

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL MOVIMIENTO RUPESTRE: COMPOSICIÓN DE UNA MÚSICA
DIFERENTE

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

ROBERTO FRANCISCO PONCE GARCÍA

ASESOR: DR. NAYAR LÓPEZ CASTELLANOS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Introducción.....	3
Capítulo 1.	
I. Música, cultura e identidad	
1.1 ¿Qué es la música?	6
1.2 La creación musical	13
1.3 La música como cultura urbana	22
1.4 Identidad a través de la música	31
Capítulo 2.	
II. Ciudad de México (De la Revolución a la década de 1980)	
2.1 Ciudad de México: espacio urbano fértil para el arte	40
2.2 La sociedad mexicana	45
Capítulo 3.	
III. Los Rupestres	
3.1 El surgimiento del Movimiento Rupestre	56
3.2 ¿Quiénes son los Rupestres?	65
3.3 Fuerza creativa en los acordes Rupestres	67
3.4 Rockdrigo González	76
Conclusión	87
Bibliografía	91
Anexo	
Sondeo sobre Movimiento Rupestre y Rockdrigo González	95

Introducción

El Movimiento Rupestre, cuya experiencia se desarrolló en la Ciudad de México, es un eslabón relevante y prácticamente sin estudiar en la cadena del rock nacional. El surgimiento, su evolución y difusión de éste, por sus características es único en el quehacer cultural mexicano. A través de la música y el canto, es que sus integrantes se proyectaron en la década de 1980 y lograron colocarse en el escaparate nacional. De la mano del talentoso Rockdrigo González, quien fuera el referente indiscutible y líder de la causa, los Rupestres, cuya apuesta contracultural los ubicó en el ámbito independiente, amantes de la libertad, la literatura y la poesía, así como en el rechazo a la comercialización, lograron trascender en el tiempo. La tecnología no acabó con ellos. En este sentido, la figura unificadora de Rockdrigo González y su sustento como pionero, de esta especie de “grupo sin grupo” (al igual que los literatos de los Contemporáneos de medio siglo atrás) serán ejes importantes de este trabajo.

Es por eso que, al hablar de rock mexicano, es necesario integrar al discurso el aporte de los músicos Rupestres, entre los que destacan, además de Rockdrigo González, Fausto Arrellín, Rafael Catana, Roberto Gonzáles, Nina Galindo, Eblen Macari y Roberto Ponce, entre otros. Investigarlos busca comprender no sólo la historia del rock nacional sino también la cultura, la sociedad y la transformación del espacio urbano conocido como Distrito Federal y/o Ciudad de México.

Los Rupestres surgieron y fueron identificados como grupo a principios de los años ochenta a partir de una serie de tocaditas y por la creación de un Manifiesto Rupestre, elaborado por el propio Rockdrigo González. Son parte de la cultura forjada en las calles y reproducida en el andar ciudadano, en la escena del rock urbano contracultural. Así como se apropiaron de espacios y foros, en otras ocasiones fueron excluidos de los escenarios y los medios de comunicación. No representan el *mainstream* de la época ni tampoco figuraron en los conciertos masivos o la producción de contenidos comercialmente redituables. Sin embargo, las guitarras de palo de los Rupestres resuenan y dan significado al proceso evolutivo de la música que se vivió en los ochenta en el país, previo al surgimiento y el impulso de la campaña de difusión “Rock en tu Idioma”, que tenía el objetivo de promover bandas de música provenientes de

España y Latinoamérica que cantaran en español, integrándolas en discos recopilatorios para así obtener un mayor éxito comercial.

Los Rupestres son más bien una especie de trovadores errantes que le cantaron a la gente en lenguaje popular para identificarse con ellos a través del arte y lo cotidiano. Pertenecen al escenario e impulso de una nueva generación urbana que reaccionó, no sólo a la industria y a la comercialización, sino a la colonización cultural del extranjero: un despertar motivado por la incormformidad de los jóvenes mexicanos pos el Movimiento de 1968.

Por lo anterior, ubicarlos, reconocerlos y dignificar su trabajo representa una de las tareas principales de este estudio que se centra en tres grandes bloques: música, cultura e identidad; la Ciudad de México y los Rupestres. Esta tesis se propone abordar los siguientes puntos:

- 1.- Estudiar el Movimiento Rupestre que tuvo lugar en la Ciudad de México a principios de los años ochenta.
- 2.- Descubrir cuál es la importancia como expresión de este fenómeno cultural en la historia de la música rock en México.
- 3.- Comprender la singularidad del movimiento dentro de las transformaciones de la industria para mostrar cómo se hacía música en nuestro país en esa época.
- 4.- Analizar sus características artísticas y su identidad como colectivo.
- 5.- Proporcionar un contexto sociocultural que permita ubicar y dar a conocer el trabajo de estos músicos en la historia del rock mexicano.
- 6.- Destacar la trayectoria del principal exponente del Movimiento Rupestre, Rockdrigo González.

Los elementos teóricos para la investigación son tomados de la sociología interpretativa, la sociología urbana, la sociología de la cultura y del concepto de identidad. Esto con el objetivo dar sentido descriptivo y crítico al trabajo. Autores como Aaron Copland, Manuel Castells, Raúl Béjar Navarro, Pierre Bourdieu, Erving Goffman y Zygmunt Bauman, entre otros, servirán de guía delinear el sustento conceptual de la investigación.

Partiendo de las interacciones y rutinas de la vida diaria, posibles por las relaciones y los encuentros presenciales, es como en primera instancia se dio

conocimiento de esta música entre la gente y los propios compositores, para posteriormente, materializarse hasta llegar a ser el fenómeno social llamado Movimiento Rupestre. En los capítulos de este trabajo se abordará más a detalle el enfoque teórico basado principalmente en la sociología interpretativa como detonante y facilitador de los vínculos entre estos artistas.

La estrategia metodológica de este trabajo es cualitativa. Está basada en el estudio de caso que incluye la recolección de información teórica, documental y periodística para dar sustento al proyecto y dotar de riqueza interpretativa la observación del fenómeno. Además, se utilizó una breve encuesta para obtener significados representativos y contemporáneos sobre el objeto de estudio, que permitirán ampliar la percepción que se tiene actualmente sobre los Rupestres.

Pretendo mostrar al Movimiento Rupestre como una expresión artística crítica y única, en contraposición a la tendencia dominante y comercial de la época; expresión que tuvo lugar en un contexto cuyos elementos culturales posibilitaron su desarrollo en la Ciudad de México. El movimiento significó, en un periodo determinado, la composición de una música diferente. No una variable más, sino una nunca antes escuchada en México.

Así, el documento que tienes en tus manos es un intento por descubrir ese fragmento aparentemente pequeño de historia rocanrolera, para entregarlo, rescatado del olvido, a las nuevas generaciones en pos de una visión más genuina: el Movimiento Rupestre. No es poca cosa su aportación en estos momentos de crisis económica donde la globalización y la pandemia de coronavirus han puesto al descubierto, como nunca antes en la historia moderna, los desequilibrios sociales y la destrucción del planeta, sea un soplo de aire fresco para que los jóvenes enfrenten con creatividad y confianza la tarea de convertir este mundo en un espacio habitable para todos.

I. Música, Sociedad y Creatividad Artística

1.1 ¿Qué es la música?

De acuerdo con la Real Academia Española, “la música es una expresión artística que se basa en la combinación de sonidos (ritmo, melodía y armonía) de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.”¹

Sin embargo, la creación y la apreciación musical han sido descritas como “una de las cosas más misteriosas con las que el ser humano está dotado”², y la definición filosófica del concepto contempla condiciones necesarias tales como la tonalidad, el ritmo, las propiedades estéticas o las experiencias. Algunos autores defienden la idea de que la música, como tal, es un lenguaje lejos de sus intenciones artísticas, al utilizar por ejemplo, la siguiente definición: “cualquier evento producido u organizado intencionalmente para ser escuchado, y tenga ya sea alguna característica básica musical, como el tono o el ritmo, o para ser escuchado por tales características”³. Otros autores como el violinista y escritor mexicano, Samuel Máynez Champion, son más estrictos al clasificar en “buena” música a la que favorece la vida y en “mala” música a la que la corrompe o aniquila:

“...la música culta o ‘clásica’, aquella que sí dignifica la existencia humana, debe poseer originalidad rítmica, innovación armónica, solidez estructural y variedad melódica. Las demás, entre las que se excluyen, por supuesto, las músicas emanadas de la verdadera inspiración del pueblo, son deyecciones acústicas que, acaso, deberían etiquetarse con las mismas leyendas de los cigarrillos y las bebidas alcohólicas en cuanto a su nocividad.”⁴

¹ Diccionario de la lengua española. <https://www.rae.es/drae2001/m%C3%BAsica>

² Darwin, Charles (1871). *The Descent of Man*. Reino Unido. Penguin Books. p. 365.

³ Kania, Andrew (2011). *Definition*. Trinity University. Estados Unidos. Routledge. p.16.

⁴ Máynez Champion, Samuel (2014). *De música y de músicos*. Vol 1. México. Ediciones Proceso. p. 13.

Lo cierto es que todas las sociedades tienen su música, que se manifiesta dentro de un contexto histórico determinado y refleja un sentir característico de la cultura. Desde sus orígenes, la música ha sido un arte estrechamente relacionado con los procesos de desarrollo de la sociedad. Es tan antigua como el ser humano. Se manifestó antes de las pinturas rupestres y acompañó los aspectos rituales, mágicos o religiosos de la vida comunitaria en tiempos arcaicos. Los hallazgos más antiguos de instrumentos musicales son flautas que datan de más de 42 mil años.

El etnomusicólogo y antropólogo británico, John Blacking, se pregunta: ¿Hay música en el hombre? Esto con la finalidad de analizar la complejidad de la musicalidad humana, y es que la música también ha sido considerada como una actividad restringida y destinada para unos cuantos. El autor aborda el tema a través del estudio del comportamiento social en poblaciones de África y hace una crítica al etnocentrismo inherente a las visiones elitistas y evolucionistas del hecho musical.

“Hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música, como el lenguaje y posiblemente la religión, es un rasgo específico de nuestra especie. Es posible incluso que procesos fisiológicos y cognitivos esenciales para la ejecución y la composición musical se hereden genéticamente y estén presentes, por lo tanto, en todo ser humano. Una mejor comprensión de estos y otros procesos implicados en la producción de música puede proporcionar la prueba de que los seres humanos son criaturas más capaces y extraordinarias de lo que la mayoría de las sociedades les ha permitido ser.”⁵

En este sentido, Norbert Dufourcq, organista y profesor de musicología francés, desarrolla las etapas de transformación musical en su libro *Breve historia de la música*, donde hace un recorrido desde sus orígenes hasta las recientes manifestaciones, pasando por los grandes autores y afirmando que: “los estilos se suceden, se oponen. Pero las obras de arte quedan.”⁶ Dufourcq señala que

⁵ Blacking, John (2015). *¿Hay música en el hombre?* España. Alianza Editorial. p.39.

⁶ Dufourcq, Norbert (2021). *Breve historia de la música*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 234.

la evolución musical es producto de las preferencias, los cambios y los movimientos artísticos de grupos sociales a través de la historia:

“La música, que es tan vieja como el hombre, parece sinónimo de movimiento desde las épocas más remotas. Ahora bien, quien dice movimiento, dice ritmo. Antes que nada, la música vive de ritmo. Así, la música y la danza parecen tener un origen en común. ¿Qué es el ritmo? Es una repetición de ruidos escandidos. Los primeros instrumentos de música fueron las manos del hombre, cuyo golpeteo constituyó la fuente primitiva del ritmo. Las danzas ritmadas, las poesías cantadas y ritmadas acompañaron al comienzo las ceremonias religiosas. Es probable que, en su origen, tanto el encantamiento como la danza hayan tenido también algún parentesco con la magia.”⁷

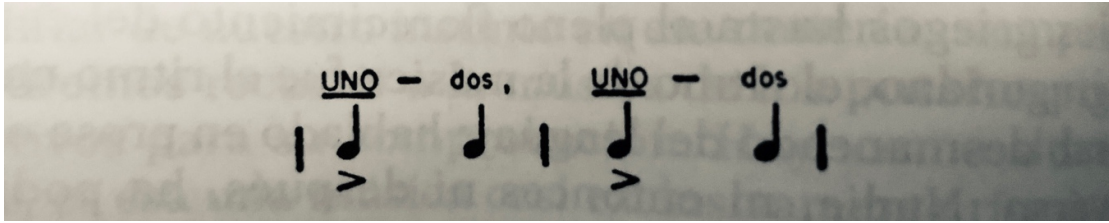
La música siguió en movimiento, se desplegó a través de las diferentes civilizaciones y culturas hasta el establecimiento de su propio lenguaje en forma de notación musical. Esto permitió su expresión en diferentes formas estructuradas, en un principio en occidente con la música cristiana de la liturgia que se transmitió de manera oral, para luego convertirse en un sistema universal omnipresente, al grado de que en la actualidad, la canción es el tipo de música más escuchada.

Un buen entendimiento del ritmo, la melodía y la armonía –como elementos básicos de la música–, permite alcanzar un mejor nivel de comprensión. El ritmo son los sonidos, que van desde un aplauso hasta una nota de violín, y que están acomodados en un intervalo de tiempo dependiendo de su fuerza o acento. Aaron Copland lo describe muy bien en el siguiente ejemplo:

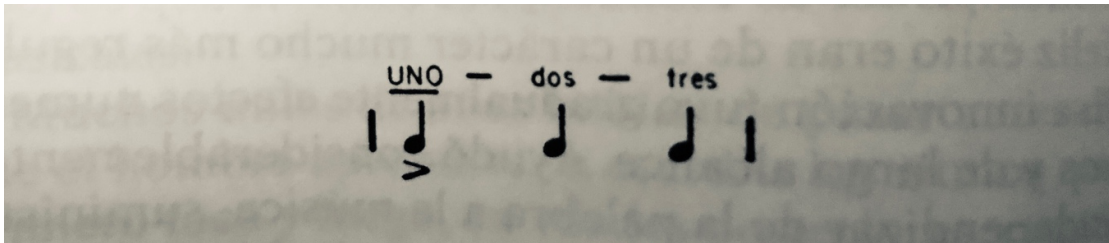
“Casi todo el mundo, en alguna época de su vida, tomó parte en un desfile. Las pisadas mismas parecen gritar: IZQUIERDO, derecho, IZQUIERDO, derecho; o UNO, dos, UNO, dos; o para decirlo con la terminología musical más simple.”⁸

⁷ Dufourcq, Norbert. Op. Cit. p. 13.

⁸ Copland, Aaron (2005). *Cómo escuchar la música*. España. Fondo De Cultura Económica. p. 50.



O en unidad métrica básica ternaria:



Este flujo de movimiento controlado y sonoro es el ritmo, que puede presentarse de múltiples maneras. El ritmo, desde su manifestación más sencilla y común, hasta sus formas polirítmicas y modernas, invita a escuchar y a sentir la música sin la necesidad de analizarla. Por otra parte, la melodía es un conjunto de notas musicales alineadas en sucesión una tras otra que se perciben como una sola entidad. Una persona que canta una canción pop hace melodía; un solo de guitarra o un solo de saxofón son también melodías. El mismo autor citado señala que:

“ (...) las melodías al igual que las frases gramaticales, tienen a menudo en su curso puntos de reposo equivalentes a la coma, al punto y coma y a los dos puntos de la escritura. Esos puntos de reposo momentáneos, o cadencias, como a veces se les llama, ayudan a hacer más inteligible la línea melódica, al dividirla en frases más fácilmente comprensibles.”⁹

La famosa escala diatónica: do, re mi, fa, sol, la si, do, que surgió en la Edad Media (siglos IX, X, XI y XII) con la contribución de Guido de Arezzo para facilitar

⁹ Copland, Aaron. Op. Cit. p. 62.

la lectura, tiene 7 diferentes sonidos o notas, que si las cantamos obtenemos una representación básica, bucal y sonora, de lo que es una melodía. Una nota musical es un sonido producido por una vibración con frecuencia constante, y el uso de las notas en una escala musical, permitirá al compositor crear diferentes melodías.

Finalmente, la armonía son notas tocadas en paralelo, es decir, simultáneamente. Ejemplos de esto son los acordes de piano o de guitarra. La armonía es como la cama de sonido que va por debajo de las melodías y que apareció con la práctica. El músico estadounidense, Aaron Copland, lo explica de la siguiente manera:

“El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana.”¹⁰

Así, las primeras manifestaciones armónicas estructuradas en occidente sucedieron en el siglo XVII y fueron expresiones consideradas como “básicas”, esto en comparación con su transformación y con lo que se conoce como armonía hoy en día.

En su texto *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Max Weber dedica tiempo al término polifonía, con la acepción de *sonidos simultáneos* que abarcan el concepto de la armonía occidental. Además, Weber pone en consideración la situación económica y las posibilidades de creación de los músicos durante el Renacimiento, época en la que se da una nueva valoración del intérprete, a la par de un desarrollo de instrumentos más profesionales, y advierte que “el virtuosismo internacional de Mozart y la necesidad creciente de los editores de música y los empresarios de concierto, así como el creciente consumo de música, de acuerdo con los efectos del mercado llevaron a triunfo definitivo del piano de martillos.”¹¹

¹⁰ Copland, Aaron. Op. Cit. p. 70.

¹¹ Weber, Max (2015). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. España. Tecnos. p. 181.

El progreso de la armonía se consolidó en el siglo XX y su análisis es considerado como una ciencia, que comprende el estudio de los acordes y la relación entre ellos.

Otro elemento que puede considerarse como parte esencial de la música es el timbre, que se refiere al color sonoro. Se trata de la cualidad de un sonido producido por un determinado instrumento o agente sonoro, y puede ser agudo o grave dependiendo de la altura de la nota.

Al ser una expresión humana, la música posee la cualidad de comunicar emociones de una forma única. Nuestro cerebro recibe el estímulo del sonido para activar reacciones en el cuerpo que cobran sentido con la repetición. Es más fácil escuchar, sentir, reproducir o compartir la música, que tratar de explicarla, porque influye directamente en el estado de ánimo, puede significar nada o significarlo todo.

En el prólogo del libro *Necesidad de música*, Rafael Vargas Escalante, quien hizo la selección de textos y la traducción de varios escritos del pensador y crítico literario George Steiner, señala que “la música sólo puede ser comprendida en/con la música misma”¹², y cuenta que durante una entrevista con Ronald A. Sharp para la revista *The Paris Review*, el propio George Steiner ejemplifica esta idea al responder a la pregunta de si la música es aquello que no puede traducirse, a lo que responde con una anécdota que solía utilizar al dar clases: “Robert Schumann interpreta un estudio para piano muy complejo y uno de sus estudiantes le pregunta si puede explicarlo. ‘Sí’, dice Schumann, y lo toca de nuevo.”¹³

No se puede evitar mencionar a la música como una actividad fundamental para el desarrollo y el entendimiento del mundo de una persona, ni dejar de señalar su carácter lúdico, educativo, psicológico o como mero producto de consumo. La música tiene una estrecha relación con la percepción, con las emociones, con la vivencia del momento y con el lugar en donde se escucha, además de ser una herramienta terapéutica utilizada para recuperar la movilidad del cuerpo o como apoyo para la meditación.

¹² Steiner, George (2021). *Necesidad de música*. México. Grano de Sal. p. 21.

¹³ Steiner, George. Op. Cit. p. 21.

La música es, entonces, la más natural y la más artificial de todas las artes. Ha estado presente desde que el ser humano tiene uso de razón en rituales, ceremonias religiosas, actos bélicos y eventos deportivos. En tiempos modernos, la música estará en las calles y más tarde en las tiendas o puntos de venta, pasando por los reproductores portátiles, los archivos de internet y los teléfonos inteligentes. Su arquitectura sonora le habla a lo más profundo de nuestra conciencia, siempre presente como un lenguaje universal, como un espejo de los tiempos que vivimos, y otras veces, como un motor de cambio social.

A pesar de ser una manifestación abstracta, la música tiene un proceso de creación como toda obra de arte, que requiere de tiempo y dedicación para estructurar el sonido. Algunos géneros musicales como el jazz pueden parecerle al oyente desordenados y difíciles de escuchar, pero las canciones tienen un principio, un medio y un final estructurados. Por eso, contar con una audición más activa (sin importar que se trate de Mozart, Duke Ellington, Frank Sinatra, Jimi Hendrix, Madonna o Billie Eilish), hace más honda y personal nuestra comprensión de la música. Esto quiere decir, tener herramientas analíticas para ser oyentes más conscientes y entrenados, y no una persona que se limita simplemente a escuchar, sino alguien que escucha algo.

“La banalización es, en efecto, la calamidad de nuestro tiempo. Y tiende a agravarse: peor que no escuchar música es escucharla mal. No por un problema de mala calidad al momento de ser reproducida (aun los equipos de sonido portátiles tienen una calidad y una potencia cada vez mejores), sino por la indiferencia con la que la escuchamos. Es un error creer que la música es una ‘distracción’, un pasatiempo o una simple forma de diversión. Se requiere de tiempo libre para escuchar música, sí, pero escucharla no es un acto de ocio, como no es ocioso leer, aunque haya quien crea que al leer no se hace nada.”¹⁴

Hoy se escucha más música que nunca gracias a los avances tecnológicos, las aplicaciones móviles y los servicios por *streaming* que han masificado los

¹⁴ Steiner, George. Op. Cit. p. 23.

alcances sonoros. Antes era más común que las tertulias y reuniones contaran con invitados que tocaban y cantaban en grupo, sacaban la guitarra y a echar el palomazo para amenizar la pachanga; ahora lo normal en una fiesta es juntamos decenas de personas alrededor de una potente bocina de audio a escuchar “un surtido rico” de canciones que navegan por todos los géneros musicales.

A los Rupestres nos les tocó este ambiente “de bocina” contemporáneo, gozaron de espacios para la creatividad interpretativa del aquí y ahora, de la cercanía y el contacto humano para componer sus rolas, apartados de las dinámicas del oyente moderno y las diseminación de la música, que en palabras de George Steiner “tiende a producir un analfabetismo muy particular: analfabetismo de quienes oyen música pero no la escuchan.”¹⁵

1.2 La creación musical

Al hablar de creación musical entro a uno de los temas más importantes para los fines de esta investigación. Es aquí donde se abordará con matices el rol fundamental de un compositor. Cada creación musical tiene su esencia y personalidad, que se transmiten por tres agentes: el compositor, el intérprete y el escucha. La comunicación que se genera y se establece gracias a su acción, va más allá de un diálogo entre ellos, es una conversación con la propia obra musical, que se compone, descompone y recompone a través de estos tres agentes. El concepto de campo del sociólogo francés, Pierre Bourdieu, como un sistema estructurado de posiciones y de relaciones objetivas, ayuda a clarificar los roles del compositor, el intérprete y el escucha:

“Los campos se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios, y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes (que en parte están determinadas por las posiciones).”¹⁶

¹⁵ Steiner, George. Op. Cit. p. 41.

¹⁶ Bourdieu, Pierre (2020). *Cuestiones de sociología*. España. Akai/Istmo. p. 112.

Bourdieu indica que un campo, en este caso el campo musical (de las artes), tiene leyes de funcionamiento propias (autonomía relativa) y se determina definiendo los objetos en juego, las relaciones entre los agentes y los intereses específicos:

“Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes imanes del juego, de los objetos en juego [*enjeux*], etc.”¹⁷

Así, la relación de fuerzas, de lucha e intereses entre los agentes, es un estado que contribuye a la reproducción del juego, que da forma a la estructura del campo y a su propia dinámica de funcionamiento. Esta pugna es por conseguir todo aquello que consideramos socialmente valioso, que puede ser producido, distribuido y capaz de generar un mercado para la obtención de más bienes: el capital, que puede ser:

- Económico: dinero, propiedades, joyas, etc.
- Social: las relaciones de amistad o compañerismo que establecemos con las demás personas.
- Cultural: la cultura que tiene una persona y se divide en tres tipos: incorporado (el que tienes en tu cuerpo), objetivado (libros, instrumentos, objetos de arte) y el institucionalizado (diplomas, grados profesionales).
- Simbólico: el prestigio social, la fama, el reconocimiento y la confianza que tienes de otras personas.

En este sentido y para completar el aporte conceptual de Bourdieu que ayuda a entender los roles del compositor, el intérprete y el escucha en el campo de las artes, está el habitus. De acuerdo con el autor, el habitus es un producto de la historia, es lo social incorporado (*estructura estructurada*) de un agente, la herramienta generadora y de conservación del capital que, a través de las

¹⁷ Bourdieu, Pierre. Op. Cit. p. 113.

relaciones, de las formas de ser y hacer, se ha encarnado en el cuerpo de un individuo como una segunda naturaleza:

“El habitus es, por un lado, objetivación o resultado de condiciones objetivas y, por otro, es capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de ellas. En este sentido, puede decirse que el habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación.

Es decir, en tanto *estructura estructurante* el habitus se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes.”¹⁸

Estas consideraciones plantean que “lo individual, lo subjetivo, lo personal es social, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas.”¹⁹ En el campo de las artes (música), el compositor, el intérprete y el escucha deciden jugar el juego para interactuar bajo las reglas específicas que propician la creación, la distribución y el valor musical. En la mayoría de los casos, el compositor es el intérprete de sus canciones, sin embargo, existen artistas que carecen de capacidad creativa para componer, pero que tienen mucho talento para interpretar canciones, como lo señala Aaron Copland:

“Si toda música tiene un valor expresivo, entonces el compositor debe tener conciencia de los valores expresivos de su tema. Puede que le sea imposible enunciarlo en unas cuantas palabras, ¡pero lo siente! Instintivamente sabe si tiene un tema alegre o triste, noble o diabólico.”²⁰

El cantautor estadounidense Bob Dylan, Premio Nobel de Literatura 2016, lo expresó de manera magnífica al final de su canción de protesta “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” de 1963:

¹⁸ Bourdieu, Pierre (2017). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México. Siglo Veintiuno Editores. p. 15.

¹⁹ Bourdieu, Pierre. Op. Cit. p. 16.

²⁰ Copland, Aaron (2005). *Cómo escuchar la música*. España. Fondo De Cultura Económica. p. 39.

“And I’ll tell it, and speak it, and think it, and breathe it
And reflect from the mountain so all souls can see it
Then I’ll stand on the ocean until I start sinking
But I’ll know my song well before I start singing
And it’s a hard, it’s a hard, it’s a hard, it’s a hard
It’s a hard rain’s a-gonna fall.”

Traducción:

“Y lo contaré, y lo hablaré, y lo pensaré y lo respiraré
Y lo reflejaré desde la montaña para que todas las almas puedan verlo
Entonces me pararé en el océano hasta que empiece a hundirme
Pero aprenderé bien mi canción antes de empezar a cantar
Y es una fuerte, es una fuerte, es una fuerte, es una fuerte
Es una fuerte lluvia que caerá.”

Hay compositores con características diferentes, difíciles o fáciles de comprender, y su repertorio musical puede ser homogéneo o variado, como el caso del propio Bob Dylan, quien ha escrito más de 600 canciones. El sello que imprimen los compositores a sus obras se da gracias a su sistema cognitivo que les permite identificar en lo social los elementos útiles para adaptarlos a su arte, para apropiarse de tendencias mientras desechan sonidos que no satisfacen sus intereses o creaciones, con la intención de diferenciarse y poco a poco ser identificados como artistas con un estilo particular.

“Dicho sistema incluye toda actividad cerebral involucrada en su coordinación motora, sus sentimientos y experiencias culturales, así como sus actividades sociales, intelectuales y musicales. Una descripción precisa y exhaustiva del sistema cognitivo de un compositor proporcionará, por tanto, la explicación más fundamental y poderosa de los patrones que adopta su música. De modo similar, los estilos musicales vigentes en una sociedad dada serán plenamente entendidos como expresión de procesos

cognitivos que pueden observarse, también, en la formación de otras estructuras.”²¹

La música no es una cosa en sí misma, es sonido humanamente organizado que responde al entorno social y cultural de los agentes que la producen; así se crean estilos variados que satisfacen todo tipo de gustos, y el vínculo que tenemos como individuos con la música es ilimitado y se enmarca dentro de este mismo contexto histórico y creativo. Por ejemplo, la música clásica o el jazz, pueden resultar, en tiempos modernos, estilos de difícil acceso auditivo para el escucha promedio o el oyente lego, y una canción de música popular, ranchera o de reggeton, algo más sencillo de digerir. Todo depende de qué tan familiarizado esté el agente que escucha con el campo musical y con quien ejecuta la pieza. Mientras más nos informamos sobre un autor, mientras más conocemos su obra y mientras más escuchamos una canción, logramos ampliar la comprensión y el entendimiento. De esta forma, nos sentimos más integrados al campo y a las reglas del juego, y la canción cobra un sentido distinto cuando profundizamos en sumar esta información que se vuelve más personal, una experiencia que hacemos propia, de manera similar a como nos apropiamos de un poema, una novela o una película con sus repeticiones, y que por más recitemos, leamos o veamos, no deja de gustarnos y enseñarnos cosas nuevas. Es poco probable que lleguemos a comprender exactamente cómo siente otra persona una canción o pieza musical, pero se pueden analizar las estructuras, los patrones de sonido y los canales de comunicación que generan esos sentimientos para distinguir la diferencia entre las obras, como en el siguiente ejemplo:

“Los creadores de películas y series de televisión esperan conectar con una audiencia amplia y variada y, en consecuencia, cuando ponen música de fondo a la acción y los diálogos, están asumiendo implícitamente que las audiencias pueden discriminar entre esos patrones y responder a su llamada emocional, y que los escucharán y entenderán de la manera que pretende el compositor. Asumen que la música es una forma de comunicación y que, en un contexto cultural compartido, determinadas secuencias musicales

²¹ Blacking, John (2015). *¿Hay música en el hombre?* España. Alianza Editorial. p.60.

pueden evocar sentimientos de miedo, tensión, pasión, patriotismo, religiosidad, misterio, etc.”²²

Reitero que las distintas experiencias musicales varían dependiendo de qué tanto estamos acostumbrados al campo de creación, donde entran en juego los elementos y estructura de cada estilo musical, los patrones sonoros, su contexto social y la letra (en caso de tenerla) de las canciones que escuchamos. Una canción romántica facilitará la aprehensión del escucha, mientras que una buena salsa nos hará bailar en pareja. Es importante decir que el escucha común u oyente lego no es simplemente un agente que recibe información y sonido desprovisto de herramientas de apreciación que le impidan comprender los matices de la música clásica o el jazz, en muchos casos sí, y por eso se requiere de trabajo, interés y gusto para acercarse a ese grado de entendimiento, pero también el oyente se puede ubicar en el terreno vivencial de la música tradicional y géneros populares, un espacio donde se siente más cómodo, a diferencia del escucha sofisticado, que dentro de este contexto terrenal puede incluso no captar los matices sonoros.

Surge así la complejidad de la música y sus obstáculos para explicarla. La música es un lenguaje, y como una lengua, debe conocerse. Por eso, es importante identificar el estilo que tiene cada compositor y tratar de darle su justa dimensión para levantar una crítica constructiva de su trabajo. La música popular relacionada con el consumo masivo de clases medias y bajas, que se desarrolló a mediados del siglo XX en occidente, representó una amenaza para los melómanos tradicionales; ello aceleró el ritmo e impulsó nuevos estilos musicales que rompieron con las formas comunes de escuchar y sentir la música. Ejemplos de este cambio son el rock and roll que se popularizó durante la década de 1950 por su rebeldía, su estruendo y desparpajo, o el punk inglés que explotó en 1977 y se encargó de desgarrar las melodías de las canciones.

Un agente que se niegue a escuchar nuevos estilos y canciones estará bloqueando la posibilidad de incrementar sus experiencias musicales. La mejor manera de averiguar si una canción, género o grupo musical tienen significado

²² Blacking, John. Op. Cit. p. 40.

para nosotros, es a través de la apertura para escuchar sonidos ajenos, la repetición auditiva y adquirir un habitus en el campo musical, es decir, un sentido integrado a la manera de ser y pensar de las personas. La obra de un músico, como la de cualquier artista, es una extensión de su talento y una expresión de sí mismo. Cuando escuchamos una canción estamos disfrutando de un mensaje con personalidad y fluidez, de tal o cual intérprete o compositor, como señala Aaron Copland:

“(…) toda buena pieza de música debe darnos una sensación de fluidez, una sensación de continuidad de la primera a la última nota. La música debe fluir siempre, pues eso es parte de su misma esencia, pero la creación de esa continuidad y ese fluir constituye el alfa y el omega de la existencia de todo compositor.”²³

El ser humano tiende a magnificar el arte y a sus creadores los coloca en un pedestal porque muchas veces no entiende los procesos creativos y su contexto social. En esta visión moderna del artista vinculada con el sentido común, la persona no se detiene a comprender y ver más allá de lo evidente porque como explica Copland, “el compositor es, en una palabra, un hombre misterioso para la mayoría de la gente, y el taller del compositor una torre de marfil inaccesible.”²⁴ La mayoría de las personas piensan en los compositores y artistas como seres fuera de este mundo, que se inspiran en fuerzas incomprensibles para crear sus canciones; sin embargo, no debemos olvidar que, para un músico, el arte de componer es una función natural, un proceso cotidiano como comer o dormir, y la inspiración es un producto de su trabajo. De acuerdo con el músico David Byrne, el proceso de creación de un artista, relacionado con el trabajo en sus dimensiones sociales, materiales y económicas, es precisamente a la inversa de lo que comúnmente se piensa. El compositor no compone de la nada y por obra o gracia divina; para Byrne, el compositor, inconsciente e instintivamente, crea para encajar en formatos preexistentes:

²³ Copland, Aaron (2005). *Cómo escuchar la música*. España. Fondo De Cultura Económica. p. 46.

²⁴ Copland, Aaron. Op. Cit. p. 36.

“En algún sentido, trabajamos al revés, conscientemente o no, creando obra que encaja en el auditorio del que disponemos. Esto es cierto para otras artes también, se crean imágenes que encajan y lucen en las paredes blancas de una galería, de la misma manera que se escribe música que suena bien en un club de música dance o en un auditorio de música clásica (pero probablemente no en ambos). De algún modo, el espacio, la plataforma y el software son los que “hacen” el arte, la música o lo que sea. Cuando algo tiene éxito nacen otros locales de tamaño y forma similar para acomodar más de lo mismo. Tras un tiempo, el tipo de obra que predomina en esos espacios se da por sentado: por supuesto, en auditorios de música sinfónica oímos principalmente sinfonías.”²⁵

Todos los compositores y músicos están determinados por su personalidad, su talento y por el contexto histórico de una época. Así como cada lugar, pueblo o ciudad, tienen factores que afectan directamente a la capacidad creativa. Esto sucede también con los géneros y los estilos musicales. Además, existe desarrollo cultural y social que va acompañado por una acumulación de saberes (habitus) capaces de producir todo tipo de ambientes dentro del campo. Es gracias a esta interacción con el mundo que el compositor pule su estilo, influenciado evidentemente por compositores contemporáneos y de otros tiempos, de los cuales toma matices como ideas para sus propias creaciones (lo que llamamos influencia). Dos compositores o intérpretes con personalidades y habilidades técnicas parecidas pero ubicados en contextos y épocas diferentes, producirán forzosamente música distinta. Esto se ve también en la evolución y el cambio que tiene un músico a lo largo su vida y su trayectoria artística. Por ejemplo, Bob Dylan no compone igual ni tiene el mismo estilo que como en 1963, cuando cantaba canciones folk. De ahí la necesidad de distinguir entre compositor e intérprete, en caso de ser dos individuos diferentes.

Pero también hay que tener en cuenta que en la música, como en el teatro o la danza, la obra necesita reinterpretarse para llegar al público, a diferencia de la pintura o la escritura, en donde la comunicación se establece de manera

²⁵ Byrne, David (2014). *Cómo funciona la música*. México. Sexto Piso. México. p. 16.

directa y permanente con el agente; es decir, una novela no tiene que volver a escribirse después de su publicación, así como un cuadro tampoco se pinta de nuevo para transmitir su mensaje. Y hay otra diferencia sustancial entre el compositor y el intérprete se vuelven el tema más complejo porque no siempre el creador es amo y señor de la obra. Según la visión moderna, el creador es propietario moral de ella, pero el dueño legal puede ser otra persona, por ejemplo, a través de la venta del repertorio musical. Algo que explica en la siguiente cita Pierre Bourdieu:

“La ideología de la creación, que hace del autor el origen primero y último del valor de la obra, disimula que el comerciante de arte (*marchand*, editor, etc.) es, inseparablemente, quien explota el trabajo del “creador” haciendo comercio de lo “sagrado”, y quien, al introducirlo en el mercado mediante la exposición, la publicación o la puesta en escena, *consagra* el producto, de otro modo destinado a permanecer en estado de recurso natural, que ha sabido “descubrir”, y tanto “más” fuertemente cuanto más consagrado esté él mismo.”²⁶

La producción contribuye a originar el consumo, el capital simbólico y el prestigio, muchas veces impuesto por la industria, por la cultura musical moderna basada en el disco y las reproducciones digitales que generan competencia económica y cultural entre los artistas y productores. Asimismo, en las artes interpretativas, el autor es el creador de una obra que necesita forzosamente de la interpretación y la figura del productor para realizarse y trasladarse a un escenario. Por eso, los intérpretes son en algunos casos y en cierta medida, co-creadores de la obra. En este sentido, se producen consumidores y escuchas que se apropian de la música bajo estas circunstancias y las reglas del sistema o campo. Pero el oyente tiene múltiples caminos para aproximarse a la música, y no todos son a través de una imposición de las élites o de lo comercial, ni tampoco por la vía del aprendizaje técnico y refinado de la academia. También lo hace a través de las emociones y la experiencia, como se cuestiona John Blacking:

²⁶ Bourdieu, Pierre (2017). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México. Siglo Veintiuno Editores. p. 156.

“(…) a los oyentes parece importarles más la eficacia funcional de la música que su complejidad o simplicidad superficiales. ¿De qué sirve ser el mejor pianista, o escribir las composiciones más brillantes, si nadie quiere escucharlas? ¿Cuál es la utilidad humana de inventar o usar nuevos sonidos por los puros sonidos? (...) ¿Por qué, entonces, cantar, bailar o tocar? ¿Para qué molestarse en mejorar la técnica *musical*, si el objetivo de la interpretación es compartir una experiencia social?”²⁷

Los usos sociales de la música son diversos: música de acompañamiento en un espacio de trabajo o mientras se está en familia, como incentivo para divertirse, para bailar, para relajarse, etc. Y esto es importante esto porque la música de los Rupestres jugará con una de esas vías, la de los recursos emocionales, populares y de crítica social. Estar abiertos para escuchar sin prejuicios todo tipo de música amplía la sensibilidad y el gusto por la misma. Es como el conocimiento, mientras más se entrene, mayores serán las posibilidades de su alcance. La música necesita ser escuchada, digerida y transmitida, de no ser así, es una manifestación muerta.

1.3 La música como cultura urbana

El sociólogo español Manuel Castells señala que el término urbanización tiene dos acepciones:

1. La concentración espacial a partir de unos determinados límites de dimensión y densidad.
2. La difusión del sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resume bajo la denominación de cultura urbana.²⁸

Es en el espacio urbano estructurado, conocido como ciudad, que se dan las interacciones sociales de interés para esta investigación, las cuales propician la creación de cultura. Es en la Ciudad de México donde se desarrolla la vida social y la actividad artística del Movimiento Rupestre. La ciudad moderna se orienta

²⁷ Blacking, John (2015). *¿Hay música en el hombre?* España. Alianza Editorial. p.73.

²⁸ Castells, Manuel (1978). *La cuestión urbana*. México. Siglo Veintiuno Editores. p. 15.

hacia el comercio y la industria para impulsar el cambio social, acompañado por el desarrollo científico y tecnológico como factores históricos que motivan y aceleran los procesos de interacción entre las personas que la habitan.

“A pesar de que ‘pertenece’ legalmente al Estado, adquiere una autoidentidad que, aunque no puede ser descrita como antiestatal, no está desde luego confinada al Estado. Su función financiera operará en las regiones en las que puedan desarrollarse mercados o en las que le proporcionen materiales. No sólo desarrolla su propio modo de vida sino que difunde su forma de pensar y de vivir a los lugares no urbanos, dentro o fuera del Estado, a menudo en forma deliberada a través de sus medios de comunicación centrados en la ciudad. Toma la iniciativa al abrir o agrandar las rutas de transporte y las líneas de comunicación. Está ocupada de manera dinámica en el crecimiento y en buscar medios de sostén: siendo los medios sobrevivientes los que se conservan modernos y expeditivos.”²⁹

Después de la Segunda Guerra Mundial, el crecimiento y el fortalecimiento de las ciudades se aceleró, motivado por el capitalismo estadounidense y sus políticas de consumo. De esta manera, la industrialización y la concentración demográfica propiciada por la migración del campo hacia los centros urbanos fungieron como vías para conseguir mejores oportunidades de vida. Las ciudades se convirtieron en los centros económicos de la modernidad donde se especializó el trabajo, la organización política, la educación y la cultura, dinámica que generó espacios de segregación y desigualdades, así como nuevos lugares de convivencia e interacción social, como por ejemplo, la calle. También se daría cabida a todo tipo de comercios y establecimientos para consumo como bares, restaurantes, galerías o foros para espectáculos artísticos, lo que gradualmente iría consolidando el sistema de valores, actitudes y comportamientos de las personas, referido como cultura urbana. Así define el concepto de cultura el Diccionario de Sociología:

“Comprende todo lo que es aprendido, mediante la comunicación entre hombres. Abarca toda clase de lenguaje, las tradiciones, las costumbres y

²⁹ Anderson, Nels (1981). *Sociología de la comunidad urbana. Una perspectiva mundial*. Fondo de Cultura Económica. pp. 85.

las instituciones. Como jamás se ha tenido noticia de un grupo humano que no tuviera lenguaje, tradiciones, costumbres e instituciones, la cultura es la característica distintiva y universal de las sociedades humanas. De aquí su importancia como concepto sociológico.”³⁰

La cultura es todo lo que el hombre hace, toda su producción material y espiritual. Es una característica distintiva del ser humano respecto a las demás especies. Es la base de las identidades, la plataforma de las expresiones sociales, el cimiento de las conductas y los hábitos humanos. La cultura es el tejido social que se adquiere, se construye y se transmite. Se trata de un proceso de cambio y de acumulación de conocimiento constante, que por tratarse de tradiciones y estructuras sociales recurrentes, no cambian rápidamente sino en el largo plazo. De esta forma, la cultura es el reflejo de la transformación social. Resume los procesos de las sociedades a través de sus diversas manifestaciones que fomentan la conservación y evitan que desaparezcan. Por ello, el investigador mexicano Raúl Béjar apunta:

“La cultura debe concebirse, pues, como un proceso, como resultado de una actividad creadora, como el modo de vida -léase de lucha- de un pueblo. Cultura es ‘practicar algo’, ‘afinarse’, ‘adquirir’, ‘formar’ y por lo tanto sólo se obtiene por medio del esfuerzo personal y social; la cultura no se puede transmitir en forma pasiva o genética, el hombre tiene que esforzarse por adquirirla, por hacerla suya.”³¹

¿Cómo se adquiere, se crea y se transmite la cultura? El sociólogo francés Pierre Bourdieu señala en su libro *El Sentido Social del Gusto*: “La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada.”³² Pero ¿cómo se obtiene ese código para aprehender la cultura? Aquí entran factores como el lugar de origen, la familia, el desarrollo personal, la educación, las relaciones sociales, la economía, el

³⁰ *Diccionario de sociología* (1971). México. Fondo de Cultura Económica. p. 75.

³¹ Béjar, Raúl (1986). *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 129.

³² Bourdieu, Pierre (2017). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México. Siglo Veintiuno Editores. p. 233.

consumo y toda experiencia vital, que combinados, ayudan a pulir y a edificar el gusto por la cultura. Bourdieu lo ejemplifica con un enfoque materialista a través de sistemas de estratificación definidos por la clase, donde los grupos dominantes emplean los códigos simbólicos para legitimar su dominio:

“(…) la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lecturas, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social.”³³

Esta perspectiva de Bourdieu ayuda a comprender a los Rupestres y sus necesidades culturales dentro de la industria de la música en México y como agentes de la capital del país. El consumo y las preferencias de las personas van a estar relacionadas con esas prácticas y entornos sociales que les permitirán obtener el código de acceso a la cultura. Por un lado, la obra puede contar con la percepción artística que se impone como legítima en un contexto histórico determinado, pero también podrá sustentarse bajo formas más independientes impulsadas por la convivencia común y el valor que la gente le otorga, de manera independiente y en espacios distanciados de quienes producen o determinan el valor de las obras.

La creación de la música responde a un particular entorno social como, por ejemplo, los bailes tradicionales de las culturas antiguas de nuestro país que dan una interpretación cosmogónica; estos emergen como una manifestación terrenal y explicativa del ser humano gracias a los instrumentos musicales, la vestimenta y la concepción de la vida. La danza folclórica de “Los Viejitos” (de origen prehispánico en la región purépecha) surgió como un ritual en homenaje al dios viejo del fuego -Huehuetéotl- para recibir/pedir las buenas cosechas y la fertilidad de la tierra. Es interpretada por cuatro adultos mayores, guardianes de la sabiduría, que bailan con máscaras, bastones y sombreros con listones que

³³ Bourdieu, Pierre. Op. Cit. p. 231.

remiten a los rayos del sol. Los bailarines hacen referencia a los cuatro puntos cardinales y a los cambios de estación en el año. Con la llegada de los españoles, esta danza se fue adaptando al contexto social de otras regiones para reinventarse como una crítica al envejecimiento del europeo. Las máscaras tienen el color de piel de los españoles porque se burlan de ellos y en algunas comunidades este baile se convirtió también en una sátira de los viejos rabo verde que salían a los jardines de los pueblos a observar a las muchachas.

En este sentido de la evolución adaptativa de la música y otras artes como la danza o el baile, las sociedades modifican y construyen culturalmente nuevas formas y nuevos espacios para su representación, como lo explica David Byrne:

“La música se adapta a la perfección, sónica y estructuralmente, al lugar donde es escuchada. Se adapta absoluta e idealmente a esa situación: la música, una cosa viva, evolucionó para encajar en su nicho disponible.”³⁴

Esta transformación de la música nos permite entender cómo la fusión de culturas y ritmos a través del tiempo desembocó en una manifestación como la del reguetón. Así, cada sociedad crea, interpreta y escucha la música que la retrata y la define. La música tradicional mexicana, el jazz y el rock and roll, por ejemplo, fueron estilos que originalmente surgieron como acompañamiento para bailes, representaciones lúdicas o sociales, que después encontrarían otros lugares de expresión para llegar a nuevas audiencias. Lo mismo sucedió con la música clásica, que poco a poco fue cambiando junto con el público para convertirse en un espectáculo formal y serio de las clases altas. Hoy es impensable asistir a un concierto de música clásica en un recinto tipo bar, o esperar que a mitad de una pieza la gente grite o aplauda. La urbe moderna establece sus reglas, políticas y comportamientos para disfrutar determinados espectáculos que son producto de las decisiones y las tradiciones humanas y, por lo tanto, eventos que promueven la cultura y el desarrollo artístico.

En ello, la tecnología juega un papel fundamental. Antes de que Thomas Alva Edison inventara el fonógrafo en 1878, la música se escuchaba únicamente de forma presencial. Cuando llegó la música grabada todo cambió, y

³⁴ Byrne, David (2014). *Cómo funciona la música*. México. Sexto Piso. México. p. 18.

sucesivamente aparecieron otros dispositivos para reproducirla, pasando por la radio, el disco de vinil, la televisión, el cassette, y el CD, hasta llegar a los formatos mp3 y finalmente a la música por *streaming*. Y fue en el siglo XX cuando la música consiguió romper la relación directa entre músico y público para abarcar diferentes canales de comunicación y poder manifestarse. Este cambio cultural y comunicativo en la música significó el comienzo de otra era, que llegaría a transformar definitivamente la forma de componer, interpretar y escuchar la música:

“Del músico intérprete se esperaba entonces que compusiera y creara para dos espacios muy diferentes: el local de conciertos y el aparato capaz de reproducir una grabación o de recibir una transmisión. Social y acústicamente, entre ambos espacios había un mundo de diferencia, ¡pero se esperaba que la composición fuera la misma!”³⁵

Las nuevas salas de concierto serían: los reproductores de audio portátiles con el lanzamiento del *Walkman* (dispositivo para escuchar música en formato de cassette) en 1979 y los automóviles como espacios de audición privada para escuchar canciones a todo volumen:

“Los radios, los fonógrafos amplificados eléctricamente, la megafonía y el cine sonoro transformaron el paisaje acústico al proveer a los oyentes no sólo de un sonido reproducido electrónicamente, sino de nuevas maneras de escuchar. A medida que a gente consumía estos productos se hacía cada vez más consciente de su sonoridad, y comenzaron a buscar cierta calidad de sonido.”³⁶

Además, los aparatos de reproducción portátil como el *Walkman* y después del *Discman*, no sólo cambiaron la manera en cómo se escuchaba la música, otorgaron mayor control y poder a las personas para decidir lo que querían escuchar. De aquí se explica la popularidad del romántico *mixtape* para grabar,

³⁵ Byrne, David. Op. Cit. pp. 27, 28.

³⁶ Thompson, Emily (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1930*. Cambridge, Massachusetts. MIT Press. pp. 233, 234.

compartir y reproducir canciones al antojo de los usuarios. Ésta sin duda fue una de las transformaciones más significativas de empoderamiento para los escuchas, lo que años más tarde daría pie a la piratería digital con la quema de discos compactos y el surgimiento de Napster en 1999 (el polémico servicio de distribución libre que sacudió a la industria, provocando el enojo de artistas como el baterista de Metallica, Lars Ulrich, y el productor Dr. Dre, un caso que terminaría en la corte de Estados Unidos con la cancelación del servicio).

En las últimas cuatro décadas, estas innovaciones tecnológicas y sus usos aplicados a la música, influyeron como nunca antes en la experiencia sonora del oyente. De tal manera, los músicos se ajustaron gradualmente a las nuevas tecnologías, la música se masificó y se adaptó a otro contexto acústico. Un ejemplo es la organización de los primeros conciertos de rock masivos en estadios deportivos en la década de 1960. The Beatles son icónicos representantes de estos espectáculos, donde las multitudes de melómanos alrededor del mundo, sobre todo en occidente, acudían a conciertos en diferentes espacios y recintos urbanos. Paralelamente a esta transformación y en ciertos contextos, se buscaba que los músicos del momento cumplieran con un fin social y político, a que se comprometieran con los problemas del mundo y de ser posible, acompañaran a los movimientos contraculturales o de protesta, como por ejemplo en Estados Unidos con la lucha por los derechos civiles encabezada por el afroamericano Martin Luther King. Bob Dylan, Joan Báez, Jimi Hendrix y James Brown, por mencionar algunos, se identificaron con el movimiento. Los músicos de folk, reggae y punk, tuvieron en alguna u otra medida la presión de estas demandas de la sociedad.

Es así como poco a poco en el siglo XX se reforzaron estrategias de mercado para la industria cada vez más elaboradas e inteligentes, las cuales repercutieron en la cultura de las sociedades contemporáneas creando un aspecto dual. De la mano del desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación, se fabricaron nuevos mecanismos, técnicas y formatos de cohesión social para las audiencias dentro de la lógica de consumo, pero también se propiciaron nuevos medios para la creación de identidades forjadas en espacios alejados de estas dinámicas comerciales, como por ejemplo la contracultura y la calle, escenarios que

ayudaron para establecer las relaciones que dieron vida a los músicos que se designarían como Rupestres.

En este contexto, la yuxtaposición de la imagen, la tecnología y la música cobró un sentido diferente mediante la promoción y la difusión de contenidos. Asimismo, los alcances de la moda y la teatralidad en los artistas permitieron que las audiencias se acercaran a la experiencia musical desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, utilizando consolas, bocinas portátiles, sintetizadores o instrumentos digitales, el sonido se manifestó en calles y barrios de las grandes ciudades. Para la década de 1980, el desarrollo musical bajo estas nuevas formas alcanzó a todos los sectores sociales a través de los medios de comunicación, la industria y el Estado, que intervinieron para generar políticas de consumo, mecanismos de control y desarrollo cultural, como lo señala Zygmunt Bauman al referirse a las sociedades contemporáneas:

“La nuestra es una sociedad de consumo: en ella la cultura, al igual que el resto del mundo experimentado por los consumidores, se manifiesta como un depósito de bienes concebidos para el consumo, todos ellos en competencia por la atención insoportablemente fugaz y distraída de los potenciales clientes, empeñándose en captar esa atención más allá del pestañeo (...) La función de la cultura no consiste en satisfacer necesidades existentes sino en crear necesidades nuevas, mientras se mantienen aquellas que ya están afianzadas o permanentemente insatisfechas.”³⁷

Este devenir cultural, alineado a la economía y el consumo de bienes, detonaría en una actividad para seducir a clientes de forma prolongada e indefinida para ofrecer nuevas obras de arte y productos. Bauman señala que un Estado dedicado a la promoción de las artes, debe enfocarse en asegurar y atender los encuentros continuos entre artistas y público, y apoyar las iniciativas locales para su éxito. Así, además de la cultura que propone el Estado a través de su política, hay dos formas más, la que impulsa las instituciones privadas y la independiente (deliberada o no), que se produce gracias a la autonomía de la sociedad. México no podría explicarse sin las aportaciones de estas tres manifestaciones; sin

³⁷ Bauman, Zygmunt (2017). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. España. Fondo de Cultura Económica. pp. 19, 21.

embargo, nuestro país cuenta con una tradición destacada de cultura independiente que apuesta por la autogestión y el impulso creativo de artistas emergentes muchas veces sin recibir el apoyo del Estado, alguna institución o academia, y aquí encaja precisamente el Movimiento Rupestre, forjado entre el ambiente independiente de la calle y los pequeños foros, alejado del terreno comercial, de la posible censura y más cerca de la libertad creativa. Así lo advierte el promotor cultural Jorge Pantoja, quien acompañó a estos artistas desde sus inicios en la década de 1980:

“La independencia es también un estado en el que el pulso creativo se suscita con suma autenticidad, pues no está sujeto a tendencias de mercado o modas efímeras en el arte, establecidas por modelos de mercantilización.”³⁸

De esta manera, la cultura urbana, definida por el también académico Manuel Castells como "un cierto sistema de valores, normas y relaciones sociales que poseen una especificidad histórica y una lógica propia de organización y de transformación,"³⁹ adoptó a la música como una herramienta y como un canal de expresión para romper con los esquemas establecidos. Cientos de miles de personas en las grandes ciudades de occidente encontraron refugio en el sonido de nuevos grupos y artistas impulsados principalmente por las corrientes musicales de Estados Unidos y de Gran Bretaña. En México, el Movimiento Rupestre, de carácter netamente urbano, surgió en un momento de transición política y económica hacia un modelo neoliberal que cambió la escena del rock en el país: las bandas tradicionales habían pasado de moda y se avecinaba una nueva propuesta musical impulsada por sellos discográficos de alcance internacional. Por ello, Manuel Castells define a los movimientos sociales urbanos como respuestas al orden establecido y que, además, plantean desafíos. Son prácticas específicas capaces de cambiar la realidad y la problemática de la ciudad: “De este modo, los movimientos sociales urbanos, y

³⁸ Más Sociedad Civil y Menos Gobierno. Apuntes del Foro “La Cultura Independiente en la Ciudad de México”. CONACULTA. Asamblea para Cultura y la Democracia, A.C. México 2013. p. 11.

³⁹ Castells, Manuel (1978). *La cuestión urbana*. México. Siglo Veintiuno Editores. p. 95.

no las instituciones de planificación, son los verdaderos impulsores del cambio y de innovación de la ciudad.”⁴⁰ Y concluye Castells:

“Nacen y se desarrollan en los hechos cotidianos, planteando nuevos problemas y lanzando nuevos desafíos, en un grito de vida y de lucha que cubre los mitos tecnocráticos de la racionalidad urbana. Un grito que recuerda que el poder urbano está en la calle.”⁴¹

1.4 Identidad a través de la música

Desde un punto de partida elemental, la identidad es definida por el diccionario de la Real Academia Española como el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.”⁴² En un marco sociológico y según Richard Jenkins en su libro *Social Identity*, la identidad es nuestra comprensión de quiénes somos y quiénes son los demás y, recíprocamente, es la comprensión que los otros tienen de sí mismos y de los demás. Desde esta perspectiva, la identidad es resultante de acuerdos y es siempre cambiante, es decir, es socialmente construida. Este concepto ayudará a comprender la formación y la relación entre los artistas Rupestres, como grupo de jóvenes vinculados a través de la música.

La identidad tiene dos dimensiones: una colectiva y otra individual. La primera representa los límites, las áreas y las interacciones en las que se configura la dimensión individual de la identidad. Ahí se establecen representaciones sociales y referentes simbólicos desarrollados en circunstancias históricas, impuestas o ajenas a la toma de decisiones de los individuos, como por ejemplo, la nacionalidad y las costumbres. Como mencionaba, uno de los rasgos esenciales de las identidades es su transformación y su capacidad de cambio, como refiere el sociólogo Zygmunt Bauman: “Uno se concienza de que la “pertenencia” o la “identidad” no están

⁴⁰ Castells, Manuel (2019). *Movimientos sociales urbanos*. México. Siglo Veintiuno Editores. p.10.

⁴¹ Castells, Manuel. Op. Cit. 116.

⁴² Diccionario de la lengua española. <https://www.rae.es/drae2001/identidad>

talladas en la roca, de que no están protegidas con garantía de por vida, de que son eminentemente negociables y revocables.”⁴³

Bauman afirma que la gente no se plantearía “tener una identidad” si la “pertenencia” siguiera siendo su destino y una condición determinada sin alternativa:

“La idea de ‘identidad’ nació de la crisis de pertenencia y del esfuerzo que desencadenó para salvar el abismo existente entre el ‘debería’ y el ‘es’, para elevar la realidad a los modelos establecidos que la idea establecía, para rehacer la realidad a imagen y semejanza de la idea.”⁴⁴

El escenario de acción y pugna de las identidades es, para fines de esta investigación, el espacio urbano en la Ciudad de México. Es en la calle, en el barrio y en la interacción cara a cara como se abre el abanico de posibilidades para forjar identidades a la medida:

“Por este motivo, las ciudades contemporáneas son el escenario o el campo de batalla donde los poderes globales y los sentidos e identidades, obstinadamente locales, se encuentran, chocan, luchan y buscan un acuerdo satisfactorio, o al menos soportable, una modalidad de convivencia que pueda ser una paz duradera, pero que por lo general sólo resulta un armisticio, breves intervalos para reparar las defensas dañadas y volver a desplegar las unidades de combate.”⁴⁵

En estos escenarios de ciudad es donde la dimensión individual de la identidad se construye a través de la interacción y la experimentación del mundo. La identidad personal está cargada con ideas, decisiones y principios particulares de la historia de vida de cada individuo, mismos que lo hacen único y diferente. Para el sociólogo canadiense, Erving Goffman, las personas tienen un conjunto

⁴³ Bauman, Zygmunt (2007). *Identidad*. Argentina. Losada. P. 32.

⁴⁴ Bauman, Zygmunt. Op. Cit. p. 49.

⁴⁵ Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México. Tusquets. p. 116.

de estigmas o características que las diferencian y definen. El estigma es un mal en sí mismo, un atributo desacreditador en términos de relaciones sociales:

“(…) un individuo que podía haber sido fácilmente aceptado en un intercambio social corriente posee un rasgo que puede imponerse por la fuerza a nuestra atención y que nos lleva a alejarnos de él cuando lo encontramos, anulando el llamado que nos hacen sus restantes atributos. Posee un estigma, una indeseable diferencia que no habíamos previsto.”⁴⁶

Este concepto tiene que ver con los Rupestres como parte de la conformación identitaria, así como por las valoraciones sociales de lo “normal” o lo “desviado” de determinados grupos o individuos. Estos estigmas entran en juego en prácticamente todos los escenarios urbanos y las rutinas de la vida mediante la copresencia, un término que Goffman utiliza, y también yo lo empleo, el cual debe entenderse así según lo expone Anthony Giddens:

“(…) la copresencia ancla en las modalidades perceptuales y comunicativas del cuerpo. Las que Goffman denomina ‘condiciones plenas de copresencia’ se dan siempre que agentes ‘se sientan lo bastante cerca para ser percibidos en todo lo que hagan, incluida su vivencia de otros, y lo bastante cerca para ser percibidos en este sentir de ser percibidos’. Aunque las ‘condiciones plenas de copresencia’ existen sólo en un contacto inmediato entre los que están físicamente presentes, en la era moderna se vuelven posibles contactos mediatos que dan lugar a unas de las intimidades de la copresencia gracias a las comunicaciones electrónicas, sobre todo el teléfono.”⁴⁷

De acuerdo con Erving Goffman, la interacción social puede ser interpretada y analizada como un escenario donde las acciones en copresencia representan una puesta en escena (acto, show, función, etc.) y es en el espacio urbano, el de

⁴⁶ Goffman, Erving (2019). *Estigma*. Argentina. Amorrortu Editores. p. 17.

⁴⁷ Giddens, Anthony (2003). *La construcción de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración*. Argentina. Amorrortu Editores. pp. 101, 102.

los Rupestres, donde los individuos se agrupan y son vistos como *performers* (ejecutantes) en alusión a la dramaturgia:

“Un equipo, entonces, puede definirse como un conjunto de individuos cuya íntima cooperación es requerida si es que se quiere mantener una definición proyectada de la situación. Un equipo es una agrupación, pero es una agrupación no en relación a una estructura social u organización social, sino en relación a una interacción o una serie de interacciones en las que la definición relevante de la situación se mantiene.”⁴⁸

Los espacios de interacción de los Rupestres para la creación musical fueron lugares de cohesión social que van desde una simple charla con amigos en una casa, un palomazo en una fiesta, una exposición de museo o un conglomerado de personas disfrutando un concierto. Estas alianzas sociales que se dan en lo urbano se centran en el estilo de vida colectiva de las personas, en los caminos que las vinculan y las hacen pertenecer a grupos particulares, como sucede con la música o las artes. La música entrelaza afectos e identidades de los miembros de un grupo para establecer relaciones y dinámicas que determinan la unión a colectivos de mayor tamaño, como señala el profesor estadounidense Goerge Yúdice:

“Esto es evidente en el cine y las industrias radiofónicas y fonográficas. Entre 1930 y 1950 se construyeron culturas sonoras nacionales en países como Brasil y México. Músicas como el tango, la samba, el son y la ranchera, todas de regiones concretas (Buenos Aires, Río de Janeiro, La Habana, Jalisco), fueron proyectadas metonímicamente como músicas de la nación, en una compleja negociación simbólica entre actores sociales, movimientos políticos, estrategias de modernización e industria culturales nacientes.”⁴⁹

⁴⁸ Goffman, Erving (1990). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Reino Unido. Penguin Books. p. 108.

⁴⁹ Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. España. Gedisa. p. 30.

En este sentido, Yúdice explica que tanto sonora como visualmente, se produce una ingeniería de la identidad a nivel macro; sin embargo, esto no excluye la existencia de otras músicas que corresponden a identidades locales y dentro de otros contextos, como es el caso de los Rupestres:

“La música, además de ser reproducción comunitaria –verbigracia, en los rituales- y en medio de intercambio, también es un fenómeno que se experimenta en el cuerpo, que nos lo mueve, y que, al hacerlo, pulsa las cuerdas de nuestros deseos, miedos y ansiedades más íntimos, construyendo complejos imaginarios que no se reducen fácilmente a las estadísticas de los estudios mercadológicos.”⁵⁰

Existe una sinergia sensorial interna de aprehensión cuando escuchamos música, sobre todo cuando oímos nuestras canciones favoritas. La experiencia de sentir una conexión especial con el artista, la sociedad y el mundo, es un vehículo que genera identidad. Esta experiencia cambia dependiendo del contexto en que se escuche la música, que va desde los conciertos en un auditorio, hasta conectarse a una computadora con audífonos para escuchar y ver videos en YouTube de forma aislada. Un ejemplo de cómo la tecnología impulsó nuevos espacios públicos de identidad fueron *boomboxes* o radiocaseteras portátiles que se comercializaron a partir de 1976 en la ciudad de Nueva York, y después en otros lugares. Estos aparatos con potentes bocinas fueron utilizados por jóvenes que los sacaban a las calles para reunirse y escuchar a todo volumen funk, r&b y hip-hop. Dicha práctica se relacionó con grupos marginados de origen afroamericano o latino, y dio pie para la creación de música diferente como el rap, con altas dosis de crítica social. Las *boomboxes* (utilizados por los artistas callejeros) fueron un producto cultural que propició nuevas maneras de apropiarse del espacio público en grupo y como un canal de identidad para cientos de jóvenes.

La cultura del rap es un buen ejemplo de cómo la música genera identidad al grado de volverse incómoda para la moral y formas de pensar en sociedades establecidas o tradicionales. Así como el blues, el rock and roll y el punk británico

⁵⁰ Yúdice, George. Op. Cit., p. 32.

se rebelaron con su sonido y sus letras, el rap significó esa voz transgresora del “orden” que no sólo cambió a la industria, sino que también modificó el estilo de vestir y el comportamiento de toda una generación, al grado de imponer tendencia en todo el mundo. A pesar de que los gobiernos, sobre todo en Estados Unidos, trataron de opacar esta expresión cultural, grandes empresas como KFC (Kentucky Fried Chicken) publicitaron anuncios rapeados para sus campañas de *marketing* que implicaban ventas de millones de dólares. Poco a poco esta toma del espacio público creció con el desarrollo de los mencionados dispositivos electrónicos y la música digital para llevar a todas partes (Walkman en 1979 y el CD en 1982) que transformarían para siempre la experiencia sonora pública y privada como refiere Geroge Yúdice: “La privatización de la experiencia musical empieza con la comercialización de discos fonográficos en la segunda década del siglo pasado, lo cual hizo posible la audición doméstica de música.”⁵¹

Sin embargo, las relaciones cara a cara en 1980 aún permanecían como la forma primordial para comunicarse, y aunque el correo postal, el fax y el teléfono, servían como las herramientas para estar en contacto con algún ser querido a distancia, la tradición era estar de manera presencial con otras personas. Esto cambiaría completamente con la revolución tecnológica de internet y las redes sociales, medios que hoy son los más utilizados por la mayoría de la población mundial. Internet no había surgido como lo conocemos actualmente cuando el Movimiento Rupestre se originó a principios de la década de 1980, y es importante mencionarlo porque las formas de relación social en el mundo son un antes y un después de la llegada de Internet. En aquel entonces, sí existía un cambio tecnológico en la manera de crear música, pero en México no estaba tan presente. Grupos como Kraftwerk, New Order o David Bowie ya utilizaban sintetizadores y baterías electrónicas. Aquí en México esto no era muy común, y sin embargo la elección de los Rupestres por las guitarras acústicas se debió más bien a una forma contracultural como elemento de identidad, según lo encarna su mismo nombre: los Rupestres. Esa herramienta sería esencial para la producción de su música.

La Ciudad de México, en su transformación, abrió espacios culturales, lugares públicos, bares y sitios de reunión para amigos que posibilitaron la

⁵¹ Yúdice, George. Op. Cit., p. 37

interacción e integración de estos creadores con un interés común. Ya era otra ciudad:

“Los ochenta fueron una década de habilidad frenética. Se tejieron y bordaron nuevas banderas, se elaboraron manifiestos, se diseñaron e imprimieron pancartas. Como la clase social ya no ofrecía un eje seguro para demandas dispares y difusas, el descontento social se volvió en un número indefinido de reivindicaciones de colectivos o categorías, en busca todos ellos de un anclaje social por su cuenta.”⁵²

Los Rupestres eran personajes con actitud de calle, es decir, transeúntes de carne y hueso, alejados del estereotipo actual del individuo virtual, conectado y enchufado a un dispositivo móvil e inteligente. Actualmente, cuando se enciende el celular se apaga la calle. Pertenecen, como el rap en sus inicios, al espacio público de protesta, rebelde y desalineado de las cuestiones morales. Estaban lejos de las grandes producciones digitales y no alcanzaron la interactividad en internet y redes sociales. Participaron en otro tipo de redes de socialización y fueron una expresión cultural que se popularizó de voz en voz entre amigos y con el cariño de la gente en bares, reuniones, fiestas y espacios culturales (pero siempre alternativos) de la Ciudad de México. Los Rupestres, como músicos con una identidad urbana, hicieron pocas concesiones con las tendencias musicales convencionales (por ejemplo, el pop) y de mercado, más alineados a métodos de distribución callejera (como el popular Tianguis del Chopo), y más cerca de los modelos del rock o el folk estadounidenses, que los inspiraban a la búsqueda de sus raíces. La siguiente cita del músico británico David Byrne, referida a la música folk de Estados Unidos pareciera dedicada expresamente a los Rupestres:

“Su sonido proclama que están orgullosos de su patrimonio y su cultura, que no se conforman con imitar los arquetipos norteamericanos tan populares en todo el mundo, aunque en esa mezcla sonora incluyen también elementos de esa música. En mi opinión, ellos y muchos otros se ven a sí

⁵² Bauman, Zygmunt (2007). *Identidad*. Buenos Aires, Argentina. Losada. pp. 80, 81.

mismos y al presente de la música como una tercera corriente, un híbrido que no es exclusivamente ni una cosa ni la otra, y que pueden tomar prestados elementos de cualquier parte. Son músicos que definen su identidad con unos medios formales instantáneos reconocibles en el sonido. León ha escrito también canciones que, como algunas de Dylan, expresan con palabras el sentir de mucha gente en una época determinada, razón por la cual es reverenciado y muchos se saben sus canciones de memoria.”⁵³

Aunque cada miembro Rupestre buscaba su singularidad artística, por las características enunciadas se fueron integrando como un grupo; a la manera de los poetas y escritores llamados los Contemporáneos (Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, etc.) a mediados del siglo XX, también a los Rupestres podría calificárseles como un “grupo sin grupo”, pero grupo al fin. En efecto puede hablarse de una comunidad. Si en un sentido elemental, la comunidad sociológicamente es una alternativa para quienes se sienten inseguros y desamparados por la complejidad que existe en el mundo o un refugio que puede catapultar personalidades y formas de actuar, en el caso de ellos, les permitió consolidar un sentido de pertenencia a través de la música. Distintas comunidades o grupos sociales que van desde los amigos hasta los colectivos políticos y las organizaciones más estructuradas, son ofertas latentes y esperanzadoras que refuerzan la identidad en las personas; una especie de liberación de las responsabilidades cotidianas porque cuentan con un elemento de libre elección, es decir, cada quien se suma o pertenece a la comunidad que quiere, como lo explica Zygmunt Bauman:

“La construcción de la identidad se ha trocado en experimentación imparable. Los experimentos nunca terminan. Usted prueba una identidad cada vez, pero muchas otras (que todavía no ha probado) esperan a la vuelta de la esquina para que las adquiera. Y usted puede inventar y codiciar a lo largo de su vida muchas más identidades jamás soñadas. Nunca sabrá con seguridad si la identidad de la que actualmente hace gala es la mejor

⁵³ Byrne, David (2011). *Diarios de Bicicleta*. México. Sexto Piso. p. 144.

que puede obtener y la más susceptible de proporcionarle la mayor satisfacción.”⁵⁴

Para los Rupestres, la construcción de la identidad se convirtió en una elección vital. Y en cuanto a su expresión artística, cumplieron culturalmente con un sello propio, no obstante la diversidad creativa de sus integrantes. Esto no siempre sucede con todas las manifestaciones artísticas grupales. Toca ahora adentrarse en la Ciudad de México donde se propiciaron las redes específicas determinantes del Movimiento Rupestre, un fenómeno con una propuesta seductora, alternativa e independiente que modificó el panorama de la música juvenil en el país. Una fuerza que, desde las entrañas de esta urbe vibrante y explosiva, y desde la contracultura, supo enfrentarse al aparato comercial manipulador del gusto y el entretenimiento.

⁵⁴ Bauman, Zygmunt (2007). *Identidad*. Buenos Aires, Argentina. Losada. p. 179.

II. Ciudad de México (De la Revolución a la década de 1980)

2.1 Ciudad de México: espacio urbano fértil para el arte

El movimiento armado de 1910 que se levantó y derribó a la dictadura porfiriana de 30 años en el poder, trajo consigo un sacudimiento total de las estructuras sociales, económicas, políticas e incluso culturales del país. La Revolución Mexicana impulsó la creación de instituciones educativas y culturales, así como las manifestaciones artísticas en sus más variados terrenos: de la pintura a la escultura, del grabado a la arquitectura, de la música a la danza, del teatro a la literatura. Destacaron sin duda alguna el muralismo al que se ha denominado Escuela Mexicana de Pintura y la llamada Novela de la Revolución.

Podría decirse que el movimiento social heredó grandes construcciones del Porfiriato como la Columna de la Independencia (1910) y el Palacio de Bellas Artes (1934), pero al mismo tiempo, generó una nueva visión del arte monumental en la línea del realismo socialista por la exaltación a la fuerza del poder revolucionario de las clases obrera y campesina.

Tal auge artístico se advierte en muy diversas edificaciones públicas de la Ciudad de México promovidas por los gobiernos nacidos de la Revolución. Ejemplo de ello son la Secretaría de Salubridad y Asistencia (Salud), la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1941), El Auditorio Nacional (1952), la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (1954), y lo que podría considerarse como la obra suprema, la creación de Ciudad Universitaria (1954). La siguiente cita tomada de libro *Historia General del Arte Mexicano* añade más elementos:

“Edificaciones de función pública y popular, cuya presencia física ha cambiado el perfil de la Ciudad de México, son la Unidad Artística del Bosque de los arquitectos Fernando Beltrán y Puga, Pedro Ramírez Vázquez y Ramiro González del Sordo; la Penitenciaría del Distrito Federal, proyecto del especialista en arquitectura para centros de reclusión, Ramón Marcos Noriega; el nuevo Aeropuerto Central de Augusto Alvarez, y la red de mercados capitalinos, entre los que destaca el de La Merced, máximo

centro de abasto y provisión, planeado, construido y decorado bajo la dirección de un arquitecto de sólida trayectoria: Enrique del Moral.”⁵⁵

A este desarrollo urbano del entonces Distrito Federal, le benefició el fin de la Segunda Guerra Mundial, etapa en la que comienza la industrialización del país y que se denominó desarrollismo económico. La consolidación de Estados Unidos como la mayor potencia del mundo, sin importar el contrapeso de la Unión Soviética, ayudó para que México entrara a la ruta capitalista de la modernidad establecida por los países ganadores de la contienda mundial.

La idea de una nación agraria se sustituyó por el crecimiento económico de las ciudades, sobretodo de la capital, que acogió a millones de mexicanos provenientes de otros estados de la República que buscaban trabajo y mejores condiciones de vida. La noción de progreso se consolidó junto con el proyecto de un gobierno centralizado, que a pesar de las devaluaciones del peso de 1948 y 1954, mantuvo un crecimiento económico hasta finales de la década de 1960.

La Ciudad de México se modernizó, y con ello, los servicios públicos de alumbrado, salud, transporte y educación, elevaron la calidad de vida de los habitantes y el fortalecimiento de la clase media. Sin embargo, el crecimiento acelerado de la población fue tan grande que la adopción de una política demográfica era necesaria, y en 1974 se crea el Consejo Nacional de Población (Conapo) para impulsar medidas encaminadas a controlar el crecimiento poblacional que no se materializó.

A la par de este cambio, surge en la década de 1960 una toma de conciencia por parte de la población, principalmente de la clase media que exigía a las autoridades libertad de expresión y mejores oportunidades económicas, y en 1968 se hace evidente la distancia entre la sociedad urbanizada y el gobierno priísta. Es necesario asentar que el movimiento estudiantil de aquel año, estuvo precedido por movilizaciones sociales de fuerte descontento, como las protagonizadas por los médicos, los ferrocarrileros y los maestros, enfrentadas con rigor por el aparato oficial; en el caso del movimiento ferrocarrilero, sus líderes Valentín Campa y Genaro Vallejo fueron encarcelados.

⁵⁵ *Historia General del Arte Mexicano. Volumen III: Época Moderna y Contemporánea.* (1964). Editorial Hermes. S.A. México-Buenos Aires. p. 235.

Asimismo, en ese 1968 las manifestaciones estudiantiles y sociales de Francia, Alemania, Checoslovaquia y Estados Unidos, entre otras, inspiraron a los estudiantes mexicanos a crear un movimiento que previo a los Juegos Olímpicos se agudizó. Mientras el gobierno ofrecía “la paz y amistad a todos los pueblos de la tierra” –era el lema oficial–, la lucha que buscaba el diálogo con las autoridades fue aplastada durante el trágico mitin en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco el 2 de octubre.

Las represiones estudiantiles de 1968 y 1971 de los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría, respectivamente, dieron cuenta de que el gobierno mexicano estaba rebasado para controlar a una sociedad urbanizada, plural, ilustrada e inconforme. Amparado en el poder prácticamente absoluto que le confería su estatus de revolucionario, el gobierno había excedido sus límites relativos a la sujeción de la prensa, como se expone en el libro *Nueva Historia Mínima de México*:

“Esto último se relacionaba con uno de los rasgos más evidentes de la vida política: el férreo control gubernamental sobre los medios de comunicación tanto impresos como televisivos. La figura del periodista Jacobo Zabłudowsky, conductor del noticiero televisivo más influyente durante décadas, es ilustrativa de ese control informativo.”⁵⁶

A partir de 1973 se da un mal manejo de la economía, situación que se vuelve insostenible para 1976 con la devaluación del peso, lo que obliga al gobierno del presidente Luis Echeverría a pedir un préstamo al Fondo Monetario Internacional. El descubrimiento de yacimientos de petróleo en Campeche en 1978, dio esperanza para contrarrestar la crisis, sin embargo, no sería suficiente, y para 1982 la Secretaría de Hacienda reconoce la quiebra de la economía mexicana. ¿Qué sucedió? El proyecto del nuevo sexenio parecía alentador. El primero de diciembre de 1976, José López Portillo tomó posesión como presidente de la República y propuso un desarrollo para México en tres etapas:

⁵⁶ *Nueva Historia Mínima de México. Ilustrada.* (2008). Secretaría de Educación del Distrito Federal. México. p. 511.

restaurar la economía en el primer bienio, consolidarla en el segundo y crecer aceleradamente en 1981 y 1982.⁵⁷ Esto “tranquilizó” el agitado panorama nacional y la sociedad mexicana tuvo que navegar con la bandera estabilizadora del “nuevo gobierno”. Se vendió la idea a los mexicanos de que con el petróleo (gracias a los altos precios del crudo a nivel mundial) llegaría el rescate financiero, al grado de que López Portillo mandó levantar la Torre de Pemex, pero para 1982 se declaró la quiebra de la economía mexicana. Los números son contundentes: “En 1966 la deuda pública externa era de 1, 900 millones de dólares, pero ya en 1982 era treinta veces mayor: 59, 000 millones.”⁵⁸

La crisis que se vivió en México a principio de la década de los ochenta tuvo como consecuencia un desempleo dramático, que derivó por ejemplo, en el recrudecimiento de la migración hacia los Estados Unidos y la economía informal (traducido como comercio ambulante). Ésta fue la realidad social que observaron y vivieron los músicos Rupestres en sus inicios, quienes tenían entre 20 y 30 años de edad y provenían de diferentes estratos sociales, principalmente de la clase media. Aunque no todos nacieron en la Ciudad de México, como Rockdrigo González quien nació en Tamaulipas o Rafael Catana y Roberto González, ambos de Veracruz, todos se acentaron en la capital del país y se enfrentaron a las nuevas circunstancias y cambios urbanos. En 1980 la Ciudad de México ya era una urbe moderna con un carácter dinámico propio. Estaba orientada hacia el comercio y la industria, hacia los servicios de transporte, la construcción y los medios de comunicación, de tal manera que se convirtió en el ejemplo financiero y económico de todo el país.

Utilizando el concepto de urbanismo de Nels Anderson como un modo de vida que surge en los grandes centros metropolitanos, puede comprenderse la forma de actuar de las personas de la Ciudad de México, especialmente de los músicos del Movimiento Rupestre:

“El hombre urbanizado se orienta entre la muchedumbre. No se perturba ante el ir y venir de la gente, de aquí que siempre haga nuevas amistades y

⁵⁷ Ramírez, José Agustín. *La tragicomedia mexicana. Tomo II*. México. p. 131.

⁵⁸ *Nueva Historia Mínima de México. Ilustrada*. Op. Cit. p. 517.

olvide las antiguas; **la transitoriedad** es una de sus características... Para usar un término también debido a Wirth, las relaciones interpersonales están marcadas por **la superficialidad**. Puesto que el hombre urbano no puede conocer a toda la gente –ni tan siquiera lo desea-, adquiere la capacidad de moverse entre la multitud sin preocuparse acerca de quién está a su lado y sin invitar al acercamiento; una tercera característica es, pues, **el anonimato**.⁵⁹

Estas tres características del hombre urbanizado son sinónimos de iniciativa, de adaptación al cambio y al porvenir. La movilidad social de una ciudad influye en la forma de pensar de los individuos que la habitan, de tal manera que la cultura que se crea dentro de cada ciudad se vuelve parte fundamental y distintiva de la misma. Esta cultura se construye a partir de las redes de conocimiento y la amistad, es decir, gracias a la interacción entre las personas. La proximidad vecinal o de residencia en una ciudad no necesariamente significa un alto grado de conocimiento y amistad en la vida adulta, sin embargo, esto cambia en ambientes laborales o actividades de ocio, ya que la red de relaciones se vuelve más amplia. Entre más conocemos personas y hacemos amigos, nuestra cultura crece y se potencializan nuevas formas y espacios de acción social. En el arte, por ejemplo, es esencial esta movilidad creativa, y gran parte de ella proviene de las redes de conocimiento, como lo advierte el sociólogo Michel de Certeau:

“La ciudad, como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras.”⁶⁰

De acuerdo con el arquitecto Gastón Bardet, el espacio urbano es de las personas que lo transitan, y la comunidad comienza a existir a través de la fusión de las conciencias y de las actividades. En este sentido, las comunidades tienen una base independiente a la voluntad general de los habitantes de una ciudad,

⁵⁹ Anderson, Nels (1981). *Sociología de la comunidad urbana. Una perspectiva mundial*. Fondo de Cultura Económica. pp. 15, 16.

⁶⁰ De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana. p. 106.

tienen propósitos y funciones diferenciadas. Por eso la cultura y la comunidad artística de una ciudad se crean desde el andar cotidiano, desde los pasos de sus habitantes, y en este sentido, el Movimiento Rupestre, como grupo de personas, logró construirse dentro de esa selva de concreto a principios de los años ochenta en busca de un lugar, en busca de un espacio urbano propicio para la acción, que les permitiera expresarse y existir.

2.2 La sociedad mexicana

Una de las ideas centrales del ensayo de Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*, es que existe un México enterrado pero vivo: “mejor dicho: hay en los mexicanos, hombres y mujeres, un universo de imágenes, deseos e impulsos sepultados.”⁶¹

Esta contradicción señalada por el también poeta se suma a las que han detectado algunos de los más sobresalientes estudiosos de lo que se llamó “el ser del mexicano” en el siglo pasado: del transterrado español José Gaos (En torno a la filosofía mexicana, 1952) al Samuel Ramos (de El perfil del hombre y la cultura en México, 2012); y de los miembros del Grupo Hiperión: de Emilio Uranga (Análisis del ser del mexicano, 1952), a Jorge Portilla (Fenomenología del relajo, 1986); de Leopoldo Zea (Conciencia y posibilidad del mexicano, 1952) a Santiago Ramírez (El mexicano, psicología de sus motivaciones, 2002).

Ya el barón de Humboldt hablaba de la sociedad mexicana como la de mayor contraste entre la opulencia y la pobreza, al grado de que se habla de “dos Méxicos”. Incluso el antropólogo Ramón Bonfil Batalla acuñó el término “el México profundo”. En todo caso, una contradicción mayor resultaba que, tras haber realizado una revolución social (1910-1917), la primera del siglo XX, el país enfrentaba hacia la mitad de la centuria un divorcio creciente entre el campo y la ciudad. El mismo Paz vio en la instauración del Partido Revolucionario Institucional una contradicción: ¿Cómo va una revolución, que en esencia es cambio, a compaginarse con lo institucional?

⁶¹ Paz, Octavio (2010). *Posdata*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 325.

Así, la sociedad mexicana de finales de los setenta y principios de los ochenta se estancó en medio de represiones e injusticias, pero se las ingenió para subsistir. Es en estos años que surge el comercio informal como una actividad económica en la Ciudad de México. Además, la capital continuó transformándose y permaneció como el centro económico, político y cultural del país. A pesar de que muchas personas decidieron irse por la elevada concentración de habitantes, la urbe siguió creciendo hasta convertirse en una megalópolis, lejos ya de aquella designación de “Ciudad de los Palacios”, y para principios de los años ochenta la contaminación ya era un problema serio. Los reportes del clima señalaban el mal estado del ambiente y el incremento del parque vehicular obligó a las autoridades a construir vías y calles alternas, como los llamados “ejes viales”.

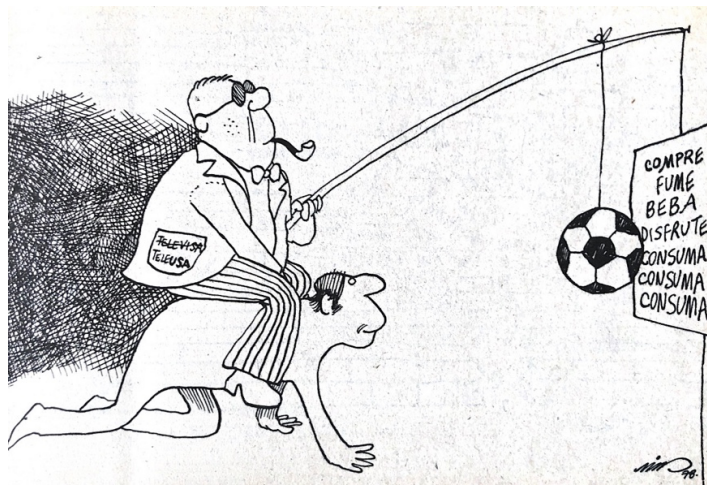
Con el inicio de la década llegaron los avances publicitarios de las transnacionales estadounidenses que ya tenían presencia considerable en la sociedad mexicana. Esto cambió la mercadotecnia comercial de la ropa, los electrónicos y los automóviles. También llegaron las “maquinitas” como una oferta tecnológica y de entretenimiento que marcarían el comienzo de lo que a futuro sería la poderosa industria de los videojuegos. Por un lado se tenía esta oferta cultural y social que propiciaba la apertura, el gusto por lo extranjero (lo gringo), por las formas de consumo capitalista; y por otra parte, permanecía el inconformismo de los ciudadanos contra el gobierno y las políticas de dominio que legitimaban la explotación y el control.

“Desde entonces se manifestó una creciente movilización de grupos sociales inconformes que ocupaban calles y plazas, bloqueaban carreteras y casetas de peaje, tomaban oficinas de gobierno y realizaban actos de boicot a las televisoras, plantones, marchas y huelgas de hambre. No es que antes no hubiera ese tipo de actos de protesta, pero ahora ocurrían con mayor frecuencia y eran protagonizados no sólo por obreros y campesinos empobrecidos, sino también por sectores empresariales y de la clase media urbana y agraria.”⁶²

⁶² *Nueva Historia Mínima de México. Ilustrada.* (2008). Secretaría de Educación del Distrito Federal. México. pp. 523, 524.

Es importante resaltar que el modelo cultural de México desde de la Revolución hasta la década de 1980, se sustentaba en las instituciones gubernamentales, tanto en su auspicio económico como en la creación de una sólida infraestructura, al tiempo que podía controlar las tendencias opositoras al mismo gobierno. Los medios de comunicación masiva (radio, televisión y prensa escrita) eran una de esas herramientas de manipulación de la opinión pública.

Los intocables



Rius, 1978

El más significativo hecho de censura en contra de la libertad de expresión se vivió en 1976 con la intervención del gobierno de Luis Echeverría en el llamado "Golpe a *Excélsior*"; éste era el periódico más influyente de habla hispana y estaba dirigido por Julio Scherer García cuya línea editorial intentaba ejercer la crítica independiente. Para ejemplificar la dimensión del choque, baste una frase generalizada de la época según la cual en el periodismo se podía criticar todo menos tres cosas: al ejército, al presidente y a la Virgen de Guadalupe. El conflicto entre el gobierno de Luis Echeverría y el "Periódico de la vida nacional" se fue agudizando, debido a que el diario comenzó a señalar las contradicciones del régimen, como una vocación a partir de la llegada del propio Scherer a la dirección de esa cooperativa en 1968.

Al repasar hoy las páginas de ese diario se advierte que la crítica, el enfoque, las informaciones y los editoriales de los colaboradores de ninguna manera representaban una radicalización que descalificara definitivamente al gobierno; simplemente que lo asentado en *Excélsior* era la nota discordante en medio de una avalancha informativa en beneficio del sistema. Escribe el periodista y dramaturgo Vicente Leñero, en el libro *Los Periodistas*, que tras el golpe a *Excélsior* el silencio de la prensa nacional no fue absoluto. En algunos estados la defensa a Julio Sherer fue débil, pero estruendosos resonaron los cañoneos de los articulistas principales del semanario *Siempre!*.

“El clamor se extendió luego a otros medios. El cómic semanal *Los Agachados*, de la editorial Posada, publicó un número extraordinario titulado *Pinochetazo a Excélsior* y vendió en un santiamén ciento cincuenta mil ejemplares. Los textos eran de Heberto Castillo y las ilustraciones de Rogelio Naranjo y de Magú. El penúltimo cuadro, de Magú, mostraba a un periodista cuyo saco se adornaba con una swástica tecleando en una máquina de la que salía la página de un periódico llamado *Nuevo Excélsior*.”⁶³

La gran lección del “Golpe a *Excélsior*” es que los periodistas expulsados no se conformaron con protestar, sino que se organizaron para crear un nuevo medio, sólo que esta creación estuvo acompañada por la sociedad que participó con la compra de acciones de la emergente empresa que se llamaría *Proceso*. Además del medio intelectual, se recibió el apoyo del ámbito artístico con la aportación de obras de arte para una subasta. El nacimiento de *Proceso* el 6 de noviembre de 1976 estuvo acompañado por una gran expectativa pública que se trasluce en los propósitos e intenciones editoriales del nuevo grupo. Se reproducen en seguida algunos fragmentos de ese valiente, esperanzador y brillante texto en defensa de la libertad de expresión:

⁶³ Leñero, Vicente (2006). *Los Periodistas*. Ciudad de México. Joaquín Mortiz. p. 273.

“Esta publicación surge, entre dificultades remontadas penosamente, al calor de la lucha por la libertad de expresión, lucha perenne entre la prensa que busca ser responsable y el poder que no se ciñe a la legitimidad.... Este semanario nace de la contradicción entre el afán de someter a los escritores públicos y la decisión de éstos de ejercer su libertad, su dignidad... La tarea real de *Proceso* trasciende a los periodistas que lo hacen, en la medida en que asuman su compromiso con su tiempo y con su país... En sí mismo, *Proceso* es un acto de confianza en la capacidad de nuestra sociedad para madurar como nación (...) sus miembros no harán de *Proceso* un semanario del despecho y del resentimiento. Primero, porque comprenden la naturaleza política de los hechos en que se les ha involucrado. Y en segundo lugar, y sobre todo, porque los conforta y obliga la solidaria generosidad de un vasto número de mexicanos decididos a que el silencio no cubra por completo a esta nación.”⁶⁴

Conforme han avanzado los años, ese hecho se ha ido estableciendo históricamente como un parteaguas en el periodismo nacional, un antes y un después: por un lado el control absoluto de los medios y, por el otro, una apertura no propiciada por el gobierno, sino ganada por los propios periodistas. Acaso esa confrontación anunciaba ya el fin del el impulso de la revolución institucionalizada. El siguiente presidente, José López Portillo, llegó a calificarse como “el último presidente de la Revolución”. De ahí la relevancia de acercarse a ese hecho con detenimiento para fines de este trabajo, como ya se dijo, consistió en un parteaguas histórico en las relaciones sociedad y gobierno. Esto se vio reflejado en la creación inmediata de nuevos medios con espíritu crítico como fueron el diario *Uno Más Uno* y la revista *Vuelta*, sucesora de la publicación mensual *Plural*, que *Excélsior* había patrocinado bajo la dirección del poeta Octavio Paz tras su renuncia como embajador de México ante la India, en protesta a la represión de 1968.

La reacción de la sociedad civil es una muestra de su cansancio frente al autoritarismo estatal amparado en los ideales de la Revolución, una práctica

⁶⁴ Editorial de la revista *Proceso* No. 1. 6 de noviembre de 1976.

arbitraria y antidemocrática que permeaba la vida cotidiana, sin tomar en cuenta el surgimiento de una nueva conciencia y sensibilidad urbana. Se había agotado la creencia en el torbellino de la modernidad exacerbado por los ideales revolucionarios y diversos grupos reclamaban espacios para el desarrollo y la satisfacción de necesidades. Serían precisamente los jóvenes y la comunidad de artistas quienes impulsarían las nuevas manifestaciones culturales en nuestro país. A través de ellos la cultura logra consolidarse como expresión de reencuentro con el pasado y las tradiciones, mezclando las ideas provenientes de occidente para generar un cambio social con mira hacia el futuro. Los jóvenes encuentran en la cultura expresiones artísticas que los llevan a luchar por contrarrestar la situación que atravesaba el país en la década de 1980, como una necesidad social por conseguir espacios urbanos que les permitieran la libre expresión y la difusión de sus obras.

El papel de la cultura es fundamental en cualquier sociedad moderna. No se puede hablar de París, Berlín o Nueva York sin mencionar la enorme oferta cultural. Los museos, las exposiciones, los foros, la arquitectura, la música, el teatro, el cine, la moda, la literatura y las artes plásticas, son parte vital de toda sociedad urbana. Es en las grandes ciudades donde se crean y difunden los contenidos culturales más relevantes. La Ciudad de México no es la excepción, y a pesar de todos sus problemas, se transformó en el espacio urbano más atractivo de todo el país. Por ello, el Movimiento Rupestre no pudo encontrar mejor lugar para su desarrollo.

Hay dos acontecimientos que marcan definitivamente a la música independiente en México: El Festival de Ruedas de Avándaro en 1971 y la creación del Tianguis del Chopo en 1981. A partir de estos hechos se detona la apertura de espacios culturales alternos que posibilitan la expresión de los jóvenes y de una cultura independiente, autónoma y representativa de otros grupos sociales, a través de las comunidades artísticas y contraculturales en la Ciudad de México. En este contexto, sin embargo, el consumo de drogas como la marihuana y la cocaína se vuelve una práctica común en la juventud mexicana y con ello, se fortalece el narcotráfico, uno de los principales problemas de México. Para principios de la década de los ochenta los mexicanos se sacudían las creencias tradicionales

para forjar una actitud libertaria y un pensamiento crítico que permitió nuevas formas de expresión independiente:

“La comunidad que le apuesta a la independencia tiene de su lado la cultura de la noche, la cultura de la fiesta, la necesidad constante de los jóvenes por descubrir nuevos lenguajes de expresión, los modelos de autogestión y de formas sustentables de promover el arte.”⁶⁵

Y si el 68 había sido expresión de una brecha generacional, en los ochenta los jóvenes mexicanos le apostaron a la independencia como una nueva forma de vida. Pues mientras los chicos de la clase alta se paseaban en sus autos norteamericanos de lujo, la clase media y baja se apropiaban de la tendencia del rock que se representaba con las imágenes en las playeras y los tenis de moda. El atractivo de las bandas de rock fomentó distintas expresiones colectivas que tuvieron como característica involucrar a las comunidades contraculturales de la ciudad. Los hippies, los metaleros, los bohemios, las pandillas y diversos grupos sociales con vínculos hacia la música, el arte, la literatura y el entretenimiento, formaban parte de esta tendencia contracultural. Estos grupos representaban una realidad diferente de la sociedad mexicana, más informados, organizados y con una necesidad de ser escuchados, lo que no habían conseguido en el 1968. Por ejemplo, apareció el grupo de los poetas infrarrealistas, que como los Rupestres, eran marginales y ajenos a toda promoción. Su poesía netamente urbana iba a contracorriente de los autores en boga como Octavio Paz, a quienes esos jóvenes fustigaban incluso públicamente para rechazar su estética formal. Ellos empleaban un lenguaje crudo, descarnado, directo, nunca publicaban, y cuando aparecían en algún acto público, era dentro del ámbito marginal. Algunos de ellos son Mario Santiago Papasquiaro, Roberto Bolaño, José Vicente Anaya, Jorge Hernández “Piel Divina”, las hermanas Mara y Vera Larrosa, Pedro Damián Bautista, Bruno Montané, José Peguero, entre otros.

Este ambiente rebelde ocurría en el marco de la ya mencionada “abundancia petrolera”, que contrastaba con la manifestación de otras expresiones sociales

⁶⁵ *Nueva Historia Mínima de México. Ilustrada. Op. Cit.*, p. 11.

dentro de la ciudad como las bandas de chicos marginados, acompañados por la pobreza, la violencia, el consumo de drogas y la falta de oportunidades. Se ponían apodos para tener un sentido de pertenencia a “la banda” a manera de protesta para ir en contra de otros grupos o del gobierno mismo. Estas bandas de jóvenes tenían como territorio el barrio y la calle, lo que propició confrontaciones con la policía o las conocidas redadas. Las bandas se identificaron también en actitud con la música a través grupos de metal, salsa, rock y punk (proveniente de Europa y Estados Unidos) como lo señala el escritor José Agustín:

“Los punks dieron la más tajante y terrible muestra de estos estados de ánimo. A fines de los setenta, en México lo más cercano a los punks fueron las bandas, constituidas por jóvenes y jovencitos de las zonas más pobres de la Ciudad de México, que fueron conocidos como chavos banda. La más célebre de la primera época fueron los Sex Panchitos, terror de las colonias Santa Fe Tacubaya... En poco tiempo se habían hecho célebres y eran personajes infaltables en los pasquines policiales hiperamarillistas como Alarma, Alerta o el viejo Magazine de Policía. –En pocos meses se ganaron la fama a pulso-, se decía.”⁶⁶

Estas bandas se convirtieron en el público del rock mexicano que con el transcurso del tiempo y la apertura de la radio fueron migrando hacia los centros culturales y espacios universitarios. Así, los jóvenes se identificaron con diversos grupos y artistas urbanos, principalmente con El Tri del cantante y guitarrista Alex Lora, que por su alcance y aceptación, encabezaría la ola de talentos del rock nacional, en la que por supuesto se incluye a los Rupestres:

“El rock en México cobró un gran impulso en los ochenta con el surgimiento del rock rupestre, un rock pobre, sin recursos pero mexicanísimo y que expresaba verdaderamente a los nuevos jóvenes del país....A principios de los ochenta, el legendario grupo Three Souls in my Mind se convirtió en El Tri, se consolidó como el grupo base de la banda nacional y a partir de ahí inició su decadencia. Botellita de Jerez también resultó muy divertido,

⁶⁶ Ramírez, José Agustín (2013). *La tragicomedia mexicana. Tomo II*. México. p. 224.

mexicanísimo y provocativo con su guacarock, y le fue tan bien que pudo abrir un superhoyo roquero llamado Rockotitlán.”⁶⁷

Es inevitable dejar de lado la reacción juvenil solidaria derivada del sismo del 19 de septiembre de 1985 que azotó como nunca a la Ciudad de México, y que para el cronista urbano por excelencia, Carlos Monsiváis, constituyó el nacimiento de la sociedad civil en nuestro país, tras cincuenta años de férreo control estatista. Además, este hecho marco un antes y un después para el Movimiento Rupestre porque fue el día en que murió Rockdrigo González de “un pasón de cemento”. En ese momento los ciudadanos, encabezados por el ímpetu juvenil, sustituyeron en buena medida la labor gubernamental en el rescate, mientras un Miguel de la Madrid, desde la presidencia, se tardó en reaccionar y rechazó inicialmente la ayuda internacional.

Por otra parte, el cine mexicano vivía momentos complicados por el popular uso de las videocaseteras y la piratería de películas; además, la industria había alejado a las familias de las salas cinematográficas con producciones de baja calidad y las famosas sexi comedias o películas de ficheras. Impulsado en los setenta por el gobierno echeverrista para recuperar la grandeza perdida de la Época de Oro (de finales de los treinta a mediados de los cincuenta), la “nueva ola”, no obstante su alta calidad artística, estuvo representada por unos cuantos creadores: Luis Alcoriza, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons o Arturo Ripstein, y aun así, se enfrentaron con otro problema, el de la distribución.

En el mundo de los deportes, el folklore de lo mexicano era representado con la lucha libre, el boxeo vivía la grandeza del Púas Olivares y en el beisbol, los Diablos Rojos del México y los Tigres aún jugaban en el legendario Parque del Seguro Social. El futbol... bueno, el futbol era el pan y circo de cada semana, alimentado por las prebendas que el gobierno daba a la empresa Televisa, por lo que se pudo realizar la Copa del Mundo en 1986.

Es importante reiterar que simultáneamente a la propuesta cultural y de entretenimiento de las instituciones del Estado, la cultura independiente en el

⁶⁷ Ramírez, José Agustín (1998). *La tragicomedia mexicana. Tomo 3*. México. p. 91.

país siempre ha luchado por encontrar un espacio para manifestarse; y el Movimiento Rupestre fue un grupo con talento artístico (como se intenta demostrar aquí) que pertenece a esta cultura independiente y autónoma creada en la Ciudad de México:

“Los espacios de convivencia, los centros culturales, las asociaciones, las compañías, los colectivos, las cooperativas, las ONG’s, van trazando un mapa de organización, sobrevivencia y prácticas de éxito. Son además una fuente de empleo real para un gran sector de la comunidad artística pues ofrecen un escenario óptimo para el trabajo creativo que beneficia a espectadores y protagonistas por igual.”⁶⁸

De esta forma, las calles de la Ciudad de México fueron el espacio ideal para que se consumara el inicio de una etapa única en la historia del rock nacional. Los ciudadanos de la capital del país en la década de los ochenta, pudieron ser la última generación que disfrutó, en su mayoría, de una ciudad que aunque ya había elevado su parque vehicular, no se comparaba con la cantidad de automóviles que existen ahora, pues todavía se jugaba más en las calles y en buena medida, de alguna manera se vivía a pie, y es que el Metro había logrado conectar como nunca los diversos barrios y colonias que conformaban la capital, rompiendo esquemas de clase. Eso, para los artistas independientes, constituía un reto a su curiosidad en el descubrimiento de la urbe:

“En la Ciudad de México, los espacios culturales independientes son pequeños lunares en el mar del consumo cultural. Son locales autogestivos y autofinanciados que, en su mayoría no cuentan con apoyo gubernamental. Tercos y necios, estos espacios están fuera de los circuitos comerciales y oficiales de la cultura, cada día siguen floreciendo proyectos independientes que difunden el trabajo artístico de quienes no tienen otros espacios de expresión, cumpliendo, con ello, una función cultura como parte de la escena subterránea y los circuitos alternativos.”⁶⁹

⁶⁸ *Más Sociedad y Menos Gobierno. Apuntes del Foro “La Cultura Independiente en la Ciudad de México”*. 2013. México. Conaculta. p. 11.

⁶⁹ *Más Sociedad y Menos Gobierno. Apuntes del Foro “La Cultura Independiente en la Ciudad de México”*. Op. Cit. p. 17.

En este sentido el Museo del Chopo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se consolidó como un espacio urbano emblemático en la historia de este país. Un lugar que sirvió de casa para muchos artistas independientes y, sobre todo, fomentó el sonido del rock nacional a través del primer tianguis dedicado a la música, creado en 1980 por el promotor cultural Jorge Pantoja, un parteaguas en la cultura de la ciudad. El fin del siglo XX, a pesar de la decadencia del sistema político y social, ganaría terreno firme en el ámbito de la cultura, reproduciendo un ritmo creativo en todas sus ramas. Es justamente a principios de los años ochenta que surge el Movimiento Rupestre, ubicándose dentro del rock mexicano gracias a su carácter independiente.

III. Los Rupestres

3.1 El surgimiento del Movimiento Rupestre

Todo comenzó a principios de la década de 1980. Algunos dicen que las raíces del Movimiento Rupestre crecieron desde antes, otros señalan que fue en 1982 y unos tantos ponen su fichita a noviembre de 1984, cuando se organizó el 2º Festival de La Canción Rupestre en el Foro del Dinosaurio del Museo del Chopo de la UNAM en la capital del país. La realidad es que no hay una fecha exacta, sino una continuidad histórica de un grupo de artistas que coincidieron en la capital del país para hacer música por aquellos años.

La tradición rocanrolera en México pasó de la imitación a lo gringo con bandas como Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes del Rock o Los Teen Tops, a evolucionar en agrupaciones con mayor personalidad e identidad mexicana. Estas bandas pioneras del rock and roll lograron darle el lenguaje español a la música para no sólo depender de la cantada en inglés. La Revolución de Emiliano Zapata, Los Dug Dug's, Three Souls in My Mind, Javier Bátiz, Guillermo Briseño, León Chávez Teixeira, Chac Mool y Un Viejo Amor, serían parte de la influencia para la causa Rupestre. En este sentido, los integrantes del Movimiento Rupestre arrastraban estilos e inquietudes musicales independientes y ajenas entre sí, que con el tiempo, se irían materializando en vínculos sociales, colaboraciones e intereses que los acercarían con otros músicos en los escenarios y foros culturales.

La represión del movimiento estudiantil del 68 y la censura del rock como expresión artística después del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, organizado en septiembre de 1971, abrirían la puerta para que los jóvenes y artistas reclamaran espacios urbanos contraculturales, principalmente en la capital del país. Es así como los "hoyos *fonky*" (espacios *underground* donde se juntaban los chavos para oír a las bandas y los solistas de rock, generalmente en zonas marginales), el Foro Tlalpan o La Rockola al sur de la ciudad, y el

Museo Universitario del Chopo, desde su reapertura en 1975, se convirtieron en espacios de encuentro cultural para la vanguardia y lo alternativo del arte musical en México. En el testimonio de Alejandro de la Garza alias “El Cholibri” recogido por Raúl Silva en *Rupestre, El Libro*, coordinado por el promotor cultural Jorge Pantoja, se dice que en 1981 y 1982, el Foro Tlalpan sirvió de escaparate e inspiración para un conjunto de textos suyos que después se titularon “*El poeta rupestre*”. Por esos años, aquel foro fue una plataforma de exposición previa al Movimiento Rupestre, en donde artistas como Emilia Almazán, Jorge Luis “Cox” Gaitán, Roberto González y Cecilia Toussaint, entre otros, aprovecharían para echar a andar su talento: “La historia del Foro Tlalpan es interesante porque se volvió un catalizador cultural y musical de insospechadas consecuencias; sin duda un antecedente claro del Movimiento Rupestre.”⁷⁰

En el Foro Tlalpan, dirigido por el cineasta Sergio García Michel, coincidieron compositores como los ya mencionados Almazán, Gaitán, González, López y Toussaint, además de Rafael Catana, Maru Enríquez (de La Nopalera), Nina Galindo, Eblen Macari y Jorge H. Velasco. En el escrito *El lugar del rock. La historia re-sumida* del libro *Más Sociedad Civil y Menos Gobierno*, el músico Tony Méndez (Kerigma y dueño en dos ocasiones de Rockotitlán), comenta sobre la importancia que tuvo La Rockola como espacio impulsor y escaparate del rock:

“...Rockotitlán aprendió y mejoró las ideas de su antecesor directo La Rockola, sitio en Miguel Ángel de Quevedo 609 en Coyoacán, la cual existió desde 1981 y hasta mediados de 1984. Lugar por el que pasaron infinidad de bandas como Las Insólitas Imágenes de Aurora (después Caifanes, Jaguares), Sombrero Verde (Maná), Mistus, Ninot, Anchorage, Cristal y Acero, Dangerous Rhythm, Kenny and The Electrics, Manchuria, Jaime López, Cecilia Toussaint, Newspaper con Tenoch Ramos y el ahora espíritu célebre Rockdrigo González y un chingo más; espacio que originalmente fue un restaurante chino llamado El Oriente y que por azares del destino,

⁷⁰ Pantoja, Jorge (coord.) (2013). *Rupestre, El Libro*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 10.

entusiastas y prendidos nos pudimos quedar al mando los Kerigmas de esa etapa...”⁷¹

En 1982, el término rupestre lo usó Jaime López junto con el investigador musical Alain Derbez para organizar las Jornadas de la Creación Rupestre en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, antecedente del Segundo Festival Rupestre del Museo del Chopo de 1984 y, como se dijo, en 1983 Alejandro de la Garza presentó los textos titulados “El poeta rupestre” en compañía del propio López. El músico Eblen Macari refuerza esta idea al dar su testimonio en *Rupestre, El Libro*, al señalar que el término originalmente lo utilizaba López con De la Garza, quien decía “rupestrón” para referirse “a algo medio crudo” y que ese sería el origen.

Así fue como el término comenzó a utilizarse de cotorreo y poco a poco a circular entre los músicos, que lo fueron incluyendo en las tocadas hasta que se inmortalizó en el Museo Universitario del Chopo en 1984. Espacios como la sala Centro Cultural José Martí, junto a la Alameda Central, y la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes figuraban como alternativas para los artistas (como se mencionó en el capítulo anterior); pero el recinto que marcó al Movimiento Rupestre como tal, sería el Museo Universitario del Chopo.

El edificio estilo *Art Nouveau*, ubicado en la calle Dr. Enrique González Martínez número 10 en la colonia Santa María la Ribera de la alcaldía Cuauhtémoc, fue restaurado en 1975 por la UNAM. Este edificio emblemático del quehacer cultural en la capital fue diseñado por el alemán Bruno Möhring a principios del siglo XX y se importó en piezas “armables” a nuestro país. En un primer momento se destinó para exposiciones industriales, tuvo un uso durante los festejos del Centenario de la Independencia y en 1913 adquirió su lugar como sede del Museo de Historia Natural hasta 1964 cuando cerró sus puertas por deterioro. Sus sobrenombres van desde El Palacio de Cristal, pasando por El Pabellón Japonés y para algunos, el museo del dinosaurio, porque albergó en su interior una réplica en yeso de un dinosaurio jurásico que actualmente se exhibe en el Museo de Historia Natural en Chapultepec.

⁷¹ *Más Sociedad Civil y Menos Gobierno. Apuntes del Foro “La Cultura Independiente en la Ciudad de México”*. CONACULTA. Asamblea para Cultura y la Democracia, A.C. México 2013. p. 54.

“Para el escritor Vicente Quirarte el Museo Universitario del Chopo es, antes que decorativo, protagónico: centro universitario, comunitario, alternativo y de vanguardia. Lo constatamos en su vinculación con la zona, en la asociación de ideas y recuerdos que produce su estancia de 107 años como edificación señera y vigilante de la transformación urbana y social de la Ciudad de México.”⁷²

Fue en este edificio de hierro que por iniciativa del promotor cultural Jorge Pantoja y la entonces directora del museo, Ángeles Mastretta, surgiría en octubre de 1980 el tradicional Tianguis del Chopo que, hasta la fecha, conserva su esencia como espacio de intercambio sociocultural inigualable en la Ciudad de México. Por dos años, este bazar icónico de la contracultura en el país vivió adentro del museo, para después divagar por zonas y calles aledañas. Hoy, el Tianguis del Chopo se ubica en la calle Juan Aldama de la colonia Buenavista en la alcaldía Cuauhtémoc, muy cerca de la salida de la estación de la Línea B del Metro y de la Línea 1 del Tren Suburbano.

“El 4 de octubre de ese 1980 inauguramos la primera *Feria de discos y libros*, planeada originalmente para cuatro sábados, que se prolongó dentro del museo por dos años, y que los chavos bautizaron como *El Tianguis del Chopo*, así, a secas. Se trataba de darle una alternativa a los jóvenes, los más afectados por la crisis económica. Tendrían ahí, en el Chopo, un espacio en el que se podrían reunir para realizar trueques de discos y otros materiales, sin que hubiera ni un peso de por medio.”⁷³

La inauguración estuvo precedida por una serie de conciertos y talleres que sirvieron como empuje para darle forma a este espacio que con el tiempo se convertiría en el referente de la contracultura en México. En el Tianguis del Chopo se reunían los jipis, los punketos, los rockanroleros de la vieja guardia, los darketos, los metaleros, los melómanos, los curiosos y los Rupestres. Incluso,

⁷² *El Chopo año por año (1975-2010)*. (2011). Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 16, 17.

⁷³ *El Chopo año por año (1975-2010)*. Op. Cit. pp. 139, 140.

en periodos vacacionales, paros o huelgas, los participantes se juntaban para organizar el tianguis en la banqueta del museo, una práctica que daría origen a su futura vida autogestiva en la calle. Las actividades en el Museo del Chopo, desde el nombramiento de la escritora Ángeles Mastretta como directora en 1979, iban desde ciclos musicales, exposiciones, talleres educativos para niños y obras de teatro. El recinto se convirtió en un pulso cultural no sólo del entonces Distrito Federal, sino del país, en donde músicos, escritores, periodistas, cineastas, bailarines y demás gremios, encontraron un foro para expresar lo que tenían y querían decir.

En este contexto, el año que catapultó al Movimiento Rupestre sería 1984, cuando el jueves 15, el viernes 16 y el jueves 22 de noviembre se organizó el 2º Festival de la Canción Rupestre, presentado por el Colectivo Rupestre de los Cantantes Errantes. La propaganda anunciaba el *toquín* así: “3 días, 7 cantantes y 100 rolas, solistas y acompañadistas en el Foro del Dinosaurio del Museo del Chopo a las 19:00 hrs., 200 varos entrada general y 100 con credencial de estudiante.”

El cartel lo integraban Rockdrigo González y Roberto González para el primer día; Jaime López, Rafael Catana (acompañado de Mario Mota y Fausto Arrellín) y Eblen Macari para el segundo, y el tercer día cerraba con la participación de Guillermo Briseño a dueto con Alex Lora y Roberto Ponce acompañado por el grupo CEN.



De acuerdo con el descriptivo texto de Fausto Arrellín “Los Rupestres, al principio de los tiempos”, los propios músicos se dieron a la tarea de organizar el evento *chingón* y darle una digna difusión.

“Utilizando las más sofisticadas técnicas de la publicidad (como las fotocopias) recorrimos las calles cercanas al museo y con nuestros impresionantes carteles tamaño carta y sendos botes de engrudo tapizamos los postes, cajas de conexiones telefónicas, árboles y cuanta superficie se atravesó en nuestro camino hacia la inmortalidad. No contentos con tan denodados esfuerzos nos promovimos hasta en tocadas coyoacaneras, en eventos políticos (mítines del PSUM) y desde luego en la radio.”⁷⁴

Arrellín escribe que un domingo antes de la primera tocada, Rodrigo de Oyarzabal, productor en Radio Educación, se puso la camiseta y sintetizó al aire

⁷⁴ Arrellín, Fausto. *Los Rupestres (al principio de los tiempos)*. p. 2.

el nombre del evento y los bautizó como: los Rupestres. “Rockdrigo González, a petición expresa de Jorge Pantoja, redacta un manifiesto de las características y los principios de lo que para él son los Rupestres” ⁷⁵, remata el auto-llamado filarmónico y también escritor Fausto Arrellín.

Aquí, el Manifiesto Rupestre que escribió Rockdrigo González:

No es que los rupestres se hayan escapado
del antiguo museo de ciencias naturales,
ni mucho menos del de Antropología;
o que hayan llegado de los cerros
escondidos en un camión
lleno de gallinas y frijoles.

Se trata solamente de un membrete que se cuelgan
todos aquellos que
no están muy guapos,
ni tienen voz de tenor,
ni componen como las grandes cimas
de la sabiduría estética o (lo peor)
no tienen un equilibrio electrónico
sofisticado, lleno de *sinters* y efectos
muy locos que apantallan al primer
despistado que se les ponga en frente.

Han tenido que encuevarse en sus propias
alcantarillas de cemento y, en muchas ocasiones,
quedarse como el chinito
ante la cultura: nomás milando.

Los rupestres por lo general son sencillos,

⁷⁵ Arrellín, Fausto. Op. Cit. p. 2.

no la hacen mucho de tos con tanto
chango y faramalla como acostumbran
los no rupestres, pero tienen tanto
que proponer con sus guitarras de palos
y sus voces acabadas de salir del ron;
son poetas y locochoques;
rocanroleros y trovadores.

Simple y elaborados; gustan de la fantasía,
le mientan la madre a lo cotidiano,
tocan como carpinteros venusinos y cantan
como becerros en un examen final
del conservatorio.⁷⁶

El 2º Festival de la Canción Rupestre consolidó el ánimo de los músicos para seguir componiendo canciones y armando tocadas juntos. Si bien ya se conocían de eventos previos, conciertos y pachangas repartidas en diferentes puntos de la capital del país, este show triple les daría un nombre, un sentido y una identidad que eventualmente los uniría como colectivo. Bajo el epíteto Rupestre se cobijarían artistas como los aludidos Fausto Arrellín, Guillermo Briseño, Rafael Catana, Roberto González, Rockdrigo González, Jaime López, Eblen Macari, Roberto Ponce y Cecilia Toussaint, así como Emilia Almazán, Carlos Arellano, Gerardo Enciso, Nina Galindo, Arturo Meza, Armando Palomas e Iván Rosas, entre otros.

⁷⁶ *100 poemas mexicanos en papel revolución* (2008). Ciudad de México. Secretaría de Educación del Distrito Federal. pp. 182-183.



De izquierda a derecha: Rockdrigo González (abajo), Roberto González, Nina Galindo, Eblen Macari, Rafael Catana, Fausto Arrellín y Roberto Ponce. Foto: Virginia Rodríguez.

Algunos de ellos nunca se identificaron como Rupestres, otros se apropiaron del término y varios más lo que hicieron fue desprenderse del grupo para “rupestrear” en solitario o de forma independiente.

“Jaime, aun teniendo un nexo laboral con ellos se deslindó desde el comienzo. ‘Me siguen colgando el santito de rupestre; qué culpa tengo de haber conocido a Rockdrigo y haber alternado con él, pero yo nunca firmé ningún manifiesto rupestre y soy todo lo contrario, ¡soy un fresa!’⁷⁷

⁷⁷ Sr. González (2018). *60 años de rock mexicano. Volumen 2 (1980-1989)*. Ciudad de México. Penguin Random House. p. 45.

3.2 ¿Quiénes son los Rupestres?

Los Rupestres son músicos y compositores con espíritu joven, cuestionador y rebelde. Su esencia es contracultural porque no tienen pelos en la lengua y representan la otra cara de la propuesta musical institucional. Son independientes y echan netas sociales con sus rolas, que los recatados y puristas consideran ofensivas o de bajo nivel, porque simplemente no las comprenden o no les interesa hacerlo, y les resultan ajenas en su repertorio convencional. Se trata de un movimiento cultural alternativo de manufactura nacional, único e irrepetible. Se observa en su estilo la presencia de géneros como el folk, la trova, el blues, el jazz, el rock, la canción francesa y la de protesta, pasando por la música popular mexicana, los corridos, el son y el bolero. Además, la música de los Rupestres tiene influencias de la literatura Beat, la poesía de William Blake, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Chava Flores y otros, en algunas ocasiones del panfleto político.

Uno de los sellos característicos del quehacer Rupestre es que cantaban en español y componían sus propios temas. A su manera, rompieron con la tendencia mexicana de cantar en inglés y de hacer *covers* de rock importado, y con su sensibilidad acústica y su voz, impregnaron con un sonido diferente a la Ciudad de México, e imprimieron una mirada más fresca sobre la capital. Sobre esta conexión con lo urbano, el músico Carlos Arellano comenta:

“Los Rupestres fueron como los cronistas de la ciudad, fueron quienes recuperaron la ciudad como personaje, como escenografía; ellos recuperan la ciudad en todos sus guiños, su lenguaje. Es una canción (en general, toda la onda Rupestre) que venía de la corriente del folk norteamericano, de Bob Dylan, Neil Young, donde la guitarra de palo (con cuerdas de metal) daba ese sonido que nos subyugaba mucho y que era común en muchos de nosotros y donde la literatura estaba presente.”⁷⁸

⁷⁸ Pantoja, Jorge (coordinador) (2013). *Rupestre, El Libro*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 137.

En referencia al uso de la palabra para producir música en México, en lo que Jorge H. Velasco García denomina como “movimiento alternativo” (que incluye a los Rupestres) en el libro *El canto de la tribu*, cuya investigación obtuvo el IX Premio de Ensayo Literario Hispanoamericano Lya Kostakowsky 2003 por el jurado que formaron Gabriel García Márquez, Óscar Chávez y Mario Kuri-Aldana, leemos:

“Lo que se dice en las letras de sus canciones representa para este movimiento una forma de recobrar la memoria histórica, aspecto esencial de la cultura popular autónoma –que va siendo olvidada y enajenada por la cultura hegemónica-, así como un vehículo para ofrecer a la gente una visión diferente de la vida a la ofrecida por la ideología neoliberal dominante en nuestro país y en el mundo actual; en este sentido, en la dimensión literaria se manifiesta ampliamente la dimensión histórico-social.”⁷⁹

¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? El sentido de la vida y los problemas existenciales son para los Rupestres un punto de partida que se plasma en sus letras para cantar y dar significado a la realidad. El lenguaje de la calle y lo urbano como elementos de pertenencia e identidad compartida. Es en el discurso literario que hallamos uno de los elementos clave del devenir Rupestre. Estos músicos le cantan a lo cotidiano, a la historia, a la tradición de manera frontal o metafóricamente. No abandonan la parodia y la sátira como recursos pintorescos que, utilizados con juegos de palabras y hasta alburas, enriquecen el mensaje de sus rolas. Como todo movimiento de la contracultura, desde un principio se apartaron de la comercialización que existía en la industria musical del país promovida por las disqueras, proponiendo letras diferentes y más allá de los estándares habituales del mercado y los gustos de una sociedad convencional.

⁷⁹ Velasco García, Jorge H. (2013). *El canto de la tribu*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. pp. 154, 155.

“Mediante el discurso literario presente en las canciones, marcan su distancia respecto a la canción comercial, compuesta expresamente para ser vendida. La alternativa no pretende ser un hit de moda, su objetivo, por el contrario, es establecer lazos de comunicación e identificación entre los creadores, los intérpretes y aquellos que los escuchan.”⁸⁰

Continúa Jorge H. Velasco:

“Al establecer esta comunicación múltiple, los compositores de este movimiento alternativo se ubican en la modernidad, pero sin olvidarse de la tradición. Tratan de conformar una cultura propia que parte de la cultura autónoma pero que es enriquecida con elementos que se apropian de otros ámbitos culturales, aunque sean ajenos a la tradición.”⁸¹

La aventura intelectual de los Rupestres representaba una música inédita en el panorama de una juventud inconforme con el patrón establecido de los valores y la visión moral que permeaba a la sociedad mexicana. Serían el puente entre los primeros rocanroleros y aquellos conjuntos que se popularizaron con gran éxito como producto de exportación a finales de los ochenta: Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, Café Tacuba o Caifanes. Los músicos Rupestres provenientes de distintos lugares del país movieron las tuercas de la maquinaria para otorgarle un sonido y una voz única al rock mexicano.

3.3 Fuerza creativa en los acordes Rupestres

Se dice que la música es el arte más abstracto de todos al no partir de estructuras reales o tangibles sobre las que sus creadores puedan trabajar. No tiene un mundo asequible como materia prima o base, sino que surge a partir de un universo auditivo. Es gracias a los sonidos que el artista logra comunicar y encontrar relaciones con significado. En este sentido, los Rupestres lograron pensar en términos musicales y sumaron el uso de la palabra. A pesar de que la

⁸⁰ Velasco García, Jorge H. Op. Cit. p. 156.

⁸¹ Velasco García, Jorge H. Op. Cit. p. 156.

mayoría no tenía estudios musicales, sus intereses estéticos mezclados con la capacidad de improvisación e ingenio, les permitieron conectar con la gente de forma empática y armoniosa.

Uno de los discos emblema y piedra angular del Movimiento Rupestre es *Roberto y Jaime: sesiones con Emilia*, lanzado por la disquera Fotón en 1980. Este material creado por Roberto González (voz, guitarra, bajo), Jaime López (voz, guitarra, bajo, armónica) y Emilia Almazán (voz, coros, guitarra), tiene canciones de la autoría de los tres artistas y contó con la participación en la batería de Marco Antonio Silva.



Se trata de una propuesta innovadora y original, no solo en sonido sino en estructura y lenguaje. Es un registro digno de que las cosas podían cantarse diferente. Las canciones del disco viajan por el blues, el rock, la balada, el folk y lo urbano. Las letras en español despertaron el interés de los melómanos mexicanos que estaban cansados de escuchar lo mismo. ¡Ay guey! ¿Qué están diciendo? ¿Es poesía, comedia o nada más le cantan a lo cotidiano? Como fuera, ese interés por saber más y repasar los textos de las canciones fue una semilla que sembró este disco en el rock mexicano. No fue el único, pero sí un material pionero de lo que años después cristalizaría como Movimiento Rupestre. Este disco causó conmoción en los círculos universitarios, las peñas y los jóvenes cantores populares, como asientan dos de sus integrantes. A la respuesta de ¿Qué somos los Rupestres? Rafael Catana responde:

“Cuando nosotros ideamos esto no pensábamos en cantarle a la revolución social ni si íbamos a ser cantantes de la televisión, aunque Rockdrigo sí lo quería ser. Pero hay sucesos en los que uno no cabe: o sea, no estás en el mainstream y tienes la necesidad de hacer tu trabajo hasta que estés viejo. (...) En todo caso, venimos de *Sesiones con Emilia*, el disco de Jaime López, Roberto González y Emilia Almazán. De ahí venimos y también de *El Pájaro Alberto*, de Javier Bátiz, de León Chávez Texiero.”⁸²

Y a su vez, el poblano Carlos Arellano (quien nunca conoció a Rockdrigo personalmente) afirma:

“También debo decir que en el 81, sale un disco que es clave en todo este asunto de la canción en México; es el de *Sesiones con Emilia*, de Jaime López, Roberto González y Emilia Almazán. Ese mismo año lo presentan en Puebla; los llevó el Partido Comunista. (...) me pareció un disco deslumbrante.”⁸³

La canción número 12 del álbum titulada “El Huerto” trascendió, convirtiéndose en algo así como un himno generacional y una referencia obligada para el rock mexicano. Integra de forma magnífica la dimensión literaria, poética y filosófica con el arte musical, al grado que al cambio de siglo se siguió interpretando en tertulias o conciertos hasta el presente.

“El huerto”

¿Y con qué fin toda esta dialéctica en historia?

¿Para qué ir al paraíso estando muerto?

¿Para qué alcanzar a la gloria estando vivo?

Si la gloria está muy lejos de este huerto.

⁸² Pantoja, Jorge (coordinador) (2013). *Rupestre, El Libro*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 55.

⁸³ Pantoja, Jorge. Op. Cit. p. 137.

Todos juntos, afirman los que saben de distancias,
llegaremos al final de la estructura,
escultura de cadáver y concreto,
a posarnos al final de la cultura.

Hay también quien afirma que esto es sólo sufrimiento
soportable nada más en el olvido,
que el que canta va buscando algún sediento
para echarle encima su vaso vacío.

Yo no sé hasta dónde se resiente lo vivido,
pues saberlo es simplemente estar ya muerto.
Seguiré siempre cantando lo prohibido,
y gozando de los frutos de este huerto.⁸⁴

Pocas canciones alcanzan un nivel histórico y “El Huerto” es sin duda una de ellas, sintetiza el espíritu Rupestre. Su autor, Roberto González, dijo respecto al poder que posee la letra de una canción: “La palabra puede tener los efectos de un bombazo en un banco pero sin derramar sangre. Aunque es arriesgado este juego de palabras, las vivencias pueden tener un efecto subversivo. Me interesa ser subversivo.”⁸⁵

En abril de 2021, durante una entrevista para la revista *Proceso* y días antes de morir (20 de mayo), Roberto González comentó lo siguiente sobre su emblemática rola:

“Es una canción que la he visto de muy distintas maneras a través de diferentes épocas, depende del berrinche que me aquejaba. Me gusta que a mucha gente le agrade y que se hayan hecho varias versiones

⁸⁴ *100 poemas mexicanos en papel revolución* (2008). Ciudad de México. Secretaría de Educación del Distrito Federal. p. 187.

⁸⁵ Velasco García, Jorge H. (2013). *El canto de la tribu*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 162.

interesantes, solidarias, esclarecedoras. Yo oigo alguna versión de “El Huerto” y comprendo cosas, porque cada quien interpreta de forma distinta o específica las canciones. Cuando oyes a alguien cantarla te das cuenta en qué hace hincapié, qué subraya, qué dice con una sonrisa o con un gesto... La canción ya no es mía. He llegado de repente a lugares donde la oigo, la cantan y ni saben de quién es... Algunas veces le han llegado a adjudicar otros autores. Es una canción que me rebasó.”⁸⁶

La palabra en la canción como herramienta artística juega un papel muy importante. Esto lo sustentó la Academia Sueca en 2016 al otorgarle el Premio Nobel de Literatural a un cancionero, Bob Dylan. Hacer énfasis en las letras para comunicar una realidad que no se había cantado en el rock de México, es una de las aportaciones más valiosas de los Rupestres. Así como “El Huerto”, se pueden desmenuzar para su análisis decenas de composiciones originales de estos autores, sólo es necesario aventarse un clavado a su obra para encontrar los mensajes de su cantada. Además, esto les permitió explorar nuevas formas de interpretación que antes no se manifestaban: los músicos hablan y tienen una voz que dice algo en el rock mexicano, más allá de lo evidente y lo simplista de algunos de sus predecesores. Como ejemplos están: “Yo no nací en la huasteca” de Eblen Macari, “Don Diablo” de Emilia Almazán y José Cruz (Real de Catorce), “Sipriano Hernández Martínez” de León Chávez Teixeira, “La escena me traspasa (el corazón)” de Jaime Moreno Villareal y Guillermo Briseño, “Dama en la carretera” de Rafael Catana, “Calzada de Tlalpan” de Roberto Ponce y la docena de canciones con las que se dio a conocer Rockdrigo González en el *cassette Hurbanistorias* de 1984.

Sobre la palabra en la música de los Rupestres, el músico y escritor Rafael González Villegas, mejor conocido como Sr. González (Botellita de Jerez), quien escribió *60 años de rock mexicano* en tres tomos que van de 1956 a 2016, señaló en una entrevista para el semanario *Proceso*:

⁸⁶ Revista *Proceso* No.2319. 11 de abril de 2021.

“Los rockeros crecieron. Los Rupestres pusieron el acento al comienzo de los ochenta en la importancia de las letras como parte de una composición integral. Hasta ese momento las letras en el rock no tenían un papel relevante en términos generales. Los Rupestres manejaron poesía y se inspiraron en la realidad. Estuvieron influidos por el canto nuevo y la música de las peñas, pero también por el folk, el blues, el rock y por León Chávez Teixeira.”⁸⁷

Para el compositor Armando Rosas (quien tampoco conoció en vida a Rockdrigo), la lírica de los Rupestres también tiene temáticas que distinguen sus canciones. Una de ellas es la literatura de la Generación Beat:

“...esas ganas de rodar en la carretera, de tomar la ciudad como fuente de inspiración: de hablar de los puentes, las calles, los caminos, las azoteas, que es una lírica muy específica de los Rupestres y que por lo menos yo no había escuchado antes. Los compositores que nos preceden, los que surgieron de la nueva canción, tenían una estética basada en la literatura del boom latinoamericano, mientras que los Rupestres se desplazan también por la literatura de Henry Miller y Jack Kerouac.”⁸⁸

Hay poesía en las canciones rupestres, y aunque en términos generales hoy consideramos que el oficio del poeta y el del músico son distintos, en la antigüedad griega (rapsodas), así como en la Edad Media (trovadores y juglares) eran lo mismo: las historias de los grandes poemas épicos se cantaban de pueblo en pueblo. En el poema “Aullido” del escritor beat Allen Ginsberg, el uso de la onomatopeya es un claro ejemplo que evoca la repetición melódica de los instrumentos de aliento del jazz bebop. Incluso actualmente, como ejemplo de la unidad palabra-música, tenemos el hip-hop. La canción es un arte en sí mismo con sus propias reglas (en general son composiciones breves), aunque para muchos sea un arte menor, sin embargo, el mundo de las canciones consideradas clásicas forma parte ya del repertorio universal de la cultura. Para

⁸⁷ Revista *Proceso* No. 2309. 31 de enero de 2021.

⁸⁸ Pantoja, Jorge (coord.) (2014). *Rupestre, El Cancionero*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 20.

acercarlo al terreno de lo nacional, qué mejor referencia que la canción del folclorista urbano “Chava” Flores “Sábado Distrito Federal”. Sobre el tema, el músico y periodista Roberto Ponce señala en *Rupestre, El cancionero*:

“(…) lo importante de la canción es que esté bien hecha y que quien interprete, como en el caso de Nina Galindo, tenga *feeling* para expresarla al público. De nada sirve que sepas leer y tocar música, si no puedes transmitir emociones a la gente.”⁸⁹

A su vez, la cantante, nacida en Los Ángeles, California, Nina Galindo, hija de la actriz sinaloense Martha Ofelia Galindo, se reconoce como intérprete mexicana, y de hecho fue la primera mujer en cantar rolas de Rockdrigo en el dueto Callo y Colmillo que formó con Roberto Ponce en 1984. Con él compuso la única canción que reconoce haber escrito, “Llévate lejos tu blues”. Ambos se conocieron desde 1973 cuando crearon el quinteto Mezclilla, con la también Rupestre Clara Turner. “Como intérprete me identifico (...) con los Rupestres. Los Teen Tops no me decían nada; en cambio, con los “cantantes errantes” mi lenguaje y mi realidad se veían reflejadas.”⁹⁰

A Nina Galindo la entrevisté en 2021. Al preguntarle si la expresión musical de los Rupestres en la década de 1980 fue un movimiento, me contestó:

“Sí, por su manera de componer que es no sólo inspiración, conocimiento y defensa del lenguaje, sino también por su alcance al llegar a un público vasto. La gente se identifica con ellos por su forma de expresar los temas y los problemas que a todos nos aquejan.”

Tres décadas después de la Segunda Guerra Mundial, los Rupestres significarían en México una de las nuevas propuestas culturales, reconocida por el historiador Guillermo Tovar de Teresa, quien bien pudo suscribir su innovación en los mismos términos que describió el proceso de cambio en el país al inicio de la Revolución, como lo asentó en el prólogo del libro *México: su apuesta por*

⁸⁹ Pantoja, Jorge. Op. Cit. p. 50.

⁹⁰ Sr. González (2018). *60 años de rock mexicano. Volumen 2 (1980-1989)*. Ciudad de México. Penguin Random House. p. 246.

la cultura. El siglo xx: “a su modo, el cambio que venía de fuera se adaptaba al cambio que venía de dentro.”⁹¹ Para el también cronista de la Ciudad de México, si la Revolución hacia el fin del siglo XX asistía a su decadencia política y social, “mantendría su ritmo en el ámbito de la cultura, salvando a su esfera de la contaminación del poder.”⁹²

Así, la sociedad de los ochenta es impensable para los Rupestres si no contempla la canción como expresión artística. No resulta extraño que surgiera entonces, de manera paralela, una organización que agrupara los esfuerzos de la comunidad artística para enfrentar una realidad opresora. El filósofo de la UNAM y músico, Jorge Gasca Sala, da cuenta de esa necesidad comunitaria:

“La Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR) existió entre 1978 y 1980 como el intento de convergencia y estético-política y político-musical de una gran cantidad de músicos, a título de grupos musicales o como solistas inquietos formados ideológicamente de manera diversa y, por eso mismo, comprometidos multisectorialmente con las luchas reivindicativas de las clases subalternas.”⁹³

Imposible no vincular este esfuerzo con el que en los años treinta, los más representativos creadores combativos levantaron la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), como Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce, entre los plásticos, y Juan de la Cabada, Ermilo Abreu Gómez, José Revueltas, entre los escribanos.

El comienzo de los ochenta serían un periodo recapitulador, muy creativo y novedoso. El malestar con la cultura institucional fue el detonante para el cambio. Se forjó una ruptura con lo establecido y lo políticamente correcto de la sociedad mexicana. No por casualidad, la canción de los Rolling Stones (*I Can’t Get No*)

⁹¹ *México su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente* (2003). Coordinador Armando Ponce. Ciudad de México. Grijalbo/Proceso/UNAM. p.14.

⁹² *México su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el* (2003). Op. Cit. p. 50.

⁹³ Gasca Salas, Jorge (2018). *El cantor con el sol en el sombrero. León Chávez Teixeira, canto épico y revolución*. México. Itaca. p.157.

Satisfaction había sido desde su lanzamiento en 1965 una especie de himno de la contracultura. En el México, esto se expresaban también entre la comunidad artística como refiere Jorge H. Velasco:

“Ya en la década de los ochenta surge como instancia organizativa de los músicos alternativos el Comité Mexicano de la Nueva Canción, que agrupa a músicos de diversas corrientes musicales a diferencia de las organizaciones de los años setenta conformadas sobre todo por grupos y solistas de folclor y canto nuevo, donde la excepción era el roquero Guillermo Briseño.”⁹⁴

Ejemplo de músicos inmiscuidos en el folclor y el canto nuevo fueron los integrantes del quinteto de rock progresivo MCC (Música y Contracultura) del bajista Jorge H. Velasco. Por su parte, el máximo representante de la literatura de La Onda, José Agustín, entra de lleno a la definición de la contracultura:

“Ante esta situación (de insatisfacción) la contracultura genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de ideas e identidad que contiene actitudes, conductas, lenguajes propios, modos de ser y de vestir, y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema; de esta manera surgen opciones para una vida menos limitada. Por eso a la contracultura también se le conoce como *culturas alternativas* o de *resistencia*. No se trata de una subcultura, pues ni remotamente está por debajo de la cultura; podrá no conformarse con ella, pero siempre se trata de fenómenos culturales.”⁹⁵

Sobre estas bases, los Rupestres, de la mano de Rockdrigo González, transitaron en la historia del rock nacional y dejaron huella por su crítica a la modernidad en búsqueda de espacios libres para la creación musical. En una entrevista el rockero sintetizó su visión artística de este modo: “El arte es la búsqueda y descubrimiento, imaginación; es lo más parecido a la vida. Como el

⁹⁴ Velasco García, Jorge H. (2013). *El canto de la tribu*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 71.

⁹⁵ Ramírez, José Agustín (2017). *La contracultura en México*. México. Penguin Random House. p. 214.

arte puro habla en sí mismo del cambio, es subversivo, incluso puede ser más político que el panfleto mismo.”⁹⁶

3.4 Rockdrigo González

La combinación de música y letra no es sencilla. Sin embargo, existen talentos que en la mezcla del lenguaje, la melodía y la interpretación alcanzan un nivel de excelencia artística. Es el caso de Rodrigo Eduardo González Guzmán, mejor conocido como Rockdrigo González. No sólo por su habilidad discursiva para contar historias, su forma de tocar la armónica o de ejecutar los arpeggios y golpes en su “guitarra de palo”, sino por el ingenio y la espontaneidad que lo caracterizaban como compositor e intérprete.

Nacido el 25 de diciembre de 1950 en la colonia Altavista de Tampico, Tamaulipas, fue el segundo hijo de Manuel González Sámano constructor de barcos y de Angelina Guzmán ama de casa. La influencia de su música está en los sones, el huapango, el bolero, la trova, el blues, el rock y el folk. Aprendió a rasgar la guitarra con sus amigos y viajó a la Universidad Veracruzana en Xalapa para estudiar psicología. Después de abandonar la carrera, Rockdrigo llegó al entonces Distrito Federal allá por 1975 tras desavenencias con su padre. No tardó en fluir con la energía y la dinámica citadina. Se enamoró de la grandeza y de las posibilidades para hacer evolucionar su carrera artística. Decidió emprender el viaje, fusionar los ritmos y lanzarse a la cantada. Buena parte de este perfil biográfico se haya en los testimonios recogidos en las películas documentales: *Rockdrigo. La Ciudad del Recuerdo* del director Alejandro Ramírez (2001); *No Tuvo Tiempo. La Hurbanistoria de Rockdrigo*, del director Rafael Montero (2004); *Rupestre. El Documental* de Alberto Zúñiga (2014).

⁹⁶ Entrevista de Javier Arana a Rockdrigo González, *La Jornada*, enero de 1985.



Foto: Paul Deyemere, productor de Theater Frederik

Rockdrigo fue un músico que, una de dos, se apropió de la Ciudad de México o la gran urbe lo adoptó a él. Con actitud callejera y estilo, logró conquistar la atmósfera urbana de la capital del país para hacerla el elemento más recurrente de su música. La narrativa de sus canciones, directa, inmediata y familiar – coloquial–, lo ayudó a conectar rápidamente con colegas, gente del medio y con un público que lo arropa con el devenir del tiempo.

“En 1976, junto a su paisano Gonzalo Rodríguez, comenzó a tocar temas del canto nuevo; incluso llegaron a presentarse en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes con algunos temas originales. La coincidencia en la simetría de sus nombres no dejó de ser motivo de bromas, mismas que los hermanaron. De los temas que solían tocar, existen unas grabaciones caseras inéditas hechas entre 1976 y 1977 y que actualmente están en posesión de la viuda de Gonzalo.”⁹⁷

Rockdrigo sí regresó a su tierra natal (Tampico) donde trabajó con su padre y conoció el amor de Mireya Escalante, con quien tuvo una hija en 1979 de nombre Amanda Lalena, mejor conocida en el medio artístico como Amandititita.

⁹⁷ Sr. González (2018). *60 años de rock mexicano. Volumen 2 (1980-1989)*. Ciudad de México. Penguin Random House. p. 64.

Después, de vuelta a la capital del país, empezó una relación con la maestra de idiomas en la Alianza Francesa: Françoise Bardinnet. Así conoció Europa. En París, fue a un concierto de su ídolo Bob Dylan y aprendió leyendo a Michael Foucault, Molière, Erich Fromm, Francisco de Quevedo, Goethe y Sigmund Freud. “Ya lo dijo Freud, no me acuerdo en qué lado: sólo una experiencia que he experimentado” cantaría después en la icónica rola “Estación del Metro Balderas”.

Roberto Ponce escribe en *Rupestre, El cancionero* lo siguiente sobre el ingenio atinado de Rockdrigo para hacer canciones y mezclar ideas, textos y referencias culturales (como la película *E.T. El extraterrestre* de 1982):

“Por ejemplo ‘El Rock del Ete’, “que donde quiera se mete”; cuando estaba de moda la película la gente hablaba del Ete como del que donde quiera se mete, pero Rockdrigo dice también: “cierren puertas y ventanas, escondan a sus hermanas” y hace toda una oda al falo desde una influencia del psicoanálisis.”⁹⁸

Rockdrigo tomó como ejemplo la figura del joven que abandona su lugar de origen para convertirse en un músico “pata de perro”, es decir, callejero. Un modelo inspirado principalmente en Bob Dylan y la ciudad de Nueva York, pero también aplicado a los músicos urbanos de jazz, blues, rock and roll y punk de otras regiones o países. Ya para 1980, apropiado del personaje, integró a su *performance* una armónica, al igual que Neil Young y Dylan, para darle textura a sus acordes de guitarra y componer algunas de las más originales historias de concreto del rock mexicano. Como Dylan, quien abandonó la música folk para abrazar un sonido eléctrico con los canadienses-estadounidenses The Band, el futuro Profeta del Nopal combinó lo acústico con lo eléctrico cuando se hizo acompañar en 1984 del Grupo Qual: Fausto Arrellín en la guitarra eléctrica y sintetizador, Paco Acevedo al bajo y Adrián Gazca en la batería.

Lo mejor de su repertorio destaca por la improvisación, el enfoque social y lo festivo de sus rolas. El sentido del humor de Rockdrigo se asemeja al del gran

⁹⁸ Pantoja, Jorge (coord.) (2014). *Rupestre, El Cancionero*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 76.

Chava Flores: pintoresco, directo y populachero, pero sobre todo, real. La risa es en Rockdrigo un elemento catártico, liberador e intenso. Decía el escritor José Agustín que “con Rockdrigo se comenzaron a escuchar mejor las rolas en el rock mexicano”. Como muestra, la balada blues “Oh Yo No Sé”, una “oda a la sexualidad” según la calificó Javier Bátiz (pionero del rock tijuaneño quien invitó a Rockdrigo a grabar en su disco *Radio Complacencias* de 1985). En esta tendencia bluesera también destacan “Asalto Chido”, “Los Intelectuales” y “A ver cuando vas...”; los rocks lúdicos de “Máquina del Tiempo” (con influencias de la novela homónima del escritor inglés H. G. Wells, 1895, y del gurú de la psicodelia Timothy Leary), “Portate Sensato”, “El Feo” y “Aventuras en el DeFe”; la fusión campechana “Blues Huasteco” y “Tiempo de Híbridos”; el huapango tamaulipeco “Huapanguero”; el folk filosófico de “No Tengo Tiempo” y “El Campeón”; las baladas “Estación del Metro Balderas”, “Balada del Asalariado” y “El viejo Rip” (evocación del relato romántico del estadounidense Washington Irving “Rip van Winkle” de 1819), sin olvidar las arquetípicas jungianas “Ratas” y “Perro en el Periférico”, cuyos protagonistas pertenecen al imaginario urbano de la Ciudad de México.

El novelista y político veracruzano, César Garizurieta, expresó la virtud de los personajes populares y exitosos con el puntual ejemplo de Cantinflas en su conferencia “Catarsis del mexicano”, que se publicó como texto en la revista *El Hijo Pródigo* (núm. 40, julio de 1946):

“Lo cómico, al igual que el arte, debe ser popular: he aquí el éxito de Cantinflas. El cómico, que es un artista, debe ser local, popular; en ello se puede encontrar lo universal. Nada más capitalino que Cantinflas; pero, ¡qué resonancia universal ha tenido!”⁹⁹

En 1984, en versión *cassette*, Rockdrigo distribuyó y vendió de mano en mano *Hurbanistorias*, el único material discográfico que alcanzó a grabar en vida. Se trata del proyecto musical más auténtico, completo y fiel al autor, tal y como él

⁹⁹ Bartra, Roger (2009). *Anatomía del mexicano*. México. Penguin Random House. p. 122.

mismo lo concibió. Sobre *Hurbanistorias*, Rockdrigo le dijo al periodista Roberto Ponce lo siguiente durante una entrevista en una fonda frente al Museo del Chopo:



“Nací en Tampico en 1950 el 25 de diciembre. Hace seis años que llegué acá. Durante 4 años he andado en el ‘Wendy’s Pub’ y ahí compuse muchas de las rolas de este cassette. Y más que un fusil de ideas, quise hacer rolas que me funcionaran. Las tocaba y el público respondió. Y claro, a muchos allí les dio envidia. Y entonces saqué el cassette, con toda esa bola de ideas que tenía en la cabeza: filosofía, rock, con una ideología del flok-rock. Saqué 850 cassettes. Lo de la hache en el título era para darle otro sentido. Una vez un niño me dijo que había escrito mal ese nombre. Pero es un término mío, rupestre, como la grabación.”¹⁰⁰

Ediciones Pentagrama relanzó en su nuevo sello Ozono creado por Rodrigo de Oyarzábal y Modesto López, de forma póstuma, el disco de larga duración *Hurbanistorias* en 1986 y después, *El Profeta del Nopal* ese mismo año. Los LPs *Aventuras en el Defe* de 1989 y *No estoy loco* de 1992 aparecieron sin la participación De Oyarzábal en Pentagrama. No obstante, como De Oyarzábal

¹⁰⁰ Revista *Proceso* No. 464. 23 de septiembre de 1985.

era productor de programas musicales en Radio Educación, en buena medida a él se debió que las rolas de Rockdrigo y otros Rupestres se dieran a conocer por esa radiodifusora cultural. Con Modesto López produjo también los álbumes “Trolebús en Sentido Contrario”, “Esa viscosa manera de pegarme las ganas” del conjunto Mamá-Z y “Arpía” de Cecilia Toussantt, todos en 1987. Además, en la Radio Educación y en su casa ubicada al sur de la capital, grabó entre 1985 y 1986, canciones de varios Rupestres como Emilia Almazán, Gerardo Enciso, Rafael Catana, Roberto Ponce y Nina Galinda, esos *cassettes* circularon por años de forma clandestina. Algunas de esas grabaciones se pueden escuchar en YouTube.



El fenómeno cultural de Rockdrigo es un parteaguas en la música popular mexicana que invita al análisis del rock, porque a diferencia de otros artistas, su repertorio musical lleva un mensaje social e incluso plantea reflexiones acerca de los problemas existenciales del ser humano. Recordemos una de las ideas estéticas del pensador británico Herbert Read :

“La obra de arte, como hemos visto, tiene su origen en la conciencia de un individuo; sin embargo, sólo alcanza su pleno significado cuando se integra a la cultura general de un pueblo o de una época. Existen dos factores en toda situación artística: la voluntad de un individuo y las exigencias de una

comunidad. El individuo puede crear, y crea, una obra de arte para sí mismo, pero solo alcanza la plena satisfacción que resulta de la creación de la obra de arte, si puede persuadir a la comunidad de que acepte su creación.”¹⁰¹

El Profeta del Nopal fue aceptado por la “banda” amante del rock, por la comunidad y los ciudadanos de la gran capital, muchos de ellos, acudían desde los barrios del norte al Tianguis del Chopo donde Rockdrigo vendía *Hubanistorias* encontrándose con los jóvenes clasemedieros del sur de la ciudad. Su importancia trascendió esta región y poco a poco su nombre y sonido comenzaron a escucharse en otras partes del país. De boca en boca, de oídas y de fiesta en fiesta Rockdrigo formó un séquito amplio, y la aparición de grabaciones inéditas tras su muerte propiciaron su estatura mítica.

Entre los músicos Rupestres y no Rupestres que grabaron con Rockdrigo se cuentan: Javier Bátiz (quien en el “Wendy’s Pub” le permitió tocar durante sus presentaciones y según él lo bautizó como Rockdrigo), Jaime López y el jazzista Alain Derbez (quienes con él grabaron “El Rock del Difunto”), Roberto Ponce y la actriz Zamira Bringas (“Ropa Vieja”, grabada por Rodrigo de Oyárzabal). Además, Alex Lora tuvo el acierto de inspirarse en la canción del tamaulipeco “Estación del Metro Balderas” para hacerle arreglos de reggae y meterla como una de las rolas estrella del primer disco de El Tri titulado *Simplemente* (WEA, 1985).

Después de picar piedra por casi una década y cuando la carrera artística de Rockdrigo había llegado al punto de conseguir su primera grabación profesional, llegó el trágico hecho del 19 de septiembre de 1985: un sismo de 8.1 grados sacudió a la Ciudad de México. Parafraseando a Fausto Arrelín, “después el tiempo ya no les alcanzó” a él ni a Rockdrigo ni a su grupo Qual. Aquel sismo acabó con la vida de miles de personas y entre ellas, se llevó la de Rockdrigo y la de su pareja Françoise Bardinet. El edificio de la calle de Bruselas 8 en la colonia Juárez, donde vivían se derrumbó. El 15 de septiembre Rockdrigo se había presentado en el Salón Colonia, alternando con Javier Bátiz, con motivo del primer aniversario del diario *La Jornada*. Y dos meses antes, el fotógrafo

¹⁰¹ Read, Herbert (1977). *Arte y Sociedad*. Barcelona. Península. p. 128.

Fabrizio León le hizo a Rockdrigo en el departamento de la Zona Rosa su última sesión fotográfica, un estudio en blanco y negro que circula en internet y entre la comunidad rockera.

Tras la muerte de Rockdrigo llegaron los homenajes luctuosos, el interés por su obra y la consolidación del mito. Al año del sismo, el 20 de septiembre de 1986, Luis de Tavira dirigió el espectáculo teatral *In Memoriam* en el Auditorio Nacional. Roberto González estrenó en dicho evento la canción homenaje “Ánimas” con el grupo Me’Cae. El dueto Callo y Colmillo de Nina Galindo y Roberto Ponce interpretaron “Tiempo de Híbridos”.

Para 1987 Pentagrama sacó el LP *Tocata, Fuga y Apañón*, de Armando Rosas y su conjunto denominado Camerata Rupestre. Ese año, Carlos Arellano publicó el disco *Canciones Domésticas*. A decir de Arellano:

“ (...) los Rupestres son creadores de un tipo de canción urbana mexicana contemporánea y aunque ya no existe el movimiento como tal, hay buenos herederos. Puebla, por una razón que aún no sé, tiene buenos representantes, buenos legatarios: Iván García, Nono Tarado y Arturo Carcará Muñoz; son extraordinarios compositores que al escucharlos se nota que su línea viene de por allá, de los aún no muy lejanos, terrenos Rupestres.”¹⁰²

¿Y qué decir de Luis Álvarez alías El Haragán? Él mismo se define:

“El Movimiento Rupestre para mí es la base. En el caso de Haragán, es la base. Conozco a los Rupestres (...) después del terremoto del 85, donde se hace muy famoso Rockdrigo por morir, desgraciadamente, en esa fecha. Yo ya los escuchaba un poquito antes. (...) yo tomo muchos elementos del rock Rupestre para incorporarlos al sonido de Haragán; es decir, la guitarra acústica. Es básico el sonido de la guitarra acústica en el Movimiento.”¹⁰³

Por otra parte, el poblano Gerardo Enciso conoció a Rockdrigo en Guadalajara en 1984:

¹⁰² Pantoja, Jorge (coordinador) (2013). *Rupestre, El Libro*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA. p. 137.

¹⁰³ Pantoja, Jorge. Op. Cit. p. 140.

“ (...) cuando se hacían las primeras jornadas de rock en español. Ahí tocamos juntos varias veces; alternamos como en cuatro ocasiones (...) González tiene su importancia porque abrió caminos en el lenguaje. El cabrón siempre se echaba un *choro* acerca del lenguaje popular y la *cábula*. (...) Era un tipo de altos vuelos.”¹⁰⁴

El primer álbum independiente de Enciso fue en 1988: *A Contracorriente*, de donde surgió la rola “Amo a mi País”. Este disco contó con la colaboración de Alejandro Marcovich (Caifanes) en la guitarra y Nina Galindo en los coros.

Hacia el último filón del siglo XX irrumpió una nueva generación de cantautores Neo-Rupestres. Como recuerda el aguascalentense Armando Palomas:

“El ser Rupestre es para mí como un tatuaje que me lo puse en el 97, hace ya 16 años, en el Foro Alicia. Fueron mis primeras presentaciones y, obviamente, si ser Rupestre es tener una guitarra, ser feo, cantar no tan bien, pero hacerlo con inteligencia, entonces sí soy Rupestre.”¹⁰⁵

La cadena prosigue con eslabones que pueden rastrearse por YouTube actualmente, intérpretes en su mayoría de Rockdrigo (quien grabó alrededor de 70 canciones), con nombres como: Samuel Barrios, Mauricio Díaz El Hueso, Chava Flowers, Andy Mountains, Thin Sánchez, Israel Rosales, Claudio Trejo, Alex Vicencio, Ricardo Wong, y las bandas Ezcarabajos Tropicales, Heavy Nopal, 3 Vallejo, Clan Lobos, Sales de Litio, Cuerdas Disidentes, Los Implosivos, etc.

Asimismo, cada 19 de septiembre se organizaban conciertos en el lugar donde se derrumbó en inmueble donde vivía Rockdrigo. El miércoles 19 de septiembre de 2001, a 16 años de su fallecimiento, se develó una placa conmemorativa en la estación del Metro Balderas. Diez años más tarde, en septiembre de 2011, sucedió lo mismo con la icónica estatua de bronce de

¹⁰⁴ *Pantoja, Jorge*. Op. Cit. p. 149.

¹⁰⁵ *Pantoja, Jorge*. Op. Cit. p. 147.

Rockdrigo esculpida por Alberto López Casanova que ameniza los pasillos de dicha estación.

A la lista de homenajes, se suman un sin número de charlas, presentaciones, conferencias y tocadas, como las organizadas anualmente en el Multiforo Cultural Alicia, recinto creado en 1995 para darle cabida a la escena musical independiente y contracultural. De igual forma, la banda regiomontana El Gran Silencio, se llama así en homenaje a la rola homónima de Rockdrigo.

En 2001 el bajista Poncho Figueroa (Santa Sabina) convocó a la grabación del CD “Ofrenda a Rockdrigo González. Vol.1” donde intervinieron: Rodrigo Levario (“Aventuras en el Defe”), Iraida Noriega y Rastrillos (“Tiempo de Híbridos”), Santa Sabina (“Distante Instante”), Panteón Rococó (“Los Intelectuales”), Los Estrambóticos (“Ama de Casa un Poco Triste”), Tex-Tex (“El Feo”), El Haragán & Santa Sabina (“Rock en Vivo”), Qual (“Ratas”), y La Barranca (“Perro en el Periférico”).

Para 2005, Fausto Arrellín de Qual reunió a un grupo de músicos en el CD titulado “Los Rupestres a Rockdrigo González”. Intervinieron los Rupestres reconocidos como Carlos Arellano, Rafael Catana, Gerardo Enciso, Nina Galindo, Roberto González, Roberto Ponce, el grupo Qual, además de representantes de la “nueva camada Rupestre” como Rodolfo Borja, Arturo Meza, Armando Palomas y Nono Tarado.

En 2014 se inauguraron los murales Urbanohistorias del rock mexicano I y II creados por el artista Jorge Flores Manjarrez en la estación del Metro Chabacano. La obra es un tributo a la Ciudad de México, a los rockeros nacionales que le han cantado, y por supuesto a Rockdrigo, quien aparece en versión caricatura junto con otros Rupestres como Nina Galindo, Fausto Arrellín, Armando Palomas y Rafael Catana. El nombre de los murales es una referencia directa al disco *Hurbanistorias*.

La obra de Rockdrigo está viva y ha logrado permanecer en el imaginario colectivo a través de su modalidad marginal. Sus canciones se pueden escuchar en plataformas digitales como YouTube, Spotify o iTunes; y gracias a los esfuerzos de melómanos y personas que las difunden, las cantan y las reinterpretan, el eco de su música se reinventa.



Foto: Roberto Fco. Ponce

CONCLUSIÓN

Desde sus orígenes, la música ha sido una expresión artística vital del ser humano, su producción está influenciada por las condiciones materiales de existencia. Tiene relación con la política, la religión, la economía y otras esferas sociales como la ciencia o la tecnología, pero también con los atributos de la sensibilidad y el espíritu, contribuyendo propiamente al proceso de integración y desarrollo de la cultura. El filósofo del arte, Herbert Read, lo sintetiza así:

“El arte es un modo de conocimiento, y el mundo del arte es un sistema de conocimiento tan valioso para el hombre como el mundo de la filosofía o el mundo de la ciencia. De hecho, sólo cuando hayamos reconocido claramente el arte como un modo de conocimiento paralelo pero distinto de otros modos mediante los cuales el hombre llega a comprender su entorno, podremos comenzar a apreciar su importancia en la historia de la humanidad.”¹⁰⁶

El Movimiento Rupestre es un ejemplo de cómo las manifestaciones artísticas no siempre están subordinadas por esferas sociales “poderosas”, administrativas o medios dominantes, llámense políticas, económicas o cualquier otra. A medida que el artista madura se va haciendo más consciente de su arte. El interés por el proceso creativo y su trabajo cambian. El cómo y el qué cobran más relevancia. Cada creación musical es expresión de su tiempo:

“Llegamos, pues, a sentar la siguiente regla: que para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, hay que representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo a que pertenecen.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Read, Herbert (1945). *Art and Society*. Great Britain. Kessinger Legacy Reprints. p. 7.

¹⁰⁷ Taine, Hipólito (2010). *Filosofía del arte*. México. Editorial Porrúa. p. 6.

A pesar de que el arte es un ejercicio de talento individual, el artista no está aislado y pertenece a un mundo mayor, cargado de valores y significados. Los Rupestres aprovecharon su momento histórico en la década de los ochenta y cultivaron un estilo distintivo de las otras manifestaciones en el rock mexicano. No existe una expresión artística que se acerque a lo que hicieron estos músicos en el ámbito de nuestro rock. La manera de interpretar fue una de sus virtudes y herramientas características; su conexión con el público se dio porque el modo de cantar utilizaba el lenguaje desparpajado de la juventud urbana, sin retórica y alejado de la melosidad y los estereotipos clasistas de la burguesía y los medios convencionales. Gracias a esta comunicación, sus rolas cobraron mayor significado y alcance, dejando de ser un simple producto de consumo al abordar problemáticas emergentes en la letrística del canto popular como la explotación, la enajenación o el feminismo, por mencionar unos cuantos tópicos. Esta cualidad los hizo especiales y fue de donde Rockdrigo sacó provecho para destacar y ser un líder. Al perfeccionar su mensaje, logró tocar el corazón de los jóvenes tanto en niveles populares como en los círculos estudiantiles, e incluso intelectuales, principalmente.

El escritor italiano Alessandro Baricco dice en *El Alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* que “la interpretación, que habita el misterio de las obras de arte, es la experiencia fáctica de una posible trascendencia.”¹⁰⁸ La identidad Rupestre utiliza la fuerza de la interpretación para distinguirse y poder ser. Baricco plantea el sentido profundo de la “interpretación” al señalar que “un producto musical escapa a una identidad puramente comercial en el instante en el que abre un diálogo con la interpretación, y no antes. Antes se arriesga a ser simplemente un producto comercial que no vende.”¹⁰⁹

Otra de las virtudes Rupestres es la integración, ir en complicidad ante las adversidades de la escena musical (la “tribu” de Jorge H. Velasco) y confrontar con sus guitarras de palo a la industria de una época, cuando el neoliberalismo irrumpió como la nueva fase del sistema capitalista. Lucharon por los espacios

¹⁰⁸ Baricco, Alessandro (2003). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid, España. Ediciones Ciruela. p. 30.

¹⁰⁹ Baricco, Alessandro. Op. Cit. pp. 31, 32

públicos y culturales para el arte; se vincularon a escritores, promotores, actores, bailarines y muralistas. La colaboración constituyó una pieza clave del engranaje de su devenir histórico. Tal solidaridad se aprecia también en la mezcla de ritmos y géneros que hicieron posible su música incluyente. Aprovecharon la diversidad cultural precedente y de sus contemporáneos para reinventar su identidad y sentido de pertenencia.

Los Rupestres contribuyeron a impulsar la transición en el rock mexicano de lo extranjero a lo nacional. Apropiarse del idioma sin duda fomentó que nuevos talentos se animaran a cantar más en español. Después del surgimiento de los Rupestres, en la segunda mitad de la década de 1980 nació la campaña de difusión disquera y comercial conocida como “Rock en tu Idioma”, que proyectó a nivel internacional el rock español y latinoamericano. Este hecho muestra el alcance de su propuesta pues lograron finalmente incidir en el sistema al que enfrentaban.

El Movimiento Rupestre, de factura nacional, se distinguió en principio por desalinearse de las imposiciones de la televisión, la radio y las disqueras comerciales, para así construir un camino en la contracultura y tendiendo puentes con las luchas sociales. Alejados de los reflectores de la parafernalia mediática, estos músicos son parte total del proceso de construcción del rock mexicano, pieza singular en el mosaico de artistas y bandas que con su talento otorgan significado y continuidad a la historia de la música en el país.

La música de los Rupestres, contra todo pronóstico, superó las adversidades, sus canciones aparentemente sencillas lograron mantenerse vigentes a lo largo del tiempo, y su atractivo entre los troveros jóvenes ha perdurado hasta nuestros días; es un recorrido histórico que abarca ya cuatro décadas.

El ejercicio de ingenio y creatividad de los Rupestres fue practicado en grupo sólo por unos años, encabezándolo el Rockdrigo González, siempre multifacético; pero a su trágica muerte, las cosas cambiaron de rumbo y la mayoría de estos artistas continuaron con sus proyectos personales, haciendo música, escribiendo poesía y dándole a la cantada ora en ayuda a grupos marginales, ora forjando sus caminos de sobrevivencia en la creciente industria del rock.

El análisis realizado en este trabajo muestra el surgimiento y desarrollo de la producción de los Rupestres, si bien los documentos y registros de su obra aquí presentados contribuyen con nada más una parte del acervo histórico disponible para los musicólogos e interesados en explorar y profundizar sobre el tema. Los discos, los libros, las notas periodísticas, los artículos, los conciertos en homenaje al Rockdrigo y a otro pilar del movimiento como lo fue Roberto González (1952-2021); la difusión en redes sociales; su presencia en plataformas digitales y las futuras formas aún no inventadas para compartir y difundir su música, son herramientas epistemológicas fundamentales que los harán perdurar como artistas del rock mexicano.

Esta investigación es un acercamiento al fenómeno que nos permite asentar: la música de los Rupestres se arraigó en la cultura nacional, desplegando sus cantautores un caleidoscopio que hoy nos ayuda a comprender mejor la presencia y la construcción de las identidades en la Ciudad de México. Han sido ellos los hilanderos de sueños y retratistas de multitud de personajes que siguen transitando hoy por “la vieja ciudad de hierro” –como la llamó el Rockdrigo en su rola homónima–, en estos locos años veinte –post-pandémicos– del nuevo milenio.

Bibliografía

1. Anderson, Nels (1981). *Sociología de la comunidad urbana. Una perspectiva mundial*. Fondo de Cultura Económica.
2. Bartra, Roger (2017). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México. Penguin Random House.
3. Bartra, Roger (2019). *Anatomía del mexicano*. México. Penguin Random House.
4. Baricco, Alessandro (2003). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid, España. Ediciones Ciruela.
5. Bauman, Zygmunt (2007). *Identidad*. Buenos Aires, Argentina. Losada.
6. Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México. Tusquets.
7. Bauman, Zygmunt (2017). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. España. Fondo de Cultura Económica.
8. Béjar, Raúl (1986). *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*. México. Universidad Nacional Autónoma de México
9. Berger, Peter; Luckmann, Thomas (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores.
10. Blacking, John (2015). *¿Hay música en el hombre?* España. Alianza Editorial.
11. Byrne, David (2011). *Diarios de Bicicleta*. México. Sexto Piso.
12. Byrne, David (2014). *Cómo funciona la música*. México. Sexto Piso. México.
13. Britto García, Luis (1994). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas, Venezuela. Editorial Nueva Sociedad.
14. Bonfil Batalla, Guillermo (2019). *México profundo*. México. Fondo de Cultura Económica.
15. Bourdieu, Pierre (2020). *Cuestiones de sociología*. España. Akai/Istmo.
16. Bourdieu, Pierre (2015). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. México. Siglo Veintiuno Editores.
17. Castells, Manuel (1978). *La cuestión urbana*. México. Siglo Veintiuno Editores.
18. Castells, Manuel (2019). *Movimientos sociales urbanos*. México. Siglo Veintiuno Editores.

19. Copland, Aaron (2005). *Cómo escuchar la música*. España. Fondo De Cultura Económica.
20. Cuvillier, Armand (1971). *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires, Argentina. Editorial El Ateneo.
21. De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana.
22. Dufourcq, Norbert (2021). *Breve historia de la música*. México. Fondo de Cultura Económica.
23. Gasca Salas, Jorge (2018). *El cantor con el sol en el sombrero. León Chávez Teixeira, canto épico y revolución*. México. Itaca.
24. Goffman, Erving (1990). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Reino Unido. Penguin Books.
25. Goffman, Erving (2019). *Estigma*. Argentina. Amorrortu Editores.
26. Giddens, Anthony (2003). *La construcción de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores.
27. Kania, Andrew (2011). *Definition*. Trinity University. Estados Unidos. Routledge.
28. Kundera, Milan (2012). *La identidad*. Ciudad de México. Tusquets.
29. Leñero Otero, Luis; Zubillaga V. Manuel (1982). *Representaciones de la vida cotidiana en México*. Ciudad de México. Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A.C.
30. Leñero, Vicente (2006). *Los Periodistas*. Ciudad de México. Joaquín Mortiz.
31. *Más Sociedad Civil y Menos Gobierno. Apuntes del Foro "La Cultura Independiente en la Ciudad de México"*. (2013) CONACULTA. Asamblea para Cultura y la Democracia, A.C. México.
32. *México su apuesta por la cultura*. (2003). Coordinador Armando Ponce. Ciudad de México. Editorial Grijalbo.
33. *Nueva Historia Mínima de México. Ilustrada*. 2008. Secretaría de Educación del Distrito Federal. México.
34. *Historia General del Arte Mexicano. Volumen III: Época Moderna y Contemporánea*. (1964). Editorial Hermes. S.A. México-Buenos Aires. p. 235.
35. Ramos, Samuel (2012). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México. Editorial Planeta.

36. Ramírez, José Agustín (2013). *La tragicomedia mexicana. Tomo II*. México. Editorial Planeta.
37. Ramírez, José Agustín (1998). *La tragicomedia mexicana. Tomo 3*. México. Editorial Planeta.
38. Ramírez, José Agustín (2017). *La contracultura en México*. México. Penguin Random House.
39. Ramírez, Santiago (2002). *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. Ciudad de México. Editorial Grijalbo.
40. Read, Herbert (1977). *Arte y Sociedad*. Barcelona. Península.
41. Read, Herbert (1945). *Art and Society*. Great Britain. Kessinger Legacy Reprints.
42. Rueda Nieto, Jesús. Tesis doctoral. *Una poética de la crisis. Aproximación sociocultural a la canción urbana de Rodrigo González*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Barcelona. 2016.
43. *Rupestre, El Libro* (2013). Coordinador Jorge Pantoja. México. Ediciones Imposible. CONACULTA.
44. *Rupestre, El Cancionero* (2014). Coordinador Jorge Pantoja. México. Ediciones Imposible. CONACULTA.
45. Steiner, George (2021). *Necesidad de música*. México. Grano de Sal.
46. Schütz, Alfred (1993). *La construcción significativa del mundo real*. Barcelona, España. Paidós.
47. Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas (2004). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores.
48. Sr. González (2018). *60 años de rock mexicano. Volumen 2 (1980-1989)*. Ciudad de México. Penguin Random House.
49. *El Chopo año por año (1975-2010)*. (2011). Universidad Nacional Autónoma de México.
50. Pantoja, Jorge (2003). *Se suspende por falta de público los tianguis culturales en la formación de públicos para la cultura. Apuntes para el debate*. CONACULTA.
51. Paz, Octavio (2010). *El laberinto de la soledad. Posdata*. México. Fondo de Cultura Económica.
52. Portilla, Jorge (1986). *La fenomenología del relajo*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.
53. Taine, Hipólito (2010). *Filosofía del arte*. México. Editorial Porrúa.

54. Thompson, Emily (2002). *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1930*. Cambridge, Massachusetts. MIT Press.
55. Velasco García, Jorge H. (2013). *El canto de la tribu*. México. Ediciones Imposible. CONACULTA.
56. Weber, Max (2001). *Ensayos sobre metodología sociología*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores.
57. Weber, Max (2015). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. España. Tecnos
58. Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. España. Gedisa.
59. *100 poemas mexicanos en papel revolución*. (2008). Ciudad de México. Secretaría de Educación del Distrito Federal.

Hemerografía

1. Revista Proceso No. 1. 6 de noviembre de 1976. Editorial.
2. Revista Proceso No. 464. 23 de septiembre de 1985. Nota Roberto Ponce.
3. Revista Proceso No. 2309. 31 de enero de 2021. Nota Roberto Ponce.
4. Revista Proceso No. 2319. 11 de abril de 2021. Nota Roberto Ponce.
5. Revista Cráneo. 2000. *Los Rupestres (al principio de los tiempos)*. Texto Fausto Arrellín.
6. Revista Rolling Stone México. *Avándaro, 35 años del festival que cambió la historia del rock mexicano*. No. 47. Septiembre 2006.

Documentos de internet

- Rupestre El Documental: <https://www.youtube.com/watch?v=DhpshZiB-PU>
- Un Toke de Roc (1988). Película de Sergio García Michel: <https://www.youtube.com/watch?v=zBIPisP55Jw>

Anexo

Sondeo sobre Movimiento Rupestre y Rockdrigo González

Este sondeo tiene la finalidad de indagar el alcance social en la actualidad del Movimiento Rupestre y Rockdrigo González en la Ciudad de México. La recolección de los datos se realizó en 2021 por medio de la técnica de una encuesta de opinión vía telefónica con el objetivo de proveer un mayor entendimiento de los significados de la difusión de la obra de estos artistas en el contexto del rock mexicano. Tal instrumento no tiene la finalidad de explicar o ser sustento metodológico para la investigación.

La muestra de participantes voluntarios está compuesta por una población de 50 personas (19 mujeres y 31 hombres) nacidas en la Ciudad de México y cercanas a mi entorno social. Todos son egresados de licenciatura o con estudios de posgrado. También se usaron factores como edad y género. El rango de edad va de los 25 a los 40 años, considerando a personas que no son adolescentes ni tampoco adultos mayores, dentro de la población económicamente activa. Todos los encuestados crecieron en la Ciudad de México y sus padres o abuelos vivieron la transformación urbana de la capital en las décadas de 1970 y 1980. Amigos, conocidos y familiares aceptaron responder tres sencillas preguntas con un par de agregados:

1) ¿Conoces el Movimiento Rupestre?

¿Te gusta?

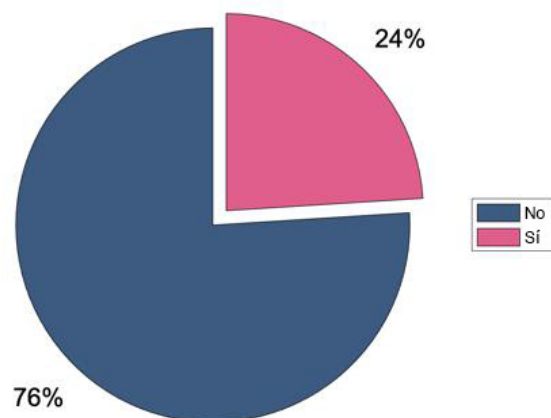
2) ¿Conoces el trabajo de Rockdrigo González?

¿Te gusta?

3) ¿Podrías decirme algunas canciones de él?

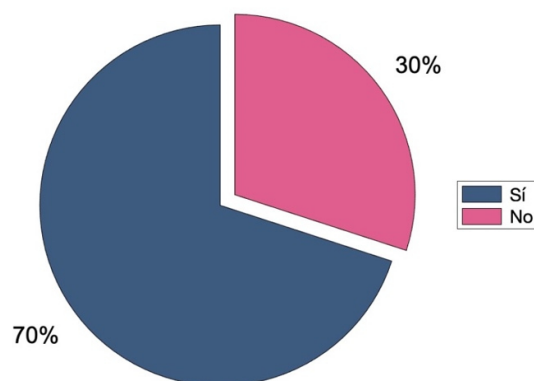
De los resultados obtenidos quisiera comentar y hacer algunas observaciones. A la primera pregunta **¿Conoces el Movimiento Rupestre?**, el 76% de los encuestados respondieron que no conocían y no estaban familiarizados con el Movimiento Rupestre. Solamente el 24% dijo conocerlos o haber escuchado de ellos por familiares o amigos.

¿Conoces el Movimiento Rupestre?



A la segunda pregunta **¿Conoces el trabajo de Rockdrigo González?**, el 70% de las personas dijo que sí lo conocen y están familiarizados con sus canciones. El 30% respondió que no saben quién es. De la población que afirma conocerlo, el 80% dijo que sí disfruta su música.

¿Conoces el trabajo de Rockdrigo González?



Además, la canción más popular es “Estación del Metro Balderas” que mencionó el 100% de las personas que conocen a Rockdrigo; y le sigue “No tengo tiempo (De cambiar mi vida)”.

Gracias a la difusión del trabajo de estos artistas de voz en voz, en radio, discos y ahora en plataformas digitales, es que su música sigue existiendo, pero sobre todo, se reproduce. Esto es importante porque desde antes de la creación de YouTube (2005) o Spotify (2006), la música de los Rupestres era difícil de conseguir en formato físico, ya fuera en cassette o CD. El acceso a estos músicos era restringido dentro de ámbitos culturales específicos. A pesar de la escasez de materiales grabados y la adversidad tecnológica, lograron sobrevivir a los tiempos contemporáneos. Su figura y expansión hoy permea en internet y redes sociales. No hay excusa para no encontrarlos.

Como todo producto artístico, la música de los Rupestres no es para todos. Las 35 personas que dijeron estar familiarizados con el trabajo de Rockdrigo González, reconocen su importancia en el rock mexicano, incluso cuando no les gusta escucharlo. Algunos han visto su estatua en la estación del Metro Balderas. También hay quienes valoran el discurso poético y vacilador de sus rolas. Mientras otros señalan que su música no es buena. Para algunos melómanos ciudadanos, la muerte de Rockdrigo hace 36 años amplió el alcance de los Rupestres. Es evidente que El Profeta del Nopal es el referente máximo del movimiento y la materia unificadora del mismo. No se puede hablar de los Rupestres como un colectivo sin hacer referencia a Rockdrigo. Es importante decir que los Rupestres siguen siendo hasta hoy, al igual que Rockdrigo, artistas conocidos dentro de un ámbito cultural reducido y lejano a los reflectores de producción masiva de artistas contemporáneos.