los múltiples actos de violencia y barbarie en que incurrió a lo largo del movimiento. Implicaban también el descrédito de Díaz Ordaz ante la opinión pública mundial, que tenía sus ojos puestos en México ante la próxima inauguración de los XIX Juegos Olímpicos.

Con el tiempo, la destitución de Luis Cueto Ramírez jefe de la policía, fue el único pequeño triunfo logrado por el movimiento estudiantil. Y si en el caso de los granaderos la demanda no prosperó, sí se consiguió que su repudiado jefe Armando Frías fuese relevado del cargo. Es sólo cincuenta años después, en el actual gobierno de Andrés Manuel López Obrador que, en diciembre de 2018, tras rendir protesta como jefa de Gobierno de la Ciudad de México, Claudia Sheinbaum anunció la desaparición del cuerpo de granaderos de la capital.

Por otra parte, fue el propio Díaz Ordaz quien después de la sangrienta represión al movimiento y el encarcelamiento masivo de sus participantes, concedió el voto a los jóvenes al cumplir los 18 años en lugar del requisito de los 21. Derogó los artículos 145 y 145 bis del Código Penal, y promovió una reforma educativa que daría por resultado el surgimiento en 1971 de los Colegios de Ciencias y Humanidades, y más adelante de la Universidad Autónoma Metropolitana.

En este capítulo se ha expuesto la conformación del movimiento estudiantil. Los diversos sectores de la sociedad mexicana que junto con los estudiantes se enfrentaron al autoritarismo gubernamental, enarbolando un pliego petitorio de seis puntos. Estos actores sociales se unieron en la acción al compartir una identidad común, a pesar de las diferencias ideológicas existentes al interior del movimiento. Identidad que, tomando a la utopía como elemento central del imaginario alternativo, se expresó en las letras de las canciones cantadas en el movimiento estudiantil, las cuáles serán el objeto de estudio del siguiente capítulo.

3. LA CANCIÓN EN EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

En la segunda fase del método de la hermenéutica profunda se explora el contenido del discurso. Siguiendo de manera general dicho método y adecuándolo a esta investigación, en este capítulo sólo me limitaré a revisar el tipo de canciones presentes en el movimiento. El objetivo es tener presente sus letras, para mostrar en el siguiente capítulo de interpretación, cómo se expresó en ellas la idea de la utopía y cuáles fueron sus funciones. En primer lugar, se verá que tipo de canciones se escuchaban en el año de 1968 en los medios de comunicación masiva, ya que estas formaban parte de la cultura musical de los movilizados. Posteriormente, presentaré las canciones que surgieron y se cantaron en el movimiento estudiantil siguiendo tres vías: canción de resistencia, parodias y nuevas creaciones.

El primer apartado hará un breve recorrido por canciones pertenecientes a diversas culturas musicales (canción ranchera, corrido, romántica, balada y rocanrol), que se escuchaban en cine, radio y televisión. Estas canciones expresaban en sus letras un imaginario institucional, una forma de pensar que reproducía los valores de una sociedad paternalista y autoritaria. Su escucha constante reforzaba la actitud conformista ante la situación que se vivía, reforzando la cohesión ideológica necesaria para el buen funcionamiento del sistema. Los siguientes apartados presentan una tipología de las canciones cantadas por los movilizados: 1) Canciones de resistencia que se retoman de otros movimientos sociales, ya sean de la propia sociedad mexicana o de otros lugares. 2) La parodia, como una forma de resignificar el contenido de las letras de canciones ya conocidas. 3) Nuevas canciones que narran los sucesos presentes a lo largo de la movilización social. Destaca aquí el trabajo de Judith Reyes.

Los temas que se escuchaban en el movimiento estudiantil fueron muy variados, sin embargo, podrían deambular por las vías arriba señaladas. La diversidad musical fue una de las características del movimiento estudiantil del 68. Así lo expresan los cantautores León Chávez Teixeira y *Maylo*, personajes centrales en esta narrativa musical de la cual partimos para realizar nuestro análisis. Recordemos que el paso previo del método de la hermenéutica profunda, es la hermenéutica de la vida cotidiana o interpretación de la doxa (Thompson: 2006). Es decir, la idea o interpretación cotidiana que los protagonistas del evento cultural o texto semiótico a analizar tienen del mismo.

En el 68-69 sucedieron muchas cosas, musicalmente llegó el rocanrol y el rocanrol pues es un parteaguas musical. Llegó el folclor latinoamericano, entonces dada la vitalidad del movimiento del 68 se empezaron a generar cantidad de formas musicales que subsisten y que es esa canción mexicana supuestamente no existente, y que sin embargo es vastísima y sigue caminando precisamente en todos

los movimientos. La otra canción, muy importante en el 68 (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Porque no es solamente la música del 68, yo digo que son las músicas del 68, no es una sola manera, son por lo menos unas cinco o seis maneras identificables. Es decir, tenemos a Judith Reyes que tiene una apreciación hacia el corrido y una legítima opción para poderlo hacer. Está Enrique Ballesté también, que no es corrido, pero es esta idea de este tránsito. Está Margarita Bauche, están Los Folkloristas con esta cuestión del rescate. Están por otro lado los que estamos emergiendo, como nosotros, que no conocemos mucho de la otra parte o conocíamos poco y por eso es quizá la necesidad de la parodia. Y finalmente están los que de alguna manera tienen esta alma roquera, pero se sienten al margen, están excluidos, participan de diferentes maneras, a veces con palomazos, a veces cantando rocanrol. Me parece que el alma de todo esto son los sucesos, son los que van jalando a todas las corrientes (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Como bien señala *Maylo*: “son los sucesos los que van jalando a todas las corrientes”. La inesperada y violenta acción de los cuerpos represivos del Estado sobre los estudiantes, impulsa la unión entre universitarios y politécnicos, entre diversas ideologías políticas, entre diversas manifestaciones artísticas y entre variadas culturas musicales. Todos ellos enfrentan al Estado y su ideología institucional, levantando un pliego petitorio con demandas que reivindican la justicia, la libertad y el respeto a los derechos humanos. Se reivindica el ideal de la utopía, que en la canción encuentra un excelente vehículo de difusión, como trataré de demostrar.

3.1 Música difundida por los medios de comunicación masiva

En este apartado haré una breve revisión del tipo de canciones que se transmitían por cine, radio y televisión en 1968, como parte de la sonosfera⁴³ del movimiento estudiantil. En el capítulo 1 veíamos como el desarrollo industrial del país en el llamado “milagro mexicano”, al requerir mano de obra propició el crecimiento urbano en detrimento del sector rural. Este crecimiento de las ciudades provocó cambios en la estructura económica, social y cultural, que condicionó el desarrollo de múltiples culturas musicales urbanas. Estas fueron utilizadas por los empresarios dueños de la industria discográfica y los medios de comunicación masiva que surgieron y se desarrollaron en esta

⁴³ Gonzalo Camacho señala que: “Siguiendo a Lotman, se puede decir que las prácticas musicales forman parte del mundo sonoro que conforma la sonosfera, es decir el campo específico de semiosis sónica en una semiosfera dada, en donde los sonidos adquieren significación” (2006: 257).

época. El objetivo era producir una música que permitiera la cohesión ideológica de la sociedad mexicana, necesaria para desarrollar la industrialización. En la década de los sesenta, la música, parte esencial de la cultura de amplios sectores de la sociedad mexicana, sufrió un proceso de apropiación por parte de esta industria cultural que la convirtió en una mercancía más (Velasco: 2004).

Esta situación puede interpretarse mediante los planteamientos de los teóricos de la Escuela de Francfort. Ellos señalaban que con la industria cultural el arte renuncia a su autonomía, ocupando el lugar de una mercancía más en el mercado del entretenimiento. Mercancía que, al estar destinada sólo a satisfacer el tiempo de ocio del trabajador, le proporciona fuerza psicológica y física para emprender el trabajo nuevamente sin mayor reflexión de por medio (Jay: 1974). En esta lógica, el valor de cambio de la canción se impone al valor de uso al convertirse en una mercancía más, con lo cual se enajena. La canción se vuelve ajena a su finalidad de representar musicalmente la realidad, este objetivo pasa a un segundo término ante la ganancia que produce vender emociones y sentido. Su producción y difusión ya no está en manos de la comunidad de creadores, sino de los intereses del capital, que en el escritorio de la mercadotecnia diseña las estrategias de producción y venta de esta peculiar mercancía.

Este proceso se logra gracias a la manipulación tanto de la música como de la letra de la canción, adaptando tanto los géneros musicales como la lírica a las necesidades y requerimientos del mercado. Dicho proceso de fetichización y manipulación de la canción, para dar lugar a una expresión cultural enajenada, se realiza por medio del fenómeno de la moda. Según el teórico Georg Lukacs (1975), la moda consiste en la represión del carácter orgánico y continuo del desarrollo social y cultural, el olvido sistemático de todo lo anterior y la fetichización de lo novedoso. Concha Michel, cantante y luchadora social además de promotora cultural, investigadora y difusora de la música popular mexicana, presenta en 1949 su trabajo de recopilación de cantos mexicanos. Ella ya intuía la manipulación y enajenación a que estaba siendo sometida esta expresión popular, como resultado de la modernización y urbanización de la sociedad mexicana, como ella misma señala: “No ignoro que también, y desgraciadamente, estos mismos temas veraces en cuanto a la sinceridad de su expresión, podrán ser usados por los arreglistas y pseudo-compositores que harán convulsionar a los histéricos y dislocados bailadores de cabarets” (Michel, 1997: 25).

Con esta lógica de enajenación se manipularon culturas musicales, tanto nacionales como extranjeras. Surgieron canciones cuyo auge mediático transcurrió paralelo al proceso industrializador que vivía el país, y que llenaban las programaciones de radio y televisión en el año de 1968. La

difusión de esta música mediática, en donde encontramos, junto a la llamada “música clásica”, canciones rancheras, románticas, tropicales y rocanroles, cumplió diversos objetivos: 1) Reforzar la ideología nacionalista impulsada por el Estado (con estereotipos como “el charro mexicano”). 2) Mostrar que México entraba a la modernidad (al incluir ritmos foráneos). 3) Aumentar las ganancias (al ampliarse el mercado con la inclusión de nuevos géneros musicales). Al respecto Pérez Montfort y Rubén Ortiz señalan lo siguiente:

Con estos estereotipos se buscó fomentar un nacionalismo que, como falsa conciencia, impuesta desde el poder, más tarde constituiría una falsa identidad, la identidad de un México de tehuanas, chinas poblanas y charros... como emanación cultural e ideológica de ese mismo nacionalismo-oficial, el México estereotípico se propagó como una supuesta expresión popular que hasta la fecha representa más una puesta en escena con claras manipulaciones ideológicas oficialistas que una muestra de autenticidad del pueblo mexicano (Pérez Montfort, 2000: 67).

Nuestras estaciones abandonaron las programaciones en vivo para ceder su espacio a la música grabada... Las disqueras hicieron su agosto a costa de públicos cautivos a los que les lograron imponer una música importada que respondía a modelos comerciales y no a la auténtica manifestación popular, como lo había sido en los años anteriores. La chabacanería y la vulgaridad ramplonas se instalaron en el cuadrante de la radio y la resistencia cultural quedó restringida a Radio Universidad y a las estaciones de música clásica (Ortiz, 1988: 224-225).

Radio Universidad era la alternativa ante la radio comercial, pues en ella se podían escuchar, por ejemplo, canciones del folclor latinoamericano que no se escuchaban en otras estaciones y que eran del gusto de un sector del estudiantado. Como señala Eric Zolov: “Radio UNAM, la estación oficial de la Universidad, dedicaba una cuarta parte de su programación musical a la música folclórica latinoamericana, y el resto a la música clásica” (2002: 147). Óscar Menéndez⁴⁴ coincide en este señalamiento:

...evidentemente la radio estaba jugando un papel muy, muy importante. Lo más importante era la gente que estaba en Radio Universidad, como Raúl Cosío, o como Joaquín Gutiérrez Heras, y como

⁴⁴ Director de la película *México 68* realizada a veinticinco años del movimiento estudiantil con testimonios de varios de sus protagonistas, Ed. Pentagrama.

los locutores, y González Márquez y Óscar Chávez. Era un equipo muy compacto ideológicamente, que estaba a favor de la Universidad y en contra de la represión (Memorial del 68, 2007: 82).

En el contexto de la industrialización, con el consecuente crecimiento demográfico de las ciudades, la creación y difusión de la canción ranchera cumplía con una doble función: psicológicamente otorgaba a los millones de provincianos emigrados a la capital una mercancía que los identificaba con su pasado rural. Y comercialmente, bien explotada esta añoranza campirana, proporcionaba ganancias millonarias a los productores de discos y películas.

En el año de 1968, las estaciones de radio y los canales de televisión difundían, junto a anuncios comerciales⁴⁵, canciones, cantantes y compositores del género ranchero como: *Payaso*, *Cuatro cirios* y *Cenizas* (Javier Solís), *A que le tiras cuando sueñas* (Chava Flores), *Guadalajara* (Pepe Guízar), *Me caí de la nube* (Cornelio Reyna), *Cucurrucucú* (Tomás Méndez), *Feria de San Marcos*, *Tu recuerdo y yo*, *Paloma querida*, y *El rey*, (José Alfredo Jiménez), Julia (Vicente Fernández). Otros artistas destacados eran: Cuco Sánchez, Álvaro Carrillo, Lola Beltrán, Lucha Villa y Miguel Aceves Mejía entre muchos otros. Las tradicionales canciones de los ídolos populares Jorge Negrete y Pedro Infante no podían faltar.⁴⁶ Monsiváis señala la importancia de Pedro Infante y la canción ranchera en el proceso de integración ideológica de las grandes masas en el periodo de la industrialización, con base en el milagro mexicano.

A Infante le fue dado, además, reconciliar en su personaje a los dos grandes extremos del país. Él, más que simbolizar, actuó la vida en el entrecruce de dos realidades, la urbana y la rural... en los cuarentas, en el primer gran despliegue urbano en México y América Latina, a las masas intimidadas ante sus nuevas guaridas o ante las rápidas transformaciones de sus antiguos vecindarios, él les dio un recurso identificador que, sin renunciar al pasado inmediato y sus tradiciones, ayudó a una más rápida adopción de hábitos y costumbres radicalmente distintos (Monsiváis, 1986: 2).

El corrido ha sido a través de la historia de México un instrumento de comunicación popular y de movilización ideológica. En la época de la Revolución alcanzó su mayor difusión como vehículo de

⁴⁵ Colgate-Palmolive, Fab, Crema dental Tamy, refrescos Mister Q, zapatos Palermo Canadá, brandy Veterano, café Oro, Cloralex y Pinol entre otras marcas comerciales. Consultar la página de internet: Así eran los comerciales de televisión de 1968 en México. TMC, La caja de los recuerdos <<https://www.youtube.com/watch?v=LT1IOX5rxhM>>

⁴⁶ Para un recuento de las estaciones de radio, canales de televisión, compañías disqueras y canciones de moda en 1968, véase Pérez Montfort (2014).

las ideas revolucionarias, contando con la colaboración de un ejército de poetas anónimos que registraron en su canto las hazañas vividas. Sin embargo, también sufrió un proceso de transformación al convertirse en mercancía, con mensajes que refuerzan la ideología dominante impregnada de machismo y misoginia. Es así como el corrido se escuchaba en 1968, tanto en su vertiente mercantil, a través de los medios masivos, como en su vertiente contestataria, presente en los movimientos sociales previos al 68 y hasta la actualidad.⁴⁷

Los corridos que se escuchaban en radio y televisión eran interpretados por artistas con la figura estereotípica del “charro mexicano” como el Charro Avitia, Antonio Aguilar y Vicente Fernández entre otros. Ellos entonaban corridos como *Juan Charrasqueado*, *El hijo desobediente* y *Rosita Alvérez*, que fueron usados en parodias por los estudiantes, modificando el discurso machista de sus letras por una lírica contestataria y subversiva.

Pero muchos corridos revolucionarios, que se escuchaban en los medios, también se cantaban en el movimiento con sus letras originales. Es el caso del corrido *El 30-30*,⁴⁸ cantado por el recientemente fallecido Óscar Chávez⁴⁹ en los mítines y festivales culturales de Ciudad Universitaria.⁵⁰ Su contenido se identificaba con el imaginario alternativo del movimiento estudiantil: “Qué pobres estamos todos/ sin un pan para comer/ porque nuestro pan lo gasta/ el patrón en su placer/ Mientras él tiene vestidos/ y palacios y dinero/ nosotros vamos desnudos/ y vivimos en chiqueros/ Compañeros del arado/ y los de toda herramienta/ tal vez nos quede un camino/ ¡agarrar un 30-30!”

Junto a las canciones rancheras y corridos los boleros tenían una gran difusión en los medios en 1968. La canción romántica se correspondía con una mentalidad urbana, producto del derrumbe de las tradiciones que unificó costumbres y sentimientos ampliando el mercado de productos industriales. Esta canción romántica proporcionó a los sectores medios urbanos, surgidos de la migración rural y cuyos valores tradicionales fueron abandonados, una expresión poético-musical de la modernidad. Los rudimentos del idioma “culto” hecho canción. Dotó de un elemento de equilibrio emocional, al propiciar un escape amoroso, que, junto con el espacio comercial y social de la “vida nocturna”, permitió a las masas urbanas un desahogo a la opresión vivida en el trabajo. La única

⁴⁷ Para ver la actualidad del corrido en los movimientos sociales del siglo XXI en México, consultar mi ensayo *El sonido de la resistencia* (Velasco: 2019).

⁴⁸ Compuesta en 1924 por el poeta comunista jalisciense Carlos Gutiérrez Cruz.

⁴⁹ Murió el 30 de abril de 2020 víctima de Covid-19.

⁵⁰ Óscar Chávez, destacado promotor de la canción tradicional y política de México, quien desde 1963 grabó discos con canciones tradicionales de México, que se escuchaban en el movimiento estudiantil, aparece en el min. 32:46 de la película *El grito* del realizador Leobardo López Arretche, Filmoteca de la UNAM, 1970.

compensación ante el abatimiento económico y la marginación social, que se vivía producto de la industrialización (Monsiváis, 1984: 81).

La canción romántica presenta una amplia gama de compositores e intérpretes como Consuelo Velázquez, Gonzalo Curiel, Guty Cárdenas, María Greever, Alberto Domínguez, Pedro Vargas, Toña la Negra y Agustín Lara entre otros. También numerosos tríos como Los Panchos y, ya en los sesenta, Federico Baena, Roberto Cantoral, Álvaro Carrillo y Armando Manzanero. Las composiciones de este último darían lugar a la balada romántica, a la cual se unirían muchos intérpretes provenientes del rock'n roll. Roberto Escudero dirigente estudiantil recuerda que entre sus gustos musicales estaba el bolero: “Yo era bastante anacrónico, a mí lo que me gustaba eran los boleros sabrosos, y los Beatles y los Rolling. (Memorial del 68, 2007: 35). Por su parte León Chávez Teixeira, cantautor presente con su canto en el movimiento estudiantil, también recuerda el gusto por escuchar intérpretes de canciones románticas:

Hoy se reprime un poco la mayoría de la gente para cantar como si no fuera una cosa natural, en ese tiempo todavía se cantaba muchísimo, a finales de los sesentas escuchabas todavía una enorme cantidad de música no solamente del rock que estaba llegando sino de toda la música mexicana que escuchabas en el radio, entonces no era raro que cantaras una canción de no sé, de Beny Moré, de Toña la negra (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

De igual forma que la canción ranchera y el corrido, la canción romántica transmite en sus letras un imaginario institucional, que pondera los valores tradicionales de sumisión de la mujer y respeto a la autoridad paterna. Esta idea conduce al respeto a la figura del presidente, que ejerce el poder sobre los gobernados y no admite críticas. El estado machista y patriarcal amenaza y reprime al hijo desobediente, como fue el caso del presidente Díaz Ordaz, padre autoritario que fue hasta las últimas consecuencias ante la protesta de los estudiantes que se atrevieron a cuestionar su autoridad.⁵¹ Al respecto Pérez Montfort recuerda: “aquella irónica pregunta que, al aparecer constantemente en la radio como mensaje de las pretensiones de control oficial, se convirtió en una especie de slogan popular del momento: *Son las 10 de la noche. ¿Sabe usted dónde están sus hijos?*” (2014: 7).

En esta parte, es necesario mencionar la producción musical de Francisco Gabilondo Soler, “Cri Cri” el grillito cantor. Este músico compuso temas infantiles desde los años treinta y cuarenta,

⁵¹ El 1° de septiembre de 1968, en su cuarto informe presidencial, el mandatario declaró que “todo tiene un límite” y que no permitiría que se siguiera “quebrantando irremisiblemente el orden jurídico”.

formando parte de la educación musical de la niñez mexicana. Sus composiciones se escuchaban en los medios masivos junto a canciones rancheras, corridos y boleros. Enrique Ballesté, cantautor participante en el movimiento, recuerda la importancia de la lírica de Cri Cri: “Cuando nos reuníamos en las casas era sacar la guitarra y se cantaban, digamos en los momentos finales las canciones sociales, pero antes se podía cantar hasta Cri Cri, es increíblemente importante”.⁵²

Respecto a las culturas musicales foráneas que tenían una fuerte presencia en los medios masivos en 1968, destacan los ritmos afrocaribeños llamados “tropicales”. Estos arraigaron en la sociedad mexicana desde los años cuarenta, al inicio del “milagro mexicano” y se han mantenido en el gusto popular hasta nuestros días. Destacan el danzón, el cha cha chá y el mambo cuyo máximo exponente fue Pérez Prado. Este músico cubano, no obstante, su fama y posición privilegiada, mostró una postura solidaria con el movimiento estudiantil. En una ocasión, una brigada de estudiantes politécnicos del Casco de Santo Tomás interrumpió una presentación del músico en el Teatro Blanquita, para repartir volantes y hablar con el público sobre las demandas y la situación del movimiento. Este es el testimonio:

Cuentan que algunos de sus músicos se molestaron al ver a los estudiantes subirse al escenario, arrebatarse el micrófono, hablar de política. Pero Pérez Prado lo tomó bien. Vamos a escucharlos, dijo... A los músicos y al público no les quedó más que escucharlos con la misma atención que les daba Pérez Prado. Terminó el discurso del brigadista, se acabaron los volantes, se hizo un silencio. ¿Ya terminó?, preguntó Pérez Prado. Ya acabamos, muchas gracias, respondió el estudiante, devolvió el micrófono y se bajó del escenario. Dámaso Pérez Prado tomó la palabra brevemente y los despidió con reconocimiento y gratitud. Después se dirigió a su orquesta y les pidió que tocaran “El mambo del Politécnico”, ese que dice: “Huélum, gloria, a la cachi cachiporra, pin, pon, porra, Politécnico, Politécnico, ¡gloria!” (Ruiz, 2018: 31).

En la década de los sesenta, el interés comercial de empresarios dueños de compañías disqueras y medios de comunicación vuelven su mirada hacia la música de rock. Importado de los centros hegemónicos de producción cultural (Estados Unidos e Inglaterra), alcanza un fuerte auge en los medios, desplazando incluso a la música ranchera y romántica. Surgen los Beatles, los Rolling Stones y numerosos grupos preocupados por darle a la música de rock una calidad musical y literaria

⁵² Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008.

respetable, como The Doors, Frank Zappa, Cream y Pink Floyd entre muchos otros. Esta corriente musical retoma la rebeldía de su origen negro y se postula como la expresión musical contracultural de la juventud estadounidense, inconforme con el “american way of life”. El rock contestatario es adoptado por la juventud mexicana movilizada en 1968, sobre todo la base radical joven, quien lo incluye como un elemento más de su contracultura, junto con los cambios en el lenguaje, la vestimenta y el pelo.

Para la época del movimiento estudiantil de 1968, el rock se había convertido en parte inextricable del paisaje urbano en toda la ciudad de México. Aunque los conciertos de rock solo desempeñaban un papel menor en el movimiento... muchos de los valores basados en el incipiente movimiento contracultural (llamado La Onda), permearon la revuelta estudiantil -aunque en parte algunos de esos valores fueron cooptados como “modas” por la industria cultural (Zolov, 2002: XXVII).

El rock fue parte de la cultura musical de los jóvenes en 1968 cercanos a la ideología hippie. Estos se identificaban con la base radical joven, en contraposición al sector politizado de izquierda, más identificado con las canciones latinoamericanas de protesta y los corridos. Sin embargo, estudiantes del sector de izquierda también gustaban de la música de rock. Finalmente se trataba de una cultura musical que, por su origen rebelde y contestatario, ha sido parte de la identidad de un importante sector de la juventud mexicana a través de la historia. Así lo expresa *Maylo*:

Hay otra parte que es la música en la cual los jóvenes están metidos. No puedes excluir a Janis Joplin, a Bob Dylan, a Joan Baez, a los Beatles. Es decir, todo lo que existía lo escuchabas y lo estabas asimilando y entra en esa parte. De alguna forma, yo creo que quien hace una extraordinaria síntesis sería Enrique Ballesté (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, septiembre 2016).

Paralelamente a este rock'n roll rebelde y ruidoso se desarrolla uno suave y cursi, domesticado y ajeno a su rebeldía original. En nuestro país, las compañías disqueras difunden con malas traducciones los éxitos estadounidenses, mientras en la televisión se presentaban sus intérpretes en programas como *Premier Orfeón* y *Orfeón a go-go*. Sólo así fue aceptado el rock'n roll en México, controlando desde las casas grabadoras y los medios de comunicación el contenido y la forma de dicho género. Este, lejos de ser una expresión contestataria, pasó a ser una corriente más del mercado

musical. Una moda que venía a reforzar el control sobre el consumo musical de las grandes masas, como señala nuevamente *Maylo*:

El programa de TV Ossart, canal 2, presentaba al joven cantante, que del suéter había pasado al traje, el Paul Anka mexicano, César Costa... los discos juveniles los disputaban Musart, RCA Victor, Peerles y Dimsa Orfeón, esta última, marca amparada por los Azcárraga, quienes tenían sus grupos y los presentaban en el programa Orfeón a Go-Go, copia tercermundista del Whisky a Go-Go, de la Sunset Strip en California... El machismo y misoginia se amplificaba en los Fender: "Yo tengo una novia que es un poco tonta", de la canción *Agujetas de color de rosa*, interpretada por los Hooligans. También Enrique Guzmán: " Tu fuiste para mí una vez amor y ahora no llegas ni a dolor". O Los Rebeldes del rock: "Te burlas de los hombres te encantas de los chistes... ¡Venenosa!" (Colmenares, 2018: 149-150).

En octubre de 1968, los temas de esta cultura musical que se encontraban en los primeros lugares de popularidad en las estaciones de radio eran: *Palabras* (Johny Dynamo y los Leo), *Young girl* (Union Gap) y *1,2,3 Detente* (Roberto Jordán).⁵³ Otras canciones que se escuchaban eran: *Yo, tú y las rosas* (Los Picolinos), *Hazme una señal* y *El juego de Simón* (Roberto Jordán), *Cuando me enamoro* (Angélica María), *Pata pata* (Miriam Makeba), *Mi gran noche* y *Cuando llega mi amor* (Raphael), *Julia* (Johny Dynamo y los Leo), *Minifalda de Reynalda* (Johnny Jets) y *Los Preuniversitarios* (Karina) entre muchas otras.

En esta última canción, *Los Preuniversitarios*,⁵⁴ se aprecia el imaginario institucional presente en los estudiantes de la época. En su letra se aprecia una invitación, más que a participar en la solución de los problemas educativos, a pensar en aprobar el ciclo escolar y el próximo periodo vacacional. Se cumplía así con la expectativa familiar tradicional: "Chicos y chicas del preu/ que viven con la ilusión/ de conseguir pronto aprobar/ saben que alguna vez/ con suerte lo pueden lograr/ Pronto llega el verano/ el curso terminará/ muchos se irán a la ciudad/ unos para volver/ y otros jamás se verán".

En pleno reinado de la balada ñoña y de un rock domesticado basado en covers, a finales de los años sesenta arriban a la capital mexicana una serie de grupos provenientes del norte del país conocidos como la "onda chicana". Estos grupos venían de ciudades fronterizas como Tijuana,

⁵³ Internet: "Que se escuchaba en México en octubre de 1968." <<https://www.youtube.com/watch?v=3hMqkwfQmz0>>

⁵⁴ Tema compuesto por "Los Pekenikes" para la película española "Los chicos del Preu" estelarizada por Camilo Sesto en 1967.

Ciudad Juárez y Reynosa, y se apartaron del refrito, de los covers y de la imagen pasteurizada del músico roquero, iniciando una fase creativa del rock hecho en México. Las letras originales de estos grupos fueron influidas por el hipismo floreciente en EE UU. Su música retomó influencias del rock pesado anglosajón, de las bandas-orquesta estadounidenses e inglesas (Chicago, Sangre, sudor y lágrimas), de ritmos afroamericanos y del blues. Los nombres de algunas agrupaciones como La Revolución de Emiliano Zapata, La División del Norte y La Decena Trágica, expresaban una tendencia a mexicanizar el rock manufacturado en este país, si bien existieron grupos con nombres en inglés como Peace & Love, Love Army y el mismo Three Souls in my Mind (Velasco, 2013).

A pesar de que muchos grupos de la onda chicana escribían sus letras en inglés, sus temas fueron más allá de la fácil celebración del relajo y del amor cursi y románticoide, propios del rock de la generación roquera anterior. Sus letras se referían a contenidos que iban del pacifismo, la defensa de actitudes libertarias y ecologistas hasta la crítica social, como se observa en la letra de la canción *Caminata cerebral* del grupo Love Army, escrita en 1971: “Sindicatos y patrones/ Me han bajado la moral/ Si me dejo los calzones/ También me van a bajar/ Porque la justicia toma tiempo/ Yo no puedo esperar/ Prefiero en mi cerebro caminar/ Tendré que caminar”.

Sin embargo, este tipo de rock no tuvo mucha presencia en el movimiento estudiantil, en parte por su notorio apoliticismo y también porque era considerado por los más radicales como música de penetración imperialista. Además, muchos de estos grupos eran invitados a festivales organizados por asociaciones estudiantiles de derecha anticomunista como el MURO (Movimiento universitario de renovadora orientación), apoyado por empresarios y la Iglesia católica que se oponían a los movilizadores.

Además, los porristas pagados por el PRI (grupos estudiantiles que muchas veces servían como infiltradores y agentes provocadores) eran conocidos por auspiciar conciertos de rock en las escuelas, por lo que no faltaba quien sospechara de los grupos mexicanos (e incluso de la música misma) (Zolov, 2002: 147).

Al respecto de esta poca participación de músicos rockeros en el movimiento, *Maylo* recuerda que: “solo había algunos grupos de rock, había uno que se llamaba “El sindicato del mole poblano” que

ya traían esta onda irónica y que podría ser un extraordinario antecedente de Botellita de Jerez”.⁵⁵ Esta cultura musical enfrentó el estigma de ser “imperialista” y ser utilizado por los grupos porriles.

De alguna forma mucha parte del rock queda excluido, probablemente con esta consigna de que el rock es imperialista y empiezan a ser marginados. Habían hecho ellos algunos festivales importantes aquí en las Islas... Si tu revisas, no hay conciertos de rock dentro de la Universidad en esa época. Sí hubo antes muchísimos conciertos, estaban los Dug Dugs, Al Universo, Love Army, Peace and Love, luego La Revolución de Emiliano Zapata. El hecho es que quedan excluidos, su identidad hippie quedó superada o marginada, o en otra área, y entonces se les empezó a decir: amor y paz cuando hay violencia, amor y paz cuando están matando, cuando hay represión. Esto hace que ellos si se sientan al margen, pero además hay otra cosa, muchos de estos grupos estaban ligados a los grupos porriles como el grupo Francisco Villa, que eran quienes los traían. Algunos, con este movimiento, se sacudieron de ese concepto y siguieron siendo radicales y marihuanos (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

El mismo *Maylo* compone en 1968 junto con Armando Vélez⁵⁶, además de diversas parodias, la canción *El hippie*. En ella critica el apoliticismo de un sector de la juventud mexicana influenciada por el movimiento pacifista hippie norteamericano, identificado por la consigna de “amor y paz”⁵⁷: “Sueñas que en el mundo/ No haya guerras/ Quieres que la gente/ Sólo sienta amor por los demás/ Dices que la paz es necesaria/ Que el entendimiento mutuo/ Debe ser nuestra verdad/ Yo te pregunto, si es posible/ Esa alegría y esa armonía/ Si en todo el mundo el hambre está”.

Hasta aquí hemos hecho una breve revisión del tipo de canciones que se escuchaban en los medios de comunicación masiva en el año de 1968. Estas, no obstante ser vehículo de la ideología dominante y fuente de grandes ganancias, también estuvieron presentes en el movimiento estudiantil, conviviendo con canciones de crítica social. Todas ellas como parte de la cultura musical de los jóvenes movilizados.

⁵⁵ Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016.

⁵⁶ Los dos músicos formaban el dueto de Los Nakos en 1968.

⁵⁷ Resulta curioso que el símbolo de la “V” de la victoria utilizada políticamente por los estudiantes, haya sido usada también por los hippies para acompañar la frase “amor y paz”.

3.2 Canción de resistencia y memoria colectiva

En el movimiento estudiantil de 1968 se retoma la canción, que, a través de la historia de la sociedad mexicana, ha estado vinculada a otros movimientos sociales y políticos, así como a las luchas de otros pueblos. Estas canciones, si bien no tuvieron difusión en los medios masivos, fueron conocidas a través de Radio UNAM y de presentaciones de grupos como Los Folkloristas. Contaron con una gran presencia en el movimiento estudiantil, al expresar el imaginario alternativo con sus ideales de libertad, justicia y democracia. Esta canción ha sido un instrumento utilizado por los sectores subalternos para expresar su inconformidad ante la situación de dominio que viven, y para proyectar sus anhelos y necesidad de transformación social. Se constituye así un cancionero de carácter épico, trágico, ideológico y hasta satírico al que los grupos subalternos recurren para dar continuidad histórica a sus causas. Por esta razón estas canciones son silenciadas por los grupos dominantes.⁵⁸

Este cancionero rebelde se hace presente en momentos de agitación social, como manifestación de la memoria colectiva. Óscar Chávez recuerda que: “Se cantaban canciones de la época de la revolución aplicadas al 68, yo me acuerdo que yo grabé algunas cosas muy conocidas, como *La casita*, había una *Llorona del estudiante*”.⁵⁹ La memoria colectiva se manifiesta en el cancionero de resistencia, pero también en las parodias y en las creaciones nuevas. Permea las luchas de los grupos dominados, tanto en nuestro país como en otros. Se establece así una solidaridad internacional a través del canto, tal y como sucedió en el movimiento estudiantil.

Como cualquier otro acontecer de gran impacto social y político, el movimiento estudiantil del 68 tuvo su propia música. Las marchas, los mítines, las asambleas o los simples encuentros entre activistas y sociedad fueron los escenarios para una serie de manifestaciones musicales que entonces fueron conocidas como “canciones de protesta”, “canciones sociales” o “canciones comprometidas”. Provenían de múltiples vertientes y fueron incorporándose hasta armar un repertorio que incluía desde antiguos corridos de la revolución hasta parodias de canciones de moda, desde traducciones al castellano de piezas de luchadores sociales internacionales hasta cantos de resistencia y denuncia latinoamericanos (Pérez Montfort, 2014: 8).

⁵⁸ Recordemos que el Tribunal del Santo Oficio prohibió las coplas del chuchumbé en 1766 y las del jarabe gatuno en 1802. (Pérez Montfort: 2014a).

⁵⁹ Entrevista a Oscar Chávez, 28 de marzo 2012.

Junto a los tradicionales corridos de la Revolución mexicana, con gran presencia en el movimiento estudiantil, también se cantaban canciones políticas y de resistencia de países como Estados Unidos, España, Cuba, Argentina, Chile, Uruguay y Ecuador, entre otros. Los testimonios de participantes en el movimiento confirman lo anterior.

Cantar temas tradicionales fue un acierto, algo afortunado, les llamaban de protesta y cambiaron mucho mis horizontes. Había piezas de la Reforma, de la Revolución y el canto popular, con su lírica y contenido político, eso me dio un espectro amplio de repertorio inacabable. En pleno movimiento del 68 hubo muchas canciones adecuadas, de eso tengo dos discos. Empecé a cantar temas tradicionales de Guerrero, que eran desconocidos todavía, más “La llorona”, corridos, eso gustaba y lo cantábamos entre los universitarios. Luego fue el encuentro con las melodías de la Revolución cubana, esto más lo que se hacía en Sudamérica fortaleció la canción contestataria (Entrevista de Arturo Cruz Bárcenas a Óscar Chávez, La Jornada, 2 de octubre 2014).

De la guerra civil española, se cantaban muchísimo, se cantaban de José de Molina la de “Rubén Jaramillo”, “A parir madres latinas”, no recuerdo nombres. En el ‘68 lo que se oía pues era Óscar Chávez, era muy escuchado, por supuesto de Viglieti, gustaba la música chilena. (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Al respecto de este canto de rebeldía a nivel internacional, Carlos Monsiváis dice lo siguiente respecto a la canción “No nos moverán”, de gran presencia en los movimientos sociales en diversas partes del mundo.

No, no, no nos moverán el éxito en México de la canción de la Unidad Popular chilena tan adecuada para ocupaciones de plazas públicas, prueba la dimensión internacional del canto de resistencia, (expresión que me gusta más que “canción de protesta”, algo ya con aires de comercio). Esta canción traduce un *spiritual* del siglo XIX, que actualiza en la década de 1960 el movimiento de los derechos civiles de los negros: We shall not, we shall not be moved, Just like a tree standing by the waters, We shall not be moved.⁶⁰

⁶⁰ Ver prólogo de Carlos Monsiváis a mi ensayo *El canto de la tribu* (Velasco, 2004:13).

El origen de *We shall not be moved*, como lo demuestra el investigador David Spener⁶¹ (2017), se sitúa a principios del siglo XIX, cuando nació como un canto “spiritual” de los esclavos africanos del sur de Estados Unidos. El tema se transformó en himno de las iglesias protestantes, y en el siglo XX fue adaptada como un canto de lucha en los incipientes movimientos sindicales de este país. La canción cruzó el océano Atlántico para convertirse en emblema de la resistencia española contra el franquismo, donde adoptó su nuevo nombre: “No nos moverán”. El tema se vuelve cotidiano entre una comunidad de españoles republicanos radicados en Valparaíso Chile, donde el grupo Tiempounuevo (agrupación insigne de la Nueva Canción Chilena), la adapta a la realidad local y la incorpora a su repertorio. Su letra (que en una de sus estrofas dice “Ni con un golpe de Estado ¡no nos moverán!”), se escuchó en Radio Magallanes el 11 de septiembre de 1973, antes de ser allanada por los militares y justo después del último discurso del presidente de la Unidad Popular Salvador Allende.⁶² En los años sesenta los estudiantes mexicanos escuchaban este tema interpretado por Pete Seeger y Joan Báez, representantes de la “canción de protesta” norteamericana: “Unidos en la lucha/ No, no, no nos moverán/ no, no, no nos moverán/ como un árbol firme junto al río/ no nos moverán⁶³”;

Otra canción tradicional presente en la memoria colectiva del movimiento obrero y de los pueblos en resistencia en todo el mundo es *La Internacional*.⁶⁴ Su letra condensa la idea de la utopía, de un mundo sin diferencias de clase y explotación donde se respeten los derechos humanos: “Arriba los pobres del mundo/ de pie los esclavos sin pan/ y gritemos todos unidos:/ ¡Viva la Internacional!/ El día que el triunfo alcancemos/ ni esclavos ni hambrientos habrán/ la tierra será el paraíso/ de toda la humanidad”. El llamado o interpelación que realiza esta canción se corresponde plenamente con la trama argumental de la narrativa identitaria del movimiento estudiantil, que tuvo a la utopía como idea central. Este himno era cantado por los estudiantes movilizados, como lo recuerda Esmeralda Reynoso, representante de la Prepa 1 en el CNH. En el testimonio se aprecia el proceso de aprendizaje de las canciones:

⁶¹ Director del Departamento de Sociología y Antropología en la Trinity University, en San Antonio Texas.

⁶² Ver <<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2017/09/01/la-epica-historia-de-no-nos-moveran-de-canto-de-esclavos-al-primer-no-al-golpe-de-1973.shtml>>

⁶³ En nuestro país *No nos moverán* se canta con el coro: “Y el que no crea que haga la prueba, no nos moverán”.

⁶⁴ La letra original, fue escrita en 1871 en francés, por Eugène Pottier participante de la Comuna de París, dentro de su obra Cantos Revolucionarios y fue musicalizada por Pierre Degeyter en 1888. Siendo el himno oficial de la Internacional Socialista, representa el himno principal del movimiento obrero y el comunismo en todo el mundo.

De repente estabas en CU y empezabas a oír a unos que estaban cantando y entonces a la siguiente vez tu ya cantabas dos tres frases que se te habían quedado, y en la tercera vez ya la cantabas, como *La Internacional* también (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril 2016).

El corrido es una cultura musical de fuerte presencia en el cancionero rebelde de resistencia. Su presencia a partir de la Revolución, se encuentra fuertemente asociada en el imaginario colectivo a la historia de las luchas populares campesinas. De hecho, es un símbolo de las mismas.

La razón profunda de este fenómeno quizá radique en el hecho de que en México todos los movimientos y luchas populares tienden a auto-interpretarse según el paradigma de la Revolución Mexicana, afirmando su continuidad con la misma y apropiándose de sus héroes, de sus consignas, de su épica y de sus símbolos. (Giménez, 2007b: 399)

No es casual entonces que gran parte de las canciones que se cantaban en el movimiento estudiantil fueran corridos, con su letra original (*La Adelita*, *Carabina 30 30*, *La persecución de Villa*, y *El Mayor de los dorados*, entre otras), parodias (*La prisión del estudiante*, *Corrido del Gorila Prieto*, *El corrido del general Cueto Ramírez*, etc.), o de nueva creación (*Corrido del paro estudiantil*, *Corrido preparatoriano*, *Corrido de la ocupación militar de la Universidad*, *Corrido de los combates del Politécnico*, *Corrido de la Tita*, etc.). Al respecto de la importancia del corrido en las luchas populares y su presencia en el imaginario alternativo, junto con otros símbolos de la Revolución en el movimiento estudiantil de México, Judith Reyes señala:

Nosotros debemos estar particularmente satisfechos de que, de la música mexicana que en el mundo se conoce, las piezas más significativas precisamente corresponden a la época de la Revolución mexicana. Es tan cierto lo anterior que, en Italia, por ejemplo, existe la creencia de que *La persecución de Villa* sea anónima italiana y no producción mexicana, una ambigüedad ésta, que nos dice entre otras cosas, la identificación que el pueblo italiano tiene con las luchas populares mexicanas (Reyes, 1997: 205).

Reforzando esta idea recordemos que gran parte de las imágenes utilizadas en las pintas, carteles y mantas que acompañaban las manifestaciones y mítines de los estudiantes, eran de personajes de la Revolución como Zapata y Villa. Estos expresaban, a través de esta recuperación iconográfica, la

continuidad de la lucha de los sectores subalternos de la sociedad mexicana, junto a las del Che Guevara y Ho-Chi- Min, íconos de la lucha de liberación de los pueblos contra el dominio del imperialismo estadounidense. Los nombres de estos personajes eran coreados en las movilizaciones, como lo recuerda Marcelino Perelló, miembro del CNH: “Los gritos más comunes en las manifestaciones eran “Che, Che, Che Guevara; Che, Che, Che Guevara” (Guevara había muerto un año antes) o “Ho Ho Ho Chi Minh, Ho Ho, Ho Chi Minh”. Esto estaba ahí todo el tiempo (Memorial del 68, 2007: 84).

A través de las canciones se da una recuperación de la memoria colectiva, esta constituye un elemento importante en la configuración del imaginario y la identidad social que acompaña al movimiento. Los sonidos permiten, al igual que las fechas y los lugares, evocar recuerdos tanto individuales como colectivos. Una melodía puede hacer recordar a una persona una parte de su vida, así como puede permitir a una colectividad recordar una parte de su desarrollo histórico social. Es el caso de un corrido revolucionario, cuya música y letra nos remite a la gesta revolucionaria.

Y ya en el movimiento pues tratas de cantar canciones que tienen que ver con el movimiento, renacen las canciones revolucionarias, *La cucaracha* etc. etc. La canción siempre es importante. (Entrevista León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Los colectivos pueden transformar hechos relevantes de su devenir en música o cantos. A través de estos cantos se asegura la rememoración de acontecimientos fundacionales, mitos e historias. En tanto que la música y el canto se transmiten oralmente y no se almacenan en un soporte que los endurezcan y eliminen su plasticidad funcionarán como memoria colectiva. (Granados, 2016: 165)

En la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, la gente ante la epidemia del olvido que invade Macondo, tenía que poner letreros a las cosas para recordar cómo se llamaban y para que servían. De igual forma, por medio de las canciones los grupos sociales nombran y recuerdan los hechos de su historia que los unen como comunidad, manteniendo vivo el recuerdo de sus luchas, héroes, mitos y leyendas. Paco Ignacio Taibo II, relata su experiencia al hacer uso de la memoria y los recuerdos al escribir un epílogo para su libro 68:

Escribí hace tiempo 68, las páginas que preceden a este epílogo, quería sobre todo, fijar mi propia memoria. Lo ojeo para ver si este festín de la nostalgia que me estoy dando en los últimos días tiene

que ver con los viejos recuerdos. Descubro que comienzan a integrarse memorias que nos son mías, que lo vivido y lo contado, lo escuchado y lo visto, se fusionan. La memoria se colectiviza, la memoria ajena se incorpora a la propia (Taibo, 2008: 127).

La canción de resistencia recuerda a la comunidad su historia, el perseguir la libertad, el derecho a la tierra y al trabajo, las condiciones mínimas de su reproducción como comunidad. Estas cobran nueva vida en las demandas del movimiento estudiantil, quien se presenta como la continuación de la lucha, al tener presente esta memoria plasmada en las canciones.

Los marcos sonoros de la memoria se componen de aquellas sonoridades que permiten evocar recuerdos. Son sonidos a los cuales han quedado unidos fragmentos del pasado de individuos y colectivos. Los sonidos que acompañan al sujeto a lo largo de su vida se transforman en marcos que en el futuro le permitirán acceder al pasado. (Granados, 2016: 161).

En esencia esta memoria, tu dialogas con ella, porque de pronto vas encontrando que la música va teniendo distintos significados en función de lo que está acotado desde el punto de vista histórico. Y ves como esa canción va a tener otros significados y va a tener algo diferente. En esencia es esto, el arte o la creación va adquiriendo una fuerza en la medida de que va teniendo esta conexión, y en la medida que no hay conexión esto se va quedando como parte de una historia también (Entrevista a Ismael Colmenares Mayl, 25 de junio, 2018).

Respecto a canciones latinoamericanas que evocan la memoria colectiva de un pueblo, la mayoría de testimonios sobre la música que se escuchaba en el 68 hablan de la canción ecuatoriana *Vasija de barro*. Fue compuesta en 1954 por un colectivo de artistas de ese país, a partir de la pintura “El origen” del pintor Oswaldo Guayasamín, y considerada como el segundo himno de Ecuador⁶⁵: “Yo quiero que a mí me entierren/ como a mis antepasados/ en el vientre oscuro y fresco/ de una vasija de barro”. A la letra original se le fueron agregando estrofas que expresaban el ideal revolucionario y utópico de un mundo mejor: “Yo quiero que a mí me entierren/ como a un revolucionario/ envuelto en bandera roja/ y con mi fusil al lado/ Ya te vamos a enterrar/ compañero luchador/ seguiremos en

⁶⁵ Para la historia de esta canción consultar:

<https://libretadeartesescenicas.wordpress.com/2014/09/13/pintura-poesia-y-musica-en-la-cancion-la-vasija-de-barro-de-1950-danzante-ecuatoriano/>

la lucha/ en pos de un mundo mejor”. Ana Ignacia Rodríguez la *Nacha*, líder estudiantil del comité de lucha de la Facultad de Derecho de la UNAM recuerda, sobre esta canción lo siguiente:

Yo me acuerdo que cantábamos esa canción famosa la de “yo quiero que a mí me entierren”... Vasija de barro, era vital y la cantábamos en las noches de vela, cuando nosotros acompañábamos ahí en las velas de la Facultad de Derecho, ya formábamos parte del comité de lucha y organizábamos todo lo que eran las pintas, yo estaba en finanzas (Entrevista a la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

Maylo recuerda también como a esta canción se le agregaron otras estrofas poco a poco, haciendo del tema una recreación colectiva a partir de las vivencias de los estudiantes. Esto habla de la creatividad e imaginación presente en el movimiento y de como un imaginario alternativo común, como es la búsqueda de la utopía, puede enriquecerse y crecer con ideas provenientes de diversas latitudes.

Llegaban algunas canciones ya de Atahualpa *Las preguntitas*, me acuerdo que en esos dos años ya se cantaba *A desalambrar*, *Vasija de barro*, a esa le cambiamos la letra: “cuando el pueblo se levante por pan libertad y tierra temblarán los poderosos de la costa hasta la sierra”, y luego decíamos también “comandante che Guevara tu muerte no ha sido en vano, el fusil que tu dejaste lo tengo aquí en la mano”... como unas cinco (estrofas), que se fueron construyendo y también se cantaban, yo hice una o dos por ahí, pero los demás hicieron, fue creciendo también la canción... en ese sentido pienso que las canciones se van transformando y que la gente las tome es una maravilla” (Entrevista a Ismael Colmenares, *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Como muestra el testimonio se cantaban canciones del argentino Atahualpa Yupanqui, como *Los ejes de mi carreta* y *Las preguntitas a Dios*, que reflejan la miseria y la explotación de los trabajadores, identificándose con la narrativa identitaria del movimiento estudiantil: “Un día, yo pregunté/ Abuelo, ¿Dónde está Dios?"/ Mi abuelo se puso triste/ Y nada me respondió/ Mi abuelo murió en los campos/ Sin rezos, ni confesión/ Y lo enterraron los indios/ Flauta de caña y tambor/ Al tiempo, yo pregunté/ Padre, ¿qué sabes de Dios?/ Mi padre se puso serio/ Y nada me respondió/ Mi padre murió en las minas/ Sin doctor, ni protección/ ¡Color de sangre minera/ Tiene el oro del patrón!”.

Las canciones sociales de Uruguay se hicieron presentes con las composiciones de Daniel Viglieti como *Cruz de luz*⁶⁶ y *A desalambrar*, que es un enérgico llamado a los campesinos a tomar las tierras: “Yo pregunto a los presentes/ si no se han puesto a pensar/ que esta tierra es de nosotros/ y no del que tenga más/ A desalambrar, a desalambrar/ que esta tierra es nuestra es tuya y de aquél/ de Pedro y María/ de Juan y José”. Rubén Ortiz, del grupo “Los Folcloristas” y compositor de *La zamba del Che*, popularizada en esos años por el chileno Víctor Jara recuerda:

En esa época éramos contemporáneos de los Beatles, pero los Beatles no se prestaban para una canción como se decía de protesta o canto con sentido social, si había unas canciones con sentido social de los Beatles, pero no eran apropiadas para nuestro medio, en cambio el folclor latinoamericano sí, cuando cantábamos por ejemplo: “dale tu mano al indio, dale que te hará bien”, o “A desalambrar...” Radio Universidad presentó mucho a Daniel Viglieti, a Atahualpa Yupanki... los “Ejes de mi carreta”, todo eso, el folclor latinoamericano les era más cercano. otra gente que en ese momento hizo mucho era Oscar Chávez (Entrevista a Rubén Ortiz, 12 de julio 2016).

De Chile se escuchaba una cueca titulada *La paloma* que interpretaba el grupo Los Folkloristas. En ella se hace un llamado por la libertad: Vuela tu vuelo paloma mía/ canta tu canto que llegue al mar/ Quiero mi libertad, quiero vivir en paz/ quiero tener tu canto, tener tus alas, poder volar/ quiero que mi destino llegue al camino por donde vas/ trae de la lejanía paloma mía tu libertad”. También se escuchaban canciones de Víctor Jara, quien en su canción *El aparecido*, refleja la vida y los ideales del Che Guevara: “Hijo de la rebeldía/ lo siguen veinte más veinte/ porque regala su vida/ ellos le quieren dar muerte”. La canción de Violeta Parra, *Me gustan los estudiantes* se identificaba con el imaginario alternativo de los estudiantes movilizad@s: “Que vivan los estudiantes, jardín de las alegrías/ Son aves que no se asustan de animal ni policía/ Y no les asustan las balas ni el ladrar de la jauría/ Caramba y zamba la cosa ¡qué viva la astronomía!/ Me gustan los estudiantes, que rugen como los vientos/ Cuando les meten al oído, sotanas y regimientos/ Pajarillos libertarios, igual que los elementos/ Caramba y zamba la cosa, qué vivan lo experimentos.” La interpelación o llamado que realiza esta canción de Violeta Parra, se correspondía con la trama argumental de la narrativa de los

⁶⁶ Canción dedicada al cura guerrillero colombiano Camilo Torres Restrepo, pionero de la Teología de la Liberación, cofundador de la primera facultad de Sociología de América Latina en la Universidad Nacional de Colombia y miembro del grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional. Muere en combate el 17 de febrero de 1966.

estudiantes movilizados, que al igual que en la letra de esta canción se enfrentaron a la policía y al ejército.

De Cuba llegaban las canciones de Carlos Puebla *Soldadito boliviano*⁶⁷ y *Hasta siempre*, con la figura del Che como protagonista: “Tu mano gloriosa y fuerte/ Sobre la historia dispara/ Cuando todo Santa Clara/ Se despierta para verte/ Aquí se queda la clara/ La entrañable transparencia/ De tu querida presencia/ Comandante Che Guevara”. Recordemos que la influencia de la Revolución Cubana con su ideología marxista y el ejemplo heroico de sus líderes, alimentó el imaginario alternativo de la juventud que se apropió de sus símbolos incluida la música.

Todo ese tipo de canciones rolaban en ese momento, canciones de protesta... el referente para mí principal fue Cuba y las canciones cubanas me las sabía y las cantaba. (Entrevista a la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

La Revolución Cubana, por su parte, había despertado de nuevo el interés por la cultura latinoamericana y contribuyó a trazar una serie de distinciones ideológicas a partir de manifestaciones externas como la música. “Todos nosotros empezamos a interesarnos por lo que se cantaba en la América Latina”, recuerda Óscar Chávez, un cantante de música tradicional mexicana que se volvió famoso en aquel periodo (Zolov, 2002: 147).

Por otra parte, se cantaban canciones de la resistencia cultural española como las de Paco Ibáñez, musicalizador de poemas de Federico García Lorca y de Luis De Góngora. De su segundo disco, grabado precisamente en 1968, destaca la canción *La poesía es un arma cargada de futuro* del poeta Gabriel Celaya. Su letra enfatiza el poder subversivo del canto y la poesía: “Porque vivimos a golpes/ Porque apenas sí nos dejan/ Decir que somos quien somos/ Nuestros cantares no pueden ser/ Sin pecado un adorno/ Estamos tocando el fondo/ Estamos tocando el fondo/ Maldigo la poesía/ Concebida como un lujo/ Cultural por los neutrales/ Que lavándose las manos/ Se desentienden y evaden/ Maldigo la poesía/ De quien no toma partido/ Partido hasta mancharse”. Se escuchaban las canciones de Joan Manuel Serrat (musicalizador poemas de Antonio Machado), y otras canciones populares de la guerra civil española, como *Ay Carmela*⁶⁸ y *El quinto regimiento*. Su letra se

⁶⁷ La letra es del poeta cubano Nicolás Guillén.

⁶⁸ Esta canción fue compuesta originalmente a inicios del siglo XIX e interpretada por los soldados españoles que lucharon contra la invasión francesa durante la guerra de independencia española (1808-1814). La recuperación que hacen los republicanos en su lucha contra el franquismo de esta canción, muestra la importancia de la memoria histórica recobrada a través del canto.

identificaba con la ideología comunista presente en el movimiento estudiantil: “El dieciocho de julio/ en el patio de un convento/ el partido comunista/ fundó el Quinto Regimiento/ Venga jaleo, jaleo/ suena la ametralladora/ y Franco se va a paseo”.

Dos de los cantautores presentes en el movimiento estudiantil recuerdan la presencia de estas canciones españolas: Enrique Ballesté: “Mis canciones de esa época van más bien a repetir, el primer disco de Paco Ibañez, mis influencias, Serrat”⁶⁹, y León Chávez Teixeira: “De la guerra civil española, se cantaban muchísimo”⁷⁰. Los estudiantes, aunque no tuvieran un gran conocimiento sobre la guerra civil española, se aprendían las canciones y las cantaban:

Pero también nos empezaron a llegar la música de la República española, porque también había muchos hijos de republicanos y yo creo que ellos eran los que llevaban esas canciones y darnos cuenta que había producciones comprometidas en otros sitios y que aquí no teníamos, había que hacerlas de esta manera. Cantábamos canciones de la revolución que yo ni sabía lo que era bien la guerra civil española, pero la de “Ay Carmela”, esa la cantábamos y la cantábamos porque estábamos oyendo como se cantaba y entonces íbamos repitiendo y a la segunda o tercera vez que la cantabas ya te la aprendías (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril 2016).

Estas canciones llegaron a nuestro país a través de la comunidad española que recibió asilo político por parte del gobierno de Lázaro Cárdenas. Esto fue al terminar la guerra civil en 1939, que culminó con la caída de la Segunda República y el triunfo del franquismo. Así lo recuerda Gilberto Guevara Niebla, líder estudiantil:

Entré a formar parte de una élite. Casi todos eran ricos, personas muy ricas. No voy a cuestionar la sinceridad de su militancia, pero casi todos eran extranjeros, de origen francés, español... Y claro muy divertido, ¿no? Aprendíamos canciones sobre todo de la Guerra Civil Española (Memorial del 68, 2007: 45).

En el movimiento se hicieron presentes los temas de la canción de protesta norteamericana, representada por gentes como Pete Seeger, Peter Paul and Mary, Joan Báez, y Bob Dylan entre otros. Estas canciones retoman la música folk y expresan en sus letras las demandas de tres grandes

⁶⁹ Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre 2008.

⁷⁰ Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto 2016.

movimientos de la sociedad norteamericana de los años sesenta: la lucha por los derechos civiles, la contracultura y la oposición a la guerra de Vietnam. Estas demandas unificaron, en contra del gobierno de Estados Unidos, a judíos, amerindios, afroamericanos, chicanos, mujeres e izquierdistas. La canción de protesta estaba influenciada por los cantos obreros de principios de siglo como lo recuerda León Chávez Teixeira:

La canción siempre es importante, el primer obrero que mataron en Estados Unidos por cantar, no me acuerdo en este momento como se llamaba, pues lo mataron porque hizo canciones obreras, yo creo que, a finales del ochocientos, principios del novecientos, antes de Woody Guthrie. Entonces en un movimiento fuertísimo de luchas obreras en Estados Unidos, cuando llegan todos los anarquistas, los comunistas etc. y hacen los movimientos como el primero de mayo etc., pues hay un tipo que se le ocurre cantar, y es tan importante el canto que lo matan (Entrevista León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

El carácter rebelde y contestatario de la canción de protesta se identificó con las demandas del movimiento estudiantil, que, junto a corridos, canciones latinoamericanas y españolas, cantaba temas como: *This land is your land* de Woody Guthrie, *Blowin in the wind* de Bob Dylan, la ya referida *No nos moverán* y curiosamente *El preso número 9*⁷¹ de Roberto Cantoral que la interpretaba Joan Báez.

Lo más que yo había escuchado era a Joan Báez cantando *El preso número 9*. Eso sí, un año antes en el 67, había escuchado un disco que sí, era sorprendente y a todo mundo le llamaba la atención. Que una gringuita hippie cantara *El preso número 9*, entonces eran como unos ciertos visos de voltear hacia el folclor (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 abril 2016).

También *Con amor todo podemos* la que cantaba Joan Báez, la cantaba en inglés y allí en Ciencias Políticas la gente se la sabía y *El preso número 9*... Dylan también, *La respuesta está en el viento*, ya estaba y hubo una traducción (Entrevista a Maylo, 6 de septiembre 2016).

Las canciones de Joan Báez eran interpretadas en las movilizaciones estudiantiles por Margarita Bauche, quien, junto con América y Judith Reyes, representaron la cara femenina del canto

⁷¹ Habría que investigar porque fue adoptada por la canción de protesta esta canción que es una apología del machismo y la misoginia, pues la letra describe el asesinato de una mujer y de su amante por parte del esposo, al que llevan preso por dicho crimen.

comprometido con el movimiento estudiantil: “Margarita Bauche era nuestra Joan Báez mexicana, todas las de Peter, Paul and Mary, Dylan, ella era la corriente norteamericana que venía y lo cantaba en español” (Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008).

Al hablar de canción de resistencia y memoria colectiva, no puede dejar de mencionarse la utilización que los estudiantes hicieron del Himno Nacional. Si bien no es una canción, su letra es conocida y cantada por la mayoría de los mexicanos: “En los momentos difíciles, cuando los estudiantes enfrentaban la represión cantan el Himno Nacional; ése todos se lo saben y es como bofetada al ejército. Era como decirles: nosotros representamos el verdadero espíritu nacional, ustedes no” (Pérez Arce, 2007: 53). Las motivaciones de los estudiantes al cantar el Himno en un contexto de oposición al gobierno, estaban impregnadas de un espíritu de solidaridad colectiva y esperanza en un futuro mejor.

Quando nos corrieron del Zócalo y teníamos tres minutos para desalojar y con Mario Orozco Rivera aprendí que el Himno Nacional era la mejor canción social que teníamos porque salieron los tanques y aplastaron gente y como nos defendíamos y Mario Orozco hizo que nos agarráramos de los brazos y “mexicanos al grito de guerra...” y los soldados pararon un momento y se detuvieron y pudimos salir por 5 de mayo (Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008).

Provenientes del Zócalo llegó hasta ellos el canto del Himno Nacional entonado por más de seiscientas mil voces. Había en cada una de sus frases un desconocido fervor y un evidente sentimiento de firme esperanza en el futuro del país (Velasco Piña, 1987: 391).

La resignificación de este símbolo patrio en un sentido diferente al establecido por el imaginario institucional, se realizó modificando su letra, como tantas parodias que surgieron en el movimiento: “Estudiantes, el Himno de gloria/ el que México debe cantar/ ha de ser entonar la victoria/ para el pueblo justicia social/”. Pero la adquisición de este nuevo significado también se realizó al ser cantado en un contexto diferente a las tradicionales ceremonias oficiales. Fue entonado en situaciones de violencia y represión de las fuerzas del orden, como el referido desalojo del Zócalo del 28 de agosto. También se cantó en mítines agredidos por los granaderos y el ejército, como el que concluyó la manifestación encabezada por el rector Barros Sierra el primero de agosto, en protesta por la violación a la autonomía universitaria y el bazukazo al edificio de San Ildefonso. En esa ocasión el mismo rector invitó a los asistentes a cantar el Himno.

El mitin final, de regreso en la explanada de Rectoría, festeja el triunfo de la protesta cantando un emocionado Himno Nacional. En unos días el Himno adquirió un significado nuevo: lo entonaron los alumnos de la Voca 5 cuando el ejército mexicano invadía su escuela, lo cantaban ahora los miles de manifestantes para concluir la protesta masiva. Cantar el Himno era como un desafío: nosotros somos los mexicanos al grito de guerra (Pérez Arce, 2017:19).

Otras ocasiones en que fue cantado el Himno Nacional fueron el 30 de julio a pocos días del inicio del conflicto y la represión policiaca, cuando el rector Barros Sierra izó la bandera a media asta en Ciudad Universitaria. El 18 de septiembre en la ocupación de la Universidad por el ejército. En la manifestación del 27 de agosto en el Zócalo capitalino donde acamparon los manifestantes y al día siguiente 28 de agosto, al ser desalojados por el ejército. Pero no sólo los estudiantes convocaban a la gente a cantar el Himno, también lo hacían los mismos maestros, como lo hizo el Rector y la directora de la Facultad de Economía, al ser ocupada la Universidad.

Hernández Toledo hizo la toma en la Universidad. Traía experiencia de otras universidades. Entonces la maestra Ifigenia Martínez, que era en ese tiempo directora de la Facultad de Economía, le pide permiso para levantarnos, porque estaban arriando la bandera, que estaba a media asta y sí, nos dan permiso de levantarnos y cantar el himno. Te juro que a todos se nos hizo un nudo en la garganta, hombres y mujeres. Estoy segura de que llorábamos (Lucy Castillo, Memorial del 68, 2007: 117).

El hecho de cantar el Himno Nacional cambiando la letra y enfrentando este símbolo nacional a otro símbolo como es el ejército, expresa una lucha ideológica en la apropiación del pasado pues: “del mismo modo que la identidad social, la memoria colectiva es objeto y motivo de una enconada lucha de clases en el plano simbólico” (Giménez, 2005: 108). En esta lucha el Estado y los grupos dominantes establecen una ideología oficial, que se expresa en la lírica de las canciones mediáticas. Esta ideología controla la memoria, estableciendo en el calendario oficial cuáles son las fechas que hay que recordar. Con esta sanitización de la memoria histórica se estigmatiza y prohíben los recuerdos que cuestionen el orden establecido y alteren la estabilidad del sistema. Esto se logra a

través de la imposición del silencio y el olvido.⁷² Así se puede entender el subversivo empeño por recordar los hechos como realmente sucedieron, no como los cuenta la historia oficial y la fuerte carga simbólica de la consigna “2 de octubre no se olvida”.

El lema “2 de octubre no se olvida” es de una eficacia notable, por ser la primera consigna que subraya los deberes políticos del recuerdo... lo que cuenta es fijar un hecho y convertir el 2 de octubre en la única fecha salvada de la fosa común de las represiones. Si las marchas extravían o pierden su función aquilatadora, “el 2 de octubre no se olvida” mantiene una certidumbre: la continuidad de la Historia (Monsiváis, Memorial del 68, 2007: 265).

El objeto de reivindicar la memoria no es el sufrimiento. Si se recuerda la represión, el crimen, el asesinato político, el terrorismo de Estado, es porque se necesita mantener en la conciencia colectiva del país lo que eso fue, para tratar de evitar que vuelva a ocurrir. La historia debe ser vista como un aprendizaje colectivo (Pablo Gómez, Memorial del 68, 2007: 168).

3.3 Parodia y resemantización del discurso musical dominante

Dentro del corpus de canciones recopiladas en esta investigación, que surgieron al calor de la movilización, destacan las parodias. Es decir, el empleo de una melodía conocida por la gente a la que se le pone una letra diferente, que, sin alejarse completamente del texto original, cambia algunas palabras que le confieren un sentido totalmente distinto.

Hubo una gran capacidad de expresar toda la inconformidad y los que no éramos músicos que sabíamos tocar la guitarra nada más, usábamos la parodia porque era lo más sencillo para poderlo hacer y era la manera en que la gente lo podía cantar más rápido (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

En efecto, aquí se aprovecha que la línea melódica es fácilmente reconocida por el público por ser una canción tradicional o un éxito difundido por los medios de comunicación masiva, para que su

⁷² La canción del grupo “On’ta” *Septiembre mentiroso*, de los años setenta, que forma parte de la corriente musical alternativa que surge a partir del ’68, desenmascara esta ideología oficial: “Voy a cortar/ este septiembre mentiroso/ que viene castrando a mi pueblo”.

letra sea cantada por un número considerable de personas, con sólo tener a la mano la nueva versión que se adquiriría a través de los cancioneros.

También te vendían los cancioneros, que eran hojas bond que tenían a máquina la letra y decía “con la música de tal” y la letra. Tú la comprabas y entonces la tarareabas y entonces ibas leyendo la canción. Cuando ya ibas a la manifestación y empezaban a cantarla, pues tú ya más o menos tenías una idea y como la repetían, pues a la segunda o tercera más lo que habías leído, ya la cantabas (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

La parodia es una herramienta y además no tiene nada de original, siempre ha existido a lo largo de la historia, en nuestro país y en todos lados. La parodia es el manejo del sarcasmo, de la ironía y de la burla y cuando lo consigues los efectos son impresionantes (Entrevista a Oscar Chávez, 28 marzo 2012).

Darío Fo, dramaturgo italiano famoso por sus textos teatrales de sátira política y social y por su compromiso con la izquierda, dice respecto a la sátira utilizada en el recurso literario de la parodia lo siguiente: “La sátira es el arma más eficaz contra el poder: el poder no soporta el humor, ni siquiera los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos”.⁷³ *Maylo*, cuyas parodias fueron cantadas por los estudiantes del 68 y las siguen cantando los estudiantes y movimientos sociales actuales, nos dice de la parodia lo siguiente:

La parodia es un acercamiento a la resistencia, es manifestación de hartazgo, sus ventajas: el sentido de humor, la crítica, la burla que se da en todo, a una canción comercial conocida, veamos ejemplos de época...."Yo que fui del amor ave de paso" por "Yo que fui del amor LLAVE de paso" (andariego de Álvaro Carrillo) o ¿Qué voy hacer, versión de los Locos del ritmo..."Tienes miedo/ No hay razón/Tengo cartas de recomendación/ Que haré...por Tienes miedo/ No hay razón/ Ya me hicieron la circuncisión... o Como te extraño (L. Dan). El dolor es fuerte y lo soporto...por El olor es fuerte y lo soporto... De 68 tenemos la breve historia de una parodia representativa, la cual se usó para odiar la represión... La respuesta está en la rola, el Anónimus de esos días era yo (Colmenares, Ismael, *Maylo*, 2018: 152).

⁷³ Fuente: Entrevista del "Magazine", 14 de febrero de 2007. Ver nota “Un cumpleaños con Darío Fo en <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20161013/41979802813/entrevista-dario-fo.html>>

Como se puede apreciar en este testimonio, el lenguaje de las parodias alude a un lenguaje político no convencional. Por su sencillez y cercanía con la vida cotidiana es apropiado fácilmente por el público que así se identifica más fácilmente con las demandas de los estudiantes. Las parodias se sumaron al ánimo festivo, lúdico y antiolemne que prevaleció en el movimiento.

De hecho, la sociedad mexicana tomó más en serio a quien le hablaba de política irreverentemente y con humor que a quienes ponen cara de serios y se visten seriamente para hablar en un lenguaje político que pocos escuchan y en el que menos aún creen. El discurso político revolucionario creíble apela a la poesía y al chiste, al juego de palabras y a la metáfora. Frente a él, la clase política profesional se encuentra desarmada (Rajchemberg, 2005: 183).

Se hacían parodias tanto de canciones tradicionales como de corridos, baladas, boleros y anuncios comerciales que se escuchaban en los medios masivos de comunicación. Como el que indicaba que: “Cuando todo mexicano/ sepa leer y escribir/ México será más grande/ más próspero y más feliz”; y que los estudiantes cantaban cambiando la palabra “mexicano” por “granadero”, haciendo alusión de esta forma al desprecio que las fuerzas represivas del Estado tenían sobre los estudiantes, la educación y la cultura. La *Nacha*, participante en el movimiento recuerda el canto de esta parodia:

Esos días y noches de lucha pues no los concibes sin la música, para narrar lo que sentías en esos días, porque era una euforia. O sea, el movimiento no fue sólo dolor y tristeza, el movimiento fue lúdico tuvo de todo... porque como que el canto con la consigna va junto. Por lo menos en esas épocas, yo me acuerdo que cantabas y ¡ay! échate un “goya”, “Cuando todo granadero sepa leer” y cosas así, otras consignas. Entonces yo creo que todo eso como que se mezclaba (Entrevista a Ana Ignacia Rodríguez, la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

En este ambiente festivo que caracterizó al movimiento (Gilabert, 1993: 163), se parodiaban los cantos infantiles, utilizando también la figura del granadero, símbolo del autoritarismo y la represión: “Amo ato/ matarilerieron/ que quiere usted/ matarilerieron/ yo quiero un granadero/ matarilerieron/ que nombre le pondremos/ matarilerieron/ le pondremos asesino/ matarilerieron/ que le quiten la macana/ matarilerieron/ que lo manden a la escuela/ matarilerieron”. El ánimo lúdico y subversivo oponía el imaginario alternativo, el discurso oculto de los movilizados (Scott: 2000), al imaginario y discurso oficial, a través del canto y el juego. La fiesta construye un segundo mundo, una segunda

vida al lado del mundo oficial, accediendo así al reino utópico de la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia (Bajtín: 1988). Así lo muestran los testimonios:

Se vivía como una fiesta la verdad, se vivía como una fiesta porque hay mucha alegría cuando hay un movimiento popular. Hay una relación muy fuerte entre las personas, hay discusión, hay mucha canción, hay baile, hay fiesta y alegría. Hay relaciones amorosas que se van y vienen, que se juegan etc. etc. y hay el sentido de que estás viviendo algo importante, y que no estás esclavizado ni a la escuela ni al trabajo, sino que estás construyendo algo (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Los muchachos que estaban en la calle reían, jugaban. Los muchachos si tú quieres hasta con ingenuidad, jugando a Doña Blanca, enfrente de Palacio Nacional. Desde luego que fue trágico, pero desde luego que fue jocoso, fue serio: tuvo múltiples significados. Cómo iban los jóvenes a adueñarse de la ciudad, si no era como normalmente son: alegres, contentos, con una capacidad increíble para improvisar y para renovar cuantas cosas intentaran (Roberto Escudero, Memorial del 68, 2007: 92).

Canciones tradicionales fueron utilizadas para realizar parodias, como ejemplo unos breves fragmentos de las parodias de *La cucaracha* y de *La llorona*, cantadas en los diversos espacios de la movilización: “Con la barba de don Castro/ voy a hacer un fuerte lazo/ para colgar del pescuezo/ a un trompudo muy payaso/ Los estudiantes los estudiantes/ ya no pueden soportar/ que este gobierno/ que este gobierno/ robe al pueblo sin piedad”. “Nos llaman agitadores llorona/ a todos los estudiantes/ resulta que habladores llorona/ son todos los gobernantes/ Si el pueblo nos comprendiera llorona/ ya dejaría de creer/ en toditas las mentiras llorona/ que la prensa da a conocer.” En estas letras están presentes, además de la referencia a Fidel Castro, símbolo de la revolución social, los reclamos ante un gobierno mentiroso y represor que roba al pueblo. También son una crítica al control que ejerce el gobierno sobre los medios de comunicación, para desvirtuar las legítimas demandas del movimiento. El hecho de que estas canciones tradicionales estén arraigadas en la memoria musical colectiva de la sociedad mexicana, permitió que las parodias elaboradas a partir de sus letras fueran cantadas por la mayoría de personas que participaban en brigadas, guardias, mítines, marchas y festivales.

Respecto al corrido, durante el movimiento surgieron diversas parodias utilizando dicho género musical. Es frecuentemente utilizado por la lírica popular al evocar recuerdos y hechos

históricos, pues la estructura métrica en su narrativa facilita la memorización y repetición por la colectividad.

...la preferencia casi universal del octosílabo como métrica de los cantos narrativos (por su correspondencia natural con el ritmo de la respiración), a lo que pueden añadirse los “estribillos” o *ritornelos*, el “cante” y “descante”, y, en fin, las asonancias y consonancias de los cantos populares. Antes que una función estética, todos esos elementos desempeñan una función esencialmente mnemotécnica, destinada a facilitar la memorización colectiva (Giménez, 2005: 107).

Surgieron diversas parodias de corridos conocidos que aludían a los personajes que ejercían la represión, como el presidente y los jefes policiacos, como recuerda Óscar Chávez: “Se cantaban los corridos que criticaban a los generales, a Cueto y a Díaz Ordaz y a todos los gobiernos que estuvieron en estas represiones brutales; cuando desarrollas parodias sobre canciones muy conocidas, claro la gente las recuerda”⁷⁴. Por ejemplo, el *Corrido del general Cueto Ramírez*, con música de *Juan Charrasqueado*: “Voy a cantarles un corrido muy mentado/ lo que ha pasado en el Distrito Federal/ la triste historia de asesinos granaderos/ que son mandados por Cueto su general”.

Un mismo corrido era utilizado para elaborar diferentes parodias. Por ejemplo, con la música de *La cárcel de Cananea* se cantaba el *Corrido del 26 de julio*, que describe la represión a la marcha estudiantil de esa fecha: “Del día veintiséis de julio/ nos queda un triste recuerdo/ reprimieron a estudiantes por órdenes del gobierno/ Los mandaron macanear/ como animales salvajes/ solo por manifestar/ algunas cuantas verdades.” Pero también fue utilizada esta música para cantar el corrido de *La coronación de Gustavo Díaz Ordaz*: “Coronamos a Gustavo/ Gustavito Díaz Ordaz/ por ser hombre de derecha/ reaccionario e incapaz.” Una parodia más con la misma música de *La cárcel de Cananea* es *El baile de los gorilas*. Aquí se critica al presidente y al regente de la capital: “Los hijos de un gorila/ resultaron granaderos/ y otro gran gorila quiere/ la silla presidencial/ Y si ustedes me preguntan/ a quien le estoy cantando/ Yo les digo que a Gustavo/ y a Corona del Rosal/ Y ahora sí ya me despido/ ya no hay tiempo pa’ cantar/ porque ya me lleva preso/ el gorila Díaz Ordaz”.

Por otra parte, se hacían parodias de corridos para hablar de personajes del movimiento, como el dedicado a Roberta Avendaño “Tita”, delegada de la Facultad de Leyes ante el CNH, con la música de *La Adelita*: “Popular entre la “grilla” era la Tita/ la mujer que la UNAM idolatraba/ además de ser

⁷⁴ Entrevista a Oscar Chávez, 28 de marzo 2012.

valiente era gordita/ y hasta el mismo director la respetaba/ y se oía, que decían aquellos que tanto la querían:/ Que si la Tita se fuera de Leyes/ los leguleyos le irían a llorar/ Ay mi Tita por dios te lo pido/ que de Leyes no te vayas a olvidar/ Y si acaso te amuela un granadero/ y si Cueto te quiere macanear/ no te olvides por dios mi gordita/ que Derecho no te puede abandonar.”

La misma “Tita” recuerda su corrido, que opone la valentía de la mujer líder, a la represión del gobierno: “Este es un corrido que me hizo uno de los muchachos antes de que el ejército tomara CU, se canta con música de *La Adelita*...” (Poniatowska, 1975: 67). La “Nacha”, compañera de “Tita” en la Facultad de Derecho, quien junto con ella estuvo encarcelada durante dos años en Santa Martha Acatitla por su participación en el movimiento, también rememora este corrido:

Inclusive hubo un corrido que le hicieron a la “Tita”, se lo hicieron con la música de *La Adelita* hablando de la Tita en pleno movimiento. Y se cantaba en las noches de siempre, en nuestras reuniones y todo, a veces en nuestra facultad cantábamos al último el corrido de la “Tita” (Entrevista a Ana Ignacia Rodríguez, la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

Se parodiaban también boleros como *La mentira* de Álvaro Carrillo: “Se te olvida/ que es el pueblo el que te paga la comida/ y que mientras tú te pasas la gran vida/ otros mueren de ayunar.” Y baladas de Armando Manzanero como *Somos novios*, *Adoro* y *Esta tarde vi llover*: “Adoro, el Defe en que vivimos/ la noche cuando todos sufrimos/ Adoro, lo azul de los gorilas/ lo verde de los tanques/ los adoro vida mía”. (Parodia de Adoro). “La otra tarde vi correr/ vi gente matar/ y no estabas tú/ La otra noche vi marchar/ soldados por la ciudad/ y no estabas tú” (Parodia de *Esta tarde vi llover*).

Las canciones infantiles también fueron objeto de la parodia política por parte de los estudiantes, como es el caso de la canción Los tres cochinitos, que dio lugar a la parodia Los tres granaderos: “Los granaderos ya están en las aulas/ muchos huesitos les dio Díaz Ordaz/ y armaditos todos con sus rifles/ dentro de un rato todos matarán.” En la ya mencionada película “El grito”, se observa después de la participación de Óscar Chávez, cantando El 30-30 en un mitin estudiantil frente a la Rectoría de la UNAM, a otro cantor. Este empieza su participación musical parodiando el tema del grillito cantor: “Quién es el que anda aquí/ el PRI PRI, el PRI PRI/ y quién es ese señor/ el grillo ladrón”. Otra parodia modificó la letra de Di ¿Por qué?, cambiando la figura de la abuelita por el presidente Díaz Ordaz: “Di por qué, dime Gustavo/ di por qué eres cobarde/ di por qué no tienes madre/ dime Gustavo por qué”. (Poniatowska, 1975: 140).

Se hacían parodias también de temas de moda, como *Huapango torero* de Tomás Méndez, interpretado por Lola Beltrán y Raphael: “Silencio/ los caporales están durmiendo/ los toros, los toros en los corrales/ andan inquietos/ Un capote en la coche/ a la luz de la luna quiere torear, silencio/ Toro, toro asesino ojalá te lleve el diablo/ Toro, toro asesino, ojalá te lleve el diablo”. La narrativa de esta canción, que habla de un niño que en su intento de ser torero es muerto por un toro, es resignificada con la parodia *Huapango granadero*, compuesta por Rubén Ortiz del grupo Los Folkloristas. Aquí, el niño muerto es representado por el estudiante asesinado por las fuerzas del orden. La aspiración en el primer caso de una carrera de torero, es truncada por la bestialidad del toro; mientras que, en la parodia, la aspiración de una educación libre y democrática es truncada por la violencia del gobierno. El instinto asesino atribuido al toro es trasladado en la parodia a la autoridad represora: “Silencio/ Hay estudiantes que están muriendo/ las madres, las madres sobre sus tumbas están llorando/ Se oye un grito en la noche/ ¡Qué dolor! a nuestro pueblo se asesinó/ ¡Granadero asesino, ojalá y te lleve el diablo!/ ¡Cueto, Cueto asesino ojalá y te lleve el diablo!”.

El texto reelaborado por la parodia toma elementos del imaginario alternativo del movimiento estudiantil para denunciar la violencia y represión que ejerce el gobierno a través de las instituciones represivas del Estado, como el ejército, la policía y los granaderos. Veamos las palabras de Rubén Ortiz respecto al momento en el cual surge el impulso creativo.

Toda la gente aprovechó el acontecimiento para manifestarse a través del arte. Muchas veces había gente que cantábamos y aprovechábamos corridos populares. Yo me acuerdo que tomé la canción de “toro asesino ojalá y te lleve el diablo”, y le puse “granadero asesino ojalá te lleve el diablo”. Muy panfletario pero funcional en su momento (Entrevista a Rubén Ortiz, 12 de julio, 2016).

Así como se utilizaban corridos, boleros y baladas para realizar parodias modificando la letra original, también se usaban melodías conocidas como vehículos de nuevas letras que no tenían nada que ver con la original. Ejemplo de ello son los temas: *Cuetito Ramírez o Año de las Olimpiadas* (Música de Rosita Alvérez), *El estudiante desobediente* (Música de El hijo desobediente) y *Desde el 26 de julio* (Música de las Isabeles), entre otras. Por otra parte, se les ponía letra a canciones extranjeras y a temas instrumentales para denunciar la represión, como *Gorilas en la calle* (con música de Jinetes en el

cielo⁷⁵): “En una noche oscura/ de terrible represión/ corrían por la calle/ estudiantes en tropel/ De pronto se vio en Palma/ con radiante claridad/ la fuerza gorillesca/ golpeando sin parar”. Y el tema de Paul Mauriat *El amor es triste*: “Muchos hay que han muerto ya/ por exigir razón y libertad/ muchos más habrán de sucumbir/ para forjar la nueva humanidad”.

Los cantos religiosos para pedir posada, parte integral de la cultura popular, no se salvaron de la imaginación desbordada del movimiento. Esto se observa en los *Villancicos para pedir justicia* en donde el pueblo, situado fuera de la democracia, le canta al gobierno que cierra la puerta a su participación: “En el nombre del pueblo/ os pido justicia/ pues ganas tenemos/ que en México exista”. Y el gobierno respondía: “Aquí hay represión/ no sean optimistas/ en México estamos/ aquí no hay justicia”. Y al abrir la puerta se cantaba: “Entren unos a la cárcel, a la cárcel/ y los otros al panteón/ por andar de agitadores comunistas/ y por tener la razón”. Concluyendo con el juicio popular: “Ándale chango sal al balcón/ dinos mentiras tamaño hocicón/ No quiero oro ni quiero plata/ yo lo que quiero es matar a la rata”.

Las baladas y rocanroles de ese momento también fueron utilizados por el movimiento estudiantil para hacer parodias, como la realizada al tema Rosas en el mar. En la letra original se menciona a la “libertad”, uno de los ideogramas que conforman el sociograma de la utopía: “Voy pidiendo libertad y no quieren oír/ Es una necesidad para poder vivir/ La libertad, la libertad/ Derecho de la humanidad/ Es más fácil encontrar rosas en el mar.” En la parodia, además de retomar esta estrofa por su identificación con el imaginario del movimiento, se denuncia la violencia del gobierno: “Voy buscando un senador/ que quiera denunciar/ la mentira y la agresión/ de tanto militar/ Un senador sin un bozal/ que no le tema a la verdad/ Es más fácil encontrar rosas en el mar.”

Para cerrar este apartado hago referencia a la *Balada del granadero*, compuesta por *Maylo* del grupo *Los Nakos*. La canción original *La balada del vagabundo*, que fue un éxito mediático en los años sesenta, considerada un clásico de la música infantil, fue compuesta por el catalán José Guardiola e interpretada junto con su pequeña hija Rosa Mary en 1963. Se hace referencia a la figura del vagabundo: “Papá papá ayer cuando jugaba/ le pregunté a un hombre que miraba/ quién es usted?/ y dijo un vagabundo/ papá que cosa es un vagabundo/ ay, ay, ay, ay”.

La parodia modifica la letra de la siguiente forma: “Papá, papá ayer cuando estudiaba/ le pregunté a un hombre que golpeaba/ ¿quién es usted? me dijo un granadero/ papá ¿qué cosa es un

⁷⁵ *Jinetes en el Cielo* (Ghost Riders in the Sky) es una canción country escrita en 1948 por Stan Jones y de la cual se han realizado muchas versiones.

granadero?/ Un granadero es un hombre analfabestia/ que va golpeando a todo el estudiante/ sin esperanza de amor a un semejante/ papá qué malo es ser granadero/ay, ay, ay, ay, ay.” Esta canción desde su nacimiento en 1968, ha acompañado a diversos movimientos sociales a través de los años. Constituye un símbolo de la violencia gubernamental y el uso de los aparatos represivos del Estado contra los movimientos sociales, *Maylo* señala su vigencia en la actualidad.

La parodia que más se escuchó y trascendió fue “La balada”; Lázaro Cárdenas la incluyó en sus memorias. Existen doce grabaciones diferentes de la rola; el 15 de septiembre de 2015 la cantamos con la Coordinadora de maestros en el Monumento a la Revolución y se escuchó poca madre, las profesoras y profesores se la sabían, ellos la cantaron, eso nos puso la piel chinita. Es más, Oscar Chávez la grabó y dijo que era del dominio popular, anónima: se agradece, y aunque León Chávez Teixeira dice que deberíamos reclamar la autoría de la rola y René Villanueva le dice a Oscar que le debe un crédito a *Los Nakos* por *La Balada*, se siente más chido ser del dominio popular, ser el anónimo de esos años chingones y cabrones (Colmenares, 2018: 154).

En diciembre de 2018 Claudia Sheinbaum, Jefa de Gobierno de la Ciudad de México, decretó la desaparición del Cuerpo de Granaderos, la cual fue una de las seis demandas del movimiento estudiantil de 1968. La eliminación de esta agrupación represora de los movimientos sociales, cumple después de 50 años con una deuda histórica con los estudiantes masacrados en el 68. Cumple también con las víctimas de su violenta actuación sobre activistas y simpatizantes de estas movilizaciones, hasta el momento de su desaparición. Ante esta nueva situación, el mismo *Maylo* comenta nuevamente sobre el futuro de su canción: “*La balada del granadero*, rola que nació en 68 y caminó por muchos movimientos, queda como testimonio, historia; la parodia es de Los Nakos y de quien la cante. *Maylo*”.⁷⁶

3.4 Nuevas creaciones

En este apartado se revisará la producción de canciones originales en letra y música, compuestas en el transcurso del movimiento, tanto por cantautores que llevaban tiempo realizando canciones de denuncia, como por jóvenes amateurs. Estos últimos se integraron a la composición de temas, motivados por el deseo de participar en el movimiento de diversas formas, como lo recuerda *Maylo*.

⁷⁶ Post en Facebook del 6 de diciembre, 2018.

El 15 de septiembre que es la noche mexicana, nos invitan para que abramos. Éramos un dueto, un compañero Juan Ramón Castilla y yo, y luego se incorporó Armando Vélez. Fuimos a cantar dos canciones y cantamos la *Balada del granadero*, allí es la primera vez que la cantamos. Nos fue muy bien, abrimos y seguía creo que Ballesté, Mario Orozco Rivera, José de Molina, Óscar Chávez, o sea estaban los grandes, nosotros éramos los abridores. Estábamos felices porque habíamos cantado y porque la gente se sabía la canción (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Como señala *Maylo*, había cantores con trayectoria en el canto de resistencia como Judith Reyes, José de Molina, Óscar Chávez, Enrique Ballesté y el grupo Los Folkloristas (con Rubén Ortiz y Jorge Saldaña). Estos artistas añadieron a sus canciones anteriores, nuevas composiciones que expresaron el imaginario alternativo del movimiento estudiantil. A ellos se sumaron jóvenes estudiantes en la producción de la lírica de la movilización, como León Chávez Teixeira, Margarita Bauche, América, Los Dos, Víctor Sanén, Antonio Pérez y Toño León, como recuerda *Maylo*:

Pero luego, la otra parte son los hechos mismos tal como se van sucediendo. Y aquí entonces encontramos un segundo escenario, los que nos vamos a ir incorporando, los que no conocíamos nada, sino que había en la piel en tu ADN algo que te habitaba, que tenías y que de pronto era necesario sacar. Y en ese escenario aparecen muchas brigadas estudiantiles, aparecen grupos de teatro, de música. Hay un dueto que se llama Los dos, que son los que se presentaban ya en las funciones abiertas, que llegaban a Economía, o a Ciencias Políticas. A mí me tocó verlos y eran dos guitarras y hacían canciones reflexivas muy a la Bob Dylan, muy en lo que podría ser el antecedente de Jaime López y Roberto González. Tenían una identidad juvenil porque la gente se sentaba a escucharlos... Junto a nosotros aparece una mujer que se llama América, ella hace canciones muy al estilo de Judith Reyes, está muy influenciada, es una chava del Poli que canta y luego por ahí también andaba Mayita Campos cantaba canciones al principio de amor y paz (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

La figura y la obra de Judith Reyes tienen un papel central en el movimiento, tanto por su participación en eventos estudiantiles, como por su gran producción de canciones. Estas recobran la memoria colectiva de las luchas sociales de México y otros países y su escucha ha trascendido las

fronteras nacionales.⁷⁷ El talento y la creatividad de Judith la hacen destacar en los medios masivos como intérprete y compositora desde antes de 1968. Su voz es conocida por el masivo auditorio de las radiodifusoras XEW y XEX con el sobrenombre de “La Tamaulipeca”. Pero ella decide abandonar esta prometedora carrera artística para devolverle al canto su esencia originaria, el vuelo libertario de la música y las palabras que acompañan al pueblo en la búsqueda de la utopía.⁷⁸

Su decidida identificación con los intereses de los trabajadores rurales y urbanos con los cuales había convivido desde su niñez, compartiendo injusticias y miseria, la lleva a abandonar la ruta segura de la popularidad, para dedicar su voz y su pluma, su canto y su labor periodística a la lucha por la liberación de su pueblo. Judith se convierte entonces en el espejo sonoro de los anhelos, las frustraciones, y los sueños de su gente. Recobra, apoyándose en la capacidad narrativa del corrido, la condición del canto de ser medio de comunicación, de identidad social y de resguardo de la memoria colectiva en la lucha por la transformación de la sociedad. *Maylo* recuerda la importancia de Judith en el movimiento y destaca la identidad que se establece entre su canto combativo y los estudiantes. Nuevamente observamos como la interpelación que realiza la canción encuentra correspondencia con la narrativa identitaria del movimiento estudiantil.

La gente empieza a revalorar su trabajo, Judith Reyes antes del 68 yo la vi aquí, en Ciencias Políticas, realmente era impactante. Había ya algo que te estaba diciendo y además pues estás en una escuela donde te están hablando de política, donde estás viendo al marxismo en sus diferentes etapas. De pronto, cuando llega ella pues hay esta identidad, hay una gran apertura. Cuando empieza el movimiento y la empiezan a llamar a muchísimos lugares a cantar, su ánimo se va para arriba, su espíritu se vuelve mucho más combativo, su capacidad creativa se desarrolla y se la pasa escribiendo y haciendo canciones. Y había que estarlas haciendo porque el momento iba cambiando, yo creo que es la cronología más importante, la de Judith Reyes (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Judith Reyes utilizó el corrido en muchos de sus temas como *Corrido de la ocupación militar de la Universidad*, *Corrido del IV Informe del gobierno de Díaz Ordaz*, *Corrido de la represión estudiantil del 26 de julio*, y *Gorilita gorilón*: “El gobierno de hoy en día/ nos vigila el pensamiento/ éste no es

⁷⁷ Judith Reyes grabó 18 discos con las compañías disqueras *Le Chant du monde* de Francia, *I Dischi del Sole* de Italia y *Days of Struggle* de Nueva York. Para consultar la lista de lugares en el extranjero donde se presentó Judith consultar *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924/1988*, Liliana García (2007).

⁷⁸ Para un mayor conocimiento de la vida de Judith Reyes consultar Reyes (2019) y García (2012).

el Porfiriato/ pero es parecido el cuento/ Se amenaza al estudiante/ con la represión al día/ y el prestigio de la escuela/ en manos de la policía/ Uno y uno suman dos/ dos y uno suman tres!/ Gorilita, gorilón! Qué feo te ves!/ Uno y uno y otro más/ salta y brinca para atrás!/ Gorilita, gorilón, qué feo estás!”. La figura del gorila fue utilizada tanto en canciones como en la gráfica que acompañaba a las movilizaciones (mantas, carteles e incluso figuras de cartón), para simbolizar a las fuerzas represivas del estado (ejército, policía, cuerpo de granaderos). El gorila constituye así un símbolo de la violencia y represión gubernamental. Así lo recuerda León Chávez Teixeira, quien destaca la participación de otras actividades artísticas en el movimiento junto con el canto:

Judith Reyes, ella hizo muchísimas canciones para el 68 y la gente las cantaba claro, los chavos sacan la guitarra y cantan las canciones que están hablando de eso. Por ejemplo, las canciones al gorilita gorilón son canciones específicas del 68, entonces eran parte de las canciones del 68... Había matracas había gente que andaba en zancos, había teatro importantísimo. Había todo intento de expresiones estéticas, pues simplemente el gorilita gorilón pues es una figura, una escultura de papel con un símbolo fuertísimo (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Judith compone una serie de canciones que conforman una crónica musical del movimiento. En ellas narra en detalle momentos decisivos de la movilización, informando el punto de vista de los estudiantes frente a la desinformación y calumnias difundidas por el gobierno y la prensa oficial: “El dos de octubre llegamos/ todos pacíficamente/ a un mitin en Tlatelolco/ quince mil en la corriente/ De pronto rayan el cielo/ cuatro luces de bengala/ y aparecen muchos hombres/ guante blanco y mala cara/ Que cruenta fue la matanza/ hasta de bellas criaturas/ como te escurre la sangre/ Plaza de las Tres Culturas”.⁷⁹ Estos temas fueron compuestos en su mayoría mientras Judith, con precaria situación de salud, convalecía de una operación que le impidió participar en los diversos actos del movimiento. Ella misma lo recuerda mostrando la fuerte carga emotiva que implica la composición de este tipo de canciones.

Después me encerré en casa durante una semana y compuse el resto de los corridos que integran mi crónica del movimiento estudiantil. Hacía una canción diaria y mi problema no era hacerla sino memorizarla, a causa de que no escribo música. Fueron días de abatimiento porque el hacer una canción me torna muy sensible. Tratar temas como los de la mayor parte de mis corridos me abstrae,

⁷⁹ Canción Tlatelolco o Tragedia de la Plaza de las Tres Culturas.

evidentemente me aparta de las cosas cotidianas y no puedo jactarme de que con facilidad los hago, sino todo lo contrario, me es bastante difícil, principalmente porque sufro cada uno de ellos. Me sucedió con *Marquetalia*, *Cimarrón Haitiano* y otras, pero la emoción fue mayor cuando se trató de los diez corridos de la lucha estudiantil (Reyes, 2019: 262).

No obstante que Judith no pudo participar como ella hubiera deseado en todas las acciones junto a los estudiantes, desde el inicio del movimiento hasta su hospitalización, después del desalojo del Zócalo en la madrugada del 28 de agosto, fue solidaria con los jóvenes, tanto con su canto como con sus discos que regalaba para conseguir fondos económicos:

... cooperé con mis discos, entregándolos a los diferentes grupos, aquí cinco, allí diez, allá veinte; les di lo que pude... Y esta ocasión con el producto de mis discos se compró pintura y cola para hacer pintas y pegas... Con lo relatado hasta aquí compuse dos canciones *Corrido de la represión estudiantil del 26 de julio* y *Corrido del desagravio*. El primero lo grabé apresuradamente en cinta magnetofónica y lo entregué a los estudiantes con el resultado de que, mientras yo era conducida a la mesa de operaciones, el corrido vibraba al viento, en una de las asambleas llevada a cabo en la explanada universitaria (Reyes, 2019: 247-249).

Entre sus canciones de denuncia política compuestas desde el inicio de los años sesenta están: *Los restos de don Porfirio*, *Corrido a Díaz Ordaz*, *Canción de un niño vietnamita*, *Rebeldía rural*, *Marquetalia*, *El poder negro*, *Camilo Torres*, *La salinidad*, *No pueden matar al Che*, *Corrido de los influyentes*, *Corrido de Sandino* y *Corrido de Arturo Gámiz* entre otras. Mientras que las diez canciones que integran la Cronología del movimiento estudiantil de 1968 son: *Corrido de la represión estudiantil del 26 de julio*, *Corrido del desagravio*, *Corrido del IV Informe del gobierno de Díaz Ordaz*, *Corrido de la ocupación militar de la Universidad*, *Canción de la Universidad*, *Canción del Politécnico*, *Corrido de los combates de Zacatenco*, *Coplas de las medallas*, *Tlatelolco o Tragedia de la Plaza de las tres culturas* y *Marcha de los caídos*.

Después del 2 de octubre Judith Reyes se dio a la tarea de recorrer escuelas, cárceles y mercados cantando su crónica del movimiento. Ante esta situación el gobierno la secuestró, golpeó y amenazó. Judith tuvo que dejar a su familia y abandonar el país, denunciando en diversos foros alternativos en el extranjero la brutalidad de la represión del gobierno mexicano sobre su pueblo: “Yo ya me voy desengañada de la ley/ porque la ley a mis derechos no sirvió/ Adiós mi barrio, adiós mi

Peralvillo/ te dejo en mis cantares entero el corazón/ Adiós Adán, Adán, Adán Castillo/ tú estás en Lecumberri / y yo en la rebelión” (Reyes, 2019: 285). René Villanueva, músico y pintor fundador del grupo Los Folkloristas, recuerda la inquebrantable voluntad de Judith de denunciar a través de su canto la realidad que vivía la sociedad mexicana, a pesar de todas las adversidades que enfrentó con valentía.

Eras indomable querida Judith... Después de la terrible noche de Tlatelolco, presentarte frente a los estudiantes semejaba un operativo guerrillero de la más rigurosa clandestinidad, para poder burlar el acoso policiaco que se padecía. ¡Si sólo ibas a cantar! Se empeñaban en vincularte con la guerrilla, tu palabra era subversiva y tu guitarra peligrosa como una metralleta (Villanueva, 1994: 345).

Por su parte, José de Molina ya llevaba un tiempo componiendo y cantando canciones testimoniales sobre diversos movimientos sociales. El cantautor sonoreense utilizando en gran medida el corrido, narró diversos hechos de represión del gobierno sobre levantamientos populares precursores del movimiento estudiantil, en canciones como: *Levantamiento obrero ferrocarrilero*, *Movimiento del magisterio*, *Movimiento médico*, *Asesinato de copreros* y *Corrido de Rubén Jaramillo* entre muchas otras: “Está gritando la tierra/ herida por un cuchillo/ lo que le duele en el vientre/ la muerte de Jaramillo/ Iban muy bien disfrazados/ los malditos asesinos/ eran soldados de línea/ vestidos de campesinos/ Tres jinetes en el cielo/ cabalgan con mucho brío/ y esos tres jinetes son/ dios, Zapata y Jaramillo”.

Esta letra hace referencia a Jaramillo, líder campesino asesinado por el gobierno de López Mateos, predecesor de Díaz Ordaz. El autor, al ubicarlo junto a la figura de Zapata, recobra la memoria colectiva de la lucha revolucionaria del caudillo del sur, tendiendo un puente de continuidad en la lucha de los sectores subalternos de la sociedad mexicana en su camino a la utopía. *Maylo* recuerda ahora la presencia de este cantautor, compañero de canto revolucionario de Judith Reyes, en la movilización estudiantil.

En el caso de José de Molina, el empieza a componer más ligado al teatro al principio, con la obra de compañeros sobre el Che Guevara, ahí antes del movimiento nace la canción de “A parir madres latinas”, con un coro altamente cuestionado esto de “a parir madres” como un

objeto, pero en ese momento tiene un impacto (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

En la referida película “El grito”,⁸⁰ después de la presentación de Óscar Chávez cantando *El 30-30* en un festival cultural frente a la Rectoría de CU, se observa a José de Molina cantando su emblemática canción *Marcha de las madres latinoamericanas*, tema infaltable en los movimientos sociales de México hasta la época actual. Allí se hace referencia a la libertad, uno de los ideogramas que constituyen el sociograma de la utopía: “Hay América Latina/ como puedes soportar/ que te maten a tus hombres/ que te quieren libertar/ A parir madres latinas/ a parir más guerrilleros/ ellos sembrarán jardines/ donde había basureros/ De la Sierra de Bolivia/ de Guerrero a Michoacán/ la sangre viene rugiendo/ en pos de la Libertad”. León Chávez Teixeira destaca la importancia de estos dos canciones de José de Molina:

A León las composiciones *Tres jinetes en el cielo* y *Marcha de las madres latinas* le parecen dos de las más importantes de De Molina, quien legó cientos de canciones a los mexicanos. “Cuando yo apoyé a algunos movimientos populares obreros y urbanos esas canciones se coreaban. En algunas ocasiones, en barrios, las mujeres cantaban piezas de la Guerra Civil española y *Tres jinetes en el cielo*... De Molina y yo somos contemporáneos, de los treinta. La primera vez que me acerqué a esto ya José de Molina era un tipo súper conocido en todo el país, en Centroamérica. Yo diría que él y yo somos la generación primera que viene del 68.”⁸¹

Después del 2 de octubre José de Molina compone las canciones *Masacre de Tlatelolco* y *En esta Plaza*, en donde al igual que Judith Reyes narra los acontecimientos desde el punto de vista de los estudiantes masacrados: “Cuentan que los pajarillos/ Callaron sus trinos sus para no cantar/ Cuentan

⁸⁰ Ver el minuto 38:36 de la película *El grito*, Filmoteca de la UNAM. En el festival cultural que aparece en la película se observa junto a la presentación de los cantautores, la representación teatral de la represión sufrida por los estudiantes por parte de jóvenes actores. También la realización del mural colectivo, a cargo de pintores como José Luis Cuevas, Fanny Rabel, Manuel Felguérez, Mario Orozco Rivera y Manuel Pérez Coronado entre otros, sobre las láminas acanaladas con las cuales los estudiantes cubrieron la efígie de Miguel Alemán frente a la Rectoría. José Luis Cuevas recuerda este evento: “Fue un acto de solidaridad, definitivamente, con el movimiento estudiantil. Participaron varios artistas, recuerdo que Felguérez estaba entre ellos. Nos encaramamos en los andamios y empezamos a pintar improvisando, no llevábamos bocetos previos ni mucho menos” (Memorial del 68, 2007: 93).

⁸¹ Nota de Arturo Cruz Bárcenas, *La Jornada*, 7 de julio, 2013.

que la golondrina/ Emigro temprano para no mirar/ Porque al cruzar nuestra ciudad/ Vieron la sangre de un Niño/ Cubriendo de Rojo su Plaza Ancestral/ Oiga lo que estoy diciendo/ No me importa que se azore/ Levántese tome un arma/ Haga algo, pero no llore”.

José de Molina, también conocido como “El guerrillero de la guitarra”, falleció en 1998, después de ser hospitalizado debido a los golpes recibidos por la policía mexicana quien lo secuestró y torturó después de la protesta realizada por la visita de Bill Clinton a México. José deseaba que México se liberara del yugo explotador por medio de la lucha armada, ya que, como muchos luchadores sociales, veía esta vía como la única alternativa posible después de la masacre del 2 de octubre. Al respecto su hija Tania recuerda: “La idea que nos transmitió fue la de lucha; de no dejarse. Él no estaba de acuerdo con el sistema y quería que nosotros tampoco lo estuviéramos. Deseaba que en algún momento el pueblo mexicano se levantara en armas y dijera ¡ya basta!, ¡ya basta de tanto pisoteo, de tanta marginación!”⁸² Las poéticas palabras de José de Molina, previas a la interpretación de su canción *El Cantor*, son ilustrativas de su concepción sobre la inspiración y el trabajo creativo del cantor de resistencia.

Voy tejiendo mis canciones, bordando verso con verso, algunas a medianoche otras después del almuerzo. Y me siento constructor de letras, no de ciudades, y voy llamando a las puertas compartiendo mis verdades. Comencé como jugando, así por casualidad, y hoy se ha ido transformando en una necesidad. Necesidad tan vital que absorbe todo mi ser, es como algo existencial, es como respirar y ver. Como un cazador furtivo, cual paciente pescador a la inspiración cautivo seduciendo su candor. Y el verso cae en la red y la nota al corazón, queda apagada mi sed y así nace la canción.⁸³

Los Folkloristas es un grupo formado en 1966 por músicos e investigadores interesados en difundir la música folclórica de América Latina. René Villanueva, uno de sus fundadores, recuerda la participación del grupo en los eventos del movimiento estudiantil.

Desde antes del 68 simpatizaba con la izquierda y sus luchas, sin militar en partido alguno, por lo que no pensé demasiado mi participación al lado de los estudiantes y compartí con ellos las consecuencias... la mayoría de los artistas así como Los Folkloristas, actuamos en los festivales de la Universidad y del Politécnico organizados por el Consejo Nacional de Huelga, apoyando al

⁸² Crónica de Ángel Vargas, La Jornada, 11 de julio de 1998.

⁸³ <<https://www.youtube.com/watch?v=TemSjkhA1qI>> José de Molina, *El Cantor*. Consultada el 15 de julio, 2020.

movimiento, informando también por medio de canciones sobre una realidad social ocultada y distorsionada en los medios (Villanueva, 1994: 31).

Dos de sus integrantes de esa época compusieron temas que se integraron al repertorio de canciones entonadas en el movimiento estudiantil, Jorge Saldaña y Rubén Ortiz. Nuevamente *Maylo* recuerda que: “Jorge Saldaña tenía *Juan sin tierra*, y le fue muy bien a esa canción, se cantaba también en las marchas hablando de denuncia y todo. Había una necesidad de encontrar esta identidad en el corrido y en las canciones”.⁸⁴ Parte de su letra decía; “Voy a cantar el corrido/ de un hombre que fue a la guerra/ que anduvo en la sierra herido/ para conquistar su tierra/ Mi padre fue peón de hacienda/ y yo un revolucionario/ mis hijos pusieron tiendas/ y mi nieto es funcionario”.

Por su parte el arquitecto Rubén Ortiz, maestro del Politécnico en ese tiempo, compuso *La zamba del Che*. Esta canción trascendió las fronteras y fue interpretada entre otros cantores por el chileno Víctor Jara: “Vengo cantando esta zamba/ con redobles libertarios/ mataron al guerrillero/ Che comandante Guevara/ Selvas, pampas y montañas/ patria o muerte es su destino/ Que los derechos humanos/ los violan en tantas partes/ en América Latina domingo, lunes y martes/ Nos imponen militares/ para sojuzgar los pueblos/ dictadores, asesinos/ gorilas y generales”. La reivindicación de la figura del Che y la denuncia de la violación de los derechos humanos, por gobiernos que utilizan al ejército para sojuzgar a la población, forman parte del imaginario alternativo del movimiento estudiantil, no solo en nuestro país sino en diversas partes del mundo. El mismo Rubén recuerda su canción, junto al canto de otros compañeros como el antropólogo Antonio García de León y el pintor Mario Orozco Rivera.

Luego recuerdo con mucho cariño a Antonio García de León, hacía unas décimas increíbles contra el jefe de la policía, Cueto y compañía. El pintor Mario Orozco Rivera agarraba la guitarra, daba el tono y entonces hacía gestos de chango, de mono, como si fueran gorilas que eso era la cuestión, gorilas y militares. Yo cantaba *La zamba del Che*, se la dediqué al Che Guevara (Entrevista a Rubén Ortíz, 12 de julio, 2016).

En las décimas críticas de García de León contra el jefe de la policía capitalina del tema *No nos vamos a dejar*, también aparecían el regente de la ciudad y el cuerpo de granaderos: “La olimpiada cultural/

⁸⁴ Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016.

presente con la bazuka/ ha rebotado en la nuca/ de Corona del Rosal/ nos quiere atemorizar/ con granaderos gorilas/ pero ya apretamos filas/ lanzando de nuevo el reto/ y gritando a voz en cuello/ que chingue a su madre Cueto!”. Al mismo tiempo se expresa la firme convicción de los estudiantes de seguir en la lucha a pesar de la represión: “Con clara improvisación/ yo les vengo a relatar/ hasta donde va a llegar/ la presente situación/ se soltó la represión/ tantas veces conocida/ y hasta la prensa vendida/ se tuvo que retractar/ porque el estudiante dice/ no nos vamos a dejar”.

En una composición posterior, *Décimas de Tlatelolco*, García de León denuncia la masacre del 2 de octubre: “Barragán el desgraciado/ general de mil batallas/ Su estrategia no le falla/ contra el pueblo desarmado/ Y el 2 de octubre mentado/ con su tropa se lució/ Contra el pueblo disparó/ esa tarde como loco/ México no olvidará/ matanza de Tlatelolco”. En este mismo tema se denuncia a los responsables de la represión y se expresa la memoria colectiva al recordar la figura del líder campesino Rubén Jaramillo: “La burguesía mexicana/ y los gringos sus patrones/ Reposan en sus sillones/ tres de octubre en la mañana/ Y esa tropa veterana/ que asesinó a Jaramillo/ Soldados de cartoncillo/ se pasean en Tlatelolco/ El gobierno ha demostrado/ lo que vale que es muy poco”.

Por su parte, Enrique Ballesté, hijo de exiliados españoles, llamado “el dramaturgo del 68” por su contemporáneo Luis de Tavira, participó activamente en el movimiento estudiantil siendo estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Siendo actor también se dedicó a la composición de canciones que transitaron de una postura existencial a una cada vez más crítica y politizada, a causa de su participación en el movimiento estudiantil, como el mismo Ballesté recuerda:

El propio movimiento me iba pidiendo que yo hiciera canciones y entonces empecé a hacer canciones como *Soldado 2*, yo había hecho *Soldado 1*... entonces se iba volviendo un poco más agitativa mi canción... *Canción de cuna*... mi canción pasó de ser existencial como *Jugar a la vida*, una necesidad de expresarse, pero era yo y mi experiencia, era lo que yo sentía, en ese instante empezaba a hacer una canción política ingenua y el movimiento estudiantil me empezó a politizar (Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008).

La lírica de Ballesté parte de una narrativa que refleja la vida cotidiana de los jóvenes, como en *Jugar a la Vida*: “En mi casa a mis padres yo les hablo con su voz/ Pero a veces en mi casa el silencio es lo mejor/ Eso de jugar a la vida/ es algo que a veces duele” o en *La cama blanca*: “sobre una cama blanca que parece mentira/ sobre una cama giran los cuerpos y los días/ Y cuando todo

gira mi alma se despierta/ viendo hacia lo lejos dan ganas de llorar”. Posteriormente pasa a frases más combativas, como en *Soldado II*: “Un soldado es un fusil, un soldado es un cuartel/ Un soldado es todo aquel que obedece a un coronel/ Un soldado es un fusil un fusil que acatará/ La orden de ese mariscal que va a fusilar la paz”, o en *Yo pienso que a mi pueblo*: “Yo pienso que a mi pueblo lo atan con historias/ yo pienso que a mi pueblo le dan oscuridad/ yo pienso que a mi pueblo le quitan los caminos/ yo pienso que a mi pueblo le fingen libertad”. *Maylo* destaca esta radicalización de artistas con mayor conciencia social en el movimiento estudiantil, como es el caso de Ballesté.

Y la gente que está con una conciencia clara previa, es mucho más fácil su adaptación que las gentes que apenas estamos iniciando. Y las gentes que tenían esta cuestión poética radicalizan, no es gratuito que luego Enrique Ballesté grabe la de “un soldado es un fusil”, porque es parte de esta radicalidad que existe y su máxima expresión seguramente será el movimiento de CLETA en 1972 (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Dentro de los jóvenes estudiantes que, emulando a cantautores con experiencia en la práctica musical contestaria, aplicaron su creatividad dentro del movimiento, componiendo y cantando canciones, se encuentra el ya referido *Maylo*. Compuso diversas parodias y canciones ya descritas, como *La Balada del granadero* y *El hippie*. El cantautor señala la importancia de la creación colectiva de canciones, que de esta forma se vuelven del movimiento, pues se pierde la propiedad intelectual en aras de un canto colectivo. Es por esto que incluso hay diversas versiones de una misma canción.

Había otra por ejemplo *Violaron la autonomía* con música del corrido *La cárcel de Cananea*, esa se cantaba y cada quien le fue poniendo sus versos y entonces se fue colectivizando la canción... Estabas tú allí en algún lugar y te ponías a cantar y alguien empezaba y allí se iba generando. Hubo canciones que realmente sí, nosotros las hicimos como la *Balada del granadero*, como parte de *Las hermanitas granaditas*, hicimos también la de “tres estudiantes están en la cárcel, muchos trancazos les dio Díaz Ordaz”. Luego salieron otras versiones y además eso era lo rico, sobre la misma de *Los tres estudiantes*, había otras versiones... y les vas cambiando las letras, creo que finalmente las canciones pueden dialogar con la gente en la medida que va involucrándose con ellas y les va transformando los contenidos (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Margarita Bauche, estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, había iniciado su carrera artística en 1966 con el nombre de Elia Beli cantando covers de baladas y rocanrol. Para esa época ya conocía

la canción de protesta norteamericana, cantaba para el público mexicano temas de Joan Báez y Bob Dylan por lo que se le conocía como la Joan Baez mexicana (Estrada: 2008). Margarita recuerda sus inicios:

En 1967 conocí el trabajo de Joan Baez y Bob Dylan. Ofrecí un concierto en el Teatro Coyoacán donde hacía un muestrario de lo más relevante de la canción de protesta del mundo y también de mis canciones. Cantaba a Bob Dylan, Tom Letter y cosas que interpretaba Joan Baez. Me gustaban las canciones de sátira en inglés. También canté en alemán y portugués. Me presenté como Margarita Bauche en concierto. De ahí mucha gente me empezó a decir que era la Joan Baez mexicana. (Estrada, 2008: 92).

Al componer canciones con temas sociales, Margarita Bauche era invitada a diversos actos de los comités de lucha y del CNH: “Cuando estaba el movimiento y las marchas, no participaba solamente hablando, sino cantando también. Yo hablaba directamente del movimiento estudiantil, expresaba lo que estaba pasando porque los medios manejaban la información muy tergiversada” (Estrada, 2008: 95). Compuso entre otras canciones: *Yo soy*, *Manos de tierra*, *El muro*, *Amigo soldado* y *Soné*, en la cual expresa los ideales de la utopía: “Soñé que en la Tierra/ no existía la pobreza/ La justicia no era presa/ y se honraba la igualdad/ y se honraba la igualdad/ Soñé que un soldado al rival daba la mano/ El tirano se callaba y olvidaba su poder”. Después del 2 de octubre Margarita Bauche siguió cantando con todo el riesgo que implicaba.

Tuve el honor y el riesgo de participar en el movimiento del 68. Yo no asistí a la marcha del 2 de octubre porque tuve una presentación en Chihuahua. En cuanto regresé hice la canción de “México 68”, describiendo toda la matanza de Tlatelolco y la cantaba en mesas redondas, en conferencias, en todos lados donde me llamaban a cantar. Seguí cantando, pero era muy peligroso; de hecho, yo estaba en la lista negra. Supe que me buscaban porque estaban buscando a todos los que me invitaban. Había rumores, todos estábamos en peligro. Mis papás me decían que huyera, mi mamá lloraba todos los días. Finalmente, uno de mis hermanos me llevó a Teziutlán a casa de una familia. Estuve escondida durante meses hasta que las cosas se enfriaron. Después seguí cantando con más fuerza; estaba muy desconsolada y decepcionada. Nunca me metieron a la cárcel, Judith Reyes y yo éramos las más atrevidas (Estrada, 2008: 95).

León Chávez Teixeira⁸⁵ era estudiante del CUEC (Centro Universitario de Estudios Fotográficos) de la UNAM en el 68, por lo que junto a sus compañeros salió a las calles a registrar los acontecimientos con las armas que tenían a la mano, sus cámaras. “El CUEC de la UNAM se convertiría en los ojos y la memoria visual de todo el movimiento estudiantil” (Gazca, 2018: 88). Estos jóvenes dirigidos por Leobardo López Arretche, representante del CUEC en el CNH, filmaron lo que sería la película “El grito”, como el mismo León recuerda:

Yo lo que hice sobre todo fue participar en la filmación de “El grito”. Yo me clavé en ese rollo y me dediqué totalmente a sacar sobre todo fotografía fija. Yo creo que gran parte de la fotografía fija que está en el cine pues es mía. Estuvimos muy pegados a Leobardo y al equipo pequeño que se pasó haciendo todo este desmadre en ’68 (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Junto a la labor de registro visual del movimiento, León también compuso canciones motivado por el movimiento estudiantil, pues, aunque antes de su entrada al CUEC ya componía, es a partir del movimiento que sus composiciones son más comprometidas: “el CUEC me motivó a hacer canciones más urgentes, entonces empecé a hacer ese tipo de canciones, así de panfleto para hablar pues de la patria, de la explotación y del movimiento”⁸⁶.

León compone *Amigo ven*, en donde al hablar del significado de la Patria, opone el imaginario alternativo del movimiento al imaginario institucional que justificaba la represión: “Amigo ven, amigo ven, te voy a dar mi parecer/ la patria no es el amo la patria no es el juez/ la patria son los hijos, la patria eres tú/ la patria es el trabajo, la mano que hace el pan/ el grito valeroso que rompe las cadenas/ que lanza al estudiante al aula de las calles/ para brindarle apoyo al trabajador/ la patria es el pueblo, su música y su voz”. El mismo León narra el momento de creación de este tema.

Vivíamos en una comuna de activistas en Santa María la Ribera, entonces nos estábamos alistando para ir al plantón permanente del Zócalo y entonces nos juntamos Alejandro Webelman, un compa que vivía con nosotros y yo y dijimos “tenemos que hacer una canción para ahorita que vamos al Zócalo” y entonces hicimos *Amigo ven* y llegamos al Zócalo a cantar *Amigo ven* antes de que llegaran

⁸⁵ Para un conocimiento de la vida y la obra musical y pictórica de León, consultar el libro de Jorge Gasca Salas, *El cantor con el sol en el sombrero. León Chávez Teixeira, canto épico y revolucionario*, Ed. Itaca, 2018.

⁸⁶ Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016.

los tanques... Éramos traidores a la patria y la patria era el gobierno, entonces la canción dice ¡no!, la patria somos nosotros, ellos no son la patria (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Después de revisar las canciones presentes en el movimiento estudiantil, paso ahora a la interpretación del significado y las funciones que éstas tuvieron al reproducir la idea de la utopía en sus letras. Se verá también como las diversas canciones que se escuchaban, circulaban por diferentes ámbitos de la movilización.

4. SIGNIFICADO Y FUNCIONES DE LA CANCIÓN EN LA MOVILIZACIÓN

La tercera fase del método de la hermenéutica profunda corresponde a la interpretación y reinterpretación del hecho social estudiado. Hasta ahora, se ha revisado el contexto histórico-social del movimiento estudiantil y el tipo de canciones que cantaban los movilizados. Paso ahora a la revisión del significado y las funciones que tuvieron estas canciones tanto al interior como al exterior de la movilización. Si las dos fases anteriores fueron analíticas, al separar los elementos de un todo; en esta fase se trata de una síntesis que construye y dota de un sentido global a la canción presente en el movimiento estudiantil. A través de esta síntesis interpretativa se reconstruye el significado de las formas simbólicas. El primer apartado muestra cómo se expresó la idea de la utopía en las letras de las canciones. El segundo apartado habla de sus funciones al interior del movimiento, al expresar este ideal. El tercero trata de sus funciones al exterior de la movilización. Se concluye con un apartado que muestra la interacción entre el actor social y la canción. Es decir, cómo vivieron los estudiantes este canto colectivo en brigadas, guardias, mítines, marchas y festivales. El movimiento le imprimió a esta expresión vocal un carácter festivo, lúdico y subversivo, que le dio una gran versatilidad. Esto, junto a la capacidad de agencia de la gente, permitió que la canción, ya fuera mediática, de resistencia, parodia o nueva creación, se cantara indistintamente en los diversos espacios de la movilización ya señalados. Así, por ejemplo, el corrido *El 30-30* que interpreta Óscar Chávez en un mitin frente a Rectoría, podía también ser cantado en las guardias nocturnas en las escuelas en huelga, junto a boleros y parodias de Cri-Cri.

Esta fase de interpretación lo es también de reinterpretación. El estudio de las formas simbólicas parte de una interpretación previa realizada por el propio sujeto social, ya sea como creador o receptor de la canción. La reconstrucción etnográfica de esta interpretación de la doxa, la obtuvimos a través de testimonios recabados, entrevistas a músicos y participantes del movimiento, y las mismas letras de las canciones que ofrecen una interpretación de la situación vivida. En este capítulo, dicha etnografía nos mostrará la correspondencia que existe entre la interpretación de la doxa, y la realizada por esta investigación. Los cantautores Enrique Ballesté y León Chávez Teixeira, dan su interpretación y señalan cómo el contenido lírico de sus canciones provenía del mismo movimiento estudiantil, cuya voz se expresaba a través del trabajo musical del cantautor.

En mis canciones de esa época del 68, más bien escribo lo que oigo, lo que dicen los demás compañeros... Yo me daba cuenta que era como un Prometeo, que a mí se me entregó el fuego y yo

tenía que ser nada más una mera estafeta para dar el fuego... Entonces eran como esas canciones inmediatas, como esas canciones necesarias (Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008).

Es evidente que la música siempre está junto a los movimientos y los movimientos se alimentan, se conocen, se animan, reflexionan a través de la música. Hay una relación dialéctica entre el movimiento y la música. Y la música como una expresión y como un intento al mismo tiempo de expresar el movimiento y de conocerlo. Porque al hacer la rola estás haciendo un esfuerzo por ver que dices, en ese momento estás observando con más cuidado el movimiento (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Como se verá en el siguiente apartado, según la teoría sociocrítica el cantautor toma los sucesos cotidianos del movimiento y el imaginario alternativo que lo acompaña, como co-texto para elaborar su canción. Así se reproduce el discurso social en la letra, cuya interpelación al actor colectivo es aceptada por corresponder a la trama argumental de su narrativa identitaria, pues de ella proviene su contenido. Se establece, como señalan Ballesté y Teixeira, una retroalimentación dialéctica, inmediata y necesaria entre el movimiento y su expresión musical. Este argumento lo confirma Esmeralda Reynoso, estudiante de la Preparatoria 1.

La música nos abrió los ojos en cuanto a que había otra expresión musical que podía ser contestataria... Quizá las letras ni siquiera se ajustaban muy bien a la música del corrido, pero decían cosas que queríamos decir y era un pretexto para decirlas con esa música (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

4.1 Sociograma de la Utopía en las letras de canciones

Aquí se mostrará el contenido del sociograma de la utopía y su expresión en las letras de las canciones. Estas, ya fueran de resistencia, parodias o nuevas creaciones, fueron coreadas en los diversos espacios en los cuales se desarrolló el movimiento (brigadas, guardias, mítines, marchas y festivales).

Gilabert señala que: “la utopía de manera general, es una concepción intelectual de un mundo deseado y aún no existente”, y que, en el movimiento estudiantil: “la condensación imaginaria que organizó y cohesionó las producciones alternativas al orden estatuido fue la utopía” (Gilabert, 1993: 30, 293). La utopía puede ser una construcción compleja, con una descripción detallada de la sociedad deseada que, al definir los significados precisos de libertad, igualdad, justicia, etc., puede volverse

rígida y totalizante. O puede ser una construcción simple, basada solo en la aspiración o esperanza de una sociedad más justa y libre que critique y supere a la sociedad actual, sin definir la forma de llegar a ella, como fue el caso del 68 (Gilabert: 1993).

Utilizamos aquí el concepto de utopía en su sentido más general y simple, como aspiración a una sociedad futura, mejor que la que se vive en el presente. Aspiración o idea del imaginario alternativo que realiza al mismo tiempo una crítica a la sociedad actual, con la conciencia de que es posible su transformación. Al respecto Adolfo Sánchez Vázquez señala que:

Hay, pues, anticipación de esa sociedad, porque se reacciona críticamente ante la existente. Pero, a su vez, la realidad presente se mira, se critica con los ojos de la utopía. Así, pues, no hay utopía, anticipación de una sociedad mejor y, por ello, deseable, sin la crítica de la sociedad existente e indeseable por ser inferior o peor que la deseada. Y no hay crítica que no presuponga los valores y principios que han de encarnarse —más allá de la sociedad criticada— en lo que no es todavía, pero se considera que puede y debe ser... La utopía... como imagen de un futuro deseable, posible y realizable, cumple la función positiva de elevar la conciencia de que la historia no está escrita de una vez para siempre y de que el hombre, en la medida en que la comprenda y actúe, en condiciones determinadas, y de acuerdo con los fines que el mismo se trace, puede intentar cambiarla en dirección a una vida futura, más noble, más digna y más justa (Sánchez Vázquez, 2014: 252, 259).

Esta función impugnadora y crítica de la utopía fue entendida muy bien por el movimiento estudiantil. Este expresó su rechazo no solo a la violencia de un estado paternalista, intransigente y represivo que castiga al hijo desobediente. Al ciudadano que no se somete a su voluntad, erigida en ley. Este rechazo se dirigió también hacia la ideología que justificaba y legitimaba esta situación, haciéndola parecer normal y natural. Ideología que se expresa en todas las instituciones y espacios sociales (familia, escuela, trabajo, medios de comunicación, etc.), contra la cual se levantaron los estudiantes. De ahí la profunda esencia contestataria y subversiva de la utopía, como lo deja ver Paul Ricoeur: “Así la utopía aparece como la contraparte del concepto básico de ideología, cuando es entendida como una función de integración social. A manera de contraste, utopía aparece como función de subversión social” (Ricoeur, 1985: 53). A esta subversión del orden establecido se refiere también Esteban Krotz al señalar que:

...la presencia de utopía significa siempre deslegitimación: el orden social existente es denunciado como des-orden, y en la medida en que este último es resultado de la acción humana, la protesta utópica implica la convocatoria incondicional para su transformación hacia un orden verdadero, que convierta al mundo en el hogar de todos (Krotz, 1997: 46).

Al retomar solo el sentido simple de la utopía, no entraré al detalle de las diversas utopías que se han presentado a través de la historia, ni a la argumentación de la utopía del comunismo científico desarrollada por el marxismo. Sin embargo, considero a esta última como viable en el momento de crisis del sistema capitalista que se vivió en el siglo 68 y que sigue vigente en la actualidad. La crítica que realiza a la sociedad moderna, con un profundo conocimiento de su funcionamiento, no ha sido superada por ninguna otra teoría. Señalo solamente que existe un importante ingrediente utópico en el marxismo, a pesar de su aparente oposición⁸⁷, como lo señala Adolfo Sánchez Vázquez.

Subrayemos desde ahora que la utopía, o más exactamente un aspecto o ingrediente utópico, no sólo forma parte del pensamiento de Marx y del marxismo “cálido”, sino que constituye un aspecto o componente esencial de él, aunque en unidad indisoluble con otros que también lo son, a saber: la crítica de lo existente, el conocimiento de la realidad que se critica y pretende transformar, y su vocación práctica, o vinculación con la acción. Hay pues una utopía en Marx, y la hay como proyecto de emancipación o de sociedad futura; es decir, como alternativa social al sistema de dominación y explotación capitalista (Sánchez Vázquez, 2014: 250).

Esta reflexión teórica se corresponde con la interpretación de la doxa o hermenéutica de la vida cotidiana, que tenían los participantes de la lírica contestataria del movimiento. Gran parte de los estudiantes aspiraban a una transformación profunda de la sociedad, bajo el paradigma del socialismo. Así se observa en esta parodia de una ronda infantil con el título de *Queremos el poder*: “Amo a to matarilerilerón/ ¿Qué quiere usted? matarilerilerón matarilerilerón/ Queremos el poder matarilerilerón/ ¿Qué nombre le pondremos matarilerilerón/ Le pondremos Socialismo matarilerilerón/ Esa onda si nos pasa, matarilerilerón”.

Me limitaré entonces a destacar los elementos o valores presentes en la construcción simple de la utopía, que fueron retomados por el movimiento estudiantil. Al respecto, Esteban Krotz señala

⁸⁷ Véase el texto *Del Socialismo utópico al socialismo científico*, de Federico Engels, en donde se realiza una crítica al utopismo de Saint Simon, Fourier y Owen.

que los protagonistas de la tradición utópica expresan su rechazo a la sociedad que se vive, que no ha permitido desarrollar el potencial humano. Y "... proponen y a menudo inician, caminos hacia un mundo nuevo, donde hay felicidad y paz, justicia y libertad, amor y alegría y, desde luego comida y techo para todos". (Krotz, 1997: 43-44). La canción *Yo pienso que a mi pueblo* de Enrique Ballesté ilustra esta aspiración: "Yo pienso que mi pueblo/ podrá ser un gran hombre/ yo pienso que en mi pueblo/ un día se dirá:/ la vida es posible/ los sueños son posibles/ tan sólo es necesario ponerse a caminar".

Se puede resumir estas aspiraciones utópicas en los valores de dignidad, igualdad, libertad, justicia y democracia. Los jóvenes de México y del mundo entero abrazaron estos valores como banderas de lucha en 1968, enfrentando el poder del Estado de cualquier signo. La crítica al autoritarismo planteado en los seis puntos del pliego petitorio del movimiento estudiantil, constituye una denuncia de la usurpación de la democracia por parte del Estado. De carácter paternalista intolerante y represivo, este ha negado dichos valores, haciendo prevalecer en la sociedad mexicana la violencia sobre la paz. Como señala Ricoeur respecto a las utopías modernas: "Su reclamo por una igualdad radical y la completa redistribución de las maneras en que las decisiones son tomadas, implica una alternativa a los presentes usos del poder en nuestra sociedad" (Ricoeur, 1985: 54). Sánchez Vázquez y Roger Bartra comentan al respecto:

Así pues, la utopía no sólo tiene una existencia ideal, sino también real, efectiva, por su capacidad de inspirar el comportamiento práctico de individuos o grupos sociales, produciendo efectos reales en la realidad presente... La utopía que se diseña en cada caso responde a los intereses y aspiraciones del grupo que ocupa una posición inconforme o crítica con respecto a la realidad social (Sánchez Vázquez, 2014: 253).

En el ámbito de la convivencia piel a piel, de la socialidad de contacto, el 68 fue utopía fugaz, arcadia efímera inextirpable del recuerdo, porque da testimonio de que otra vida es posible (Bartra, 2009: 70).

Dejando claro a que me refiero cuando hablo de utopía, veamos ahora lo concerniente al concepto de sociograma de la utopía, que se expresó en las letras de las canciones presentes en el movimiento estudiantil de 1968. El concepto de sociograma deriva de la teoría sociocrítica elaborada por Claude Duchet para analizar e interpretar los textos literarios, y que en este caso aplicaremos a los textos de las canciones tomados como poesía popular musicalizada y cantada (Giménez: 2007).

En la teoría sociocrítica se analiza de que forma el discurso social se reinserta y reproduce en el texto. En nuestro caso, se trata de ver como la situación social presente en la sociedad mexicana, en los meses de junio a diciembre de 1968, se recrea en la lírica de las canciones presentes en el movimiento estudiantil. Para ello se cuenta con tres categorías analíticas interconectadas entre sí en forma de círculos concéntricos: el pre-texto, el co-texto y el socio-texto (Guzmán: 2008).

El pre-texto consiste en todo el sistema cultural que preexiste al texto en una formación social determinada, incluido su trasfondo histórico. Hablamos aquí de la totalidad de la producción social de sentido y de la representación del mundo que tiene una sociedad, en un momento determinado de su historia. En nuestro caso, se trata de la cultura global presente en nuestro país en 1968, en un contexto internacional de crisis del sistema hegemónico capitalista y en un contexto nacional de agotamiento del “milagro mexicano” y crisis del Estado.

Esta cultura global de una sociedad dividida en clases, incluye tanto el discurso institucional hegemónico, como el discurso oculto de los dominados. Abarca la idea de Patria, contenida en el imaginario instituidor, defendido por el gobierno con la violencia institucional contra la “conjura comunista” y los supuestos “intereses extranjerizantes”. Pero esta cultura global también incluye la visión que de esa realidad tenían los grupos oprimidos, la “otra cara de la Patria” a la que hace referencia Judith Reyes en su texto (2019) y en sus canciones.

Al hablar de las canciones difundidas por los medios de comunicación masiva en 1968, se mostró como sus letras expresaban la ideología hegemónica, con sus representaciones de cultura paternalista, intolerante y machista. No obstante, su carácter enajenante, estas letras fueron resemantizadas por el movimiento estudiantil, ya sea al modificar la letra por medio de la parodia, o al ser cantadas en un contexto diferente. Acción que le confirió otro significado a su contenido, acorde al imaginario alternativo de la movilización.

El co-texto es un sector específico, delimitado de este pre-texto que constituye la referencia para la lectura del texto. Es decir, las letras de las canciones toman elementos del co-texto para su composición. En nuestro caso, el co-texto lo constituye el imaginario alternativo del movimiento estudiantil, en el cual aparece la utopía como elemento central.

Por último, el socio-texto es el texto considerado en su “espesor social”, es decir en cuanto integra, reelabora y da una interpretación del co-texto. Se trata aquí de la lírica de la canción en donde se inserta y reproduce la realidad social, en nuestro caso la construcción imaginaria de la utopía, en forma de símbolos e ideogramas que constituyen su sociograma. Este, toma como materia prima

para su elaboración precisamente al co-texto. Teixeira lo dice con sus palabras: “la música como una expresión y como un intento al mismo tiempo de expresar el movimiento y de conocerlo; porque al hacer la rola estás haciendo un esfuerzo por ver que dices, en ese momento estás observando con más cuidado el movimiento.”⁸⁸ La definición de sociograma que da Claude Duchet, fundador de la sociocrítica, es la siguiente:

Conjunto difuso, inestable y conflictivo de representaciones parciales, frecuentemente reducibles a un tema o enunciado condensador (núcleo) y en interacción permanente las unas con las otras. Los sociogramas, por lo tanto, se presentan como amalgama de representaciones de contornos y amplitud variables (Giménez, 2007: 367-368).

Las representaciones parciales o ideologemas que conforman el sociograma de la utopía, son los elementos o valores a los cuales hemos hecho referencia al hablar de la construcción simple de la utopía. Estos se reducen o condensan en el núcleo o tema de una sociedad diferente y mejor que la que se vive. Se puede hablar de cinco ideologemas, valores fundamentales o rasgos característicos que conforman el sociograma de la utopía: dignidad, igualdad, libertad, justicia y democracia. Dada su interacción implican el respeto a los derechos humanos y la lucha contra el autoritarismo, elementos que nutrieron las demandas y la lucha del movimiento estudiantil, dotándolo de unidad y cohesión para enfrentar la violencia del Estado. Como apunta Sánchez Vázquez al calificar el carácter del movimiento, pues aparte de ser estudiantil y popular: “Fue un movimiento antiautoritario; o sea: contra la autoridad o el poder que se ejerce o abusa en actos concretos y mediante sus instituciones (o aparatos) estatales” (2014: 78).

Considerando que el sociograma constituye el paso de lo discursivo a lo textual, veamos cómo se expresaron los ideologemas mencionados en las letras de las canciones. Con respecto al ideologema de la dignidad, Esteban Krotz señala que la utopía es la más radical de las contraculturas porque no solo no está de acuerdo con el poder en cualquiera de sus expresiones, sino que critica el poder deshumanizador desde su raíz, desde la dignidad y aspiraciones más profundas de todos los seres humanos. (1997: 46).

Observamos aquí como la dignidad se presenta como un valor primigenio que constituye al ser humano. Es pisoteado por el poder de cualquier signo político, como sucedió en 1968 con la

⁸⁸ Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016.

respuesta violenta del Estado ante el reclamo estudiantil. “El movimiento fue un acto colectivo en defensa de la dignidad. El respeto a la ilustración, la universalidad de la razón y el humanismo universitarios que representa la educación en su conjunto encarnada en los estudiantes”. (Gazca, 2018: 92). Así lo confirma el tema *Canción revolucionaria* que se cantaba con la música de la Adelita: “Es indigno que suframos más tiempo/ tan inicua y tan vil explotación/ si es preciso, lucharemos cuerpo a cuerpo/ porque acaba la presente situación”. Al respecto Raúl Álvarez Garín, líder estudiantil señala que:

El movimiento del 68 cambió los valores y la forma de vida de miles de mexicanos... En el crisol del movimiento se habían fundido y fraguaban nuevas convicciones: los días de libertad y democracia vivida plenamente en las escuelas; las dudas y los temores dejados de lado para poner por delante el orgullo y la dignidad de las personas (Álvarez Garín, 2002: 134).

Este elemento de la dignidad pisoteada, presente en el discurso social, se reproduce en la letra de la parodia de *Aleluya* al denunciar la violación de los derechos humanos por parte del gobierno de Díaz Ordaz: “Hay silencio más no olvido/ un hijo que se has perdido/ corre sangre por el suelo/ es fiesta de granaderos/ estudiantes maltratados/ los derechos pisoteados/ Aleluya/ Estas son las cosas/ que me hacen repudiar/ al gobierno espurio/ del fascista Díaz Ordaz/ muera Tavo, muera Tavo/ Aleluya”.

Esta violación a los derechos humanos la realiza el gobierno de Díaz Ordaz en el transcurso del movimiento, con la utilización de la policía, granaderos, ejército y grupos paramilitares, contra estudiantes y pueblo en general hasta culminar con la masacre del 2 de octubre. Representa un atentado a la dignidad humana que se denuncia en la canción de Judith Reyes *Tragedia de la Plaza de las tres culturas*, parte de su cronología del movimiento: “Que fuerzas tan desiguales/ hartos tanques y fusiles/ armados los militares/ desarmados los civiles/ Doce años tiene un chiquillo/ que muerto cae a mi lado/ y el vientre de una preñada/ cómo lo han bayoneteado/ Que cruenta fue la matanza/ hasta de bellas criaturas/ como te escurre la sangre/ Plaza de las tres culturas.”

El discurso social de la violencia gubernamental ante los reclamos estudiantiles, es recreado también en la letra de *Todos lo hicimos*, de autor desconocido, cuya narrativa expresa el pesar y dolor por la afrenta a la dignidad humana: “Porque el miedo bañó/ los días de agosto/ y abrió grandes huecos/ en todos los rostros/ Porque el miedo creció/ y atando las manos/ nos volvió guiñapos/ no

seres humanos”. La figura del gorila es tomada como símbolo de la represión. El gorila⁸⁹ significa la brutalidad, sinrazón e indiferencia ante la dignidad humana y los derechos humanos que son pisoteados por la bota militar, como se aprecia en *La zamba del Ché*: “Que los derechos humanos/ los violan en tantas partes/ en América Latina/ domingo, lunes y martes/ Nos imponen militares/ para sojuzgar los pueblos/ dictadores, asesinos/ gorilas y generales”.

Junto al ideologema de la dignidad, se presenta el de la igualdad dentro del sociograma de la utopía, ya que las desigualdades entre los hombres en la distribución y consumo de bienes son tan antiguas como la división de la sociedad en clases sociales. Se puede hablar entonces de una tradición filosófica igualitaria desde los griegos hasta nuestros días, que obedece a una historia de desigualdades políticas, económicas y sociales (Sánchez Vázquez, 2014: 84). La utopía integra entonces a la igualdad como un valor necesario para la existencia de una sociedad donde se respete la dignidad y los derechos humanos.

Un primer principio igualitario, y el más universal de todos, es el de los derechos humanos (a la libertad, a la vida, a la felicidad, a la seguridad), que el hombre posee por el hecho de ser hombre. No hay pues límites o excepciones en su goce y son sujetos de ellos todos los seres humanos. Cualquiera que sea su posición económica, social o legal, todos son sujetos de esos derechos (Sánchez Vázquez, 2014: 91).

La canción de Atahualpa Yupanqui *Preguntitas a Dios* resulta ilustrativa de esta aspiración de igualdad: “Yo canto por los caminos/ y cuando estoy en prisión/ canto la voz de mi pueblo/ que es la voz mucho mejor/ hay cosas más importantes/ que la existencia de Dios/ y es que nadie escupa sangre/ pa’ que otro viva mejor”. En el tema *Soné*, de Margarita Bauche, también se expresa el anhelo por la igualdad y la justicia en una sociedad equitativa en la distribución de los recursos: “Soñé que en la Tierra/ no existía la pobreza/ La justicia no era presa/ y se honraba la igualdad/ y se honraba la igualdad/ Soñé que un soldado/ al rival daba la mano/ El tirano se callaba y olvidaba su poder”.

Por su parte, la aspiración por la libertad se entrelaza con los otros ideogramas en la construcción del sociograma de la utopía. La libertad fue un reclamo central en el movimiento, como lo recuerda Roberto Escudero líder estudiantil: “Me parece que ese es el significado del 68. Muy primitivo si tú quieres el grito de Libertad y Democracia. Libertad frente a los poderes abusivos y

⁸⁹ Son numerosas las canciones que se refieren a la figura del gorila: *El baile de los gorilas*, *Gorilita gorilón*, *Corrido del Gorila Prieto*, *Gorilas en la calle*, entre otras.

Democracia, bueno, elegir a quien quieras que te gobierne” (Roberto Escudero, Memorial del 68, 2007: 153).

El movimiento estudiantil mexicano buscó acabar con los mecanismos autoritarios provenientes del Estado. Provocó la creación de otro tipo de cultura para promover los acuerdos y las soluciones políticas y no las represiones hacia cualquier indicio de movimientos disidentes o el chantaje de sus líderes. Con este proyecto se buscó establecer que el término libertad fuera real y amplio para poder hablar, escribir, actuar, publicar y organizarse dentro de la sociedad (Domínguez, 2015: 117).

La fuerte carga subversiva del reclamo por la libertad se aprecia en el emblemático *Himno a las madres latinoamericanas* de José de Molina: “De la sierra de Bolivia/ de Guerrero a Michoacán/ la sangre viene rugiendo en pos de la libertad/ En la fábrica y la iglesia/ en campos y Universidad/ la semilla del rebelde/ ha empezado a germinar/ A parir madres latinas/ a parir más guerrilleros/ ellos sembraran jardines/ donde había basureros”.

En su canción *Yo pienso que a mi pueblo*, Enrique Ballesté denuncia la falta de libertad que vive la sociedad mexicana: “Yo pienso que a mi pueblo lo atan con historias/ yo pienso que a mi pueblo le dan oscuridad/ yo pienso que a mi pueblo le quitan los caminos/ yo pienso que a mi pueblo le fingen libertad”. Y el mismo autor en *La cama blanca* denuncia la represión de que es objeto la protesta por esta situación: “Que es peor si desesperas/ que es peor si lanzas voces/ pidiendo en todas partes/ que te den libertad/ te ladran, te ladrarán”.

También la referida canción *Rosas en el mar*⁹⁰ denuncia la opresión de una sociedad que reprime la libertad y la dificultad que encierra su búsqueda: “Voy buscando un lugar perdido en el mar/ Donde pueda olvidar del mundo la maldad/ La soledad quiero buscar/ Para poder vivir en paz / Es más fácil encontrar rosas en el mar/ Voy pidiendo libertad y no quieren oír/ Es una necesidad para poder vivir/ La libertad, la libertad/ Derecho de la humanidad/ Es más fácil encontrar rosas en el mar”. Esta narrativa que expresa la dificultad de realizar el ideal utópico, se complementa con la esperanza de alcanzarlo ante el cansancio de una sociedad sojuzgada y reprimida. Esto se observa en la canción *Blowing in the wind* de Bob Dylan: “¿Cuántos años deben existir algunas personas?/ ¿Antes de que se les permita ser libres?/ ¿Y cuántas veces puede un hombre volver la cabeza?/ Y fingir que el

⁹⁰ Canción muy difundida en las estaciones de radio en 1968 compuesta por Eduardo Aute, compositor antifranquista, y que al igual que Aleluya era cantada por la intérprete Massiel, en el contexto de la canción contestataria española.

simplemente no ve / La respuesta mi amigo, está soplando en el viento/ La respuesta está en el viento”.⁹¹

La canción del folclor chileno *La Paloma*, interpretada por Los Folkloristas, toma la metáfora de la paloma como símbolo de la paz y la libertad para expresar el anhelo del pueblo trabajador por su presencia: “Vuela tu vuelo paloma mía/ canta tu canto que llegue al mar/ Vivo pa' trabajar, quiero ya descansar/ tengo todas las penas de quien no sabe a dónde va/ trae de la lejanía paloma mía tu libertad”. En este sentido resulta muy ilustrativo el símbolo de la paloma atravesada por una bayoneta, utilizado por los artistas gráficos del 68 para denunciar la represión de la libertad por el Estado⁹²

El conocido tema del cubano Carlos Puebla cantado hasta nuestros días *Hasta siempre*, dedicado al Ché Guevara, figura icónica en el movimiento estudiantil; mantiene en la memoria colectiva la voluntad del guerrillero heroico de luchar por la libertad en cualquier parte del mundo: “Tu amor revolucionario/ te conduce a nueva empresa/ donde esperan la firmeza/ de tu brazo libertario/ Aquí se queda la clara/ la entrañable transparencia/ de tu querida presencia/ comandante Che Guevara”.

La justicia es otro elemento del discurso social que se reproduce como ideograma en el sociograma de la utopía. Su presencia se aprecia en las décimas de *Los delitos*, que, con música del tradicional son jarocho *La morena*, el antropólogo Antonio García de León cantaba acompañado de su jarana: “Oye compadre no es justo/ la justicia corrompida/ que llega me pega un susto/ o me mete una mordida/ no puedo cantar a gusto/ está la situación jodida/ Mi morena, mi morena/ mi morena adiós, adiós/ y vuelvo a decir morena/ y vuelvo a decir adiós”. Al respecto, Zermeño señala que: “1968 es un episodio de lucha democrática, de creencia entusiasta o dolorosa en los derechos civiles. Véase el pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga y se hallará su común denominador: el enfrentamiento a la injusticia, que oficialmente se reconozca que el gobierno a veces no sabe gobernar” (1991: XIV).

Las décimas de García de León, al mismo tiempo denunciaban la represión a la libertad de expresión y manifestación de la ciudadanía, con el pretexto de cometer delito de “disolución social”. Este estaba contenido en el artículo 145 y 145 bis del Código Penal Federal, y constituía el

⁹¹ “How many years must some people exist/ Before they're allowed to be free?/ And how many times can a man turn his head/ And pretend that he just doesn't see/ The answer my friend/ is blowin' in the wind/ The answer is blowin' in the wind”.

⁹² Al respecto de la Gráfica del 68 consultar los textos de Jorge Pérez Vega y Arnulfo Aquino contenidos en el libro colectivo *Memoria en pie 1968-2018. 50 años de resistencia artística, crítica, independiente y popular*, (2018).

instrumento jurídico de la agresión del Estado contra los estudiantes. Su derogación fue el cuarto punto del pliego petitorio del movimiento: “Si el gobierno mucho abusa/ y a quien pretende engañar/ no puedo cantar La Tuza/ ni con versos vacilar/ porque enseguida me acusan/ de disolución social/ Yo a una morena le pido/ me quiera de corazón/ no dejan pegar respiro/ ni trovar en un rincón/ Porque el gobierno bandido/ me acusa de sedición”.

Una canción de “América”, cantautora en el movimiento estudiantil, escribe la canción *Amigo*. En ella se despide del compañero caído y promete continuar la lucha por una sociedad más justa. Al igual que los temas anteriores, se denuncia la injusticia que se vive en una sociedad bajo un gobierno intolerante que mata a su juventud: “Fuiste joven y sincero/ fuiste joven inexperto/ y que clamaste justicia/ por lo que a otros hicieron/ Más tu grito de justicia/ se ha perdido en el desierto/ y por respuesta tuviste/ las balas que te cayeron/ Adiós mi amigo sincero/ luchar por tus sueño prometo/ aunque se lave con sangre/ al realizar tu anhelo”.

Por otra parte, en la parodia del *Himno Nacional* se reproduce en su letra el discurso social de reclamo por la justicia, la libertad y la paz: “Estudiantes: el himno de gloria/ el que México debe cantar/ ha de ser entonar la victoria/ para el pueblo justicia social/ Nuestros libros serán la defensa/ al derecho por la libertad/ cual paloma con alas abiertas/ por la ciencia, cultura y la paz”.

Finalmente, el ideologema de la democracia puede entenderse en dos sentidos: como sistema de organización social, en el que la toma de decisiones está sujeta al control de la sociedad; y también como el camino para llegar a ese poder. La democracia consiste entonces en el control colectivo de las decisiones (Sánchez Vázquez, 2014: 60). Esta idea, parte integral de la utopía del 68, fue una aspiración compartida en el movimiento independientemente de la ideología política de izquierda que se tuviera, como lo recuerdan Sergio Zermeño y Pablo Gómez, líderes estudiantiles:

La democracia, punto de unión universal entre quienes animamos ese movimiento, se vuelve un espejismo cuando nos acercamos tratando de precisar su contenido. Pero la fuerza unificadora que la democracia brinda a un movimiento no se aniquila por el solo hecho de que puedan acomodarse bajo esa bandera concepciones totalmente distintas de organización política y social... El cemento que cohesionaba estas enormes divergencias está dado por la búsqueda, en todos los casos, de una sociedad en la que los beneficios del desarrollo se encuentren mejor distribuidos. Así el movimiento estudiantil-popular de 1968 buscaba una sociedad más justa, y éste es un hecho que está por encima de todo. (Zermeño, 1991:1).

La izquierda dirige el movimiento desde el principio... En la izquierda había muchas discusiones. Había quien decía que la democracia tenía sus límites, que había que pensar en ir más allá de eso. Pero en el movimiento éste no era un debate fuerte. El debate es el de la democracia política y de manera especial el de las libertades. Planteábamos algo más primitivo, más original, más originario: simplemente la libertad de expresión, de asociación, de manifestación, que a final de cuentas es la base de todo. La democracia mexicana estaba naciendo ahí (Gómez, Memorial de 68, 2007: 78).

En el mismo sentido de la fuerza que representó la idea de la democracia contenida en la utopía, como factor unificador de las diversas ideologías políticas presentes en el movimiento, César Gilabert comenta.

Sin embargo, toda la fuerza del mito del presidencialismo no pudo contener el crecimiento de un mito político alternativo que, por cierto, no es nuevo en la historia de nuestro país: la idea concreta en torno a la cual se agruparon diversos sectores de la sociedad, ideologías diferentes y hasta opuestas, grupos grandes y pequeños, no fue otra que la de la democracia (1993: 178).

En la canción *Desde mi prisión*, de la cantautora “América”, se reproduce en el texto la convicción del discurso social que renueva la esperanza en la utopía posible: “El estudiante consciente/ y aunque ahora es sometido/ llegará el día en que la gente/ comprenda su cometido/ En dios no pierdas confianza/ y tranquilízate más/ vencerá algún día esta causa/ de democracia y de paz”. El discurso de la convicción de los estudiantes de luchar para conseguir la democracia y la libertad en nuestro país, se reproduce también en el texto de la parodia de la canción ranchera *Guadalajara en un llano*: “Guadalajara en un llano, México en la tiranía/ por culpa del dictador, Gustavo Díaz Ordaz/ los estudiantes luchamos porque exista democracia/ y por ella lucharemos hasta vencer o morir/ No queremos boicotear las brillantes Olimpiadas/ queremos la libertad, para este pueblo oprimido”.

4.2 Función Interna. Recreación del imaginario alternativo y de la identidad social del movimiento

El discurso social de la utopía al reproducirse en la lírica de las canciones, unió a los movilizados en una voluntad común que potenció su acción. Ellos se vieron identificados a través de la lucha por la dignidad, la igualdad, la libertad, la justicia y la democracia. Recordemos que la identidad colectiva

agrupa a diversos sujetos que comparten un imaginario común e intereses grupales. En el caso de un movimiento social que expresa e integra a diferentes grupos, como fue la movilización estudiantil, la identidad colectiva conforma dos niveles. La identidad global o englobante que permite aglutinar a individuos de diversos grupos sociales con intereses particulares. Estos se identifican entre sí en el momento de la movilización, constituyendo un sujeto social. Por otra parte, las identidades restringidas o diferenciales, propias de cada grupo que se integra a la movilización (al que se define como actor social), se constituyen en el interior de la identidad global manteniendo una tensión constante de diálogo y negociación (Giménez, 2007: 67).

La identidad social englobante del movimiento estudiantil se nutrió del imaginario alternativo, que tuvo a la utopía como elemento central. Esta expresó los anhelos de cambios democráticos de una sociedad mexicana carente de justicia y libertad. Permitted aglutinar a diversos grupos con múltiples ideologías políticas e identidades diferenciales, pero con esos objetivos comunes. Es por ello que la identidad social del movimiento estudiantil, más que provenir de algún planteamiento político claro que propusiera un modelo de nación diferente a la del sistema, provino de otra región del imaginario que fue la utopía (Gilabert: 1993).

El discurso social de esta construcción imaginaria se reprodujo en diversas imágenes (pintas, murales, carteles, etc.), y en diversas sonoridades del movimiento. En consignas y letras de canciones se reprodujo el sociograma de la utopía, expresando los anhelos de una sociedad más digna, igualitaria, justa, libre y democrática.

Para que la utopía lograra condensar las aspiraciones colectivas centradas en la democracia, se necesitaba, entre otras cosas más, echar a andar diversos sistemas de imágenes. La utopía no nace de las representaciones, pero sí se constituye en ellas. Las imágenes y las representaciones son necesarias porque incitan a realizar lo deseado, en la medida en que concretan lo presentado, lo soñado, mediante la elaboración de imágenes que prometen realizarse. Así la mera representación puede convertirse en un ideal por el que se debe luchar y hasta arriesgar la vida como anuncio de lo que debería ser (Gilabert, 1993: p. 53).

Las canciones fueron un excelente vehículo para transmitir las imágenes y símbolos de la utopía. Junto con otros elementos del imaginario que formaron parte de la identidad social del movimiento, como la memoria colectiva: “Tres jinetes en el cielo/ cabalgan con mucho brío/ y esos tres jinetes son/ Dios,

Zapata y Jaramillo”⁹³. La ideología de izquierda: “La prensa dice que soy socialista/ que luché contra el capital/ y que soy protagonista/ de revolución social/ eso que dicen lo siento/ no lo puedo yo negar/ antes me siento contento/ si así me han de señalar”⁹⁴. Y las ideas de la contracultura juvenil: “Oye Cristo, no regreses/ no te vayan a rapar/ la era del acuario/ nadie te entenderá”.⁹⁵ Los siguientes testimonios demuestran como las canciones recrearon el imaginario y la identidad social de los jóvenes del 68.

Yo creo que por la ideología que se va desarrollando estaba uno imbuido de la guerra de Vietnam, el movimiento también hippie, todo ese tipo de canciones rolaban en ese momento, canciones de protesta... El referente para mí principal fue Cuba y las canciones cubanas me las sabía y las cantaba (Entrevista a Ana Ignacia Rodríguez la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

La gente encontraba una referencia más íntima, *Jugar a la vida* era una canción exitosísima porque reflejaba al propio joven que eran ellos, que estaba reflexionando acerca de lo que es la vida, con sus papás adormilados, con su primera amante y luego salir a la calle y ofrecerse al mejor postor. Entonces todo mundo decía “ese soy yo, ese es el retrato que soy yo”. Ahí vas a encontrar también *La cama blanca*, la gente venía a preguntarme que qué opinaba y que muchas veces lo que yo decía era lo que ellos hacían (Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008).

Lo que sí me interesa, que las personas que están escuchando y viendo este material este trabajo de canto y poesía, es que piensen en algo que sí es profundo, y es que estamos viviendo en una sociedad sin tradición, sin pasado, sin cultura; y qué es lo que ocurre, sin esto estamos en el aire. Recuérdelo bien, una sociedad sin pasado, sin tradición, sin cultura es como un edificio sin cimientos, como un árbol sin raíces; sin identidad no puede haber realidad.⁹⁶

Pero la canción no solo recreó el imaginario y la identidad social del movimiento. También impulsó la acción colectiva para resistir la violencia institucional: “Ya nos despedimos de ésta/ compañero luchador/ todos habremos de unirnos/ en pos de un mundo mejor”⁹⁷. “Cuando haya muerto entre la

⁹³ *Corrido de Rubén Jaramillo* de José de Molina.

⁹⁴ *A la Prensa vendida*, L y M J. Gómez.

⁹⁵ *Caminata cerebral* del grupo Love Army.

⁹⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=4Ff8k8LExIs>> Palabras previas a la interpretación de José de Molina de su canción *Identidades*, min. 40.

⁹⁷ *El corrido preparatorio* con música de *La cárcel de Cananea*.

lucha/ una consigna voy a dejar/ los estudiantes todos reunidos/ el movimiento deben ganar”⁹⁸. “Obreros, empleados, ¡arriba estudiantes!/ con los campesinos cantemos victoria/ ya se acabarán estas castas sociales / y no habrá fronteras desde el río Bravo/ hasta la Patagonia”⁹⁹. Agrupémonos todos/ es la lucha final/ el género humano/ es la Internacional”¹⁰⁰.

Los sistemas simbólicos forman parte de la cultura en la medida en que son constantemente utilizados como instrumento de ordenamiento de la conducta colectiva, esto es en la medida en que son absorbidos y recreados por las prácticas sociales. En conclusión, los sistemas simbólicos son al mismo tiempo representaciones (“modelos de”) y orientaciones para la acción (“modelos para”), según la expresión de Clifford Geertz (Giménez, 2005: 71-72).

El testimonio de Roger Bartra resulta muy ilustrativo del pensamiento de la juventud del 68. El imaginario alternativo y la identidad social de esta juventud, se expresó en las canciones del movimiento estudiantil. En ellas se reprodujo la memoria colectiva, las ideologías de izquierda, la contracultura juvenil y la idea de la utopía. Elementos de una identidad, cuya rebeldía ante el sistema, impulsó cambios democráticos en la sociedad mexicana.

La contracultura fue una mezcla discordante de varios ingredientes: uso ritual e intelectual de drogas, guerrilla, rock, tratados de marxismo, narrativa de la onda, arte abstracto, canción folclórica y revolucionaria, maoísmo, teología de la liberación, existencialismo, hippies, pornografía, guevarismo, beatniks y un largo etcétera. Por supuesto, varias décadas después la contracultura mexicana se dispersó y se diluyeron las actitudes más radicales. Pero es importante observar que la actitud contracultural marcó a toda la generación del 68, que es la que a fines del siglo XX se encontraba en posiciones hegemónicas o en capacidad de influir fuertemente en el curso de la política. Esta influencia ocurrió desde muy diferentes ubicaciones ideológicas –a izquierda y derecha-, las cuales coincidieron en plantear la absoluta necesidad de impulsar la transición democrática. Por ello es fundamental entender la contracultura del 68 no como un corpus cerrado de ideas y obras, sino como un arcoíris de actitudes críticas y rebeldes. (Roger Bartra, Memorial del 68, 2007: 175)

⁹⁸ *La prisión del estudiante* con música de *El preso de San Juan de Ulúa*.

⁹⁹ *Del Bravo hasta la Patagonia* de José de Molina.

¹⁰⁰ *La Internacional* de Eugene Potier y P.C. Degeyter.

Resumiendo, las canciones presentes en el movimiento estudiantil integraron un canto colectivo que fue una de las pertenencias del movimiento. Este canto, como parte de sus funciones al interior del movimiento, dotó de identidad a los estudiantes que lo asumieron como parte de su cotidianidad, algo que les pertenecía por haber sido construido colectivamente. Así lo muestran los siguientes testimonios:

Era una canción del movimiento, aunque tuviera la música de un corrido, de otro tipo, la canción era del movimiento... las cosas no eran nuestras eran del movimiento y eso era casi casi decir que eran de Dios... esa pertenencia de la música de las canciones de las mantas de los volantes, de todo, del movimiento (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

Cuando empezaron los Nakos, la del “granadero” que era la más famosa... Uno le daba una aportación y otro le daba otra aportación, conforme se iban dando los detalles del movimiento... Era como la historia popular de la música de lo que cantábamos y se incorporaba a la canción conforme lo ibas viviendo (Entrevista a Ana Ignacia Rodríguez la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

Ese era el espíritu, realmente te alimentaba porque además sabías que estabas vivo, sabías que la gente te escuchaba, te cantaba o tu cantabas con ellos o ellos cantaban contigo y en ese sentido iba creando una gran espiral, iba creciendo y creciendo. Había una respuesta inmediata, es decir no había que explicar mucho, solamente llegar y cantar y la gente aplaudía (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

4.3 Función externa. Crítica del discurso oficial y difusión ante la sociedad de los motivos de la movilización

Como función interna la canción contribuyó a dotar de unión y cohesión al movimiento, al reproducir el imaginario alternativo y la identidad social. Al exterior tuvo la función de criticar el discurso del gobierno y difundir al conjunto de la sociedad las seis demandas del pliego petitorio. Estas eran peticiones muy sentidas por la mayoría de la población, que de una u otra forma había experimentado la violenta actitud de los cuerpos policiacos: “Escucha el clamor creciente/ concédele la atención/ procura que tu gobierno/ libere a Campa y Vallejo/ Nieto Castillo¹⁰¹ y el resto/ y no más disolución/

¹⁰¹ Adán Nieto Castillo, marido de Judith Reyes fue encarcelado por defender a presos políticos, como Demetrio Vallejo y Valentín Campa, líderes ferrocarrileros.

Anula de una plumada/ la vergüenza de tener/ un cuerpo de granaderos/ porque son peor que los perros”.¹⁰² “Toditos los mexicanos, llorona/ debemos de analizar/ que el ciento cuarenta y cinco, llorona/ se debe de derogar/ Ay de mi llorona, llorona si Díaz Ordaz/ respeta nuestros derechos llorona/ lo dejaremos en paz/ Como el pueblo nos comprende, llorona/ ya dejaron de creer/ en lo que dice la prensa, llorona/ que solo piensa en morder”.¹⁰³

Las canciones desmentían la información manipulada que se difundía en los medios de comunicación acrílicos y plegados a la voluntad del presidente Díaz Ordaz. Este descalificaba al levantamiento estudiantil popular, acusándolo de ser una maniobra del comunismo internacional. Se trataba, según la versión oficial, de una conjura extranjera para boicotear las próximas Olimpiadas y desestabilizar al gobierno. Por esta razón se justificó el uso de la fuerza pública contra los estudiantes: “Y para dar muerte a este movimiento/ que salgan en la prensa que son comunistas/ y pa’que vean que yo nunca miento/ llámame pronto a mis periodistas”.¹⁰⁴ “Año de las Olimpiadas/ presente lo tengo yo/ allanaron las escuelas/ y un derecho se violó/ la prensa siempre vendida/ al pueblo mal informó/ y a todos los estudiantes/ como pillos exhibió”.¹⁰⁵

Piensa que en una sociedad tan asfixiada como aquella, el mensaje de no a la represión tenía una profundidad mayor. Era también un mensaje de no a la represión informativa, no a la represión social... Entonces, ante el poder abominable e inmenso de la desinformación estatal, el movimiento gestó la contrainformación, que fue su gran arma, exhibiendo su fuerza en las manifestaciones y a través del brigadismo (Paco Ignacio Taibo II, Memorial del 68, 2007:82).

Se denunció la práctica del “chayote”, es decir el dinero que el gobierno daba a los medios de comunicación para manipular las noticias y ocultar la verdad de lo que ocurría: “De pronto la prensa libre/ no ha visto nada; está mintiendo/ billetes muchos billetes vienen del cielo/ Vienen cayendo calumnias al estudiante/ pañuelos rojos, rojos de sangre/ que caen sobre nuestro pueblo/ que con sus hijos es pisoteado”.¹⁰⁶ “Montados en carros-tanques/ violaron la autonomía/ matando a los estudiantes/ que libertad exigían/ La prensa está vendida/ de esto no da explicación/ por unos mugres

¹⁰² *Corrido de la represión estudiantil del 26 de julio* de Judith Reyes.

¹⁰³ Parodia de *La llorona*.

¹⁰⁴ *Corrido del Chango Prieto* con música del *Corrido del caballo blanco*.

¹⁰⁵ Canción *Año de las Olimpiadas* con música del *Corrido de Rosita Álvarez*.

¹⁰⁶ *Huapango del granadero* de Rubén Ortiz, parodia de *Huapango torero*.

billetes/ vuelven un santo al ladrón”.¹⁰⁷ El movimiento contó con sus propios medios de comunicación, incluidas las canciones. “Para contrarrestar la política antidemocrática y autoritaria de los medios, fue necesario que los estudiantes salieran a las calles a informar a la gente, realizando mítines, pintas, marchas y documentos informativos sobre el movimiento” (Domínguez, 2015: 147). Al respecto, *Maylo* y Monsiváis recuerdan:

Los mecanismos que tenías tu para poder contrainformar eran obviamente las brigadas, los grupos de música como nosotros y otros más que hubo, como decía el caso de América. Las pintas que se hacían en las noches, las brigadas que se hacían para repartir en lugares estratégicos, la quema de los globos aerostáticos que ahora están de moda con un hilito y una mecha que le ponías para que se quemara el cordel y soltara los volantes (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

El movimiento dispone de sus “medios masivos”: las marchas, las asambleas, los mítines, los manifiestos y las brigadas. Por decirlo pronto, las marchas son espectaculares, anticipos y creaciones notables de la vida ciudadana... Sigue vigente el “¡Únete Pueblo!” ... hay transformaciones satíricas de la publicidad gubernamental: “Cuando todo granadero/ sepa leer y escribir/ México será más grande/ más próspero y más feliz”.¹⁰⁸ (Monsiváis, 2008: 85)

Se desenmascaraba el carácter represivo del Estado mexicano, criticando el discurso oficial de conciliación y preservación de la paz social. Este presentaba a los estudiantes como enemigos del país con intereses “extranjerezantes” a quienes había que reprimir para defender a la Patria del “extraño enemigo”. Sin embargo, la lírica contestataria denunciaba quienes eran los verdaderos enemigos de la patria: “Se te olvida/ que ya el pueblo está cansado de mentiras/ porque todo lo remedia con saliva/ y una prensa sin honor/ Periodistas enemigos de su patria y chantajistas/ solo sirven al dinero que a ojos vistos/ les regala Díaz Ordaz”.¹⁰⁹ Con esta incapacidad de dialogar con los sectores inconformes de la sociedad que le solicitaban mínimos cambios democráticos, el Estado dejó de manifiesto la pérdida de credibilidad de la ciudadanía.

¹⁰⁷ *El corrido preparatoriano* con música de *La cárcel de Cananea*.

¹⁰⁸ Parodia del mensaje gubernamental musicalizado que decía: “Cuando todo mexicano/ sepa leer y escribir/ México será más grande/ más próspero y más feliz”.

¹⁰⁹ Parodia del bolero *La mentira*.

Por eso lo primero que hay que destacar es que el Estado, en su modalidad concreta y transitoria de “Gobierno de Díaz Ordaz”, dejó de ser hegemónico porque su acción política perdió su polivalencia en el nivel imaginario. No tuvo la capacidad discursiva para decir a cada sector de la sociedad exactamente lo que podía y tal vez querría escuchar. Los mensajes del presidente, acaso por primera vez, dejaron de monopolizar el lenguaje de la política mexicana; por lo tanto, las metáforas presidenciales de la justicia social y de la unidad nacional dejaron de ser suficientes para detener las demandas de otra noción de justicia y otras versiones de unidad populares (Gilabert, 1993: 49).

Las canciones fueron parte fundamental del trabajo de contrainformación que tuvo que realizar el movimiento estudiantil. Esto con el objetivo de enfrentar la represión del Estado y comunicar a la sociedad los motivos de su acción, como señala Óscar Chávez.

La canción es una herramienta sensacional, importantísima para convocar y para enjuiciar todo lo que sucedió por la crisis, específicamente del ‘68 o en el movimiento zapatista. Es muy importante como te ayuda la canción a que ciertas gentes comprendan algunas cosas, a que ciertas gentes se enteren y para que puedas criticar. Como herramienta convocatoria es impresionante la canción (Entrevista a Oscar Chávez, 28 de marzo 2012).

4.4 Capacidad meta-comunicadora de la música. Razón emoción e imaginación en brigadas, guardias, mítines, marchas, y festivales

La realización de las funciones que se han descrito, fue posible gracias a la capacidad de la música de meta-comunicar significados. El canto, en el movimiento estudiantil, fue el camino por el cual transitó la razón, la emoción y la imaginación de la sociedad mexicana. Esta se levantó (conducida por su juventud), para protestar contra la opresión y represión de un gobierno al servicio de los grupos hegemónicos, dueños del poder económico, político y militar. El canto fue así el portavoz de la exigencia de cambios democráticos de la sociedad mexicana. Y con esta actitud contestataria y crítica hizo un contrapeso a la canción mediática, difusora de la ideología dominante. Al respecto, Gabino Palomares, cantautor que forma parte del movimiento de canto alternativo que surge después del 68, señala lo siguiente:

El arte, la actividad cultural parece ser que solo es diversión y si es; yo creo que también los artistas tenemos la obligación de divertir a la gente, pero la diferencia del arte comercial y el arte social que es el que se da en los movimientos políticos, sociales es un arte en donde se reafirman los valores. La

reafirmación de los valores te da la mística que te hace que no te importe morir por el movimiento. Eso es lo que ha hecho el arte en general en los movimientos sociales. Ha hecho también una parte de cohesión, de aglutinamiento y de comunicación, porque cuando juntas a la gente de los movimientos sociales o tú vas a reafirmar esa alianza, esos brazos estrechos, por ejemplo, cuando vas a un plantón y te quedas toda la noche con ellos y empiezas a cantar este tipo de canciones, la gente se reafirma. Le da mucho ánimo para seguir en la lucha, esta es la mística básicamente (Entrevista a Gabino Palomares, 13 de julio, 2018).

Gabino destaca la importancia del canto como medio de comunicación en el movimiento social. Nos dice que se reafirman “los valores que crean la mística de la movilización” (a los cuales nos hemos referido al hablar de los ideogramas que constituyen el sociograma de la utopía), por los que se puede dar la vida. Se aprecia aquí la entrega a los ideales y la pasión que subyace en las acciones colectivas, pues como señala Gilabert: “Cuando una colectividad persigue apasionadamente un principio o una meta a un grado tal que no importa si en el intento perece, la causa y las acciones que le suceden, adquieren una intensidad únicamente comparable al sentimiento religioso” (1993: 11).

La canción no comunica un mensaje en una sola dirección y dimensión, como sería el discurso político de un orador que interpela al oyente con la palabra. El canto meta-comunica el mensaje, lo emite a través de la música, la letra y la performatividad que realiza el cantor (sea solista o grupo). Realiza entonces una comunicación a diversos niveles. La interpelación que realiza la canción entra por vía sensorial (oído, vista, motricidad), y el significado de los signos reproducidos en el texto es interpretado conjuntamente por el cerebro, el corazón y las visceras. La emoción convive con la razón.

Este involucramiento (emocional) permite a los individuos sentirse parte de una común unidad. “Las pasiones y los sentimientos, el amor y el odio, la fe y el miedo forman parte de un cuerpo que actúa colectivamente, en particular en aquellas áreas de la vida social menos institucionalizadas, como aquellas donde se mueven los movimientos sociales” -dice Melucci. Por eso la identidad colectiva comporta un sentido que no puede ser reducido al cálculo de costo-beneficio, ya que siempre moviliza también emociones (Giménez, 2007: 70).

Es muy importante la presencia de las emociones en la música que acompaña a los movimientos sociales y su influencia en el estado anímico de los movilizados. Esto se aprecia en los testimonios

de una mujer simpatizante con una movilización de estudiantes, cincuenta años después del 68, la de los normalistas de Ayotzinapa¹¹⁰, y el de un estudiante participante en el movimiento de la CNTE¹¹¹:

Muchos músicos, muchos cantantes que expresan su música... con mucha rabia, mucho coraje, mucha impotencia, expresamos sentimientos que todo mundo, nadie puede expresarlo y queremos expresarlo, yo soy una de ellas, expreso como ahorita con los jóvenes estoy escuchando y me llenó de emoción por eso vine a ellos (Entrevista a Teresa Gallardo Lobato, empleada doméstica, en marcha por Ayotzinapa, 26 de marzo 2018).

Para nosotros entendemos que la música sí es importante porque prácticamente lo que nosotros a veces no decimos la música a veces dice todo, todo lo referente, habla por nosotros para decirlo así. La música, así como en las noches, sí nos sirve mucho pues, porque, así como nosotros ahorita estamos en plantón, la música pues es algo prácticamente como que nos va relajando y así vamos escuchando pues que es lo que nos dice, de que nos está hablando (Entrevista a estudiante de 19 años de Chiapas, en plantón de la CNTE ante Gobernación, 5 de junio 2018).

Por su parte Óscar Chávez relata su experiencia emocional al enfrentar como cantautor del movimiento estudiantil, la represión del gobierno.

En el 68 yo andaba cantando por todos lados y participé dando mi voz. Yo andaba cantando cuando nos corrieron del Zócalo con tanques, te ibas o te ibas. Nunca esperamos que el gobierno fuera a reaccionar como lo hizo en Tlatelolco. Nos daba miedo eso de la intimidación, no pensaba en eso del miedo, no se te ocurría (Entrevista de Arturo Cruz Bárcenas a Óscar Chávez, La Jornada, 2 de octubre, 2014).

En momentos de crisis de la sociedad, como fue el movimiento estudiantil, los mensajes del discurso social generan acción y emotividad en los movilizados: “la efervescencia colectiva es un proceso de

¹¹⁰ El 26 de septiembre de 2014 fueron secuestrados 43 jóvenes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa, cuando se dirigían a la ciudad de Iguala, Guerrero, para tomar autobuses. Su objetivo era trasladarse días después a la capital del país para participar en la marcha anual conmemorativa de la matanza estudiantil de 1968. Se seguía la tradición de este combativo plantel normalista, al cual se le asocia con la lucha emprendida por los maestros rurales guerrilleros Genaro Vázquez y Lucio Cabañas en los años setenta.

¹¹¹ La Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación, heredera del movimiento magisterial de los años sesenta, emprendió una lucha contra la Reforma Educativa aprobada en 2012 por el gobierno de Enrique Peña Nieto.

intensificación de la experiencia compartida; un estado de intersubjetividad intensificada que se produce mediante dos mecanismos: a) Acción y consciencia y b) Emoción compartida” (Rodríguez, 2016: 56). El mensaje transmitido por las canciones es negociado con la trama argumental identitaria, a través de esos dos mecanismos. Ellos potencian la comunicación meta-comunicando su significado.

De esta manera sí se refuerza considerablemente la potencia comunicativa del enunciado político, justamente porque en este caso dicho enunciado no solo se comunica, sino también se “meta-comunica” por vía empática, como si estuviera electrizado por la afectividad y la emoción estética. El fenómeno se amplifica todavía más cuando el canto comporta una parte de estetización y de elaboración formal en el contenido de su letra. Si esto es así, podremos concluir que la eficacia propia y específica del cancionero político quizás radique en su capacidad de someter el discurso de la política a una “política del ritmo” que es a la vez una poética de la oralidad (Giménez, 2007: 425).

Las letras de las canciones con su mensaje de denuncia de la situación que se vivía y su posición contestataria al régimen, no solo pasaron por el filtro de la razón. Esta lírica también pasó por el filtro de la emotividad. Las emociones y sentimientos que el canto expresaba e inducía, fueron un factor muy importante en el movimiento estudiantil pues como señala Jasper: “las emociones están presentes en todas las fases y aspectos de la protesta... motivan a los individuos, se generan en la multitud, se expresan retóricamente y dan forma a los objetivos manifiestos y latentes de los movimientos (2012: 47). De ahí la importancia del imaginario social.

Una teoría del imaginario social permite detectar no solo la coherencia de la producción ideológica, sino también los estados de ánimo de los contendientes, con lo que se comprende mejor las inflexiones anímicas y los cambios de estrategia de los actores. (Gilbert, 1993: 171)

Enrique Ballesté expresa en sus letras los sentimientos del pueblo en lucha: “Yo pienso que a mi pueblo le falta la alegría/ yo pienso que a mi pueblo le sobra soledad/ yo pienso que a mi pueblo se lo engulló el día/ yo pienso que a mi pueblo la noche lo hace hablar”.¹¹² A su vez José de Molina expresa la indignación por el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo: “Está gritando la tierra, herida por un cuchillo/ lo que le duele en el vientre, la muerte de Jaramillo/ Campesino Zapatista,

¹¹² Canción *Yo pienso que a mi pueblo* de Enrique Ballesté.

obrero de la Labranza/ ya está sonando el clarín, pa' que tomes tu venganza/ Tres jinetes en el cielo, cabalgan con mucho brío/ esos tres jinetes son: Dios, Zapata y Jaramillo".¹¹³

Por su parte, *Maylo* en su tema *El hippie*, evoca y critica los sentimientos que induce la ideología del "amor y paz", en una coyuntura de violencia y represión, como la que se vivía en el 68: "Sueñas que en el mundo no haya guerras/ Quieres que la gente sólo sienta amor por los demás/ Yo te pregunto, si es posible/ Esa alegría y esa armonía/ Si en todo el mundo el hambre está/ Cómo quieres que no sienta odio/ Si alguien está en el hoyo/ por no tener que tragar/ Vamos, dime como puedo amar/ Al que manda fusilar/ a quien quiere protestar".

En este sentido, resulta también ilustrativa la referencia al "odio" que hace Díaz Ordaz al criticar al movimiento. Esto se observa en la letra del *Corrido del IV Informe de Gobierno de Díaz Ordaz* de Judith Reyes: "El odio a ti te obnubila/ y te permites decir/ que carece de bandera/ nuestra lucha estudiantil/ seis puntos traigo en bandera/ y no los quieres oír/ Las ofensas no te ofenden/ según del informe oí/ la calumnia no te llega ni el odio a nacido en ti/ y aunque lo dices muy serio/ mira tú que me reí".

La imaginación fue otra capacidad humana (junto con la razón y la emotividad), que se expresó en la lírica. Basta recordar el ingenio plasmado en la elaboración de parodias que fueron el mayor número de canciones cantadas en el movimiento estudiantil. Asimismo, la imaginación se expresó en las creativas formas de repartir propaganda atando volantes a globos, que al explotar en el aire soltaban su valiosa carga informativa. El deambular de los perros, con carteles y pintas de denuncia por las calles de la ciudad de México, estaba blindado por su calidad "canina" que los protegía de ser encarcelados por el delito de alteración del orden público y disolución social¹¹⁴. Sin contar con las simbólicas frases de "La imaginación al poder" o "Seamos realistas, luchemos por lo imposible", plasmadas en carteles y muros urbanos, que junto con otras consignas expresaban los ideales del movimiento estudiantil popular.

El periódico mural de Ciencias Políticas era muy socorrido. A la gente le gustaba mucho porque tenía caricaturas, porque tenía frases inventadas. Toda esa cuestión que habíamos heredado de los franceses, de los movimientos anteriores, de ir inventando cosas o de copiarlos. El "Prohibido prohibir" apareció por primera vez en el periódico mural de Ciencias Políticas (Margarita Suzán, Memorial del 68: 92).

¹¹³ *Corrido de Rubén Jaramillo* de José de Molina.

¹¹⁴ En la película *México 68* de Óscar Menéndez se pueden apreciar imágenes de perros con propaganda: "CNH" y "Únete Pueblo", en los minutos 19:50 y 20:39

Sin esa carga de emociones dirigidas y sostenidas con valentía y primeros (agudos, conmovidos) descubrimientos de las realidades opresivas, la racionalidad del Movimiento nunca hubiese llegado a hacérsenos palpable. Los brigadistas y los manifestantes no se expusieron tan drásticamente sólo para verter en actos límite el resentimiento o la desazón acumulados de la clase media... Fueron actos individuales y emociones colectivas de solidaridad e imaginación política la tierra firme y la visible razón de ser del Movimiento (Monsiváis en Zermeño, 1991: XVIII).

Carlos Monsiváis señala que las brigadas fueron el gran invento del movimiento que actuaban en camiones, trenes, vestíbulos de los cines, mercados, calles, plazas para difundir las demandas del movimiento y denunciar la demagogia del gobierno, la ausencia de vida democrática, el sindicalismo oficial, los fraudes del PRI, las represiones y la corrupción (Monsiváis, 2008: 49-50). Por su parte, Raúl Álvarez Garín y Roberto Escudero recuerdan:

Las brigadas estudiantiles se generalizaron y los trabajos de información, apoyo solidario y organización popular se fueron consolidando. Literalmente cientos de brigadas actuaron de manera más original y efectiva para informar al pueblo... En las afueras de las escuelas había brigadas que se encargaban de pintar los camiones de pasajeros con mensajes políticos y consignas. Las paredes de las escuelas, las bardas y después hasta las azoteas se utilizaron para escribir mensajes políticos (Álvarez Garín, 2002: 56).

Las brigadas tenían máxima libertad de acción... Eran muy dinámicas las brigadas y eran como el nervio del movimiento, las que expresaban mayor vitalidad que cualquier otra instancia, inclusive que el Consejo Nacional de Huelga. Había brigadas muy diferentes, hasta en los nombres. Estaba la brigada Marilyn Monroe, brigadas así, que tenían unos nombres muy bonitos y que expresaban bien la parte alegre, jocosa del movimiento. (Roberto Escudero, Memorial del 68: 92).

Las acciones de las brigadas muestran la unión de acción y pensamiento que se vivía en el movimiento. Unión que permitió la convivencia de estudiantes de diversos estratos sociales al organizar y desarrollar diferentes acciones. La idea de la utopía de igualdad de los seres humanos se llevaba a la práctica al interior de la misma brigada, la cual, junto con los ideales del movimiento, compartía emociones y canciones, como recuerdan Enrique Ballesté y Esmeralda Reynoso.

Yo creo que eso también tuvo el '68, que ligó que juntó las clases, que se desclasaba tanto uno como el otro, que el otro no tenía miedo de entrar a una casa de ricos, por ejemplo. Que teníamos amigos que si tenían... “Vénganse vamos a comer a la casa” y ahí íbamos toda la brigada. O si no ir a una casa proletaria y encontrar que había siempre también comida, que no faltaba, pero que todas las mamás y todos los papás igual, no importa la clase, estaban igual de asustados, pero también las mamás de los soldados. Cuando nos reuníamos en las casas era sacar la guitarra y se cantaban, digamos los momentos finales eran las canciones sociales (Entrevista a Enrique Ballesté, 11 de diciembre, 2008).

Era imposible pensar que estuvieran en un mismo sitio chavos del Poli y chavos de la UNAM, y sin embargo a raíz del '68 eso se borró. Éramos como hermanos, entonces sí tiene que ver con esta parte de unión, es un elemento importante de unión (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

Judith Reyes narra su participación en las brigadas estudiantiles. No solo aportaba sus canciones: “Para explicar a la gente/ nuestra lucha estudiantil/ a la calle nos lanzamos/ en brigadas trabajamos/ y el pueblo nos pudo oír”¹¹⁵. También apoyaba con dinero y discos:

También contribuíamos con dinero. Independientemente de lo que en la vía pública pude dar en mis ocasionales encuentros con las brigadas, cooperé con mis discos, entregándolos a los diferentes grupos, aquí cinco, allí diez, allá veinte; les di lo que pude. Una vez, los muchachos me informaron -saltando de alegría- que un automovilista pagó 300 pesos por uno de mis discos... Y en esta ocasión, con el producto de mis discos se compró pintura y cola para hacer pintas y pegas... Los estudiantes también integraron duetos, tríos y conjuntos musicales que subían y bajaban de los transportes cantando canciones populares y principalmente políticas (Reyes, 2019: 247-248).

Una de estas brigadas musicales que señala Judith estaba integrada por *Maylo* y Paco Ignacio Taibo II como recuerda el mismo *Maylo*:

Ahí éramos la brigada, Paco Taibo lo había estado usando en sus comentarios: “la brigada ataca”, de hecho, de ahí yo lo saqué, éramos compañeros de hecho fuimos juntos a cantar a los camiones. Paco lo ha dicho en varias ocasiones, dice mira afortunadamente yo me echaba el rollo y este cabrón cantaba,

¹¹⁵ Corrido de los combates del Politécnico.

porque si hubiera sido al revés hubiera sido un desastre. En esa época éramos dos, con el que era músico Armando Vélez, él era del Conservatorio muy buen músico, me enseñó a tocar el melodión, a mí me fascinó, entonces usábamos melodión y flauta dulce, de hecho, así grabamos la primera canción de la de *Indios* con flauta dulce, la grabamos al siguiente año con *Los Mascarones* (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Elena Poniatowska recuerda el trabajo de esta brigada formada por *Maylo* y Taibo, aunque confunde el melodión con un instrumento de cuerda.

En el 68 conocí a Paco como líder. Destacaba en las marchas porque brincaba muy alto, era muy elástico y alzaba el brazo: “Este puño sí se ve”, gritaba en voz en cuello: “Díaz Ordaz hocicón”, se hizo un gran orador en los barrios, en las fábricas. Aprendió a subirse a los postes y a hablar el lenguaje de la gente... Subía a los autobuses con un cuate que llevaba un melodión, especie de guitarrita, que tocaba canciones mientras el arengaba a los viajeros con su oratoria incendiaria (Elena Poniatowska, *Memorial del 68*: 243).

Por su parte León Chávez Teixeira también recuerda su participación como cantautor en las brigadas del movimiento.

Yo lo que hice fue sacar fotografías para lo de “El grito”, pero me invitaban a brigadas populares los mismos estudiantes, algunas veces toqué para ciertas reuniones, asambleas que se hacían, pero recuerdo que sobre todo me invitaban a brigadas afuera de los mercados, de ciertos espacios de barrio y ahí tocaba. Algún muchacho o muchacha daba la información del movimiento y cantaba canciones... Por ejemplo, yo hice en ese momento con un amigo de la comuna que se llamaba Alejandro Webelman, así antes de ir al Zócalo, cuando nos sacaron del Zócalo dijimos vamos a hacer una rola sobre la patria, entonces hicimos una canción que se llama *Amigo ven* y luego hice *Canto campesino* y otras rolas que se me han olvidado (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

También en las guardias que se hacían en las diversas escuelas en huelga, el canto formaba parte del ámbito festivo que se vivía: “...el uso de canciones y lemas populares con giros de comicidad, y la elaboración de un vocabulario nuevo, familiar y peyorativo, se combinaron para concretar el tono festivo y carnalesco opuesto a las formas serias de las ceremonias oficiales” (Gilabert, 1993: 164). Así lo recuerdan Teixeira y *Maylo*:

Parte de la supervivencia de las guardias era estar cantando y estar recordando las canciones, se iba yendo la canción pues hacia la canción que estaba en el contexto de las luchas. Y aquí pues las canciones de la Revolución por supuesto, se cantaban mucho las canciones que manejaba Óscar Chávez y Judith Reyes (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Todas las noches se hacían verdaderas comunas en cada escuela, se tomaba algún lugar para tomar café, para cantar, platicar, donde estaba el mimeógrafo, donde estaba la dirección y esto es algo que se asimila muy fuerte dentro de la gente que participó en el 68 (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Las guardias nocturnas eran el espacio y el momento ideal para relajarse y descansar. Pero también para discutir y reflexionar sobre los acontecimientos del día, que, gracias a la inventiva e imaginación de los estudiantes, quedaban plasmadas con ironía y humor en las parodias. A diferencia de lo efímero de las canciones “de moda”, estas canciones que surgieron en la lucha estudiantil, se mantienen como voz de la memoria colectiva en los movimientos sociales actuales.

Las parodias nacen en condiciones adversas. ... en CU, allí por las noches me gustaba tocar la lira y juntaba entre seis y ocho estudiantes a cantar de los Beatles hasta las baladas simples; hacíamos locuras con las canciones, las destruíamos, arreglábamos, nos divertíamos. En teatro descubrí que imitaba voces de niño y me salía muy bien la de Chabelo. Una noche después de un enfrentamiento con granaderos, resultado de la marcha al Zócalo el 13 de agosto, inicié la sesión musical nocturna cambiando la letra de La Balada del Vagabundo, (del autor italiano Pierantoni, en México la hizo famosa el ventrílocuo Carlos y sus muñecos Neto y Titino) por la del Granadero; quedo en dos partes chingona y hacia la voz de niño tipo Chabelo, aclaro, la parte que hablaba de Cueto y Mendiola, en 1970 la eliminamos y José Martínez Meza del grupo, modernizó la parodia... "Mira mi' mijito no cantes esas cosas /porque el gobierno tiene muchas orejas/ sus policías y también sus Porritos(Halcones) / por eso el gobierno fiu, fiu,..fiu fiu fiu / ay ay ay ay"; la grabamos en 1969, luego en 1974, después en 1988, y en 1998 con el grupo de Rock "La Castañeda". Aún tiene éxito, existen varios videos de la rola, y se canta por los nuevos estudiantes en 2018. (Colmenares, 2018: 152-153).

En esas noches de guardias, se aprovechaba para realizar diversas tareas. Como la impresión de propaganda y de cancioneros que eran repartidos en marchas y mítines para que la gente las cantara. Se cumplía así la labor de informar a la sociedad el punto de vista de los movilizados, para

contrarrestar la descalificación del movimiento que hacía el gobierno. De forma similar como en la Revolución se distribuían las letras de corridos contra el gobierno de Porfirio Díaz, impresas en la imprenta de Vanegas Arroyo. Los siguientes testimonios muestran esta importante y cotidiana presencia de la canción en el movimiento estudiantil.

Se hacía en las noches, se hacía en los mimeógrafos, se imprimían y se llevaban a repartir. Las canciones de Judith Reyes algunas se hicieron en mimeógrafo en el Poli, a mí me tocó tener un cancionero de eso... En la brigada con la que estábamos era estar haciendo parodias y salió un librito de parodias... salían primero las hojitas volantes, por ahí conservo alguna de *La balada del granadero*. Ahí dice hecha en Ciencias Políticas, la habíamos hecho nosotros después de una marcha que hubo en agosto, antes de la marcha del silencio y en esa marcha o antes de esa marcha ya se cantaba, se distribuyó. Todo mundo la conocía (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Esas noches de vela pues eran de cantar para poderse mantener despierta y con ánimos ¿no? ... cantaba uno y era como un inyectarte adrenalina, porque estás con la euforia del canto y con la historia de los revolucionarios pasados o presentes... Si tú estás en una guardia nocturna o de día a veces te viene la somnolencia, entonces pues que hacías, si tú no tomabas, porque ya sabes que todo mundo pues se echa una “cubita” o una “mota” o lo que sea, pero si tu no, pues el canto, yo el baile (Entrevista a Ana Ignacia Rodríguez la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

La gente cantaba las canciones más famosas del sur, las que llegaban de los países de América del sur; era evidente que a veces iban marchando, iban cantando algunas canciones conocidas, en los mítines, en las guardias, por supuesto (Entrevista a León Chávez Teixeira, 5 de agosto, 2016).

Se repartían los cancioneros o los compraba uno, ya no recuerdo si los compraba uno, porque además había toda esta mercadería afuera de las escuelas en plena huelga. Así como te vendían el “Libro rojo” de Mao y un botón en contra de la guerra de Vietnam o del Poder Negro, o lo que quieras, también te vendían los cancioneros que eran hojas bond que tenían a máquina la letra y decía con la música de tal y la letra. Tú la comprabas y entonces la tarareabas y entonces ibas leyendo la canción. cuando ya ibas a la manifestación y empezaban a cantarla pues tu ya más o menos tenías una idea y como la repetían pues a la segunda o tercera, más lo que habías leído, ya la cantabas (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

Sergio del Río, compañero de León Chávez Teixeira (a quien apodaba el *Animal*), recuerda como León combinaba su trabajo como fotógrafo al lado de Leobardo López Aretche y otros compañeros del CUEC¹¹⁶; con su labor como cantautor: “El 27 de agosto, en esa gran marcha del Museo de Antropología al Zócalo, además de tomar fotografías, el *Animal* cantó cuando andábamos en las brigadas” (Gazca, 2018: 89). El canto estaba presente en todos los momentos que vivían los estudiantes en las diversas actividades que realizaban, incluso cuando eran privados de su libertad. Dos mujeres del movimiento lo narran: Margarita Suzán y la *Nacha*.

Empezaron los carcelazos, pero afortunadamente en ese momento también eran muy lúdicos. Alguna vez estuvimos en una celda como 25 mujeres y en la del otro lado 25 hombres. Nos pasamos toda la noche cantando, y obviamente que al amanecer los guardias del turno nos sacaron porque ya no soportaban más. (Margarita Suzán, Memorial del 68, 2007: 121).

Fue difícil pero la música nos ayudó muchísimo dentro de la cárcel a sobrevivir, porque el cantar como que te libera y estando adentro pues bueno, la Tita y yo nos sabíamos canciones todas por ejemplo en ese momento estaban los Castro, entonces nos sabíamos todas las de los hermanos Castro y de la Revolución las de siempre... *El 30 30*, la *Adelita*, la *Valentina*, lo tradicional de los corridos... Después de Lecumberri me secuestran ahí en el departamento de ese amigo, ahí fue “la secreta” y me llevaron a Tlaxcoaque y también los cantos de cárceles son impresionantes... ¿Como te sientes hasta cierto punto que tu espíritu está libre estando tu pinche cuerpo preso?... ¡cantando! por eso yo creo que es importantísimo el canto, la música... ¿Qué te mantenía en la cárcel?... leer, escribir, cantar y bailar son las actividades lúdicas que puedes tener en un momento dado estando encerrado, porque qué más, ya sabes que no vas a salir porque es algo político (Entrevista a Ana Ignacia Rodríguez la *Nacha*, 6 de septiembre, 2016).

Una actividad sobresaliente del movimiento, junto con las brigadas, guardias, mítines y marchas, fue la organización de festivales artísticos. Comenzaron a realizarse el 18 de agosto en CU y Zacatenco,

¹¹⁶ Las brigadas fílmicas del CUEC, al igual que las de gráfica de las escuelas de artes plásticas de San Carlos y La Esmeralda, buscaban elaborar materiales capaces de romper el cerco informativo en el que la prensa oficial tenía confinado al movimiento. Se pidió a los camarógrafos que registraran la relación con la gente, como base para películas que fungieran como comunicados del movimiento a la sociedad. En este sentido, la organización colectiva y la aparición de una nueva temática social, implicaron una revolución en la manera de concebir al cine de los estudiantes del CUEC. (Álvaro Vázquez Mantecón, Memorial del 68, 2007: 195).

y ofrecían muy diversas actividades junto con la lectura de comunicados e información diversa sobre el movimiento.

Desde el momento en que se estabilizaron las huelgas y empezó a fluir de manera natural la mecánica de asambleas, brigadas y movilizaciones, también se generó y se intensificó muy rápidamente una rica y variada actividad cultural en los auditorios e instalaciones de las escuelas. Festivales artísticos, conciertos y audiciones, cine, conferencias, mítines de participación libre y tribunas de denuncia, fueron actividades diarias que solo se suspendieron con la ocupación militar de las escuelas en la última decena de septiembre (Álvarez Garín: 60)

Yo me acuerdo, así como explosión de la cuestión corporal, el 15 de septiembre, la fiesta del 15 de septiembre ahí sí, hubo en CU y hubo en el Politécnico. Yo fui a la del Poli, pero fue eso, bailar, cantar, todo lo que nos habíamos controlado (Entrevista a Esmeralda Reynoso, 20 de abril, 2016).

Rubén Ortiz recuerda cómo eran las presentaciones del grupo Los Folkloristas en estos festivales artísticos.

En el movimiento estudiantil eran plazas, porque teníamos un instrumental muy difícil, se acomodaban equipos de sonido o el que adquirimos nosotros cuando fuimos a Estados Unidos... el auditorio de Medicina donde yo canté *La zamba del Che* por primera vez (Entrevista a Rubén Ortiz, 12 de julio, 2016).

El historiador del movimiento estudiantil mexicano Ramón Ramírez, da su versión detallada sobre las actividades que se desarrollaban en dichos festivales artísticos y culturales, donde las canciones tuvieron una importante presencia.

Se iniciaron en la Ciudad Universitaria los festivales populares que se celebraron cada domingo hasta la ocupación y cierre de la Universidad... Desde las 11 de la mañana, en un tablado puesto frente a la torre de Rectoría se leían poemas, frecuentemente por sus propios autores, o bien actores profesionales quienes también llevaron en ocasiones fragmentos de obras clásicas puestas por algunos de los directores teatrales más serios y prestigiosos. Las partes musicales fueron siempre de una gran variedad. Era de suponerse que además de los grupos folklóricos, los llamados cantantes de protesta estuvieran presentes; pero nadie esperaba conciertos de clavecín -que difícilmente se encuentran en

nuestro raquíptico medio musical- como los que se dieron en los domingos populares (Ramírez, 2008, T II: 77).

Uno de los festivales más concurridos, con cerca de 30 mil personas, fue el del 15 de septiembre en Ciudad Universitaria. Antonio Velasco Piña narra en su novela histórica *Regina*, el ambiente que se vivía ese día y la presencia de música de diversos géneros en el festival.

La “Noche Mexicana” organizada por los estudiantes se había iniciado desde el atardecer. Miles de personas de los más diversos rumbos de la ciudad habían acudido a la celebración y disfrutaban de un ambiente en el que imperaba un enorme alborozo. Se vendía toda la amplia gama de productos propios de este tipo de festejos, desde tamales y enchiladas hasta confeti, serpentinas y enormes sombreros “zapatistas”. Había numerosos conjuntos musicales: mariachis, estudiantinas y tríos que cantaban boleros. Era una auténtica fiesta popular en el más completo sentido que pueda dársele al término” (Velasco Piña, 1987: 391-392).

En este festival nace el grupo de Los Nakos, uno de los principales receptores de las vivencias y del imaginario alternativo del movimiento estudiantil, para reproducirlo en el texto de canciones y parodias. Estas fueron cantadas por los participantes del evento, fuera mitin, marcha, o festival. Veamos el relato de *Maylo*, fundador del grupo y compositor de la parodia *Balada del granadero*.

Nosotros que éramos una brigada que empezamos a cantar en los camiones, simplemente nos subíamos a cantar a los camiones. No conocíamos mucho de la canción social, la fuimos conociendo en la medida que iba desarrollándose el movimiento y por eso empezamos a hacer las parodias, a cambiarle la letra a las canciones horribles que se escuchaban en el radio y se veían en la televisión... Nuestro enemigo físico, objetivo visible al cual nos enfrentábamos todos los días era el granadero, entonces en lugar de la *Balada del vagabundo* se convirtió en la *Balada del granadero*... El 15 de septiembre se hace la presentación del otro grito, diferente al grito que iba a dar el bocón de Díaz Ordaz y aquí lo dio Heberto Castillo en la UNAM. Resulta que por primera vez aparecimos nosotros porque la canción se había convertido en un hit dentro de los estudiantes, se cantaba, se había mimeografiado. Todos la cantaban en los mítines, en las manifestaciones y ahí fue cuando nos dijeron ¿cómo se llaman ustedes? y no sabíamos cómo llamarnos... entonces nos decidimos por “Los Nakos”. Estuve en todo el movimiento estudiantil cantando con esta brigada (Entrevista a Ismael Colmenares *Maylo*, 6 de septiembre, 2016).

Resumiendo, la canción en el movimiento estudiantil de 1968 en México tuvo un importante papel en la recreación y transmisión del imaginario alternativo y la identidad social. Asimismo, fue determinante en la contrainformación desarrollada por los movilizadores, para enfrentar la descalificación y represión del gobierno. Ya sea como canto de resistencia, parodia o nueva creación, la canción reprodujo en sus letras el ideal de la utopía. Los valores de dignidad, igualdad, justicia, libertad y democracia, por los cuales se levantaron estudiantes y simpatizantes, encarnaron en la lírica que estuvo presente en los diversos espacios de la movilización. La riqueza que ofreció la canción como vehículo de expresión de ideas y de múltiples estados de ánimo, permitió su libre tránsito de un ámbito a otro. La canción meta-comunicó a través de la razón, la emoción y la imaginación, los ideales de la utopía, la aspiración por una transformación profunda de la sociedad mexicana.

CONCLUSIONES

Después de haber revisado en los cuatro capítulos de esta investigación el contexto, los actores, las canciones y sus interrelaciones en el movimiento estudiantil, puedo concluir que se confirma la hipótesis planteada. La canción desempeñó un papel fundamental en la construcción del imaginario alternativo y la identidad social del movimiento. Al expresar en sus letras el ideal de la utopía, contribuyó a unificar a las diversas corrientes ideológicas presentes en la movilización. Esto dotó de una mayor cohesión a los movilizados que emprendieron con mayor eficacia sus acciones. Al mismo tiempo, la canción fue parte de la comunicación que el movimiento estableció con la sociedad. Junto con la gráfica y la propaganda, las letras de las canciones difundieron los motivos y demandas del movimiento. Con ello se criticó el discurso oficial que lo descalificaba para poder reprimirlo.

Esta tesis en el futuro podría enriquecerse con una etnografía más amplia. Más testimonios y un análisis del contenido propiamente musical, nos permitiría adentrarnos a conocer si hubo estructuras musicales más utilizadas en cada espacio de la movilización (mítines, marchas, guardias, etc). No obstante, los testimonios recabados y la revisión de las letras de las canciones, respalda la idea de la capacidad que tuvo el canto como sistema simbólico, para meta-comunicar significados a través de la razón, la emoción y la imaginación. Esta meta-comunicación al interior del movimiento, y al exterior con la sociedad simpatizante, permitió que aflorara el espíritu del carnaval que subvierte el orden establecido. El movimiento estudiantil le imprimió a la canción un carácter festivo, lúdico y subversivo, que le dio una gran versatilidad. Ya fuera canción mediática, de resistencia, parodia o nueva creación, circulaba por diversos ámbitos de la movilización, cantándose indistintamente en escuelas, plazas y calles. Gracias a su capacidad de agencia, la gente se apropió, a través de la canción, tanto del discurso estudiantil como del discurso oficial resemantizado por el movimiento.

Destaca el hecho de que la canción con mayor presencia en el movimiento fue la parodia. El gran número de parodias compuestas muchas veces de forma colectiva, muestra la imaginación desbordada y el ánimo festivo que animó las acciones de los estudiantes. Ellos enfrentaron la intolerancia y represión del gobierno con una actitud antisolemne y lúdica. Compusieron letras que, resignificando el discurso institucional, difundieron los ideales de dignidad, igualdad, justicia, libertad y democracia. Valores presentes en la historia de las luchas de la sociedad mexicana, como memoria colectiva y como paradigma de transformación social.

La actitud de estudiantes, músicos y público, de tomar a la canción como potente arma de transformación social, potenciando su capacidad de transmitir significados, al ser una manifestación

humana sensible y cotidiana, tuvo consecuencias en el posterior desarrollo musical. A partir del movimiento estudiantil de 1968 y de la utilización que se hizo de la canción, surge un movimiento de canto alternativo vinculado a los movimientos sociales. Este canto rebelde que se nutre de la memoria musical colectiva de los grupos subalternos de la sociedad mexicana, para proyectar sus deseos de transformación social, muestra una gran diversificación en la actualidad. Los movimientos sociales del siglo XXI en nuestro país presentan un cancionero de resistencia que acompaña sus mítines, plantones, marchas y festivales. Ya sea con una producción interna (movilizados), o externa (músicos simpatizantes), las canciones adquieren el significado y cumplen las funciones que se han descrito aquí. Al revisar este cancionero rebelde actual, nos encontramos con muchas canciones que provienen del movimiento estudiantil de 1968, como manifestación de una identidad social rebelde extendida hasta nuestros días. La obra de Judith Reyes, Margarita Bauche, José de Molina, Óscar Chávez, Enrique Ballesté, León Chávez Teixeira, Ismael Colmenares *Maylo* y muchos otros, surge en el 68, pero se mantiene viva en la actualidad, no solo como inspiración en la lucha, sino también como una importante fuente de conocimiento de la realidad.

Considero que aquí radica la importancia de esta tesis. La etnomusicología en nuestro país debe contemplar en sus compromisos el estudio de líneas de investigación que contribuyan a un conocimiento de la sociedad mexicana, que permita avanzar en su transformación. En un primer momento esta ciencia nació como una necesidad de conocer la música de los “otros”, los “diferentes” a la racionalidad occidental, para justificar el dominio colonial. En la actualidad, debe ser un arma de la liberación de estos pueblos del dominio neoliberal. Aquí son pertinentes las palabras de Enrique Ballesté respecto a la intencionalidad de su obra: “Yo me daba cuenta que era como un Prometeo, que a mí se me entregó el fuego, y yo tenía que ser nada más una mera estafeta para dar el fuego”. En este sentido, si los resultados de esta investigación motivan el desarrollo de nuevos estudios que le otorguen su justo lugar a este tema en la Academia, pero sobre todo en las mesas donde se diseñen las políticas públicas encargadas de fortalecer e impulsar la educación, la cultura y la música, como condición necesaria para la transformación social, esta investigación habrá cumplido su objetivo. El fuego seguirá alumbrando al hombre en su camino al reino de la utopía.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Alejandro y SANDOVAL, Elena, 1975
“Desarrollo industrial y clase obrera en México”, *Cuadernos Políticos*, No. 4 julio-septiembre, Era, pp. 6-24.
- ÁLVAREZ, Raúl, 2002
La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del Movimiento estudiantil del 68, México: Itaca.
- ARGUEDAS, Sol, 1971
“En torno a la ideología del movimiento estudiantil”, *Tres culturas en agonía*, México: Nuestro Tiempo, pp. 79-140.
- ATALLI, Jacques, 1995
Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, México: Siglo XXI.
- AYATS, Jaume, 1977
“Dos situaciones de expresión sonora colectiva: Las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos”, *TRANS, Revista Transcultural de música*, Sociedad de Etnomusicología, <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/310/dos-situaciones-de-expresion-sonora-colectiva-las-manifestaciones-en-la-calle-y-en-los-estadios-deportivos>> consultada el 25 de abril 2018.
- BAJTIN, Mijail, 1988
La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid: Alianza.
- BARTRA, Armando, 2009
“Tiempo de jóvenes”, *Voces y ecos del 68*, Salvador Martínez della Rocca (comp.), México: Miguel Ángel Porrúa/GDF/Asamblea Legislativa del DF, pp.63-84.
- BARTRA, Roger, et. al. 1975
Caciquismo y poder político en el México rural, México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter, 1973
“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos T. I*, Madrid: Taurus.
- BENSAÏD Daniel y WEBER Henry, 1969
Mayo 68: Un ensayo General, México: Era.
- BIZBERG, Ilán, 2010
“Una democracia vacía. Sociedad civil, movimientos sociales y democracia”, *Los grandes problemas de México*, T. VI Movimientos Sociales, Ilán Bizberg, y Francisco Zapata (coords.), México: El Colegio de México, pp. 21-60.
- CAMACHO, Gonzalo, 2006
“El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca”, *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México: Conaculta.
- CARMONA, Fernando et. al. 1976
El milagro mexicano, México: Nuestro Tiempo.
- CARRASCO, Eduardo, 1982
“La Nueva Canción en América Latina”, *Memoria del Foro. Primer Festival Nuevo Canto Latinoamericano*, México: CREA, UNESCO, INBA, FONAPAS, CASA DE LAS AMÉRICAS, pp.13-46.

- COLMENARES, Ismael, 2018
 “Tetralogía. La evolución de la canción comprometida en México”, *Memoria en pie. 1968-2018. 50 años de resistencia artística, crítica, independiente y popular*, México: Tintable/Secretaría de Cultura, pp.149-157.
- CÓRDOVA, Arnaldo, 1976
La política de masas del cardenismo, México: Era.
- DOMÍNGUEZ, Cuauhtémoc: 2015
1968. La escuela y los estudiantes, México: UNAM.
- DONAS, Ernesto, 2004
 “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960”, *Actas del V Congreso de la IASPM-AL*, Río de Janeiro.
- ESTRADA, Tere, 2008
Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras en México, México: Océano.
- EYERMAN, R. Y JAMISON, A., 1998
Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRITH, Simon, 2001
 “Hacia una estética de la música popular”, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Francisco Cruces (ed.), Madrid: Trota, pp. 413-435.
- GARCÍA, Liliana, 2012
Cantando para tiempos oscuros. Procesos históricos que incidieron en la canción social en México entre 1960 y 1980, Tesis para obtener el grado de maestro en Historia y Etnohistoria, México: ENAH.
- (2007)
Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924/1988, México: Redez.
- GAZCA, Jorge, 2018
El cantor con el sol en el sombrero. León Chávez Teixeira, canto épico y revolución, México: Itaca.
- GEERTZ, Clifford, 2005
La interpretación de las culturas, Barcelona: Gedisa.
- GILABERT, César, 1993
El hábito de la utopía. Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968, México: Instituto Mora/Miguel Ángel Porrúa.
- GILLY, Adolfo, 2009
 “1968: La ruptura en los bordes”, *Voces y ecos del 68*, Salvador Martínez Della Rocca, (comp.), México: Gobierno del Distrito Federal/Miguel Ángel Porrúa.
- GIMÉNEZ, Gilberto, 2005
Teoría y análisis de la cultura, Vol. uno, México: Conaculta.
- 2007
 “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas” *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Conaculta.
- GIMÉNEZ, Catalina, PEREDO, Jesús y ROBLES, Luz María, 1996

- Cien años de amor y lucha por la tierra*, México: SG, INEHRM, Conaculta, PACMYC.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, 1987
Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana, Santiago: CENECA, -----2008
 “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. ¿La gallina o el huevo?” *TRANS, Revista transcultural de música*, Sociedad de Etnomusicología, <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>> consultada el 25 de abril 2018.
- GRANADOS, Alan, 2016
 “El sonido y la música como marcos de la memoria colectiva”, *Apreciaciones socioculturales de la música*, Alan Granados y José Hernández (coords.), México: UAM, pp. 151-167.
 ----- 2019
 “Del *soundscape* a la praxis sonora. Expresiones sonoras de la protesta en la Ciudad de México”, *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*, Alan Granados y José Hernández (coords.), México: UAM, pp. 151-183.
- GUTELMAN, Michel, 1974
Capitalismo y Reforma Agraria en México, México: Era.
- GUZMÁN, José Manuel, 2008
 “Panorama de las teorías sociológicas de la novela”, *Cultura y representaciones sociales*, Revista electrónica de ciencias sociales, IIS, UNAM, Año 3, número 5, septiembre.
- H. de Giménez, Catalina, 1990
Así cantaban la revolución, México: Conaculta- Grijalbo.
- Héau, Catherine, 1984
 “El corrido y las luchas sociales en México”, *Comunicación y Cultura*, No. 12, agosto, UAM, pp. 67-73.
- IKEDA, Alberto, 1999
 “Música Política: Algunos casos Latino-Americanos”, *ACTAS IASPM-AL II Congreso (Santiago de Chile 1997)*, <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ikeda-Musica_Politica.pdf> consultada el 25 de abril 2018.
- JASPER, James, 2012
 “Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Vol. 4, No. 10, pp.46-66.
- JAY, Martín, 1974
La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1925-1950), Madrid: Taurus.
- LABAJO, Joaquina, 2004
 “Compartiendo canciones y utopías: el caso de los Voluntarios Internacionales en la Guerra Civil Española”, *TRANS, Revista Transcultural de música*,

<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/201/compartiendo-canciones-y-utopias-el-caso-de-los-voluntarios-internacionales-en-la-guerra-civil-espanola>> consultada el 25 de abril 2018.

LÓPEZ CÁMARA, Francisco, 1973

El desafío de la clase media, México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.

LUKACS, Georg, 1975

Historia y conciencia de clase, México: Grijalbo.

KROTZ, Esteban, 1997

“La dimensión utópica en la cultura política: Perspectivas antropológicas”, *Culturas políticas a fin de siglo*, Rosalía Winocur (coord.), México: Juan Pablos/Flacso,

<https://antropologiapoliticaenah.files.wordpress.com/2014/10/ap-11-2-krotz.pdf>>

Consultada el 25 de abril 2018.

MARTÍNEZ Della Rocca, Salvador, 2009

Voces y ecos del 68, México: Porrúa.

MARX, Carlos, 1973

“Tesis sobre Feuerbach”, *Carlos Marx, Federico Engels, Obras escogidas*, T. I, Moscú: Progreso.

MELUCCI, Alberto, 1999

Acción colectiva, vida cotidiana y democracia, México: Colegio de México.

MEMORIAL del 68, 2007

México: UNAM, GDF, Turner.

MENDOZA, Vicente T. 1976

El corrido mexicano, México: FCE.

MERRIAM, Alan P. 1964

The Anthropology of music, USA: Library of Congress.

MEYER, Lorenzo, et al, 1981

Historia General de México, T. 4, México: Colegio de México-SEP.

MICHEL, Concha, 1997

México en sus cantares, México: FONCA-INI-IMC.

MOCTEZUMA, Pablo, 2010

El movimiento de 1968, México, Sísifo.

MOLINO, Jean, 2011

“El hecho musical y la semiología de la música”, *Reflexiones sobre semiología musical*, Susana González y Gonzalo Camacho, (coords.), México: ENM, UNAM, pp. 111-172.

MONSIVÁIS, Carlos, 1984

Amor perdido, México, Era.

---- 1984a

“La agonía interminable de la canción romántica”, *Comunicación y Cultura* No. 12, México: UAM.

---- 1986

“Quien fuera Pedro Infante”, *Encuentro*, abril 1986, México.

---- 1988

Escenas de pudor y liviandad, México: Grijalbo.

- 1989
 “El magisterio y la modernidad”, *Cuadernos Políticos* No. 58 octubre-diciembre, México: Era, pp.20-28.
- 2008
El 68. La tradición de la resistencia, México: Era.
- MORENO, Yolanda, 1989
Historia de la música popular mexicana, México: Alianza.
- MUTONYA, Maina wa, 2017
La política de la vida cotidiana en la música popular gikuyu de Kenia (1990-2000), México: El Colegio de México.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 2005
 “La semiología musical: más allá del estructuralismo, después del postmodernismo”, *Boletín Música* No. 15-16, La Habana: Casa de las Américas, pp. 3-49.
- OLIVIER, Guadalupe; Tamayo, Sergio y Voegtli Michael, 2016
 “Movilización y desmovilización en los movimientos sociales. La protesta estudiantil del 68 ante la doble cara de la represión”, *Movimientos sociales en México. Apuntes teóricos y estudios de caso*, Miguel Ángel Ramírez (coord.), México: RED/ UAM, pp.305-339.
- ORTEGA, Francisco, 2013
Octubre Dos. Historias del movimiento estudiantil, México: Sierpe.
- ORTIZ, Rubén, 1998
 “La música también se manifestó en el ‘68”, *Zurda*, No. 12/Vol. III/Año 12, pp. 223-228.
- PÉREZ Arce, Francisco, 2007
El principio. 1968-1988: años de rebeldía, México: Itaca.
- 2017
Caramba y zamba la cosa. El 68 vuelto a contar, México: Itaca.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, 2000
Avatares del Nacionalismo Cultural, Cinco ensayos, México: CIDHEM-CIESAS.
- 2014
 “Cultura y resistencia en México 1968-1988. La música popular y los medios de comunicación masiva”, *Cultura y Resistencia en México*, México: Nosotromo.
- 2014a
 “De fandangos y jarochos”, *Fiesta y fandango. En la historia, en la literatura y el arte*, Alejandro Ortiz Bulle Goyri (coord.) México: UAM.
- PERZABAL, Carlos, 1979
Acumulación capitalista dependiente y subordinada: el caso de México (1940-1978), México: Siglo XXI.
- PONCE, Roberto, 1998
 “El 68 cuestionó por primera vez la música comercial; los ideales de paz y amor se juntaron a los de cambio social en la nueva canción”, *PROCESO* No. 1143, 28 de septiembre, p. 27.
- PONIATOWSKA, Elena, 1975
La noche de Tlatelolco, México: Era.
- PULIDO, Alberto, 2008
A 40 años de 1968. La crónica de un año maravilloso, México: STUNAM.

- RAJCHEMBERG, Enrique y HEAU, Catherine, 2005
 “Historia y simbolismo en el movimiento zapatista”, *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. dos, Gilberto Giménez, México: Conaculta.
- RAMÍREZ, Ramón, 2008
El movimiento estudiantil de México, dos tomos, México: Era.
- REVELES, Francisco, 2006
El nuevo sistema político mexicano: los Poderes de la Unión, México: UNAM.
- REYES, Judith, 2019
La otra cara de la patria, México: UNAM, CCUT.
- 1997
Presencia del juglar en la Historia de México. México: Universidad Autónoma de Chapingo.
- RICOEUR, Paul, 1985
 “Ideología y Utopía como imaginación cultural”, *Itaca*, estío No. 5, pp. 42-57.
- RODRÍGUEZ, Paulo César, 2016
 “La música como generadora de cohesión social: emergencia, representaciones colectivas y efervescencia social”, *Apreciaciones socioculturales de la música*, Alan Granados y José Hernández (coords.), México: UAM.
- ROURA, Víctor, 1984
Negros del corazón, México: UAM.
- RUIZ, Emiliano, 2018
El 68. Una historia oral más allá de la masacre de Tlatelolco, México: Senado de la República, Instituto Belisario Domínguez.
- SÁNCHEZ, Vázquez Adolfo, 2014
Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo, México: FCE-UNAM.
- SCOTT, James, 2000
Los dominados y el arte de la resistencia, México: Era.
- SPENER David, 2017
No nos moverán: Biografía de una canción de lucha, Santiago: Lom.
- TAIBO II, Paco Ignacio, 2008
 68, México: Planeta.
- THOMPSON, John B., 2006
Ideología y cultura moderna, México: UAM.
- VELASCO Jorge, 2004
El Canto de la Tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México, México: Conaculta.
- 2018
 “La música popular en el 68. Un canto de resistencia que se mantiene en pie”, en *Memoria en pie. 1968-2018. 50 años de resistencia artística, crítica, independiente y popular*, México: Secretaría de Cultura / Ed. Tintable, pp. 141-148.
- 2019
El sonido de la resistencia. Patrimonio musical. El canto popular en los movimientos sociales del siglo XXI en México, México: FONCA-El Angelito Editor.

- VELASCO, Jorge, (comp.), 2013
Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano, México: Uva Tinta / Conaculta.
- VELASCO, Piña Antonio, 1987
Regina, México: Jus.
- VERAZA, Jorge, 1993
Proletarización de la humanidad y subsunción real del consumo bajo el capital (de la década de los 60's a la de los 90's), México: Seminario de El Capital, Facultad de Economía, UNAM.
- VERZERO, Lorena, 2013
 “Política y cultura en los años '70: El itinerario de Canto Popular Urbano”, *TRANS, Revista transcultural de música*, <<http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-12.pdf>> consultada el 25 de abril 2018.
- VILA, PABLO, 2000
 “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, *Recepción artística y consumo cultural*, México: Conaculta-Juan Pablos.
- 2014
The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina, Pablo Vila (Editor) Lexington Books, 2014. <<https://books.google.com.mx/books?isbn=0739183257>> Consultada el 25 de abril de 2018.
- VILLANUEVA, René, 1994
Cantares de la memoria. 25 años de historia del grupo los Folkloristas, alma y tradición de la música popular mexicana, México: Planeta.
- ZAPATA, Francisco 2016
 “Movimientos sociales y conflicto laboral en el siglo XX”, *Los grandes problemas de México*, T. VI Movimientos Sociales, Ilán Bizberg, y Francisco Zapata (coords.), México: El Colegio de México pp. 61-100.
- ZERMEÑO, Sergio, 1991
México: Una democracia utópica. El movimiento estudiantil de 1968, México: Siglo XXI.
- 2009
 “A 40 años, ¿qué cambió, que permanece?”, *Voces y ecos del 68* Salvador Martínez Della Rocca (coord.,) México: Porrúa.
- ZOLOV, Eric, 2002
Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal, México: Norma.

PÁGINAS DE INTERNET CONSULTADAS

<<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html>>, consultada el 21 de febrero 2020.

<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ikeda-Musica_Politica.pdf>, consultada el 21 de noviembre, 2019.

<<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1998/10/02/treinta-anos-de-la-masacre-de-tlatelolco-saludo-a-la-digna-generacion-de-1968/>> consultada el 25 de abril 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=LT1IOX5rxhM>> La caja de los recuerdos, consultada el 11 de mayo 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=3hMqkwfQmz0>> Que se escuchaba en México en octubre de 1968, consultada el 11 de mayo 2020.

<<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2017/09/01/la-epica-historia-de-no-nos-moveran-de-canto-de-esclavos-al-primer-no-al-golpe-de-1973.shtml>> consultada el 20 de octubre, 2018.

<<https://libretadeartesescenicas.wordpress.com/2014/09/13/pintura-poesia-y-musica-en-la-cancion-la-vasija-de-barro-de-1950-danzante-ecuatoriano/>> consultada el 8 de junio 2020.

<<https://www.lavanguardia.com/cultura/20161013/41979802813/entrevista-dario-fo.html>> Entrevista del "Magazine", 14 de febrero de 2007. Ver nota "Un cumpleaños con Darío Fo", consultada el 2 de septiembre, 2018.

<<https://www.youtube.com/watch?v=TemSjkhA1qI>> José de Molina, *El Cantor*, consultada el 15 de julio, 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=4Ff8k8LExIs>> Palabras previas a la interpretación de José de Molina de su canción *Identidades*, min. 40, consultada el 15 de junio, 2020.

DISCOGRAFÍA

REYES, Judith, *Crónica Mexicana*, (cantautora) s/f.

REYES, Judith, *Cronología del movimiento estudiantil de 1968*, (cantautora), s/f.

MOLINA, José, *Cánticos y testimonios*, (cantautor), Nueva Voz Latinoamericana, s/f.

MOLINA José, *Testimonios rebeldes*, (cantautor) Nueva Voz Latinoamericana, 1972.

BALLESTÉ Enrique, *Canciones*, (cantautor), 2009.

LOS NAKOS, *68-98*, (canciones del grupo), Pentagrama, 1998.

CHÁVEZ Teixeira León. (disco homónimo con canciones del cantautor), s/f.

CHÁVEZ, Óscar, *México 68*, 2 volúmenes, (intérprete), IM Discos, 1994.

VARIOS, *Música de los movimientos sociales en México*, Pentagrama, 2012.

FILMOGRAFÍA

El grito, Leobardo López Arretche, Filmoteca de la UNAM, 1968.

México 68, Óscar Menéndez, Ed. Pentagrama, 1993.

1968, Documental de Carlos Bolado, Once TV México, 2010.

CANCIONEROS

Canciones y poesía de protesta, Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, s/f.

La ideología del CNH. Canciones y carteles, Ed. Heterodoxia, 1971.

Cancionero. Crónica musical 50 años de canto y lucha del movimiento estudiantil de 1968, Moisés Ramírez Tapia, 2018.