

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA MÚSICA COMO MEDIO DE CRÍTICA POLÍTICA EN MÉXICO  
(1968 – 2002)**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE: LICENCIADO EN CIENCIAS  
DE LA COMUNICACIÓN (ESPECIALIDAD PERIODISMO)**

**P R E S E N T A:**

**ALAN MAURICIO HERNÁNDEZ VÁZQUEZ**

**DIRECTORA DE TESIS: DRA. XOCHITL ANDREA SEN SANTOS**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.**

**JULIO 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	3
PRIMERA PARTE. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE MÉXICO .....	9
<i>Tlatelolco '68</i> .....	9
<i>Contrapropuesta: Festival Rock y Ruedas de Avándaro</i> .....	13
<i>Postdesarrollo Estabilizador y las consecuencias desvirtuadas</i> .....	21
<i>Un gobierno tecnócrata</i> .....	24
<i>El Salinismo y la irrupción del EZLN</i> .....	27
SEGUNDA PARTE. ¿QUÉ ES LA MÚSICA? .....	36
<i>Comunicación</i> .....	37
Análisis del discurso en letras musicales .....	42
<i>Los efectos comunicativos de la música</i> .....	47
<i>Canciones protesta, la nueva forma de un discurso</i> .....	54
<i>Ejemplos de artistas en el mundo utilizando su música como crítica</i> .....	55
<i>Bob Dylan – Hurricane (1976)</i> .....	55
<i>The Clash – London Calling (1979)</i> .....	68
<i>Los Prisioneros – El Baile de Los Que Sobran (1986)</i> .....	77
<i>Mano Negra – Señor Matanza (1994)</i> .....	85
TERCERA PARTE. MÉXICO: CANCIONES Y REALIDADES .....	92
<i>Dangerous Rhythm - Indocumentado [1981]</i> .....	96
<i>Rodrigo González - Balada del Asalariado [1984]</i> .....	102
<i>La Maldita Vecindad - Un Gran Circo [1991]</i> .....	108
<i>Molotov - Gimme the Power [1997]</i> .....	114
<i>Manu Chao - Clandestino [1998]</i> .....	120
<i>Panteón Rococó - Nada Pasó [1999]</i> .....	127
<i>Molotov – Hit Me y Frijolero [2002]</i> .....	131
CONCLUSIONES .....	142
REFERENCIAS .....	149

## **INTRODUCCIÓN**

La historia de México es compleja, llena de matices donde las relaciones entre sociedad-gobierno se ven conflictuadas y, en ocasiones, van desde los privilegios y canonjías con ciertos grupos o personajes, hasta la represión y las desapariciones forzadas.

Dicho esto, es fácil comprender que se establece un descontento generacional donde los individuos que poseen algún tipo de poder a nivel estatal o federal imponen decisiones que perjudican a otros; especialmente cuando los primeros buscan mantener el control a toda costa y pueden llegar a castigar a quienes se animen a expresar sus opiniones, aún más si son contradictorias con el gobierno que esté en el poder.

Estas medidas de represión acrecentaron a partir de los años sesenta del siglo pasado, debido al aumento de protestas que surgieron alrededor del mundo como el 'Mayo Francés' de 1968 que comenzó como una manifestación estudiantil y terminó siendo una huelga nacional; o el origen del movimiento contracultural '*Hippie*' que se define por su postura pacifista, la revolución sexual, música psicodélica y drogas (temas que se abordarán más en el capítulo 1, págs. 10-13).

Cada uno de estos acontecimientos reverbera en nuestro país tal como fue el asesinato de Rubén Jaramillo en 1962, un dirigente zapatista que fue ejecutado en Morelos, junto con su familia a manos de elementos del Ejército Mexicano y la Policía Judicial (más información en el capítulo 1, pág. 26); y el movimiento de los médicos en 1964 (pág. 9), donde trabajadores del sector salud protestaron por sus derechos en busca de mejores condiciones laborales y autonomía.

Aunque el evento más conocido fue el movimiento estudiantil de 1968, que se origina como una protesta convocada por distintas instituciones educativas en contra de la brutal agresión por parte del cuerpo de granaderos en contra de un grupo de estudiantes ocurrido el 23 de julio de ese mismo año. Este último movimiento en particular tuvo un efecto en el sector juvenil que estaba en desacuerdo con la intervención del Estado y que fue reprimido en varias ocasiones con sucesos que conocemos como la masacre de Tlatelolco, el 2 de octubre de

1968 y lo que se repetiría posteriormente con “El Halconazo” de 1971 (ambos eventos se explicarán en las págs. 10-20; aunque también servirán de referente en las págs. 124-128).

Toda esta frustración creció a través de las décadas como consecuencia de las decisiones poco acertadas que tomaron nuestros mandatarios (eventos que abordaremos a lo largo del capítulo 1), lo cual condujo hasta un evento que llamó la atención a nivel internacional en los noventa: el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Un grupo guerrillero de indígenas liderado por el Subcomandante Marcos representaba a una nación descontenta con la corrupción y la impunidad, así como con el auge del narcotráfico durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (temática que se verá desde págs. 26-34).

Considerando estos eventos singulares, hay que recalcar el hecho de que no se pretende representar al Estado como un gobierno despótico y dictatorial por varias décadas; sino que se busca establecer dichos eventos como un parteaguas que afectó en su momento a la población, generando protestas que tuvieron un impacto sociocultural, particularmente en la música.

Debe quedar claro que la intención de este trabajo no es la de analizar o, incluso, rescatar acontecimientos históricos. Tampoco se trata de calificar o no el papel de los gobiernos o gobernantes que fungían en el momento en que se da a conocer alguna de las canciones analizadas; sino que la idea es mostrar cómo en determinados momentos, la expresión musical se utilizó para dar a conocer el descontento que generaban ciertos acontecimientos.

Más allá de ser una expresión artística o cultural, en la música abunda una infinidad de interpretaciones donde podemos encontrar conceptos y expresiones ideológicas de la vida cotidiana, por eso la analizaremos más allá de una afición o meramente como una plataforma de entretenimiento. A su vez, forma parte de una conexión inmediata entre las emociones que están basadas en las relaciones sociales, aunque esta definición simplista no es la apropiada para este estudio.

Política, violencia y migración eran algunos de los tantos tópicos encontrados en la música y que reflejan el acontecer rutinario de una sociedad, en cualquier parte del mundo; por lo que no es extraño que las canciones incluyan protagonistas históricos y, además, fueran influenciadas por acontecimientos importantes.

De esta manera, la música aporta otra serie de cualidades que favorecen el proceso de comunicación, ya que facilitan la transmisión de mensajes, por lo que no sólo se entiende como una combinación de varios sonidos que expresan sentimientos o emociones, sino que muestran una alternativa para entender mejor el contexto en el que se desarrollaron.

La presente investigación, a partir de una perspectiva sociopolítica, contempla a la música como un objeto de estudio que refleja hechos sociales que preceden a ambos agentes de la comunicación (autor/oyente) desde fundamentos simbólicos y emotivos que resultan de eventos históricos que han marcado el rumbo del país.

Como consecuencia de lo anterior, la hipótesis de la actual investigación señala que la música tiene la capacidad de convertirse en otro medio comunicativo de crítica, a través de cual se difunden mensajes que tantean en la reconfiguración social y que, de alguna forma, inciden en el entorno en que se generan; además de ser un punto reflexivo en la situación que se ha vivido en las distintas épocas de México, es decir, basado en experiencias de vida. Entretanto, el objetivo principal radica en analizar el discurso que se difunde a través de sus letras, así como del vínculo autor-espectador en la actividad musical.

En cuanto a su metodología será un trabajo de investigación basado en lo cualitativo, ya que los planteamientos son más abiertos; sus significados se extraen de los datos; y no se fundamenta en la estadística, es decir, se interpretarán las letras musicales en su contexto para determinar el tipo de significado que el autor pretendía decir con su mensaje. Acompañado de este análisis, expondremos algunos sucesos que pudieran tener relación con los orígenes de ciertas tonadas como producto de un evento que colinda entre el tiempo y espacio.

Por otro lado, tenemos que retomar el concepto de la hermenéutica como una disciplina de la interpretación que permite captar plenamente el sentido de los textos, la cual nos permitiría darle una definición clara a nuestro trabajo, ya que estudiaremos estos temas sonoros bajo su contexto sociohistórico. Como lo diría el filósofo Paul Ricoeur sobre la hermenéutica: “Interpretar una obra es descubrir el mundo al que ella se refiere en virtud de su disposición, de su género y de su estilo” (1984).

De acuerdo con este punto, se analizaron 13 canciones de distintos géneros musicales con factores comunes y pese a la variedad entre cada tonada, la selección se fundamenta al examinar las letras que se comunicaban en cada composición y su mensaje delega información de una forma que no se presentaba comúnmente en otras plataformas. Estos procedimientos nos permiten entender la experiencia musical del conjunto de interpretaciones o significados que percibe el artista y el oyente en esta relación basada en acciones socio emotivas.

El trabajo se divide en tres capítulos, siendo el primero el encargado de hacer un esbozo de la historia de México de 1968 a 1994, donde remontamos los eventos más destacados que involucran a políticos que gobernaban el país, siendo el Partido Revolucionario Institucional (PRI) un monopolio político recurrente en dicho período.

Durante el transcurso de este capítulo 1 fue importante resaltar eventos donde el autoritarismo y cerrazón gubernamental en distintos ámbitos propiciaron injusticia y represión que sirvieron al país como un precedente para la creación de las composiciones musicales que exploraremos en el último capítulo, incluyendo la censura para cualquier oposición. Mientras tanto, en algunos puntos históricos se abordarán algunas de las primeras canciones de bandas mexicanas que aludieron a la crítica hacia la administración gubernamental, sin considerar que hasta los mismos grupos musicales podían sufrir represalias en su propio medio artístico.

Con el capítulo 2 se explican varios conceptos teóricos que ayudan a presentar a la música como otro medio comunicativo y cómo se entrelaza con aspectos lingüísticos, discursivos, por ejemplo, se recurre al esquema interactivo de Jakobson (1988) donde cada función (Emisor, Mensaje, Canal, Mensaje, Código y Contexto)

se analiza para comprobar si se puede desarrollar un modelo similar con la música. Acompañado de estas funciones, se presentan ejemplos de canciones internacionales que contienen distintas interpretaciones con el propósito de entrelazar las definiciones con hechos verdaderos suscitados tanto en el continente americano como en países europeos; demostrando que la presencia musical nunca se ha ausentado y que actuó como un conductor de mensajes sin importar el idioma, estructura o género para cumplir con la función de comunicar lo que sucedía en cada uno de estos lugares.

Es importante recalcar que dada la inmensidad de géneros musicales que han existido históricamente, y al no encontrar una clasificación congruente, en donde se enumere cada evento y género, se anexa la clasificación para exhibir canciones de protesta extranjeras que tuvieron un contexto mucho más profundo que lo que se percibió en varias partes del mundo durante distintos tiempos.

Otro aspecto fundamental del presente trabajo fue enfatizar las problemáticas en regiones latinoamericanas que, además de su diversidad cultural, generan un estilo musical que resuena en varios países tercermundistas e influyen su desarrollo, aunque nos permite ver que varios de los dilemas o catástrofes sociales son muy similares a lo que ha pasado en nuestro país.

Una vez aclarados estos puntos, en el capítulo 3 veremos los comienzos de la música mexicana utilizada como una crítica sociopolítica dividida en varias cuestiones como migración, pobreza, corrupción y racismo en múltiples épocas de transiciones políticas. A lo largo de este capítulo se ubicarán las canciones en su contexto social para luego analizar sus letras musicales como un contenido donde los músicos podían expresar lo que pensaban y sentían al respecto. Debido a las metáforas, alusiones o líneas exageradas en algunas de estas canciones, decodificaremos cada verso para situarlo en hechos reales y determinar si la manera en que lo narran tiene relación con lo que ha pasado.

Para esto fue importante resaltar el contexto y los estilos musicales que varían dependiendo de la época en que se publicaron estas canciones con el fin de comprender la dimensión de censura o las reacciones que tuvieron que lidiar debido

a que la reproducción de la música se sigue propagando en estos medios masivos y cómo ha evolucionado a este nuevo milenio.

De tal manera cumpliremos con los objetivos principales que se han enfocado en este trabajo, además de argumentar que la música de protesta en cualquier parte del mundo difunde a través de sus letras mensajes trascendentales en busca de una reconfiguración social.

En otras palabras, la música ya no solo se estima como una expresión artística, sino que, al paso de los años, se ha transformado en un medio de comunicación adicional y obtener una noción más clara sobre la trascendencia de estas canciones bajo el contexto social en el que salieron, dando una nueva perspectiva a la concepción de la música como algo más allá de bailar o escuchar sus ritmos.

## PRIMERA PARTE. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE MÉXICO

### *Tlatelolco '68*

El gobierno de Gustavo Díaz Ordaz demostró ser un régimen autoritario cuando éste se creyó amenazado por la posibilidad en la cancelación de los Juegos Olímpicos de 1968 debido al aumento en protestas sociales, las cuales indagaremos en un momento. Dicho evento sería transmitido desde México para el resto del mundo, lo cual serviría para dar una imagen de progreso y estabilidad a nivel global, especialmente cuando era la primera vez que la organización del Comité Olímpico Internacional había otorgado este privilegio a un país en vías de desarrollo.

En la capital del país, Distrito Federal, se manifestaba un ambiente controlado y lleno de superficialidades para mostrar una imagen no tan real de lo que define como México, especialmente cuando prensas internacionales arribaban para cubrir los eventos de los Juegos Olímpicos de 1968. Se podría argumentar que hubo similitudes entre este gobierno y el porfiriato, en cuanto al manejo de los medios, ya que durante la presidencia de Díaz Ordaz hubo múltiples ocasiones donde se reprimían tanto a periodistas como sus publicaciones.

Tal fue el caso de *Política*, una revista de izquierda que criticaba al presidente Díaz Ordaz desde que era candidato y, con los elementos de seguridad a su disposición, utilizaron tácticas para cerrar esta empresa por medio de presiones gubernamentales. Inclusive, llegó al punto de encarcelar a Manuel Marcué Pardiñas, el antiguo director de la revista (Karam, 2000).

Durante la época del desarrollo estabilizador se notaba frecuentemente la corrupción caracterizada por el vínculo entre el Estado y el capital privado en el que se negociaban intereses políticos.

Otros partidos surgieron a lo largo de la historia, pero ninguno de ellos adoptó una postura tan fuerte en comparación con el Partido de Acción Nacional (PAN), ejemplo de estos partidos fueron el Partido Popular Socialista (PPS) en 1948, Partido Comunista Mexicano (PCM), Movimientos de Liberación Nacional (MLN), Partido Nacionalista Mexicano (PNM), Frente Electoral del Pueblo (FEP), entre otros. Por si

fuera poco, estas pequeñas organizaciones formaron parte del movimiento del '68 y una vez que fue arrasado, nunca se volvió a saber de esta oposición.

Con el poder a cargo del PRI, el centralismo político se convirtió en un mediador entre el Estado y las masas, así como la transición de un sistema presidencial constitucional. Asimismo, se extendían hacia varios sectores, desde lo campesino-obrero hasta el popular, aunque compensaba generalmente a los sectores antagónicos de capital con la finalidad de cooptar con otros dirigentes políticos.

Antes de aproximarse al que sería un suceso inolvidable en la historia de México, debemos de considerar un evento que contextualiza el estatus social de nuestro país; se trata del movimiento médico en 1964, el cual se origina por no haber recibido los tres meses de aguinaldo bajo contrato. Este detonante llevó, tanto médicos residentes del Hospital 20 de noviembre del ISSSTE, así como otros trabajadores del sector de salud a convocar al primer paro nacional el 26 de noviembre de 1964 y que se mantendría hasta septiembre de 1965; sin embargo, cabe aclarar que se suspendieron labores que no fueran de urgencia. Otro factor que desencadenó este movimiento fue la incongruencia que representaba que las nuevas generaciones de médicos becarios que recién salían de su carrera académica, no recibían ningún tipo de reconocimiento ni tampoco podían ser acreedores de una especialidad, pero eso sí, se les explotaba en su trabajo (Archundia García, 2011).

La magnitud de esta huelga no sólo se puede calificar como una petición para el aumento de salarios o mejores prestaciones a los trabajadores, sino que era una lucha por la dignidad humana, así como la demanda de justicia con el propósito de reconocer sus labores como una necesidad básica, empero, la perspectiva del Dr. Abel Archundia compila el verdadero significado del movimiento médico:

Aunque (el movimiento médico) se desvaneció en la incompreensión, y ahora está cerca del olvido, despertó para siempre la conciencia ciudadana sobre la injusticia social, sobre la necesidad que tiene el país de manifestar su inconformidad con ella y la obligación o responsabilidad ineludible de proponer soluciones viables cuando se plantea una protesta y que fue el distintivo del movimiento.

El conflicto resultó en mejoras salariales, concesiones materiales y gestiones de reconocimiento académico que han rendido los frutos de la presencia universitaria en la educación de posgrado (2011).

En vista de que fue un precedente social en 1965, solo pasarían tres años para que sucediera otro movimiento importante en la capital de México; solo que esta ocasión se daría en el sector educativo. Todo comienza el 22 de julio de 1968 en la Plaza de la Ciudadela cuando se desató una confrontación entre estudiantes del Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Nacional Autónoma de México y dos pandillas de la zona conocidos como “Los Arañas” y “Los Ciudadelos”. Dicho pleito fue provocado por un partido de futbol y luego reprimido por el grupo de granaderos de la capital, quienes llegaron a perseguirlos hasta los planteles estudiantiles con detenciones y abusos que se mezclaban entre estudiantes, profesores y transeúntes. (Monsiváis, 2008)

En ese instante, todos los cuerpos estudiantiles seguían bajo persecución por parte de las fuerzas policiacas que seguían las órdenes del presidente Díaz Ordaz, ya que los consideraban como una amenaza a la paz y estabilidad del país. Por este motivo, la sociedad juvenil manifestaba su descontento por la violencia que se les ejercía, así como por conmemorar eventos internacionales que alimentaran el espíritu libre como la Guerra Fría, la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, principalmente, o el Mayo Francés<sup>1</sup>, siendo este último un gran referente del movimiento estudiantil de México.

Regresando al desempeño de los medios impresos, se limitaban a difundir la información de acuerdo con las ideologías que mantenía las correspondientes empresas periodísticas. Inclusive, calificaban este movimiento como extremista que incitaba el caos, por ejemplo, publicaciones como *La Prensa*, *Tiempo* y *El Imparcial* fueron algunas editoriales que actuaban de esta forma con respecto a los movimientos sociales (Del Castillo Troncoso, 2008).

---

<sup>1</sup> Movimiento estudiantil ocurrido en mayo de 1968 que se propagó a confrontaciones con las fuerzas policiacas y posteriormente, genera otra huelga en el sector obrero, convirtiéndose en una de las protestas más grandes que ha tenido Francia que protestaba el autoritarismo de las instituciones educativas y laborales; en contra del capitalismo, imperialismo y la sociedad del consumo. Concluye con los Acuerdos de Granelle, cuyos puntos beneficiaron al sector obrero y en el adelanto de las elecciones legislativas.

La incertidumbre del gobierno determinó precipitadamente que estos movimientos eran una alusión a principios del comunismo dentro de un sistema que pretendía establecer el Desarrollo Estabilizador. Como lo diría el sociólogo José Antonio González de León:

La cultura mexicana sufre de autoritarismo. Por supuesto, vemos rupturas, pero hay una cama de autoritarismo que todavía hoy la seguimos observando. En este caso, es muy interesante también la época de Díaz Ordaz porque cada uno de estos estudiantes ya entiende otra cosmovisión; entiende que el poder está en uno mismo, está en el individuo, digamos.

Díaz Ordaz lo que va a reprimir es la multiplicidad, la pluralidad que implica la ciudadanización. (Rubio, 2012)

Esto lo vimos con claridad el 2 de octubre de 1968 denominado, entre otros títulos, como la “Masacre de Tlatelolco”; cuando el Consejo Nacional de Huelga (CNH) convocó a estudiantes, maestros y obreros que acudieron a la plaza de las Tres Culturas a un mitin en el que pretendían exigir al gobierno que actuara de forma debida, adecuada a los tiempos que se vivían en todo el mundo; además exigían eliminar el autoritarismo y represión a la libertad de expresión, por lo que pedían lo siguiente en su pliego petitorio:

- Libertad de todos los presos políticos
- Derogación del artículo 145 del Código Penal Federal
- Desaparición del cuerpo de granaderos
- Indemnización a los familiares de todos los muertos y heridos desde el inicio del conflicto
- Deslindamiento de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos

Sin embargo, durante el evento, fuerzas militantes abrieron fuego sin previo aviso contra todos los presentes, dejando un saldo mínimo de 300 personas fallecidas, aunque en los primeros reportes oficiales lo minimizaron a solo 20 muertos. Integrantes del grupo paramilitar Batallón Olimpia, se vistieron de civiles y se identificaban con un guante blanco para infiltrar las protestas, además de aparentar

que los agresores fueron los estudiantes, dando al ejército un motivo para “defenderse”.

Aunque algunos manifestantes lograron escapar del tiroteo o refugiarse dentro de los departamentos del edificio Chihuahua, fueron interceptados por los soldados que irrumpieron en cada rincón del edificio para encarcelar o peor aún, desaparecer a los manifestantes.

Diez días después, se inauguraron los Juegos Olímpicos en el estadio de la Ciudad Universitaria bajo el lema: “Todo es posible en la paz”. La ironía era más que notoria, lo ocurrido el 2 de octubre se quedó en el olvido a favor de este evento mundial y era más ejemplificado en la reacción de la prensa.

Hubo diversos medios que omitieron completamente este acontecimiento y ni siquiera formaba parte de la primera plana; mientras que otros periódicos como *El Universal* calificaba a los estudiantes como los agitadores e instigadores que comenzaron el conflicto; o también lo vemos en *El Sol de México* que apuntaba una narrativa donde esta marcha pretendía boicotear los Juegos Olímpicos, además de ser influenciadas por “manos externas” (Forbes , 2018).

Otro aspecto por considerar fueron las declaraciones del general Marcelino García Barragán, el entonces Secretario de Defensa, donde señaló que fueron los estudiantes quienes agredieron al ejército en medio de niños o personas ajenas al movimiento, lo cual llevó a las fuerzas militares a disparar pensando que era una emboscada. Por otra parte, diversos medios impresos empleaban la frase “México entero con Díaz Ordaz” cada vez que se abordaba esta noticia y aunque era la verdad para algunos, era la mentira para otros que apoyaron la causa estudiantil.

### *Contrapropuesta: Festival Rock y Ruedas de Avándaro*

El 18 de agosto de 1969 marcaría un punto histórico en la cultura norteamericana y también afectaría a otras naciones a través de un festival de música conocido como

la Feria de Arte y Música *Woodstock*. En este evento acudirían más de 500 mil asistentes, dando comienzo al movimiento *hippie*<sup>2</sup>, rock y el consumo de drogas alucinógenas. Estos componentes fueron propulsados por una generación juvenil contestataria a las políticas de su país acompañada con las temáticas de amor y paz, un ambiente característico de este acontecimiento conocido como “*Woodstock ‘69*”.

La influencia de este evento en México sería tan adherida a la cultura que, en 1970 habría un programa llamado “La onda de Woodstock” conducido por Jacobo Zabudovsky y producido por Luis de Llano. Consecuentemente, este programa conduciría a organizar un festival similar en México; la locación sería en el Estado de México, cerca del Valle de Bravo, en un pueblo llamado Avándaro, y el evento tendría el nombre de “Festival de Rock y Ruedas”.

También daría paso a una tendencia en cuanto al estilo de vida de los jóvenes denominado *La Onda*: un movimiento contracultural que adoptaba nueva música, lenguaje, vestimenta y estética que pretendía romper las reglas burguesas, por lo que el rock mexicano representaba una manifestación concreta de estos nuevos valores y los límites de domesticación de una estética vanguardista (Zolov, 2009).

Previo al 11 de septiembre de 1971, día que se llevaría a cabo el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro, se conformó un equipo para la organización que cubriría cada aspecto: Luis de Llano se encargaría de la transmisión y producción del evento musical; Justino Compeán, el Vicepresidente de la agencia publicitaria McCann-Erickson estaría a cargo de la publicidad y patrocinadores; David Dagrosa, ocupando la carrera de coches; y el gerente general la Promotora GO S.A., Eduardo López Negrete, alias “El Negro”, sería el director general del festival debido a sus conexiones familiares con el gobernador del Estado de México, Carlos Hank González, así como de otros funcionarios públicos. Esta estructura organizacional

---

<sup>2</sup> En 1965, el periodista Michael Fallon publicó un artículo llamado ‘Bohemia’s New Haven’ para el periódico *San Francisco Examiner* donde se exhibe por primera vez el término Hippy, refiriéndose a este movimiento contracultural que adopta un estilo de vida comunitario, abrazando la revolución sexual, la paz y el uso de drogas tanto de la marihuana como el LSD con la intención de obtener un estado alterado de conciencia.

tendría como objetivo tener una producción al nivel de los festivales musicales de Estados Unidos, teniendo en mente *la onda de Woodstock*.

Sin embargo, los anuncios publicitarios sobre este festival serían sórdidamente iletrados, por decir lo menos, ya que aludían los problemas de la sociedad como una “confusión que existe entre la juventud”<sup>3</sup>. Tomando en cuenta que solo tres meses antes, el 10 de junio, ocurrió “El Halconazo” y todavía seguía latente el descontento sobre la masacre de Tlatelolco en 1968, esta perspectiva resultaba un tanto insultante.

También conocido como La matanza del Jueves de Corpus, “El Halconazo”, fue otro movimiento estudiantil que se concretizó en una marcha, del Casco de Santo Tomás al Zócalo de la Ciudad de México el 10 de junio de 1971, en apoyo a la huelga de la Universidad Autónoma de Nuevo León que exigía la democratización de la enseñanza, educación de calidad para todos, libertad política, entre otras cuestiones. Sin embargo, un grupo paramilitar conocido como ‘*Los Halcones*’ irrumpió la marcha, dejando un saldo aproximado de 120 muertos y cientos de heridos, entre los que se encontraban estudiantes, civiles y hasta miembros de la prensa internacional (Álvarez del Villar, 2020).

Junto con las investigaciones de Jacinto Rodríguez Munguía, se identificaron a ‘*Los Halcones*’ como un grupo parapoliciaco que formaba parte de la nómina del Departamento del Distrito Federal y bajo las órdenes del Coronel Manuel Díaz Escobar, quien fue el encargado de reclutar y entrenar a jóvenes de barrios marginados, pero también incluyó a otros militares en distintas locaciones: Bosque de San Juan de Aragón, Balbuena y el Deportivo Magdalena Mixhuca.

Este grupo recibió un entrenamiento especial que constaba de lecciones de kendo, un arte marcial donde se usan varas de bambú, las cuales también se utilizaron inicialmente el 10 de junio de 1971, junto con armas de fuego para detener la

---

<sup>3</sup> En un anuncio radiofónico mencionan en una parte de su promoción lo siguiente – “*Nuestra congregación pacífica será la prueba para sobrepasar la confusión que existe entre la juventud [...]*”. Juan Jiménez Izquierdo. (2011). *Avándaro, una leyenda*. México: Eridu. p. 14

protesta estudiantil. Inclusive, '*Los Halcones*' irrumpían en los hospitales donde se encontraban los estudiantes heridos para liquidarlos.

La versión oficial que redactó la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA) fue: "El ejército no intervino en los asuntos de estudiantes" y así mantuvieron su postura por años hasta que se descubrió con la información de la misma organización donde el ejército supo y operó a favor de '*Los Halcones*' durante todo el proceso, incluso hubo una coordinación con otras dependencias como la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, así como los movimientos del personal militar.

La historiadora Ángeles Magdaleno encontró documentos en el Archivo General de la Nación (Castillo García, 2010) que involucran a este grupo parapolicíaco con la Matanza del 2 de octubre 1968, confirmando su origen mucho antes de 1971.

Regresando a las promocionales del Festival de Rock y Ruedas, cabe recalcar que la "confusión" no solo estaba presente en la juventud sino en las generaciones precursoras, es decir, esta sociedad cuyos ideales eran más conservadores y creían que la actitud de los jóvenes estaba en decadencia daban un contraste que reflejaban dos puntos generacionales extremos, por lo que Avándaro representaba un espacio libre donde se apreciaría la música, arte y acompañado de drogas.

Con una alineación manejada por Armando Molina, llegarían agrupaciones musicales como: *El Amor*, *Bandido*, *Los Dug Dug's*, *El Epílogo*, *Love Army*, *Peace and Love*, *El Ritual*, *Tequila*, *La Tribu*, *Los Yaki* y más. Aunado a ello, el anuncio de este festival tuvo reacciones positivas, generando negocios cerca del Valle de Bravo, en rumbo al festival, con letreros que decían 'Coca-Cola Paz y Amor' para dar la bienvenida a los asistentes; pero lo que no contemplaron fueron las multitudes que acudirían a esta presentación.

De acuerdo con diversos testimonios, más de 200 mil asistentes llegaron al festival, sobreestimando su capacidad original y no hubo una manera de limitar la entrada a esta zona verde. Pese a que hubo problemas técnicos durante las primeras presentaciones musicales, el ímpetu juvenil creó un momento icónico, para algunos, y controversial para otros; dicho suceso se denominó "la encuerada de Avándaro".

Este momento en particular retoma a una mujer que se subió al techo de un camión de mudanzas al lado del escenario principal y empezó a quitarse la ropa enfrente de todos, mientras las luces también se le dirigían. Aunque esta circunstancia probaría los límites de transmisión, hubo otra instancia que implicaría la censura y/o la transmisión del evento por radio.

Durante el set de la banda *Peace and Love*, en medio de la euforia de la gente que se escalaban en las torres de luz o hasta del mismo escenario, hubo cánticos de la banda “Tenemos el poder... Tenemos el poder... Tenemos el poder” y el público lo repetía a mayor volúmen, siendo un momento inolvidable que desahogaba lo vivido por todos esos años de represión a la juventud y con más de 200 mil personas gritando que ‘tienen el poder’, definitivamente preocupó a ciertos agentes políticos que vigilaron el evento desde un helicóptero.

No obstante, esta misma agrupación cometió otro acto controversial cuando tocaron una canción que aludía el uso de la marihuana y para que el público interactuara más con la agrupación, el vocalista dijo: “chingue a su madre al que no cante”.

A través de varios testimoniales que abordan desde el organizador del evento, Alfredo Molina hasta el vocalista del *Tri*, Alex Lora, esta frase fue el detonante para que la Secretaría de Gobernación ordenara la interrupción de la transmisión en vivo en la radio, dejando a todos los oyentes que no asistieron con un final abrupto a uno de los eventos más emblemáticos en la historia del país (MTV Latinoamérica, 1996).

Solo los asistentes del festival supieron los otros momentos que suscitaron en ese día, particularmente durante el cierre del concierto, que fue a las 6 de la mañana del día siguiente, es decir, el 12 de septiembre y que estuvo a cargo de *Three Souls in My Mind*. En medio de los fallos técnicos de los propios organizadores, los apagones y el enlodamiento de la lluvia, tocaron una canción que sería el colmo para Eduardo López Negrete, una de las mentes detrás de este evento.

Tocaron *Street Fighting Man*, un cover de la canción original hecha por los *Rolling Stones*. Dicha canción hace referencia a todos estos movimientos sociales que existieron en la década de 1960. El significado de estas letras propone que la mejor

manera de expresarse es a través de la música en lugar de manifestarse en las calles, por ejemplo:

<i>Street Fighting Man</i> <b>The Rolling Stones</b>	
Año: 1968 Álbum: <i>Beggars Banquet</i> Compositores: Michael Jagger, Keith Richards Disquera: Decca/London/ABKCO Género: Rock Traducido por: Alan Mauricio Hernández Vázquez	
(Jagger & Richard, 1968)	
<p>Ev'rywhere I hear the sound of marching,            charging feet, boy            'Cause summer's here and the time is right            for fighting in the street, boy            But what can a poor boy do            Except to sing for a rock 'n' roll band            'Cause in sleepy London town            There's just no place for a street fighting            man, no</p> <p>Hey! think the time is right for a palace            revolution            But where I live the game to play is            compromise solution            Well, then what can a poor boy do            Except to sing for a rock n roll band            'Cause in sleepy london town            There's no place for a street fighting man            No</p> <p>Hey! Said my name is called disturbance            I'll shout and scream, I'll kill the king,            I'll rail at all his servants            Well, what can a poor boy do?            Except to sing for a rock 'n' roll band</p>	<p>En todas partes escucho el sonido de pies            cargando y marchando, chico            Porque el verano está aquí y es el            momento correcto para pelear en la calle            Pero ¿Qué puede hacer un chico pobre?            Excepto cantar para una banda de            rock'n'roll            Porque en la adormilada ciudad de            Londres            No hay lugar para un peleador callejero</p> <p>¡Oye! Pienso que es el momento correcto            para una revolución en el palacio            Pero donde vivo, el juego a realizar es una            solución de compromiso            Pero ¿Qué puede hacer un chico pobre?            Excepto cantar para una banda de            rock'n'roll            Porque en la adormilada ciudad de            Londres            No hay lugar para un peleador callejero,            no</p> <p>¡Oye! Dije que mi nombre es el disturbio            Hablaré fuerte y gritaré, voy a matar al rey            Voy a descarrilar a todos sus sirvientes            Pero ¿Qué puede hacer un chico pobre?            Excepto cantar para una banda de            rock'n'roll</p>

De esta manera, *Three Souls in My Mind* utilizó la canción como un homenaje a los estudiantes asesinados, con letras que simbolizaban el poder de manifestarse, pese a la realidad de que se requiere a más de un individuo para generar un cambio. Por

otra parte, López Negrete no quería que este festival se tornara en un ambiente político que ya había establecido durante sus anuncios promocionales, empero, las reacciones post-Avándaro no fueron positivas.

La prensa lo vio desde un aspecto conservador donde calificaban los actos de la juventud que asistió como una degradación de la sociedad, por ejemplo, en *Excelsior* el titular era: “Decenas de jóvenes tomaron hoy por asalto al aristocrático club de golf en Avándaro y lo convirtieron en un campo nudista, donde se fumó marihuana” (1971).

“Cruzó Toluca una multitud de hippies y jóvenes estudiantes”, ¡Vandalismo!, “¡Avándaro!... ¡Paz y Amor! Mari... Mari... Marihuana” eran algunos de los titulares que presentaba *El Universal* o también lo calificaban como “Orgía de la decadencia” fueron algunas de estas reacciones que presentaban los medios, perpetrándolo más como un evento desastroso que amenazaba el orden del país mediante la celebración de drogas, sexo y la cultura ‘hippie’ (*El Día*, 1971) (Gómez Zúñiga, 2017).

Tiempo después de este evento, la presión pública ocasionó que el presidente Luis Echeverría tuviera que dar comentarios al respecto:

Aunque lamentamos y condenamos el fenómeno de Avándaro, también nos alienta nuestra convicción de que en este tipo de actos y espectáculos solo es partidaria una reducida parte de nuestra población juvenil (López Segura, 2013).

Pese a haber declarado una postura semiabierta, tomó acciones para cancelar conciertos masivos o eventos que se acercaran a la magnitud que tuvo Avándaro; llevó a la prohibición de la música Rock en estaciones de radio y una de las revistas más influyentes de México, *Piedra Rodante*, fue clausurada en 1972.

Dicha serie de sucesos se le denominó como “*El Avandarazo*”, otro acontecimiento más sobre la censura de cualquier movimiento que fuera cultural o social y se considerara como una amenaza a la soberanía del país, aun cuando se creía que la nación estaba cambiando para lo mejor hacia las décadas por venir.

Para 1973, se prohibieron los conciertos de rock en grandes escenarios y en algunas instancias, penalizaron aquellas estaciones de radio que transmitiera rock en español. Creando un periodo de oscurantismo de este género por más de una década, marginada de la sociedad (Zolov, 1999).

Este suceso provocó que muchos recintos, bares, cafés tuvieran que cesar cualquier acto musical en vivo, por lo que afectó tanto a los jóvenes como a las bandas que buscaban un lugar donde expresarse y si lo hacían públicamente, podían terminar en la cárcel; dejando al rock como un arte prohibido, en el que se hacían 'toquines', es decir, conciertos en lugares secretos o privados conocidos también como los "hoyos fonqui" donde la presencia policiaca no estuviera en sus alrededores, dando fin a La Onda.

Por otra parte, vemos a varias agrupaciones que seguían protestando su libertad de expresar por medio de la música, uno de ellos siendo la misma banda que ocasionó la interrupción del festival en la radio, *Three Souls In My Mind*. Este trío manifestaba su inconformidad por las represalias del gobierno en una canción titulada 'Abuso de Autoridad' con sus letras muy directas:

<i>Abuso de autoridad</i> <b>Three Souls in My Mind</b>	
Año: 1973	
Álbum: Chavo de Onda	
Compositores: Alejandro Lora, Ernesto de León y Carlos Hauptvogel	
Disquera: Cisne-Raff	
Género: Blues Rock	
(Lora, de León, & Hauptvogel, 1973)	
Vivir en México es lo peor, Nuestro gobierno está muy mal, Y nadie puede protestar Porque lo llevan a encerrar.	
Ya nadie quiere ni salir, Ni decir la verdad, Ya nadie quiere tener Más líos con la autoridad.	
Muchos azules En la ciudad A toda hora queriendo agandallar	

No,  
Ya no los quiero ver más.

Y las tocaditas de rock  
Ya nos las quieren quitar,  
Ya solo va a poder tocar  
El hijo de Díaz Ordaz

Con esta canción, la banda nos retrata una realidad muy contrastada con los hechos que se suscitaron desde el '68, ya que, con dos minutos de duración, cada verso se basó en hechos verdaderos, por ejemplo: las diversas manifestaciones que conducen a los arrestos; la presencia de fuerzas policíacas en las calles y hasta la alusión al hijo del presidente Díaz Ordaz, Alfredo, que le fascinaba tanto el rock que tenía diversos proyectos musicales. Siendo la ironía que el hijo tenga una mentalidad común a la juventud mientras que el partido político de su padre buscaba maneras de oprimirlo.

Durante este tiempo, la contracultura en México estaba dirigida por las agrupaciones de rock y en el libro *Rebeldes con causa* de Eric Zolov, señala cómo estos músicos influenciaban la juventud que estaba en contra del autoritarismo del PRI, además de que “desafiaba los límites tradicionales de las convenciones, de las relaciones entre los sexos, las jerarquías sociales y los significados mismos de identidad nacional en una época de elevado nacionalismo” (García Hernández, 2002). Por si no fuera único, este género se volvió “*underground*” consolidándolo como un movimiento transgresor que amenazaba el conservadurismo.

### *Postdesarrollo Estabilizador y las consecuencias desvirtuadas*

Aun cuando la represión social parecía haberse disipado, el siguiente *dedazo* priísta caería en las manos de José López Portillo en 1976. Se autodenominaba como el último presidente de la Revolución Mexicana y durante su sexenio, afectaría a la sociedad, pero no con el abuso de autoridad sino con dos cuestiones: la economía y su cinismo.

Al principio de su gestión, el aspecto financiero iba por buen camino, especialmente cuando encontraron yacimientos petroleros en varios estados del país, convirtiendo a México en el primer exportador de crudo y éste sería el comienzo de una sucesión de frases célebres que diría el presidente: “México, país de contrastes, ha estado acostumbrado a administrar carencias y crisis. Ahora con el petróleo en el otro extremo, tenemos que acostumbrarnos a administrar la abundancia” (Krauze, 1998).

Sin embargo, condujo una aceleración alarmante en la deuda externa que iba acompañada con los excesos de López Portillo, así como el nepotismo sin mucha discreción donde puso a cargo a varias personas de su círculo personal en posiciones privilegiadas, como fueron los casos de:

- ❖ Su hermana Margarita fungió como directora de Radio, Televisión y Cinematografía.
- ❖ Su hermana Alicia como su secretaria particular.
- ❖ Su amante, Rosa Luz Alegría como secretaria de Turismo.
- ❖ Su primo Guillermo López Portillo fue director del Instituto Nacional del Deporte.
- ❖ Y su hijo José Ramón, se convirtió en subsecretario de Estado donde se acuñó la frase “el orgullo de mi nepotismo” (Peralta Saucedo, 2017)

Ahí no se detuvo, también le consiguió trabajos a sus ‘cuates’ como Jorge Serrano en el puesto de director de Pemex y Arturo “El Negro” Durazo como jefe de la policía de la Ciudad de México, catapultando a éste último como una de las figuras más infames y corruptas en la historia del país; incluso, su reputación lo excede como un individuo que se jactaba de tener el control sobre la ciudad, así como de ser propietario de dos mansiones: una de éstas incluía una discoteca idéntica al Studio 54 de Nueva York; mientras que la otra era conocida como “El Partenón de Zihuatanejo” inspirada en el estilo griego.

Junto con estas mansiones, coches y lujos, se estima que la fortuna Durazo tenía una valuación aproximada de 100 millones de dólares. Tenía las prestaciones de un presidente sin ser uno y todos los fondos para cubrir estas construcciones iban a la

cuenta del presupuesto de la Policía capitalina, él nunca pagó con su propio dinero, al menos no legalmente. Si se pudiera condensar todo lo que hizo, quedaría de la siguiente manera:

Como jefe de la Policía del Distrito Federal, Durazo hizo desastres: corrompió a la fuerza, torturó estudiantes, ejecutó a delincuentes, pagó coimas [sobornos] a periodistas y medios de comunicación; formó una banda de ladrones de coches compuesta por los internos del penal de Santa Marta; organizó secuestro y robos a bancos; y participó en el narcotráfico. (Lagares, 2020)

Este último aspecto (narcotráfico) era un nuevo factor que apenas estaría creciendo en los años por venir con los primeros carteles de droga. Aunque serían eventos que se desencadenarían en el futuro, son algunas de las consecuencias que dejó la presidencia de JLP (José López Portillo) en su gobierno y éste no sería el golpe final.

Las excentricidades de estos funcionarios públicos, así como la falta de experiencia debido al influyentismo conducirían a la devaluación del peso en terrenos catastróficos y como una medida extrema, seguida de su frase más popular: “Voy a defender el peso como perro”, vendría otro momento infame en nuestro país, meses antes de que Miguel de la Madrid llegara al poder.

Con el peso cayendo de 22 a 70 por dólar, López Portillo decide, sin consulta, nacionalizar a la Banca Mexicana, lo que modificaría el operativo de todo el sistema financiero del país y en su sexto informe diría lo siguiente:

Dos decretos: uno que nacionaliza los bancos privados del país, y otro que establece el control generalizado de cambios, no como una política superviviente del “más vale tarde que nunca”, sino porque hasta ahora se han dado las condiciones críticas que lo requieren y justifican. Es ahora o nunca.

Ya nos saquearon. México no se ha acabado. No nos volverán a saquear. (López Portillo, 1982)

### *Un gobierno tecnócrata*

A finales de 1982, llegaría Miguel de la Madrid y con él, existieron nuevos cambios en la esfera política del país. Para empezar, sería el primer presidente que no formara parte de la tradición del *dedazo* que, hasta esa época era un 'pase de la antorcha' entre los partidarios del PRI, además de tener una preparación técnica de Harvard, la cual se vio reflejada en su gabinete con miembros que tenían un antecedente similar. (Granados, 2012)

Debido a que su educación provenía de un país del primer mundo, Estados Unidos, las visiones ideológicas de De la Madrid tendrían sustento en el neoliberalismo, la globalización, el libre comercio, la privatización, entre otros. Marca un antecedente para lo que sería el futuro del país en un sentido político. Como consecuencia de estos nuevos agentes, llegaría una nueva oposición partidaria denominada como Partido de la Revolución Democrática (PRD), liderado por Cuauhtémoc Cárdenas y Andrés Manuel López Obrador.

Si el camino a la reconstrucción económica no fuera suficientemente problemático, este mandato suscitaría otra cadena de eventos desafortunados que, en términos mexicanos, sería un problema más con el que lidiar. Para ello, el presidente de la República Mexicana adoptó un lema denominado la "renovación moral" la cual implicaría distanciarse del sexenio anterior y a la vez, dar a conocer lentamente los lujos que se daban los funcionarios más prominentes del país, exponiendo estos actos de corrupción de algunos políticos.

Años después de que se supiera sobre las actividades ilegales en las que participaba Durazo, es decir, durante este sexenio se emitió una orden de aprehensión por los delitos de contrabando, defraudación fiscal y abuso de autoridad (Antonio Zúñiga, Galán, & González, 2000).

En 1984, fue encarcelado, generando distintas reacciones en la cultura del país donde habría varias canciones referenciando al "Negro" Durazo, pero la que se destaca entre todas fue hecha por la agrupación *Botellita de Jerez*:

*Negro's Blues*  
**Botellita de Jerez**

Año: 1985

Álbum: *La Venganza del Hijo del Guacarock*

Compositores: Sergio Arau, Armando Vega y Francisco Barrios

Disquera: Polydor Records

Género: Rock

(Vega, Barrios, & Arau, 1985)

Yo trancé al Negro Durazo  
Yo le puse un buen sablazo  
Le vendí un pericazo  
Resultó ser harinazo

Me pidió una mordida  
Yo le abrí una herida  
En las patas, en las manos, en su hocico

Yo trancé al Negro Durazo  
Ay, yo le puse un buen sablazo

Para esta época significaría que la prohibición del rock habría terminado y los “*hoyos fonqui*” solo serían un vago recuerdo debido a un evento que afectó a la nación el 19 de septiembre de 1985. Un terremoto de 8.1 grados Richter sacudió la Ciudad de México donde varios edificios cayeron y la respuesta por parte del gobierno fue casi inexistente, por lo que durante las primeras 48 horas fue la misma sociedad que comenzó a organizarse para realizar actos de rescate y atender a las víctimas/damnificados, cuyas cifras suman 12 mil 843 afectados, de acuerdo con el Registro Civil de la Ciudad de México en 2015. (Páramo, 2015)

Miguel de la Madrid se distanció de este desastre natural por días y sus medidas fueron criticadas debido a su reacción tardía, así como su abierto rechazo a la ayuda internacional, además de no presentar una cifra exacta de las muertes durante este desastre natural (La Silla Rota, 2017).

Pero lo que destaca en la presidencia de De la Madrid fueron sus últimos meses; mientras las elecciones presidenciales se llevaban a cabo, entre dos contendientes principales: Cuauhtémoc Cárdenas, candidato de la coalición del Frente Democrático Nacional (FDN) y del Partido Mexicano Socialista (PMS); y Carlos Salinas de Gortari como candidato del PRI.

Los resultados preliminares se debieron haber compartido con el Registro Nacional de Electores en la noche del 6 de julio de 1988, pero este suceso fue denominado como la “caída del sistema” tanto en un sentido político como electoral donde el conteo de votos se había detenido y por varios días, no habría una claridad sobre quién había ganado las elecciones oficialmente.

Se presume que un compilador de los datos, Oscar Delasse, decidió “suspender” el flujo del conteo de las casillas porque estos datos proporcionaban un resultado desfavorable para Carlos Salinas. Aquí entra la Comisión Federal Electoral (CFE) y el secretario de Gobernación, Manuel Bartlett Díaz, quienes se encargaban del proceso electoral.

Por algún motivo, en las primeras horas del 7 de julio, el presidente del PRI, Jorge de la Vega declaró súbitamente: “México triunfó y dio a Carlos Salinas de Gortari una victoria contundente, legal e inobjetable”, aunque no fue hasta tres días después cuando se dieran a conocer los resultados oficiales, generando un escepticismo social sobre la legitimidad de estas elecciones, calificándolo como un fraude (Villamil, 2018).

El 13 de julio, se anunció a Salinas (PRI) como el siguiente presidente de la República Mexicana y manteniendo el gobierno priísta, pero al menos en una nueva transición política. Para la periodista Soledad Loaeza, este acontecimiento representaría una nueva concepción sobre la situación política en México y cómo afectaría en los años por venir:

Dejó al descubierto algunos de los mecanismos tradicionales de control de la participación electoral y de negociación política, de suerte que el autoritarismo quedó al desnudo. El toque de legitimidad que hasta entonces se derivaba de la mera celebración de comicios dejó de surtir efecto y se impuso el impacto deslegitimador del fraude electoral. (Loaeza, 1999)

## *El Salinismo y la irrupción del EZLN*

La presidencia de Carlos Salinas de Gortari representó una modernización en el estado político, se tenía que adaptar a las nuevas tendencias que incluía el neoliberalismo, así como establecer una nueva relación con los países del primer mundo y lo que se atribuye al salinismo es el Tratado de Libre Comercio de América del Norte<sup>4</sup> con Estados Unidos y Canadá, dando un paso más a la transformación del país hacia la globalización, pero todo tuvo una consecuencia: un movimiento armado.

Antes de comenzar a explicar las acciones de este movimiento insurgente, se tiene que comprender el origen que desprende de ciertos eventos, así como las organizaciones predecesoras que remontan desde 1971. La década de los sesenta del siglo XX representa una época donde México vive un brote de grupos guerrilleros a causa de movimientos sociales fallidos, por lo que el Estado mexicano decide tomar medidas violentas que sobrepasan los márgenes de la ley.

A través de desapariciones forzadas, detenciones ilegales y torturas, este tipo de actuación se le conoce como 'La Guerra Sucia' porque rechaza la propia ley que pretende defender, y se manifiesta desde el poder, específicamente desde el Estado. Un ejemplo que surge de esta guerra sucia fue con el asesinato de Rubén Jaramillo<sup>5</sup> en 1962 y hasta 1972 con la creación de "*La Brigada Blanca*" (Camacho, 2009).

*La Brigada Blanca* fue un cuerpo de seguridad integrado a la Dirección Federal de Seguridad y a cargo de Miguel Nazar Haro con el propósito de detener *La Liga*

---

<sup>4</sup> Una zona libre de comercio que promueve el intercambio de bienes entre los tres países que beneficiaría la economía de México.

<sup>5</sup> El 23 de mayo de 1962, en un operativo llamado "Operación Xochicalco" elementos del Ejército Mexicano y la Policía Judicial capturan violentamente a Rubén Jaramillo y a su familia desde su propio domicilio, para luego ser acribillados en las ruinas arqueológicas de Xochicalco. Posteriormente, gracias a las investigaciones de Zósimo Camacho, se descubrió que el operativo fue ejecutado por órdenes del presidente Adolfo López Mateos. Rubén era un dirigente zapatista, militante revolucionario y candidato a gobernador del estado de Morelos. (2009). Militares, autores de la masacre de Rubén Jaramillo en 1962: testigos. Obtenido en *Contralínea*: <https://contralinea.com.mx/militares-autores-de-la-masacre-de-ruben-jaramillo-en-1962-testigos/>

*Comunista 23 de septiembre*, una organización guerrillera que rechazaba la política del presidente Luis Echeverría.

A través del testimonio de Rubén Melitón Ramírez González, un exguerrillero que sufrió estos métodos de tortura por parte de *La Brigada Blanca* se señala a Miguel Nazar Haro como su agresor principal y tiempo después, junto con Francisco Juventino Campaña López crearon las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo (FRAP), la precursora a uno de los últimos grupos guerrilleros, las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN).

Mientras se estaba formando este movimiento zapatista en Chiapas durante las próximas dos décadas, el gobierno de Salinas de Gortari lidiaba con otros problemas ajenos al neoliberalismo, por ejemplo: la inestabilidad política y social del país; el comienzo de la presencia del narcotráfico en México y la inseguridad pública acrecentada; el asesinato del cardenal Juan José Posadas Ocampo que generó una crisis económica por los inversionistas extranjeros que se retiraron durante este tiempo por la violencia causada por el crimen organizado.

Estos factores condujeron a un punto esencial del salinismo cuando entraría en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y también un nuevo cambio social.

El 1 de enero de 1994, en los centros de San Cristóbal de las Casas, Altamirano, Las Margaritas, Ocosingo, Oxhuc, Huxtán y Chanal, locaciones pertenecientes al estado de Chiapas, cientos de mexicanos encapuchados y armados con rifles, pistolas y machetes tomaron estos lugares como una forma de protesta en contra del gobierno, así como de sus instituciones; ellos representaban al Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Dicho suceso tomó por sorpresa a toda la nación y los medios periodísticos nacionales viajaron a Chiapas para investigar qué era lo que estaba sucediendo, cuáles eran sus propósitos, entre otras cuestiones. Todo esto sucedía en medio de las confrontaciones contra el ejército mexicano, había muchas preguntas y las respuestas eran brindadas por un solo lado: el gobierno.

Lo único que se sabía con certeza eran los eventos que suscitaron el levantamiento de armas y tenía que ver con la introducción del neoliberalismo, así como de los modelos económicos que se aplicaron. Como lo diría la socióloga Susan Eckstein:

Las reformas neoliberales prendieron la mecha de los movimientos indígenas cuando los gobiernos despojaron a las comunidades de sus viejas demandas de tierras, cuando retiraron apoyos sociales y cuando promulgaron leyes nuevas para atraer inversiones que trastornaron a los pueblos indígenas. (Eckstein, 2001)

Éstas fueron las consecuencias de haber establecido un tratado con países extranjeros, ya que ignoraron el lado nacional a favor de las inversiones extranjeras, un aspecto similar que se vivió durante el Porfiriato y no mejoró para la clase baja, sólo la empeoró. Como lo menciona Eckstein, los grupos indígenas fueron marginados aún más donde las instituciones optaron por no apoyarlos.

De ahí, EZLN adquiere una presencia notable en estos municipios porque al menos había alguien que estaba luchando por ellos, además de entrenarlos para formar parte de esta milicia. También era obvio que la insurrección surgiera en Chiapas debido a que ésta era la entidad federativa más pobre del país que contenía una numerosa población indígena.

En otros términos, lograron construir un soporte tanto político como económico para el movimiento zapatista y un abastecimiento de alimentos, refugio, etcétera. Pero no fue hasta el 1º de marzo de 1994 que explican las razones de su movimiento, a través de un pliego de demandas donde alude al gobierno y la carencia en proporcionar algún tipo de solución:

1. El hambre, la miseria y la marginación que hemos venido padeciendo desde siempre.
2. La carencia total de tierra donde trabajar para sobrevivir.
3. La represión, desalojo, encarcelamiento, torturas y asesinatos como respuesta del gobierno a las justas demandas de nuestros pueblos.
4. Las insoportables injusticias y violación de nuestros derechos humanos como indígenas y campesinos empobrecidos.
5. La explotación brutal que sufrimos en la venta de nuestros productos, en la jornada de trabajo y en la compra de mercancías de primera necesidad.
6. La falta de todos los servicios indispensables para la gran mayoría de la población indígena.

7. Las mentiras, engaños, promesas e imposiciones de los gobiernos desde hace más de 60 años. La falta de libertad y democracia para decidir nuestros destinos.
8. Las leyes constitucionales no han sido cumplidas de parte de los que gobiernan el país; en cambio a nosotros los indígenas y campesinos nos hacen pagar hasta el más pequeño error y echan sobre nosotros todo el peso de una ley que nosotros no hicimos y que los que la hicieron son los primeros en violar.

El EZLN vino a dialogar con palabra verdadera. El EZLN vino a decir su palabra sobre las condiciones que dieron origen a su guerra justa y a pedir, al pueblo todo de México, la resolución de esas condiciones políticas, económicas y sociales que nos orillaron a empuñar las armas en defensa de nuestra existencia y de nuestros derechos. (Poniatowska & Monsiváis, 1994)

Sin embargo, el confrontamiento entre EZLN y el Ejército Mexicano duraría 12 días. En los primeros tres días, las fuerzas armadas de México se limitaron a repeler los ataques, desplegar efectivos alrededor de estos pueblos tomados en Chiapas, realizar vuelos de reconocimiento y a retomar San Cristóbal de las Casas, sin pasar a la ofensiva.

Dicha estrategia cambió entre los días 4 y 5 de enero, cuando las aeronaves de las fuerzas gubernamentales lanzaron proyectiles sobre una zona montañosa donde se presume la contingencia de algunos zapatistas.

Al día siguiente, el mensaje oficial del presidente Salinas de Gortari daría a conocer su postura y cómo quería que el país visualizara esta insurrección, no los reconocía como miembros de una organización indígena sino como “profesionales de la violencia, nacionales y un grupo extranjero, ajenos a los esfuerzos de la sociedad chiapaneca y en contra del interés nacional, en contra de México” (Salinas de Gortari, 1994).

No obstante, las ideologías del EZLN no fueron bien establecidas desde un principio, para muchos era un ataque al país; mientras que otros lo tomaron como un tema de discusión sobre la discriminación racial y de clases que se han formado en base a la cultura indígena. Sin importar qué tipo de prejuicio había, la magnitud de este suceso llamaría la atención de la prensa internacional.

El periódico *New York Times* denominó la lucha rebelde como la “Primera revolución posmoderna del siglo XXI”<sup>6</sup> que iba complementada con el surgimiento del misterioso líder, el Subcomandante Marcos, un vocero enmascarado que daba los discursos más apasionados y sin sus comunicados, la percepción de este movimiento se hubiera malentendido, acertado, olvidado y eliminado con facilidad (Riding, 1994).

Con su característico pasamontañas negro, visera, pañuelo rojo y una pipa, incluyendo los cartuchos para sus armas automáticas, el Subcomandante Marcos acaparó la atención mediática, lo cual favoreció a la causa indígena y generó una gran intriga por descubrir la identidad de este carismático líder.

Posteriormente, se daría a conocer su nombre real como Rafael Sebastián Guillén Vicente, proveniente de una familia burguesa y propietaria de una cadena de tiendas de muebles. En 1977, se matriculó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y para 1980, obtuvo la licenciatura de Filosofía y Letras.

Cuatro años después, iría al estado de Chiapas para convivir con campesinos indígenas y desde ahí, Rafael dejaría de existir como tal y el nombre Subcomandante Marcos comenzaría a rondar en las zonas montañosas del sur de México. El periodista Roberto Ortiz de Zárate explicaría de la mejor manera en su trabajo biográfico la importancia de este personaje, diciendo lo siguiente:

Desde su primera comparecencia, no cupieron dudas de que Marcos, además de un guerrillero muy *sui géneris*, era también, por su porte, acento y discurso, un blanco con formación superior sin el menor rasgo de indianidad. Esto último no fue óbice -antes, al contrario- para que atrajera las simpatías y cautivara a una parte del público y a numerosas personalidades de la cultura en México, el resto de Latinoamérica y, muy en especial, Europa Occidental.

Súbito revulsivo que a nadie dejaba indiferente, en un periodo en que la sociedad mexicana se debatía entre la esperanza de cambios a mejor y la incertidumbre por las convulsiones políticas, derivadas de la crisis del modelo priísta, y económicas, agudizadas con la tormenta financiera de diciembre de 1994, el subcomandante

---

<sup>6</sup> Hay que señalar que este titular fue utilizado con fines publicitarios y de mercadotecnia, sin dar un trasfondo de por qué lo es. No obstante, Alan Riding recopila los antecedentes, así como la relevancia de este movimiento en su reportaje “*Carta de México: Cómo los campesinos encendieron el fuego de la democracia*”.

desató un alud de solidaridad que rebasó los ámbitos más familiares de los grupos activistas de la izquierda. Para muchas personas de ambas orillas del Atlántico, el misterioso encapuchado personificaba el rechazo a los dogmas del neoliberalismo y la globalización. (Ortiz de Zárate, 2015)

Dicho fenómeno ocasionó distintas reacciones a nivel internacional como fue el caso de Estados Unidos que, además de haber enviado a sus medios a investigar sobre el EZLN, hubo protestas en varios estados como en la embajada de México en Washington y en Nueva York, el Centro de Derechos Constitucionales denunciaba ejecuciones contra los indígenas (Hernández Johnston, 1994).

En España, la comunidad de intelectuales, escritores, artistas y el Comité de Solidaridad con el Pueblo Indígena Mexicano exigieron el cese de los enfrentamientos. Mientras tanto, en Londres se condenaron los bombardeos a las comunidades indígenas por el Ejército Federal, en esta guerra contrainsurgente.

Debido a la cobertura de los medios, aunada a la presión y los reclamos tanto nacionales como internacionales provocaron dos cosas: la primera fue la simpatía, así como el apoyo a las exigencias del EZLN con diversas organizaciones o movimientos que ayudaran estas comunidades indígenas; y la segunda fue el cese unilateral del fuego por parte del gobierno después de 12 días de conflicto donde hubo muertes no sólo contra los militantes indígenas sino también en contra de civiles, asistentes de la Cruz Roja y algunos miembros de la prensa.

Un aspecto olvidado durante estos 12 días fatídicos fue que, debido a la confusión de la prensa mexicana, mucha de la información se perdía durante los primeros eventos del EZLN y uno de los puntos clave que pudo haber cambiado drásticamente la impresión social sobre esta insurrección. La Primera Declaración de la Selva Lacandona daba a entender sus motivos con claridad, estos son algunos fragmentos:

Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de Independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano [...] Y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades.

Pero nosotros HOY DECIMOS ¡BASTA! Somos los herederos verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado, como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vendepatrias. Son los mismos que vendieron más de la mitad de nuestro suelo al extranjero invasor, son los mismos que trajeron un príncipe europeo a gobernarnos, son los mismos que formaron la dictadura de los científicos porfiristas, son los mismos que se masacraron a los estudiantes en 1968, son los mismos que hoy nos quitan todo, absolutamente todo. [...]

Por tanto, en apego a nuestra Constitución, emitimos la presente al ejército federal mexicano, pilar básico de la dictadura que padecemos, monopolizada por el partido en el poder y encabezada por el ejecutivo federal que hoy detenta su jefe máximo e ilegítimo, Carlos Salinas de Gortari [...] Tenemos al pueblo mexicano de nuestra parte, tenemos Patria y la Bandera tricolor es amada y respetada por los combatientes INSURGENTES, utilizamos los colores rojo y negro en nuestro uniforme, símbolos del pueblo trabajador en sus luchas de huelga, nuestra bandera lleva las letras <EZLN>, EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL, y con ella iremos a los combates siempre. [...]

PUEBLO DE MÉXICO: Nosotros, hombres y mujeres íntegros y libres, estamos conscientes de que la guerra que declaramos es una medida última pero justa. Los dictadores están aplicando una guerra genocida no declarada contra nuestros pueblos desde hace muchos años, por lo que pedimos tu participación decidida apoyando este plan del pueblo mexicano que lucha por *trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz*. Declaramos que no dejaremos de pelear hasta lograr el cumplimiento de estas demandas básicas de nuestro pueblo formando un gobierno de nuestro país libre y democrático.” (EZLN Documentos y Comunicados 1; 1993)

Basado en sus siglas, el zapatismo es una ideología referente donde la consigna inicial “La tierra es de quien la trabaja” sería establecida desde el principio de este movimiento insurgente. En otras palabras: “El Ejército Zapatista de Liberación Nacional se denomina así porque Emiliano Zapata es el héroe que mejor simboliza las tradiciones de la lucha revolucionaria del pueblo mexicano” (Hernández Millán, 2006).

Esta infoguerra (una de las primeras en México), término definido por el autor José Luis Brea como: “Un tipo de activismo medial que utiliza la red como instrumento específico de guerrilla”; tuvo como motor principal el uso de palabras y las transformó en un instrumento bélico que, va acompañado por sus acciones militares

que establecen un tipo de propaganda en contra de la dictadura del gobierno mexicano, el capitalismo y el neoliberalismo (Brea, 2002).

Teniendo establecido su levantamiento insurgente, sus ideologías se propulsaron gracias a los medios digitales que les sirvieron como otro medio para expandir su lucha; mientras que lo difundían también en los medios tradicionales. Por otra parte, se debe destacar la presencia de medios transnacionales que convirtieron este suceso en un evento mundial.

Con esta ampliación del Internet y el alcance que hay por la globalización, se propagó un apoyo internacional de individuos que compartían un ideal similar, por lo que no tuvieron que atacar directamente a organismos gubernamentales para ganar un seguimiento, solamente tuvieron que difundir sus ideales con pruebas que legitimaban su movimiento considerándose como uno de estos actos pertenecientes al hacktivismo.

El hacktivismo es una representación alternativa del activismo que incorpora nuevas tecnologías que ofrecen otras perspectivas distintas a lo que se dispone en la televisión, lo cual propulsó la conexión entre nuevos agentes y junto con los sitios en línea cambió de nuevo la divulgación de información política, extendiéndose alrededor del mundo.

Dicho esto, creemos que en este país estamos presenciando más que nada la guerrilla de informaciones en donde los intereses públicos y privados nos ayudan a identificar las culturas que rodean el sinfín de asuntos que intervienen en nuestras vidas y absorben las diferentes posturas que brinda cada individuo, sin embargo, el sector privado generaliza los comentarios de un foro público que, infortunadamente adquieren mayor control sobre distintos medios.

Por lo que la accesibilidad de nuevos instrumentos de información forma parte de una construcción pública y contemporánea que persuade a los consumidores hacia el contenido de los medios masivos. A partir de esa instancia, se duplican y multiplican opiniones o actitudes que rigen de forma colectiva en la sociedad, eso sí, va a depender de los medios que se manejan.

No obstante, el motivo de por qué el EZLN tuvo relevancia fue por la facilidad que el Subcomandante Marcos tenía para comunicarse con los medios y dar entender con claridad sus intenciones, lo cual nos hace preguntarnos si existen otras plataformas para expresar lo mismo, ¿tal vez en una canción?

## SEGUNDA PARTE. ¿QUÉ ES LA MÚSICA?

Hemos visto en la historia de México, especialmente desde la época del desarrollo estabilizador, que las maneras de expresarse eran limitadas debido a la represión gubernamental, pero también vimos una constante donde, si la juventud estaba descontenta, se refugiaba en un medio artístico: la música.

El rock mexicano es un aparato comunicativo que se expresa como un discurso artístico, pero protesta como si fuera un movimiento juvenil, antiautoritario y rebelde. Tiene funciones sociales que difunden una idea o sentimiento a través de sus guitarras y voces, empero, necesitamos entender primero el concepto general de la música.

De acuerdo con el libro '*Diccionario de música*' de Jean-Jacques Rousseau, publicado originalmente en 1768, la música es "el arte de reunir sonidos de un modo agradable al oído" (2007), y aunque su concepto se ha mantenido por más de tres siglos, podemos entender lo que quería decir, pero eventualmente tendremos que analizarlo desde un enfoque más teórico.

La música está formada por ondas de sonido y/o vibraciones que producen una sensación captada por el oído. En este aspecto, el oído distingue estas sensaciones debido a su capacidad de apreciar cuatro cualidades de sonido: intensidad, tono, timbre y duración (Universidad del País Vasco, 2003).

Dependiendo de la intensidad, los sonidos se dividen entre fuertes y débiles. El tono define si el sonido entra en una frecuencia aguda o grave, además de determinar si se encuentra en niveles altos o bajos. El timbre acata lo que sucede en el espectro del oído humano donde se diferencian dos sonidos que se encuentran en la misma frecuencia e intensidad, pero provienen de focos distintos; y la duración determina el tiempo en que el sonido persiste sin interrupciones. Dentro de las diversas definiciones del *Diccionario de la Lengua Española*, podemos encontrar un término similar:

Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído. (Real Academia Española, 2021)

No obstante, hay que percatarse sobre las diferencias entre los sonidos y los ruidos. El sonido es una sensación generada por las vibraciones de un cuerpo sonoro; mientras que el ruido se le considera a todo tipo de sonido que sea molesto o de naturaleza no estacionaria, por ejemplo, el ruido del tráfico.

Ahora bien, la música resulta ser una actividad social que ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad, al manifestarse con sonidos percutidos y vibraciones vocales que se relacionan con la sensibilidad del oído, así como de las emociones surgidas en relaciones interpersonales para luego ser difundido en la forma de una canción, por lo que debemos de entender cómo se realiza.

Por lo tanto, tenemos que entender dos aspectos que formulan este tipo de expresión artística: la comunicación y el discurso. Ambos términos complementan el entendimiento de este fenómeno que se puede definir como un ente lingüístico, de tal manera que se convierte en un lenguaje que se practica entre los artistas (comunicadores) y los oyentes.

### *Comunicación*

La comunicación se puede definir como un intercambio de información, en donde implica la interacción de varias personas y dentro de la comunicación, se conforma de la siguiente manera:

Emisor —————> Mensaje —————> Canal —————> Receptor

En este esquema se puede reflejar el modelo que se realiza cada vez que nos comunicamos con las personas, por ejemplo, envían un mensaje como emisores hacia un canal, que puede ser nuestra voz emanando sonidos para que finalmente, llegue hacia un receptor o un destinatario.

Asimismo, estos elementos son parte del proceso comunicativo, empero, no son los únicos componentes, por lo que falta establecer los elementos faltantes que acompañan el proceso de comunicación.

Consecuentemente, se requiere del uso del contexto, que rodean las circunstancias del mensaje y sin ello, no se entendería del todo el mensaje. Seguido del contexto, se establece un medio para emitir el mensaje hacia una señal y enviarlo al canal, que se encarga en transmitir la señal a los receptores. En otros términos, es la brecha que sostiene el mensaje y el receptor.

Hay otro elemento adicional que puede alterar el proceso, siendo el código que establece los diferentes rasgos utilizados para emitir el mensaje, por lo que determina la comprensión de éste. Y dependiendo del código que usen, pueden modificar la comunicación en dos estilos: verbal y no verbal.

En la comunicación verbal, según la autora Luz Fajardo, es considerado como un “proceso entre un oyente y un hablante comunicándose a través de un mensaje” (2009). En otros términos, se puede realizar utilizando signos que tienen cierta estructura como las palabras de forma oral o de manera escrita sobre algún recurso.

Mientras que la comunicación no verbal es el tipo de comunicación que no se expresa en forma escrita u oral, sino que emplea movimientos corporales, gestos, expresiones faciales y especialmente el comportamiento visual.

La diferencia de estos tipos de comunicación ha sido la utilización de la voz, en donde la verbal lo emplea, pero en la no verbal no es necesario. Sin embargo, no es tan simple porque se distingue por el estilo en que se maneja el código y su canal, es decir, el propósito de ambos estilos se dedica a procesar un mensaje hacia un receptor, pese a ello, son complementarios del uno al otro.

A pesar de que haya un proceso de comunicación establecido, se puede ver interrumpido por diferentes barreras, principalmente el ruido, que distorsiona la comunicación y puede afectar en diversos ámbitos, desde problemas físicos, ya sea por el exceso de sonidos o falta de capacidad, hasta psicológico, dependiendo de la mentalidad del individuo, así como del control de sus emociones.

Considerando estos elementos, no puede ser efectivo el mensaje sin el aspecto del lenguaje, a pesar de lo bien empleado que está el contenido, se requiere de una adecuada relación entre la emisión del mensaje y la recepción de éste, de lo

contrario, generaría una misma cotidianidad y confusión, por lo que se puede obtener diferentes resultados. De acuerdo con el autor Roman Jakobson, se emplean diferentes funciones de comunicación (1981):

- Función Referencial
- Función Emotiva
- Función Conativa o Connotativa
- Función Poética
- Función Metalingüística

Las primeras 3 funciones, se remiten ciertos enfoques de transmisión; la función referencial es el conductor de varios mensajes y lo que contiene; la función emotiva es una expresión directa de la actitud del emisor, dependiendo del tema que se está conversando, centralizándose en la relación del mensaje con el emisor; la conativa se desenvuelve en la gramática, contando los efectos hacia el destinatario.

Las funciones restantes solamente tienen una definición establecida, por ejemplo, la función poética se profundiza en el uso de signos o símbolos y la relación que tiene con el mensaje; la función metalingüística se centra en la utilización del código; y la función fática es el intercambio de mensajes entre el emisor y el receptor.

Con la ayuda de estas funciones, podremos identificar el estilo de comunicación que los emisores quieren dar a entender y contrarrestar las barreras que pueden alterar o limitar la forma de comunicarnos entre cada individuo. Después de haber explicado el funcionamiento de la comunicación, ahora se puede tratar el concepto de lenguaje.

El lenguaje es la herramienta que facilita la comunicación y algo que las personas usualmente lo entienden utilizando diversos sistemas y signos, así como el habla. Aparte, se ha desarrollado con el tiempo, transformándose en diferentes lenguas para cada entidad.

La autora Julia Kristeva considera que la lengua “es la parte social del lenguaje”, la cual se puede considerar como un sistema de signos y a la vez, un compromiso

entre los hablantes, ya que no existe la intención de modificarlo, sino que respetan esas normas dentro de la lingüística (Kristeva, 1988).

Para la lingüística, el lenguaje es “un sistema de sonidos y símbolos y tiene como propósito llegar a la elaboración de afirmaciones generales sobre la estructura de tales datos” (Ricci & Bruna, 1990). Dentro de este estudio, existen 3 niveles para el análisis del lenguaje:

1. Fonética.
2. Sintaxis.
3. Semántica.

Para el primer nivel que es la fonética, se estudian los sonidos que se pueden presentar en diferentes lenguas, por ejemplo, el hablante reconoce los sonidos que tienen un significado a comparación de un sonido insignificante, como un chasquido. No obstante, podemos distinguir sonidos que no pertenecen a nuestra lengua, creando 2 unidades de sonido: las que percibimos y las que sabemos.

A esto se le llama fonemas, como previamente se mencionó, nos permite reconocer los sonidos que podría conformar una palabra sin haberlo escuchado con anterioridad.

Así es como lo explica la lingüista Josefina García, cuando oímos una palabra como “ragfkma”, sabemos que no te pertenece al idioma español, pero si escuchamos algo como “tamirón”, entonces lo asociamos con el idioma, a pesar de que esa palabra no existe. Esto es lo que hacen los fonemas, recolectan sonidos a los que estamos acostumbrados dentro de nuestro idioma, es decir, no importa que tan bien o convincente suene, probablemente no es verdadero (García, 1996).

En el segundo nivel que es la sintaxis, se encarga de la formulación de oraciones, es decir, a comparación de la fonética, registra los sonidos que pueden pertenecer a un vocabulario, o lo que también se puede conocer como léxico, el agrupamiento de palabras dentro de una lengua.

Una vez que estén registradas las palabras, se deben estructurar hacia un enunciado para que tenga sentido en estos elementos léxicos y también que la otra persona sepa entender el mensaje que se le recibe.

Para el tercer y último nivel, la semántica analiza especialmente su significado de las palabras y cómo se pueden relacionar en las estructuras para formar una oración. A pesar de que se establecieron 3 niveles, es posible considerar un cuarto nivel denominado como pragmática, en donde analiza el vínculo entre los signos y los hablantes, por lo que se puede considerar el uso tradicional del lenguaje.

Con el fin de comprender su funcionamiento, debemos referirnos al semiólogo que concibió la naturaleza del signo lingüístico, Ferdinand De Saussure. Para él existen dos esquemas que lo componen: el léxico, también considerada como la imagen acústica (significante); y la semántica, conocida por ser la imagen conceptual (significado).

Estos elementos se necesitan mutuamente para desarrollar el signo lingüístico, sin ellos, no se podría distinguir los sonidos que están registrados dentro de un vocabulario a los sonidos que son ficticios o imaginarios. “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (De Saussure, 1945).

Basándonos en lo que nos dice Saussure, es una entidad psíquica de dos caras, cuya terminología debe ser reemplazada, es decir, el *concepto* lo entenderemos como *significado* y una *imagen acústica* será la *significante*; al combinarse tendremos el *signo*.

**Significado + Significante = Signo**

Consecuentemente, la comunicación puede ser un vocabulario compartido, mejorando el lenguaje del individuo cada vez que se establezca una relación con los demás, por lo que, el signo lingüístico es mutable, inmutable y lineal. Para entender un poco más sobre cómo funciona el signo lingüístico, se mostrará la siguiente gráfica:

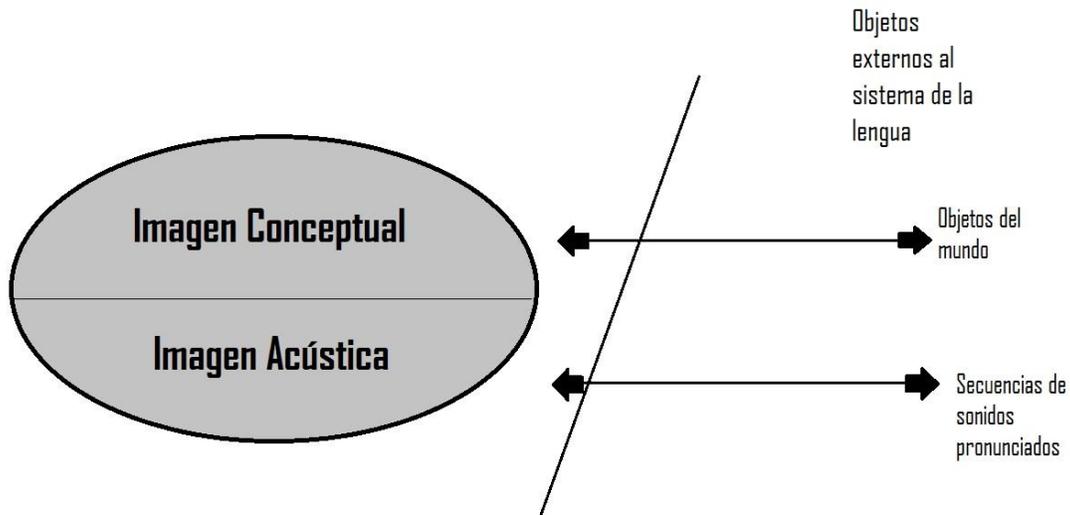


Figura 1. Josefina García. (1996). *De los sonidos a los sentidos: Introducción al Lenguaje*. Editorial Trillas. p. 40

### Análisis del discurso en letras musicales

El discurso puede ser empleado en diferentes formas, siendo la más común como una aplicación del lenguaje, ya sea escrito u oral, aunque también se utiliza este término como un complemento de una idea propuesta por varios individuos que están de acuerdo o al menos reflexionan en asuntos que involucran con el sistema social, en otros términos, lo que realiza un discurso filosófico.

Prueba de ello se nota en los intercambios con otras personas cada cuando se expresan ideas o emociones que relatan un acontecimiento denominado como *suceso de comunicación*.

No obstante, un discurso representa la incertidumbre que lo define, es decir, es complicado reconocer las distinciones de la vasta cantidad y los tipos de discursos que existen como para detectar uno a la vez. Dicha situación se ve reflejada en filmografías, archivos hemerográficos, entre otros; por lo que puede ser mejor comprendido a través del uso de teorías y análisis de un discurso.

Aunado a este punto, para poder plantear una teoría, se tiene que centralizar el estudio en distintos puntos; el primero se centra en el contexto de éste y observar su entorno en el que se puedan manifestar; mientras que el segundo punto se dedica a descubrir el enunciado, con el propósito de analizar palabra por palabra e incluso determinar la relación que exista entre el emisor y el receptor.

También presenta otra función al enunciado, es decir, le brinda un sentido a la oración que a última instancia presenta un propósito al discurso, siempre y cuando esté acompañada de un contexto/sentido para que perciba atentamente el mensaje.

Partiendo de este análisis, el siguiente punto se le denomina un *hecho comunicativo* donde se analiza lo verbal y no verbal en una situación de comunicación, por ejemplo, los enunciatarios-enunciadores, secuencias, ambiente e instrumentos (textos verbales u orales) para finalmente continuar con el *evento*, que tiene por objeto el estudio del espacio-tiempo.

Al fragmentar en diferentes aspectos del discurso, especialmente en el ámbito de la lengua, se debe de clasificar el orden de las palabras, lo cual facilita encontrar su énfasis que, con el estudio de sus propiedades se comprenderá la sintaxis, así como la forma en que se puede dar en una oración, sin importar su relatividad de éste.

A partir del orden y de la forma de una oración, se da a notar la variación que nos facilita a conectar distintos conceptos que tengan relación al discurso original ocasionando un mayor entendimiento del enunciado (en términos de darle frescura a una escritura para que se distancie de lo general), destacando un discurso notorio en comparación de los demás, pero a la vez, disimula su presencia hasta un cierto nivel de que es un discurso indiferente a los demás.

Lo interesante de esta metodología analítica del discurso, existen principios que se deberían poner en práctica, aunque se debe de considerar los hechos de que se pueden alterar estos principios durante el transcurso del tiempo. Estos son los principios, según el lingüista, Teun van Dijk (2003):

- Texto y conversación naturales
- Discurso como práctica social
- Constructivismo
- Reglas
- Estrategias
- Cognición social

El primer principio denominado como el texto y las conversaciones naturales no corrige ni inspecciona las conversaciones o textos, sino que los analiza tal y como están plasmados, a excepción de textos que sean imaginarios ya que carecen de validez.

Luego, sigue el discurso como práctica social de los integrantes, que señala cualquier tipo de discurso como una práctica social y aún más cuando existe un grupo de personas que lo realicen por medio de estos mecanismos, es decir, actuando colectivamente sobre discursos sociales o políticos.

Mientras que el constructivismo implica el hecho de tener un sentido y razonamiento para que funcione como una comprensión a través de distintos ángulos, fragmentándolo a un nivel jerárquico.

Con esto, se puede notar que todo está estructurado en reglas, desde los aspectos gramaticales hasta las interacciones de individuos que ejercen esta práctica. Sin embargo, no está exento a la realidad de que puede ser violado o modificado, por lo que se estudian el cómo de este dilema y qué tipo de función realiza.

Otro aspecto analítico, ha sido la implementación de estrategias, es decir, cada vez que alguien quiera aplicar un discurso, deben de idealizar algún proceso que les ayude a concretarlo de forma positiva y/o concreta. Esta técnica se puede notar en los juegos de mesa o en los deportes, ya que necesitan buscar métodos para

contrarrestar al rival y de esta manera ganar. Por último, se encuentra la cognición social absorbe toda la información de los textos y a partir de ello, lo procesa en su mente.

En otros términos, se presenta cuando lo transmites como un recuerdo o una experiencia vivida, una vez almacenados estos recuerdos, se pueden utilizar en un futuro, ya sea para dar explicaciones o fundamentar hechos para la sociedad. Seguido de este principio, se introduce la pragmática del discurso, cuyos actos se pueden describir como una alternativa en presentar los actos del habla, por ejemplo, señala las condiciones desde un punto lingüístico con el fin de estudiar la estructura de los enunciados.

Esta teoría puede ser clasificada en tres actos: locutivo, ilocutivo y perlocutivo. Durante el acto ilocutivo se asimilan en el instante en que emitimos un mensaje para relatar una acción, así como la posibilidad de realizar una aserción simultáneamente (dependiendo del contexto que se maneje), es decir, cuando la oración es presenciada por un receptor.

El acto locutivo se presenta cada vez que se desarrolla una nueva idea en un párrafo y como consecuencia, el acto perlocutivo genera dichos efectos que solamente pueden ser ejercidos por la locución. Otro aspecto que se debe de considerar a los actos del habla como un acto social que se rige en un contexto pragmático, en términos generales, determina lo apto que pueden ser para aceptarlos o rechazarlos. Aunque otra de sus funciones define la propiedad de las acciones: la satisfacción.

En este aspecto, Van Dijk señala que la satisfacción se define con la acción de un emisor hasta esperar que la reacción sea la que él estimaba, a lo que podemos definir como una intención. Por tal motivo, las condiciones deben de establecer un contexto que pueda ser afirmado por ellos; como lo menciona el autor:

El hablante *quiere* que el oyente *haga* (Van Dijk, 1996).

Dicho esto, para que un discurso sea satisfactorio se requiere de un factor que determina la importancia de éste, la *secuencia*. La secuencia establece el parámetro

entre una oración y un discurso, asimismo convierte este último concepto como un estilo de conversación. De esta manera, la secuencia forma parte de una interacción comunicativa que favorecen los actos sociales.

Sin embargo, todo depende de la labor de un agente, es decir, necesita formular sus anticipaciones y habilidades; para luego presentar la motivación detrás de ellos hasta que dicho proceso sea realizado.

Siguiendo estos pasos, el contexto pragmático se ve sujeto a cambios debido al modo de empleo en la satisfacción, más que nada por las condiciones tanto de entrada como salida deben de coincidir en la secuencia de un acto de habla para que no exista una repetición de una afirmación.

A pesar de ello, dichos procesos informativos se rigen bajo el uso de los macroactos del habla. Esta estructura se define cuando existe una secuencia de actos del habla que están conectados de forma lineal, por lo tanto, sigue siendo como un acto y se adapta a las adecuaciones necesarias para se respete como tal.

Dicho esto, podemos definir que el discurso son todas las peculiaridades que existen dentro del lenguaje una vez que están efectuadas a través de las personas y/o grupos que interaccionan. A partir de ahí “valoran, construyen, perciben, se representan o preservan la realidad y las experiencias colectivas; construyen identidades, o establecen relaciones de poder” (Salgado Andrade, 2019).

Consecuentemente, los enunciados forman parte de otros elementos que enfatizan las prácticas del discurso que van relacionadas con el lenguaje y las actividades humanas, esta situación se ejemplifica en el libro *Géneros periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso* de Susana González que cataloga cada pieza:

- Personas, actores o sujetos del discurso: Los hablantes, enunciadores o emisores.
- Situación de enunciación: Relación entre el enunciante y sus destinatarios.
- Prácticas de enunciación: Formal, informal; monólogos o diálogos.
- Género o subgéneros del discurso: Periodismo, literatura, política, cinematografía, música, etc.

- Tipos de discurso: narración, descripción, exposición o argumentación. (1991)

Si los desglosamos en este sentido, podemos notar la aplicación de la música como un discurso, ya que los actores son los propios artistas, músicos que han creado canciones, las cuales conducen a una situación de enunciación con sus fanáticos, los oyentes.

Su género es simple, la música y el tipo de discurso que maneja puede extenderse a cualquier formato debido a que una canción se puede convertir en una narración de una historia, descripción de una persona o la exposición de un evento en particular, las cuales se van a abordar en el sentido sociopolítico.

### *Los efectos comunicativos de la música*

Aunque se sabe que la música sirve como una actividad social, también se trata de fundamentar las funciones que implican un tipo de discurso efectivo al igual que cualquier otro medio.

Tenemos que entender que cualquier tipo de acontecimiento histórico afecta la música, por lo que se convierten en dos elementos dependientes o al menos entender que este tipo de expresión se construye en los aspectos socioculturales, políticos, económicos y tecnológicos.

Si tomamos en consideración el esquema de cómo es el proceso de comunicación, podemos retomarlo en un sentido más directo, conocido como el proceso de la creación musical que presenta el autor Mariano Pérez (1981):

**Compositor → Notación musical → Intérprete → Medios → Oyente**

Nos da a entender que la música puede tener un carácter subjetivo cuyas capacidades pueden transmitir emociones a través de los sonidos y hasta llegar a influir a las personas, convirtiéndose en un medio de comunicación expresivo. En

otras palabras, tiene funciones similares al lenguaje y va acompañado de elementos armónicos.

Por otra parte, el estudio de la música también se puede ver desde un enfoque sociológico, para George Simmel (2005) busca conectar el aspecto sonoro con la cotidianidad de las personas y cómo se va adaptando a estos entornos. De tal forma que vemos la cultura impregnada en las tonadas que se desarrollan tanto el lenguaje hablado como de las relaciones sociales, creando una percepción. Para Paul Rodaway, el significado de la percepción tendría que estar dividida en cuatro formas:

1. La percepción es un fenómeno multisensual.
2. La percepción no es un evento aislado, sino que involucra la interacción con los estímulos, órganos de los sentidos, cerebro y un contexto geográfico.
3. La percepción involucra un comportamiento aprendido, es cultural y es el resultado de los procesos de socialización.
4. La percepción son los movimientos corporales, tanto su balance como su orientación (Rodaway, 1994).

Cuando un músico empieza a componer una canción, éste se verá influenciado por la herencia musical de sus antecesores, del entorno que vive y que, conforme a lo que Simmel decía: “Sin ellos nunca habría devenido esto que es [la historia de la música]”; retomando eventos del pasado para avanzar en el presente e inclusive, proyectar la evolución de los sonidos (Simmel, 2005).

Asimismo, hay un carácter sociocultural de esta dinámica entre el compositor y oyente para luego convertirse en una experiencia musical, de acuerdo con Alphonse Silberman. Para él, esta relación se manifiesta entre las acciones de ambos lados, teniendo expectativas del uno al otro, pero reconoce que la música “adquiere carácter de fenómeno social y socioestético única y exclusivamente en virtud de su relación con la sociedad” (1982).

En otras palabras, dicha interacción establece una experiencia artística que requiere de una interpretación de la obra para formar parte de la vida cultural que surgen de elementos sociales, políticos y económicos que provocaron esta necesidad de

expresar, lo único que requiere del oyente es una reacción que está basada en su entorno.

Otro aspecto social lo percatamos en protestas, manifestaciones o el activismo; creando un nuevo género musical llamado 'canciones protesta'. En esta incorporación musical definida por el sociólogo Serge Denisoff, participan cantantes o artistas que denuncian situaciones de injusticia. Generalmente, estas movilizaciones van bien complementadas con estas canciones que engloban un sentimiento en busca de un cambio/solución, y se dividen en dos funciones: magnéticas y retóricas (1966).

En la funcionalidad magnética, implica las canciones que están asociadas con movimientos sociales ya existentes, pero quieren buscar la noción de pertenencia al grupo. Y las retóricas son las canciones que no están vinculadas con algún movimiento, pero buscan expresar su indignación al promover la crítica.

Dicho esto, tenemos que considerar otros factores externos, por ejemplo, un fenómeno psicosocial<sup>7</sup> que ocasionaron estas canciones protesta y un modelo comunicativo que viene relacionado con la psicología social que, de acuerdo con Aroldo Rodríguez se entiende como: "El estudio de las manifestaciones del comportamiento entre personas" (1987).

Tomando en cuenta estas definiciones, la Comunicación dentro de estos Fenómenos Psicosociales está basada esencialmente en la interacción; hay que mencionar que, los fenómenos son evidentes en la forma en que se desarrollan cuando interactúan con otras personas, acompañado de una conmutación de información.

A partir de ello, se construyen distintos prototipos comunicativos. Existe una gran cantidad de modelos comunicativos que se han planteado a lo largo de la historia y

---

<sup>7</sup> Se pueden entender como las manifestaciones del comportamiento entre personas susceptibles de observación y estudio científico. Cualquier manifestación que se emane del comportamiento sin importar el nivel de complejidad o básica, a la Psicología Social sólo interesan los Fenómenos Psicosociales que afectan a la sociedad en general, como: Violencia de género, Presión Social, Liderazgo y hasta la Comunicación. Aroldo Rodríguez. (1987). *Psicología social*. pp. 25-39.

que se ha ido modificando por diversos autores, incluso se ha llegado a presenciar aportaciones entre ellos mismos para dar un mejor entendimiento a su modelo.

Para ello, tomaremos en cuenta el esquema de Lasswell donde capta al comunicador siendo persuasivo con el receptor, lo cual culmina con el estudio del proceso de comunicación. Mientras que Shannon-Weaver, también conocido como el modelo teórico de información, señala que la comunicación es lineal y que existe un factor que puede llegar a afectar este proceso: el ruido.

Como primer paso de este modelo, la fuente de información produce el mensaje que se transforma en señales emitidas por un transmisor, ya sea por una máquina o por un humano, con el fin de llegar al receptor, aunque puede llegar a ser alterado el comunicado entre el mensaje emitido y el recibido. Para apreciarlo de una manera más gráfica, sería de esta forma (McQuail & Windahl, 1997):

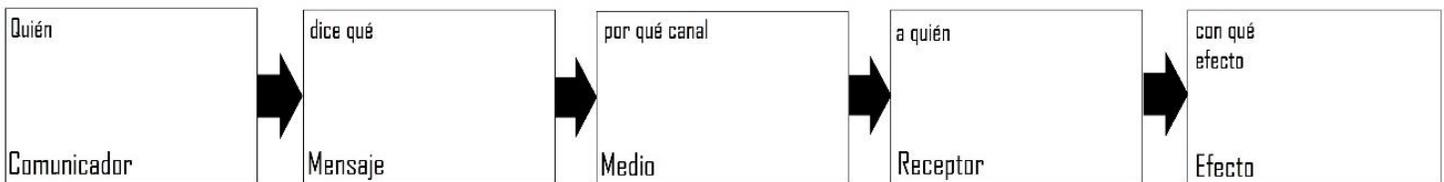


Figura 2. La Fórmula de Lasswell en 1948 con los elementos correspondientes del proceso de comunicación.

Sin embargo, ésta no fue la única aportación hacia los modelos comunicativos, ya que tomando como base su propuesta, lo implementó en el funcionamiento de los medios masivos, el fenómeno psicosocial que nos enfocaremos.

Para Lasswell, los medios han aparecido como instrumentos indispensables para la gestión gubernamental de las opiniones o que la propaganda suscita la adhesión de masas y que se presentó durante la Primera Guerra Mundial para difundir ideologías con el fin de generar opiniones en el público de manera efectiva y así, cambiar la actitud de las audiencias con la ayuda de los medios masivos. Aunque también hace referencia al funcionamiento de la propaganda.

Al difundir estas ideologías propuestas por ellos, generan opiniones en el público de manera efectiva y así, cambian la actitud de las audiencias con la ayuda de los medios ya implementados.

Esto se le considera como un poder persuasivo que, simultáneamente, contrajo dos dinámicas: la diversificación de problemas que no eran creíbles; y el rechazo por parte de la audiencia. Para reconocer dichas instituciones que representan los medios de comunicación masivos, se distinguen las siguientes dimensiones:

1. Función de Legitimidad
2. Función de servicio
3. Autonomía

Dentro de los fundamentos de Legitimidad, se difiere de varios entornos; la legitimidad de los políticos recae en la autoridad, de modo en que exista un consenso entre los intereses que están propuestos y la aceptación pública de haber elegido a sus representantes, principalmente su fidelidad a los códigos profesionales.

En la Función de Servicio, es simple debido a que el principio de los medios es “complacer” a la audiencia, a estar enterados en todo momento; a diferencia de los políticos que encargan en “convencernos” que sus actos son fines políticos para el beneficio de la sociedad.

Mientras que la última dimensión, Autonomía, se ve conflictuada entre los dos agentes: portavoces políticos y los empleados de medios. Esto sucede en el momento en que ejercen su “autonomía profesional”, actitud que realizan o no los políticos (dependiendo de la situación) al emplear criterios hacia una realidad más centrada y los medios lo interpretan algo polifacético, exagerado y a veces cínico, causando una confrontación ente los códigos de conducta de ambos agentes.

Lo que conlleva lo siguiente, los medios dependen de la audiencia para cumplir con sus funciones, de lo contrario pueden perder su relevancia y dejarían de existir, por ello, utilizan diferentes métodos como la creación de historia o hechos que ellos mismos alteran para que el público siga hablando hasta llegar en grandes regiones y de esta manera establecen su permanencia.

Detallando más a fondo, la cobertura adquirida, es apoyado por una organización hacia un interés público, como los anuncios, campañas e incluso en noticias que

ellos mismos financian, en otras palabras, se denomina como “noticias compradas” o “noticias falsas”.

Mientras que la cobertura ganada, la producen los periodistas que son apoyados por sus publicaciones y no necesariamente se invierte dinero (como la cobertura adquirida) sino que debe de establecer relaciones con varios medios para obtener cierta notoriedad.

Por otro lado, Serge Moscovici menciona que existen dos tipos de ejecuciones dentro del funcionamiento de la *mass media*: una función manifiesta de comunicación y de transmisión de la información entre los diversos participantes; y una función oculta de influencia o de persuasión (1983).

Esto quiere decir que los medios representan una ‘espada de doble filo’, es decir, por un lado, llegan a difundir contenido que provee información y conocimiento en grandes porciones, aunque también pueden presentarnos cantidades audiovisuales que solamente proporcionan contenidos visuales y que en un cierto punto degrada la percepción el paladar visual del receptor.

Esto es importante para detectar la influencia de tales medios que, por medio de palabras e imágenes deslumbran al espectador y luego generan ciertos efectos que pueden tanto beneficiar como afectar a la audiencia. Por ejemplo, las clases y/o culturas que reflejan la minoría, conforman una parte central del entorno social por lo que también implica una facilitación en la influencia de estas clases hacia otra perspectiva que los medios aplican.

Uno de los componentes que facilitan la influencia hacia la minoría ha sido el conformismo, en donde se establece una posición firme sin dar a entender su postura, solo se mantiene. De esta manera, si la minoría es pequeña, entonces se da la capacidad para seguir con un fin ya definido, así como una concepción de ésta que abarcan desde una sistematización de valores y creencias. Sin embargo, existen condiciones en las que son influenciados:

1. Maneja una posición prohibida que se abstiene a ciertos niveles sociales.

2. Tienen los medios suficientes como para abordar y controlar cualquier conflicto que se propague.
3. O, al contrario, puede contraer un conflicto sin importar las condiciones que la mayoría acepte o rechace, es decir, se adhiere al problema o lo rechaza de modo en que se compromete a resolverlo.
4. La falta de compromiso y deja con mayor afectación a la minoría.
5. La persuasión que se maneja por cualquier actor social en donde se establece un punto de vista, mientras los demás aprovechan para 'representarlos' y aprovechar sus beneficios.

No obstante, existe un factor que evidencia la ideología de la influencia y éste es conocido como *hidden persuaders* (persuasores ocultos). Dicha ejemplificación puede estar situada en el momento en que se transmiten mensajes o imágenes que no se perciben individualmente, pero ejerce un cierto dominio al tomar un juicio de cualquier índole.

Si tomamos en cuenta la función de los *hidden persuaders*, nos permite observarlo por medio de una persuasión subliminal dentro de las minorías, es decir, actúan sin que se note o resalte.

Por lo que se perciben dos efectos: la primera situación se presenta cuando las personas son influidas al estar en un foro público o al menos donde son confrontados por una mayoría, pero regresan a su primera postura una vez que se encuentran de forma personal; mientras que se presencian dentro de una situación de minoría, son confrontados hasta ser influidos y de esta manera, no cambian su postura u opinión.

Esto significa que las personas ceden ante cualquier tipo de presión pública, pese a que presenta dos variables, son convencidos total o solamente lo aparentan hasta regresar a su primera postura, por lo que ciertos tipos de influencia pueden tener un efecto inmediato o tardío, dependiendo de la situación o sujeto como lo es el *sleeper effect*.

Como se puede ver, la función social de las masas recae en la posición que esté, a través de distintas etapas. Por ejemplo, puede alterar las maneras en que toleramos cualquier método persuasivo que lleguen a modificar nuestras actitudes. Posteriormente, los mensajes que se difunden por parte de varios conductores manejan una consistencia sin ser modificada o por lo menos no existe ningún cambio, todo esto sin ser percibido.

Seguido de este proceso, se cree que cada uno está atento a las nuevas percepciones y actitudes que adquirió sin estar conscientes de la presión que ejerce cualquier tipo de situación pública que se va desarrollando progresivamente como lo puede ser los efectos de la influencia subliminal que se difunde estrepitosamente sin que nadie se percate.

### *Canciones protesta, la nueva forma de un discurso*

Considerando el discurso como una extensión de la música, vemos artistas musicales como Bob Dylan, Janis Joplin, Joan Báez, Joe Strummer y *Three Souls in My Mind* quienes usaron sus voces para manifestar un descontento social o al menos en contra de estos medios propagandísticos que benefician a naciones gobernadas por el autoritarismo con letras que son reveladores y directos en dichas situaciones. Incluso, estas canciones se convierten en un punto central, dejando a un lado al intérprete debido a que el mensaje es mucho más impactante hasta el punto de convertirse en un himno simbólico.

La mayoría de estas canciones protesta abordan un sinfín de estilos sonoros que van desde el hip-hop hasta el rock, pero en México surge otro género que le da vida a la corriente musical de Latinoamérica durante los principios de los 90: el movimiento ska.

Dicho estilo tomaría influencias de rock, reggae y jazz cuyos ritmos reflejarían una energía exponencial con agrupaciones en México como: *La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio*, *Tijuana No! Los Estrambóticos*, *La Lupita* y, en otras partes

del mundo surgirían *Los Fabulosos Cadillacs* (Argentina), *Mano Negra* (Francia), *Aterciopelados* (Colombia), *Los Saicos* (Perú), entre otros.

Algo que caracteriza el rock en general es su identificación con las causas populares que hacían su manifiesto en cuanto al descontento social, el gobierno y la desigualdad. Si se juntan estos reclamos compuestos en una canción, así como de la historia sobre la represión social en México, obtendrías el rock, punk e incluso, ska como un medio de crítica con un estilo que se identifica con el pueblo mexicano, a las clases media-baja que puede bailar y a la vez reflexionar.

En otros términos, las canciones retóricas usualmente son las que más se presentan y los artistas no son la simbología icónica sino son sus trabajos que mayor llaman la atención. Dicho esto, veremos en su momento algunos ejemplos de situaciones que suscitaron estos cánticos de protesta alrededor del mundo, así como traducir literalmente en caso de que sea lengua no hispana y que, de alguna manera influenciaron la cultura mexicana.

Aunado a ello, existe una función universal de este medio expresivo que dependerá de su contexto social donde la construcción del sonido y los manuscritos de sus composiciones forman un código que unifica los elementos sociales mediante la difusión de cantilenas por todo el mundo, simultáneamente.

### *Ejemplos de artistas en el mundo utilizando su música como crítica*

*Bob Dylan – Hurricane (1976)*  
Compuesto por Bob Dylan y Jacques Levy

Si bien hemos visto las críticas sociopolíticas en distintas partes del mundo, se tiene que reconocer a uno de los pioneros en cuanto al género de canciones protesta que buscaba generar una conciencia social en lo que hacía su gobierno.

En este caso, me refiero a Estados Unidos y uno de sus máximos referentes en Bob Dylan, un músico/cantautor/poeta que utilizaba su música para cuestionar las actitudes políticas, culturales y hasta filosóficas que se presentaban en sus oyentes contemporáneos, es decir, las letras que componía eran muy críticas para su época.

Nacido en 1941, en Duluth, Minnesota, Robert Allen Zimmerman (nombre verdadero) vivía en un pueblo rural, rodeado del folclor tradicional americano y desde temprana edad, mostró interés por la poesía y música. Pero no fue hasta los 18 años cuando quedó cautivado por el género del folk y abandonó sus estudios de la Universidad de Minnesota para seguir su pasión por la música. Durante sus primeras presentaciones musicales, subía al escenario con el seudónimo "Bob Dillon", basado en el protagonista de un show televisivo de vaqueros llamado *Gunsmoke* y no fue hasta 1961, cuando se mudó a Nueva York donde su nombre comenzó a difundirse en los cafés de Greenwich Village, además de haber conocido a otros artistas contemporáneos como Joan Baez, Woody Guthrie, Peter Seeger, entre otros (Biography.com Editors, 2021).

Sin embargo, lo que hizo destacar a Dylan sobre los demás cantantes fue, en primera, escribir tantas canciones en muy poco tiempo; y, en segunda, cantarlas en un estilo muy poético, con una voz tan singular que lo define hasta el día de hoy. Estas características llamaron tanto la atención durante sus conciertos que, solo bastó con una reseña del *New York Times* para catapultarlo a la fama y de ahí, ser catalogado como la nueva cara del folk americano (Shelton, 1961).

Por otra parte, se tiene que considerar su generación que se encontraba en una época donde se luchan por los derechos civiles, en contra de la discriminación racial y se protestaba en contra de la Guerra de Vietnam, creando un descontento en el sector juvenil cuyas ideologías eran primordialmente liberales. Por ese motivo, el joven cantautor decide escribir canciones poéticas que reflejaran la inconformidad de muchos jóvenes y con el lanzamiento de su segundo álbum en 1963, *The Freewheelin' Bob Dylan*, se consolidó como el autor definitivo del movimiento de la contracultura de los 60s (Biography.com Editors, 2021).

En los años consiguientes era habitual que protestara su inconformidad con las decisiones tomadas por los políticos de su país, además de retomar eventos relevantes como la crisis de los misiles en Cuba con *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, la descomposición de comunidades agrícolas en *Ballad of Hollis Brown*, entre otros. No obstante, un tópico que abordó constantemente fue la discriminación racial donde retrataba brutalmente varias situaciones, por ejemplo, en *Oxford Town* habla del primer estudiante afroamericano, James Meredith, en matricularse en la Universidad de Misisipi, lo que atrajo una serie de disturbios violentos con un saldo de dos hombres muertos y varios estudiantes lesionados (History, 2010).

Por otra parte, existe la canción *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, retratando paso por paso la muerte de Hattie Carroll, una asistente doméstica afroamericana de 51 años que servía en el hotel Emerson de Baltimore y fue asesinada a manos de William Devereux Zantzinger, un hombre blanco que tenía una plantación de tabaco, la atacó con un bastón. Horas después se colapsó y murió de un accidente cerebrovascular, tenía once hijos. Mientras que Zantzinger solo recibió una sentencia de seis meses en prisión y una fianza de \$625 dólares (Bernstein, 2009).

Dicho esto, existe otra canción que supera estas historias basadas en las injusticias raciales por distintos motivos. Nos referimos a *Hurricane*, un acontecimiento inspirado en el boxeador afroamericano Rubin “El Huracán” Carter, quien fue encarcelado por crímenes que no cometió en 1966 y, a diferencia de sus otras dos canciones anteriores, esta odisea con más de ocho minutos de duración detalla todo el proceso ocurrido en el juicio de Carter y cómo estaba repleto de irregularidades donde se cuestiona a la propia sociedad, así como el sistema judicial de Norteamérica.

Para comprender de quién se habla en esta canción, debemos de exponer la vida de Rubin Carter, antes de que lo arrestaran. Aunque *Hurricane* explora un poco sobre quién era Carter, tiene que haber un trasfondo sobre cómo terminó en esa noche fatídica.

Rubin Carter nació el 6 de mayo de 1937, en Clifton, Nueva Jersey. Sus problemas con la ley comenzaron a los 12 años, cuando fue arrestado y enviado a *Jamesburg*

*State Home for Boys*, un Centro correccional juvenil por haber atacado a un hombre con un cuchillo de *Boy Scout*; él argumentaba que el adulto era un pedófilo que trataba de abusar de uno de sus amigos y a seis años de cumplir su condena, se escapó.

En 1954, se une a las Fuerzas Armadas y es ahí donde comenzó a entrenar boxeo. Al transcurso de dos años, ganó dos campeonatos europeos, pero al regresar a su ciudad natal, fue aprehendido y forzado a servir en una prisión estatal el resto de su condena (diez meses). No obstante, fue arrestado por tercera ocasión en 1957 por robo de cartera, pasando cuatro años en una prisión de máxima seguridad (Biography.com Editors, 2021).

Una vez que salió de prisión, prosiguió su carrera en el boxeo y se volvió profesional en 1961. A causa de sus manos rápidas y el poder que tenía en sus puños, se ganó el apodo de “Huracán”, convirtiéndose en uno de los primeros contendientes para el campeonato mundial de los pesos medio. No fue hasta diciembre de 1964 cuando tuvo la oportunidad al título contra el vigente campeón Joey Giardello y en una contienda de 15 asaltos, perdió por decisión dividida. Pese a la derrota, se convirtió en uno de los favoritos a ganar para futuras apuestas y así lo fue, tuvo otra oportunidad por el cinturón contra Dick Tiger, fechada para octubre de 1966; lamentablemente, esta oportunidad nunca se concretó (Biography.com Editors, 2021).

Con más de 19 estrofas, la estructura de esta canción se asemeja a la de un poema y lentamente, analizaremos por fragmentos esta obra musical traducida literalmente en español, comenzando con los antecedentes sobre el crimen ocurrido el 17 de junio de 1966:

<i>Hurricane</i> <b>Bob Dylan</b>
Año: 1976
Álbum: <i>Desire</i>
Compositores: Bob Dylan y Jacques Lévy
Disquera: Columbia Records
Género: Rock/Folk/Americana
Traducido por: Alan Mauricio Hernández Vázquez

<p>Pistol shots ring out in the barroom night Enter Patty Valentine from the upper hall. She sees the bartender in a pool of blood, Cries out, "My God, they killed them all!"</p> <p>Here comes the story of the Hurricane, The man the authorities came to blame For somethin' that he never done. Put in a prison cell, but one time he could-a been The champion of the world.</p> <p>Three bodies lyin' there does Patty see And another man named Bello, movin' around mysteriously. "I didn't do it," he says, and he throws up his hands "I was only robbin' the register; I hope you understand. I saw them leavin'," he says, and he stops "One of us had better call up the cops." And so, Patty calls the cops And arrive on the scene with their red lights In the hot New Jersey night.</p> <p>Meanwhile, far away in another part of town Rubin Carter and a couple of friends are drivin' around. Number one contender for the middleweight crown Had no idea what kinda shit was about to go down</p> <p>When a cop pulled him over to the side of the road Just like the time before and the time before that. In Paterson That's just the way things go. If you're black You might as well not show up on the street 'Less you wanna draw the heat.</p>	<p>Disparos de pistola suenan en el bar por la noche Entra Patty Valentine desde la sala superior Ve al camarero en una piscina de sangre Grita, "Dios mío, mataron a todos"</p> <p>Ésta es la historia del Huracán El hombre a quien las autoridades culparon Por algo que no había hecho Metido en una celda de una prisión Pero una vez pudo haber sido El campeón del mundo</p> <p>Tres cuerpos bocabajo, ve Patty Y otro hombre llamado Bello Moviéndose misteriosamente "Yo no lo hice", dice y levanta las manos "Sólo estaba robando la caja Espero que lo entiendas" "Los vi irse", él dice y entonces se detiene Uno de nosotros dijo, "Deberíamos marcarle a la policía" Y entonces Patty llama a la policía Y ellos llegan a la escena Con las luces rojas encendidas En la calurosa noche de Nueva Jersey</p> <p>Mientras tanto, lejos en otra parte de la ciudad Rubin Carter y un par de amigos Están dando una vuelta en el coche El contendiente número uno a la corona del peso medio No tiene idea de qué clase de mierda Estaba a punto de suceder</p> <p>Cuando un policía lo detuvo en un lado de la carretera Igual que la vez anterior y la vez anterior a esa Así es como funcionan las cosas en Paterson. Si eres negro Mejor ni te asomes a la calle A no ser que quieras llamar la atención</p>
--	---

<p>Alfred Bello had a partner, And he had a rap for the cops. Him and Arthur Dexter Bradley were just out prowlin' around He said, "I saw two men runnin' out, they looked like middleweights They jumped into a white car with out-of- state plates."</p> <p>And Miss Patty Valentine just nodded her head. Cop said, "Wait a minute, boys, this one's not dead" So, they took him to the infirmary And though this man could hardly see They told him that he could identify the guilty men.</p>	<p>Alfred Bello tenía un compañero Y tenía una historia para la policía Él y Arthur Dexter Bradley Estaban merodeando por ahí Dijo, "vi dos hombres corriendo Parecían de peso medio Se metieron en un coche blanco sin matrícula"</p> <p>Y la señorita Patty Valentine sólo asintió con la cabeza El policía dijo, "espera un minuto Chicos, éste no está muerto" Así que le llevaron a la enfermería Y aunque el hombre apenas podía ver Ellos dijeron que podía identificar a los culpables</p>
--	--

Para este punto, tenemos bien contemplada una historia de fondo sobre lo que había ocurrido. Aunado a ello, utilizaremos la investigación del columnista Mike Kelly que aborda todo lo que pasó en la madrugada del 17 de junio de 1966, en el *Lafayette Bar* de Nueva Jersey (Kelly, 2019).

En esta fatídica noche murieron tres empleados del bar: Jim Oliver, Fred Nauyoks, Hazel Tanis y sorprendentemente, Willie Marins sobrevivió el ataque, aunque perdió la vista de su ojo derecho por la bala que apenas le había rozado, utilizando a él como un testigo principal ya que vio a los culpables.

Aunque habría otros testigos como Patty Valentine, quien vivía en un apartamento encima del Bar Lafayette; ella escuchó disparos y a una mujer gritar “no”; también dos pequeños delincuentes locales en Alfred Bello y Arthur Dexter Bradley darían testimonios sobre el escape de los presuntos culpables, a pesar de que durante esos momentos de pánico estaban agarrando el dinero del cajero; algo que describe exactamente en la canción.

La línea que dice: “Si eres negro, mejor ni te asomes a la calle. A no ser que quieras llamar la atención”, establece un contexto social sobre la discriminación racial que era más evidente en esos tiempos, especialmente en un pueblo predominantemente habitado por gente blanca, y el hecho de que vieran cruzar en

“sus calles” a un par de afroamericanos merodeando durante las altas horas de la noche, solo ocasionaba más problemas en una época que estaba al borde de una guerra étnica.

Y ahora que los policías entran en acción bajo la información proporcionada por los testigos, además de encontrar a un sobreviviente, parecían tener un camino para investigar e identificar a los implicados: un par de sujetos con “complexiones oscuras”.

<p>Four in the mornin' and they haul          Rubin in,          Take him to the hospital and they bring          him upstairs.          The wounded man looks up through his          one dyin' eye          Says, "Wha'd you bring him in here for?          He ain't the guy!"</p> <p>Yes, here's the story of the Hurricane,          The man the authorities          came to blame          For somethin' that he never done.          Put in a prison cell,          but one time he could-a been          The champion of the world.</p> <p>Four months later, the ghettos          are in flame,          Rubin's in South America, fightin'          for his name          While Arthur Dexter Bradley's still in the          robbery game          And the cops are puttin' the screws to him,          lookin' for somebody to blame</p>	<p>Las cuatro de la madrugada, y se llevan a          Rubin          Lo llevaron al hospital          Y lo subieron por las escaleras          El hombre herido mira por su único ojo          moribundo          Dice, "¿Para qué lo traes aquí?          Si él no es el hombre"</p> <p>Aquí llega la historia del Huracán          El hombre a quien las autoridades          culparon          Por algo que nunca había hecho          Metido en la celda de una prisión          Pero una vez pudo haber sido          El campeón del mundo</p> <p>Cuatro meses más tarde, los guetos están          en llamas          Rubin está en Sudamérica, luchando por          su nombre          Mientras Arthur Dexter Bradley sigue en el          juego del robo          Y los policías le apretaban las clavijas          Buscando a alguien a quien culpar</p>
---	--

Esta sección explora 3 situaciones. La primera, “Cuatro meses más tarde, los guetos están en llamas” dicha línea habla sobre los *Hough Riots*, disturbios ocurridos en una comunidad predominantemente afroamericana en Ohio donde fallecieron cuatro personas de color y más de 30 heridos. Durante este caos desatado por tensiones raciales, culminaron con incendios y un vecindario en declive por más de cinco décadas, nunca se recuperó (Michney, 2021).

La segunda situación hace referencia a lo que estaba haciendo el boxeador con “Rubin está en Sudamérica, luchando por su nombre”, mencionando la pelea que tuvo en Argentina en 1966, perdiendo por decisión contra Rocky Rivero. Esta contienda sería la última de su carrera que cerraría con un récord de 27 victorias, 12 derrotas y 1 empate (Raab, 2014).

Mientras que la tercera situación nos ubica en la investigación de los policías buscando maneras de incriminar a Carter con la última línea que dice: “Y los policías le apretaban las clavijas, buscando a alguien a quien culpar”, implica que se presentaron actos de corrupción por parte de las fuerzas policiacas con el fin de encontrar a un culpable lo más rápido posible. Fuese verdad o mentira, alguien se haría responsable de este crimen, sin importar su inocencia.

En estos versos nos percatamos de otros eventos importantes que culminan en la detención de Rubin Carter. Uno de ellos fue el transcurso de cuatro meses cuando detuvieron al pugilista y a John Artis, porque fue el mismo tiempo que se tomó Alfred Bello para decirle a la policía que los había identificado como los perpetradores del crimen; lo cual hace dudar sobre el motivo por el que se tardó en comentar ese detalle tan importante, dejando la duda de si se trataba de una táctica policiaca para presionar a los testigos como lo veremos en los próximos versos.

<p>"Remember that murder that happened in a bar?"          "Remember you said you saw the getaway car?"          "You think you'd like to play ball with the law?"          "Think it might-a been that fighter that you saw runnin' that night?"          "Don't forget that you are white."          Arthur Dexter Bradley said, "I'm really not sure."          Cops said, "A poor boy like you could use a break          We got you for the motel job and we're talkin' to your friend Bello          Now you don't wanna have to go back to jail, be a nice fellow."</p>	<p>“¿Te acuerdas de aquel asesinato que ocurrió en el bar?          ¿Recuerdas que dijiste haber visto el coche de la huida?          ¿Crees que te gustaría colaborar con la policía?          ¿Crees que pudo haber sido el luchador que viste correr anoche?          No te olvides que eres blanco”          Arthur Dexter Bradley dijo, "realmente, no estoy seguro"          Los policías dijeron          "Un chico pobre como tú podría darse un respiro          Te tenemos por aquel trabajo en el motel          Y estamos hablando con tu amigo Bello          No quieres volver a la cárcel          Sé un buen chico"</p>
--	---

<p>You'll be doin' society a favor. That son of a bitch is brave and gettin' braver. We want to put his ass in stir We want to pin this triple murder on him He ain't no Gentleman Jim."</p>	<p>Le estarás haciendo un favor a la sociedad El hijo de perra es valiente y cada vez lo es más Queremos meter su trasero en prisión Queremos acusarlo de este triple asesinato No es ningún <i>Gentleman Jim</i></p>
--	---

Aquí entra otro factor a considerar, las investigaciones preliminares ni siquiera habían tomado en cuenta que el *Lafayette Bar* excluía a personas de color y coincidentemente, ese mismo día hubo otro asesinato a cinco cuadras del pub; habían disparado en otra taberna a Leroy Holloway, el dueño del *Waltz Inn*. Un hombre afroamericano fue abatido por un hombre blanco y este individuo resultaba ser el antiguo propietario de la cantina (Kelly, 2019).

Mientras tanto, *Waltz Inn* era conocido por ser un punto central para la comunidad afroamericana, lo cual definía cómo la ciudad y hasta el país estaba dividido en colores que te podían abrir o cerrar las puertas de la sociedad en cualquier momento, fundamentalmente en la década de los sesenta con líderes como Malcolm X, Martin Luther King y Muhammad Ali, luchando por ser tratados y respetados de la misma manera que un hombre blanco.

Básicamente, el mensaje general de estos versos expone otro rasgo irritante en cuanto a la dignidad de un afroamericano y frases como: "No te olvides que eres blanco/Le estarás haciendo un favor a la sociedad", engloba la mentalidad de todo un sector que vive en el país norteamericano compartiendo las mismas ideas

Por otra parte, vemos los planes de estos agentes policiales que no solo buscan a un chivo expiatorio para resolver rápidamente estos homicidios, también señala que hay intenciones raciales hasta el punto de ser discriminatorio e ilegal; por ejemplo, en la última línea que dice: "No es ningún *Gentleman Jim*", se refiere al apodo del boxeador llamado James Corbett, considerado como el Padre del Boxeo Moderno y peleó durante una era donde el deporte estaba prohibido a finales del siglo XIX (Britannica, 2021). La diferencia entre ambos boxeadores ha sido que James era

blanco y Carter era negro, por eso nunca podía ser un ‘caballero’ porque el color de su piel le impide serlo.

A continuación, estos versos aportarían la percepción social del encarcelamiento de Carter, sobre cómo hasta su propia comunidad creía que “Huracán” era culpable porque su oficio era dedicarse a golpear a otras personas y también mostraría un poco sobre lo que ocurrió en su primer juicio en 1967.

<p>Rubin could take a man out with just one punch But he never did like to talk about it all that much. "It's my work", he'd say, "and I do it for pay And when it's over I'd just as soon go on my way"</p> <p>Up to some paradise Where the trout streams flow and the air is nice And ride a horse along a trail. But then they took him to the jailhouse Where they try to turn a man into a mouse.</p> <p>All of Rubin's cards were marked in advance The trial was a pig-circus, he never had a chance. The judge made Rubin's witnesses drunkards from the slums To the white folks who watched He was a revolutionary bum</p> <p>To the black folks he was just a crazy nigger. No one doubted that he pulled the trigger. And though they could not produce the gun, The D.A. said he was the one who did the deed And the all-white jury agreed.</p> <p>Rubin Carter was falsely tried. The crime was murder "one," Guess who testified? Bello and Bradley and they both baldly lied And the newspapers, they all went along</p>	<p>Rubin podía tumbar a un hombre de un puñetazo Pero a él nunca le gusto hablar de ello demasiado "Es mi trabajo", decía "Lo hago por un salario Y cuando acaba me voy por mi camino"</p> <p>Hasta algún paraíso Donde una corriente de truchas corre y el aire es limpio Y montar a caballo a lo largo del camino Pero entonces le llevaron a la cárcel Donde intentan convertir a un hombre en ratón</p> <p>Las cartas de Rubin estaban marcadas por adelantado El juicio estaba preparado, nunca tuvo una oportunidad El juez convirtió a los testigos de Rubin En borrachos de barrios marginales Para los tipos blancos que miraban Él era un vagabundo revolucionario</p> <p>Y para los negros él era solo un negro loco Nadie dudó que él apretó el gatillo Y aunque no encontraron el arma El abogado defensor dijo que él era quien lo hizo Y el jurado completamente blanco, estuvo de acuerdo</p> <p>Rubin Carter fue falsamente juzgado El crimen fue asesinato en primer grado ¿Adivina quién testificó? Bello y Bradley y ambos mintieron Y los periódicos, todos se apuntaron al viaje</p>
--	--

<p>for the ride.  How can the life of such a man  Be in the palm of some fool's hand?  To see him obviously framed  Couldn't help but make me feel ashamed  to live in a land  Where justice is a game.</p> <p>Now all the criminals in their coats and  their ties  Are free to drink martinis and watch the  sun rise  While Rubin sits like Buddha  In a ten-foot cell  An innocent man in a living hell.</p> <p>That's the story of the Hurricane,  But it won't be over till they clear his name  And give him back the time he's done.  Put in a prison cell,  but one time he could-a been  The champion of the world.</p>	<p>¿Cómo puede la vida de tal hombre  estar en manos de alguien tan tonto?  Ver que obviamente lo incriminaron  No hace más que sentir vergüenza  De vivir en una tierra  Donde la justicia es un juego</p> <p>Ahora, todos los criminales en abrigo y  corbata  Están libres para beber Martini y ver el  amanecer  Mientras Rubin se sienta como Buda  En una celda de diez pies  Un hombre inocente en un infierno  viviente</p> <p>Si, esa es la historia del Huracán  Pero no acabará hasta que limpien su  nombre  Y le devuelvan el tiempo que ha servido  Metido en la celda de una prisión  Pero una vez pudo haber sido  El campeón del mundo</p>
---	---

El 29 de junio de 1967, "Huracán" fue declarado culpable por el triple homicidio con una sentencia de tres condenas perpetuas. En un juicio que era tan serio como un espectáculo circense, ya que los testigos eran dos hombres blancos con antecedentes penales y el fiscal nunca explicó los motivos sobre por qué las víctimas fueron asesinadas. Con estos elementos, en 1967, fue más que suficiente para sentenciar a dos hombres afroamericanos (Raab, 2014).

Lo curioso fueron las medidas que tomó la policía o mejor dicho, la falta de metodología cuando arribaron a la escena del crimen. En una entrevista con Richard Caruso, un detective que formó parte de un grupo de investigadores que reexaminaron el caso en 1975 para un segundo juicio, señaló que los agentes policíacos no tomaron huellas en el lugar y ni siquiera siguieron los rastros de las llantas que pertenecían al automóvil donde se escaparon los presuntos delincuentes. Otro detalle que encontró fue en el testimonio de Patty Valentine, donde cree que ella tuvo que alterar su testimonio a la policía para que encajara con el coche de escape con el auto rentado de Carter y ésta fue dirigida por el teniente Vincent DeSimone. En realidad, había un código que usaban para saber si

un testigo podía hablar con otros oficiales, éste era que “ya fueron aclarados por DeSimone” (Kelly, 2019).

Inclusive, desestimaron el testimonio del único sobreviviente, Willie Marins, aunque falleció en 1973 por razones ajenas al ataque, había descrito a dos individuos completamente distintos a las características de John Artis o Rubin Carter, pero la defensa alegó que las aportaciones orales de Valentine, Bello y Bradley eran suficientes para poner a los presuntos culpables en la escena del crimen.

Un año después, en 1974, el caso del “Huracán” tendría una segunda oportunidad para obtener su libertad y ésta se debe a varios aspectos: Mientras estaba encarcelado, escribió un libro autobiográfico titulado *The 16th Round: From Number 1 Contender to Number 45472*, traducido como: “El 16vo Round: Del contendiente número 1 a número 45472”.

Una vez que se publicó, fue ampliamente aclamado y su historia llamó la atención de figuras políticas, activistas sociales, celebridades, destacándose entre ellos Muhammad Ali y Bob Dylan. Acto seguido, el cantautor visitó a Carter en prisión donde compondría la canción que estamos analizando.

Aunque el motivo principal fue que tanto Bello como Bradley retractaron su testimonio del primer juicio, alegando que el departamento de policía coaccionó sus palabras para que encajaran con el perfil de Carter y Artis (Maitland, 1976). Ambos testigos alegaron que cooperarían con el fiscal a cambio de clemencia en cuanto a sus propios crímenes; de ahí viene el verso:

Un chico pobre como tu podría darse un respiro, te tenemos por aquel trabajo  
en el motel, y estamos hablando con tu amigo Bello, no quieres volver a la  
cárcel (Dylan & Levy, 1976).

Con esta nueva información, la Suprema Corte del Estado de Nueva Jersey revocó las condenas de Carter-Artis, y fueron puestos en libertad bajo fianza con ayuda de Bob Dylan al donar las ganancias de sus conciertos alrededor del país. Sin embargo, la batalla legal apenas había comenzado y el segundo juicio se daría cita en diciembre de 1976. En un extraño giro de acontecimientos, la fiscalía presentaría

una vieja teoría que apuntaba a los acusados como los culpables del triple homicidio en *Lafayette Bar* ¿Su motivo? Vengar la muerte de un afroamericano y dueño del *Waltz Inn*, ocurrido el mismo día a unas cuadras ¿Y el fundamento de esta teoría? El testimonio de Bello quien, retractó su primer retracto, poniendo en la escena del crimen a Rubin y John. Después de nueve meses de libertad, fueron llevados de nuevo a la cárcel (Raab, 2014).

A pesar de todas las irregularidades en todo el proceso legal, además de la examinación del crimen y los testimonios que se retractaban en cada vuelta, definitivamente expone uno de los casos más raros en los Estados Unidos porque hay dos posturas: el cuerpo policial que estuvo a cargo de las investigaciones estaba confiado en que habían capturado a los verdaderos culpables; mientras que Rubin Carter y John Artis siempre protestaron su inocencia.

Hasta la fecha, nadie sabe quiénes fueron los que cometieron este triple homicidio. Empero, tanto la canción como el verdadero hecho histórico refleja un problema que todavía no se ha resuelto y se trata de la discriminación racial, especialmente cuando un sistema está corrompido para las personas que tengan otro color opuesto al blanco, además de un prejuicio social donde les hacen creer que no gozan de los mismos derechos humanos.

Desde aquel entonces, estuvo preso por casi dos décadas hasta que un nuevo grupo de abogados en defensa de Carter presentaron una petición llamada *Habeas corpus*, “un recurso donde reportan a la corte que hubo un encarcelamiento ilegal y pedirle que presenten al prisionero para determinar si su detención acató a las leyes” (Merriam-Webster Dictionary, 2021). Bajo esta apelación, el 7 de noviembre de 1985, el juez Lee Sarokin otorgó la liberación de Carter con el siguiente comunicado que refleja la realidad de este juicio:

El extensivo registro claramente demuestra que las convicciones de los solicitantes previos estaban predicadas al racismo en vez de la razón, y a la ocultación en lugar de una revelación. (Carter v. Rafferty, 1985)

No obstante, el trabajo que hizo Bob Dylan sobresale por su ambición en crear un proyecto musical que no tuviera ninguna limitación en su expresión, además de

contar una historia sin importar la duración, donde las letras son lo que mantiene el interés sobre los oyentes; mezclando una lección sociohistórica a través de la música e influyendo a toda una ola de generaciones alrededor del mundo para crear desde una opinión, a desarrollarlo en un medio artístico.

*The Clash – London Calling (1979)*

Compuesta por John Mellor (Joe Strummer) y Mick Jones

La década de los setenta fueron tiempos difíciles en todo el mundo, la incertidumbre, las crisis económicas, los conflictos internos y una juventud 'confundida' cuyos referentes musicales estaban más alejados de la realidad. Especialmente en Reino Unido, las bandas más grandes que la región ha tenido en *The Beatles* y *The Rolling Stones* se han disipado al estrellato con sus obras, empero, no había agrupaciones que conectaran con los jóvenes de esta generación hasta 1977 con uno de los grupos más polémicos hasta la fecha, *Sex Pistols*.

Este cuarteto liderado por Johnny Rotten, serían considerados como los precursores del movimiento punk en el Reino Unido, una filosofía independiente y contracultural que manifestaba su inconformidad con las normas sociales a través de un sonido agresivo, veloz y directo. En otras palabras, se podría decir que el punk es una variante del rock, pero con la distinción de ser más ruidoso e incómodo al escucharlo.

Otro argumento sería que era la contracultura de la contracultura, es decir, antes de este movimiento, el movimiento hippie era la corriente que predominaba entre la juventud bajo la filosofía de amor y paz. Sin embargo, el punk pretendía lo opuesto; rechaza los dogmas, la moda, así como el consumismo y en el *Punk Manifesto* de Greg Graffin, estipula lo siguiente:

- ❖ El Punk es: la expresión personal de la singularidad que proviene de las experiencias de crecer en contacto con nuestra habilidad humana para razonar y plantear preguntas.

- ❖ El Punk es: un movimiento que sirve para rebatir actitudes sociales que han sido perpetuadas a través de la deliberada ignorancia de la naturaleza humana.
- ❖ El Punk es: un proceso de cuestionar y de comprometerse a la comprensión, que resulta en el progreso individual, y por redundancia, flores dentro de una evolución social.
- ❖ El Punk es: la creencia de que este mundo es lo que hacemos de él, la verdad proviene de nuestra comprensión de cómo son las cosas, no del ciego apego a fórmulas acerca de cómo deberían ser.
- ❖ El Punk es: la lucha constante contra el miedo de las repercusiones sociales. (Graffin, 2002)

Aunque el movimiento punk tomara forma casi simultáneamente en Estados Unidos e Inglaterra, las agrupaciones que liderarían la causa le corresponderían a *MC5*, *The Stooges*, *The New York Dolls* y *The Ramones*. No obstante, la diferencia entre ambos países es que, en Europa, el punk era un producto, una reacción de lo que pasaba en la nación, como lo diría la cantautora Poly Styrene:

El clima político y social de los años 70 fue crucial para el punk rock porque el punk rock hablaba de la cola del subsidio a desempleados y del 'Invierno del Descontento'<sup>8</sup>. (Letts, 2005)

La esencia del punk era como un pasatiempo para cualquier chico o chica que quisiera formar una banda, el chiste era no sonar como un profesional donde tu talento se destacaría en el modo que te expreses; si tenías en mente hacer algo, entonces ¿Por qué no hacerlo ahora? Esa era la mentalidad.

En términos musicales, este género era tan simplista en cuanto a tonalidades y letras cortas, pero la energía que contenía era tan alta que podía conducir actos

---

<sup>8</sup> Durante el invierno de 1978-1979 habría huelgas que aglomeraron más de un millón de personas del sector público que exigían incrementos salariales en contra del gobierno laborista de James Callaghan, quien buscaba controlar la inflación al poner límites en los salarios menos del 5% durante uno de los inviernos más fríos que había vivido el país. Posteriormente, le otorgaría la victoria en las elecciones generales de 1979 a Margaret Thatcher.

eufóricos propagados con violencia entre los asistentes, fanáticos envueltos los conocidos *mosh pits*, *slams*<sup>9</sup> o ir directamente a los puñetazos.

Más allá de la agresividad, este movimiento “rechaza el sexismo, el racismo, la prensa amarillista, farandulera, manipuladora y opresora” (Fahrenheit magazine, 2015), siendo un fenómeno cultural que sería fácilmente adoptado por los jóvenes como una forma de rebeldía en contra de la complacencia.

*The Sex Pistols* se convertirían en la cara del punk para temor de los medios y la banda tampoco ayudaba con sus desastrosas entrevistas donde insultaban a los anfitriones del programa; se dice que muchos espectadores que veían estos programas quedaban tan disgustados que pateaban la televisión, de acuerdo con Siouxsie Sioux (Letts, 2005).

Además, si juntabas su música con su apariencia ‘punk’, claramente para muchas familias conservadoras los percibirían como un peligro para la sociedad con sus cabellos pintados y/o alborotados; aretes, prendas desgarradas a propósito, y una actitud que se traduce a ‘no me importa lo que me digas, vinimos a hacer caos’. Ese era el carácter de la agrupación.

En su repertorio de canciones habría más controversia donde la prensa lo difundiría, por ejemplo, su primer éxito llamado *Anarchy in the UK* (Anarquía en el Reino Unido) comenzaría con las letras – “Yo soy el anticristo, yo soy un anarquista”, dejando saber que esos son sus ideales (Lydon, 1976).

No fue la única polémica, otra canción que llamó la atención e inquietó a algunos fue con *God Save the Queen* (Dios salve a la Reina). Otra copla<sup>10</sup> antimonárquica donde menciona a la Reina Isabel II (indirectamente) y que lleva el mismo título que

---

<sup>9</sup> Los términos *mosh pits* o *slams* se refieren a las dinámicas que suscitan en un concierto donde los asistentes abren un círculo en su espacio y cuando se les indique, todos los que estén rodeando el círculo regresan al centro a toda velocidad para chocar con las personas que estén en su lado opuesto. Se considera como un ritual cuando el público está tan invertido emocionalmente con los artistas que necesitan expulsar estas emociones eufóricas. En muchas ocasiones, son los actos/grupos musicales que lo incitan.

<sup>10</sup> Utilizaremos los términos copla, tonada, cantilena y cantinela como sinónimos de la palabra ‘canción’.

el himno nacional del Reino Unido. Esta cantilena empezaría de la siguiente manera:

<i>God Save the Queen</i> <b>Sex Pistols</b>	
Año: 1977 Álbum: <i>Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols</i> Compositores: Steve Jones, Glen Matlock, Paul Cook y John Lydon Disquera: Virgin Records Género: Punk Traducido por: Alan Mauricio Hernández Vázquez	
(Matlock, Rotten, Cook, & Jones, 1977)	
God save the queen The fascist regime They made you a moron A potential H bomb  God save the queen She's not a human being There's no future In England's dreaming	Dios salve a la Reina, Al régimen fascista; Te han convertido en un idiota, Una bomba potencial de hidrogeno  Dios salve a la Reina Ella no es un ser humano No hay un futuro En el sueño de Inglaterra

Debido al contenido de sus letras, para muchos adultos y padres de familia consideraban que esta tonada era un acto vulgar, término que lo definimos como algo que “se considera poco refinado, de poca educación o de mal gusto” (Oxford University Press, 2021).

Se burla de la corona británica, así como de sus simpatizantes con un humor demasiado oscuro como para relacionar a la monarquía con un régimen fascista; luego describe a la sociedad como un peligro tan devastador como una bomba nuclear debido a su ignorancia y la toma de decisiones precipitadas.

También hay que recordar, mantenía el espíritu del punk con letras simples y una filosofía nihilista que se puede ver en el segundo verso: “No hay futuro en el sueño de Inglaterra”. Años después, en una entrevista con el autor Daniel Rachel, el líder de la banda, Johnny Lydon o, mejor conocido como Johnny Rotten, explicaría el génesis de la canción:

La idea de estar enojado, la indiferencia de la Reina con el pueblo y la lejanía e insensibilidad hacia todos nosotros. Tuve que trabajar como obrero en construcciones para poder pagar mi universidad, por querer una educación, y me cobraban impuestos. ¿Por qué tenía que financiar a esa vaca que no se preocupa una mierda por mí? (Lydon, 2014)

Debido a las polémicas centradas en los mensajes de *Anarchy in th UK* y *God Save The Queen*, ambas canciones fueron censuradas por la cadena BBC, pero su reputación como un grupo contestatario acrecentó demasiado como para tocar en varios recintos tanto del país como en Norteamérica.

Para junio de 1976, un evento definiría la historia de la música en el Reino Unido. *Sex Pistols* tuvo un concierto en el *Lesser Free Trade Hall* de Manchester y aunque la asistencia no pasaba de los cientos, entre ellos estarían futuras leyendas que formarían su propia banda como *The Smiths*, *Joy Division/New Order*, *Buzzcocks*, entre otros.

Otra de estas bandas sería *The Clash*, conformada por: Joe Strummer (vocalista), Mick Jones (Guitarra), Paul Simonon (Bajo) y Topper Headon (Batería), debutarían con el álbum que lleva su mismo nombre y tendrían canciones que llamarían la atención como: *White Riot* (Disturbio blanco), *London's Burning* (Londres se quema), *Police & Thieves* (Policías y ladrones), y *I'm So Bored with the USA* (Estoy tan aburrido con los Estados Unidos) tema que critica el imperialismo de Estados Unidos, así como su arrogancia al intervenir en gobiernos ajenos, especialmente países tercermundistas.

Y aunque sacaron otros proyectos musicales, no fue hasta su tercer álbum donde en medio de disputas internas en cuanto a cómo iban ser manejados sus representantes, presentan uno de los mejores álbumes de rock, de acuerdo con la revista (Rolling Stone, 2020): *London Calling* (Londres llamando).

*London Calling*  
**The Clash**

Año: 1979

Álbum: *London Calling*

Compositores: John Mellor, Mick Jones

Disquera: CBS/Epic

Género: Post-punk/punk rock

Traducido por: Alan Mauricio Hernández Vázquez

(Mellor & Jones, 1979)

London calling to the faraway towns  
Now war is declared, and battle come  
down

London calling to the underworld  
Come out of the cupboard,  
you boys and girls

London calling, now don't look to us  
Phony Beatlemania has bitten the dust  
London calling,  
see we ain't got no swing  
Except for the ring of the truncheon thing

The ice age is coming,  
the sun's zooming in  
Meltdown expected,  
the wheat is growing thin  
Engines stop running,  
but I have no fear  
'Cause London is drowning  
I live by the river

London calling to the imitation zone  
Forget it, brother, you can go it alone  
London calling to the zombies of death  
Quit holding out and draw another breath

London calling and I don't want to shout  
But while we were talking, I saw you  
nodding out  
London calling, see we ain't got no high  
Except for that one with the yellowy eyes

The ice age is coming,  
the sun's zooming in  
Engines stop running,  
the wheat is growing thin  
A nuclear era, but I have no fear  
'Cause London is drowning  
I, I live by the river

Now get this  
(London calling)  
Yes, I was there, too  
And you know what they said? Well, some

Londres llamando a los pueblos lejanos  
Ahora la guerra es declarada y la batalla  
desciende

Londres llamando al inframundo  
Salgan del armario, chicos y chicas

Londres llamando, ahora no nos mires  
La falsa Beatlemania ha mordido el polvo  
Londres llamando a ver que no tenemos  
columpio  
A excepción del ruido de esa cachiporra

La era del hielo se acerca, el sol se hace  
más fuerte  
Se anticipa el derrame y el trigo apenas  
crece  
Los motores se detienen, pero no tengo  
miedo  
Londres se está ahogando y yo vivo junto  
al río

Londres llamando a la zona artificial  
Olvídalo, hermano, puedes hacerlo solo  
Londres llamando a los muertos vivientes  
Deja de aguantar y saca otra respiración

Londres llamando y no quiero gritar  
Pero cuando estábamos hablando, veo  
que asientes  
Londres llamando, no tenemos un Hyde  
A excepción de aquel con los ojos  
amarillos

La era del hielo se acerca, el sol se hace  
más fuerte  
Los motores se detienen y el trigo apenas  
crece  
Un error nuclear, pero no tengo miedo  
Londres se está ahogando y yo vivo junto  
al río

Ahora checa esto  
(Londres llamando)  
Sí, yo también estuve ahí  
Y ¿Sabes lo que dicen? Bueno, pues  
en parte ¡Fue verdad!

of it was true London calling At the top of the dial And after all this Won't you give me a smile?	(Londres llamando) En la parte superior de la esfera Y después de todo esto ¿Por qué no me das una sonrisa?
--	--

Este álbum tendría en su lista una canción titulada *Londres llamando*, haciendo referencia a los boletines radiofónicos de la *BBC* durante la Segunda Guerra Mundial y en un documental sobre la vida Joe Strummer, él mismo nos dice el significado de la canción:

En aquel entonces vivía cerca del Támesis y escuchaba las profecías y todas esas disputas científicas sobre quién tiene la razón. Unos decían «Llegó la era del hielo» y otros que la tierra chocaría con el sol. Sentías que no merecía la pena vivir. Luego dijeron: «Cuidado con el Río Támesis, va a haber inundaciones».

Cuando le mostré las letras a Mick, le encantó la canción, agarró las hojas, lo señaló con su dedo y me dijo que lo hiciera como un mensaje para difundir al mundo. (Temple, 2007)

Considerando la información que nos proporcionan los autores intelectuales, así como el contexto bajo el que se escribió, nos percatamos que es más una llamada de atención sobre las condiciones en las que se vivía el país, pero acompañada de situaciones que podrían conducir al fin del mundo por los desastres tanto naturales como humanos.

Si no es suficiente sustento las referencias que hacen sobre los comunicados de radio, otra prueba contundente sucede al final de la canción donde se escucha un sonido 'bip' que utiliza el código morse y las letras decodificadas son: S.O.S, un último llamado de auxilio.

Pese a tener connotaciones sobre el fin del mundo como en la línea – “La era del hielo se acerca, el sol se hace más fuerte” o “Londres se está ahogando y yo vivo junto al río” (aunque esta última también puede ser interpretada como una metáfora sobre la desigualdad socioeconómica), existe una pequeña frase que sólo se repite en dos ocasiones: “Un error nuclear, pero no tengo miedo”, la cual está basada en

el accidente nuclear más grande en Estados Unidos, el Accidente de *Three Mile Island*<sup>11</sup>.

Hay otras referencias sociales que incluyen un tema que la banda ha hablado constantemente, la brutalidad policiaca. En el verso: “Londres llamando a ver que no tenemos columpio, excepto el ruido de esa cachiporra”, es una observación directa de cómo responde la policía debido a las huelgas y protestas que se han vivido durante la mayor parte de los setenta.

Inclusive, hay otra mención sobre el uso de las drogas, así como un juego de palabras que combina historia con cultura. Me refiero al verso: “Londres llamando, no tenemos un *Hyde*/A excepción de aquel con los ojos amarillos”, donde existen diferentes interpretaciones con el término ‘*Hyde*’.

Por un lado, se puede referir al *Hyde Park*, uno de los cuatro parques reales que hay en el Reino Unido y señala otra disparidad entre clases sociales; u otro aspecto sería que se refería a ‘*hide*’ que significa esconder, en el sentido de que el país trata de disimular que no hay una crisis con el abuso de drogas en individuos que tienen “ojos amarillos”<sup>12</sup>.

La cuestión es que el idioma inglés tiene palabras homónimas y cualquiera de estos significados tienen que considerarse, aunque hace notar la versatilidad que tanto Joe Strummer como Mick Jones para escribir canciones con múltiples acepciones, así como entrelazar estas palabras sin desviarse en el mensaje principal de la canción.

Otras interpretaciones se someten al estado de la subcultura punk que ya había pasado su auge, y lentamente se iba disipando porque muchas de estas bandas

---

<sup>11</sup> Ocurrido el 28 de marzo de 1979 en Harrisburg, Pennsylvania, el central nuclear de *Three Mile Island* sufrió una fusión severa de su núcleo cuya consecuencia fue una importante liberación radioactiva y un incremento de cáncer en personas que residían en zonas cercanas a la central. Se le atribuye esta catástrofe a la confusión entre operadores y el gobierno tanto local como regional, es decir, fue un error humano.

<sup>12</sup> En terminologías científicas, esto se le conoce como la acumulación de la bilirrubina. Cuando hay un exceso de la bilirrubina en la sangre, también aparecerá en la esclerótica del ojo, haciéndolo amarillo. Esto es causado por el abuso del alcohol, infecciones virales tipo A-E o la toma de medicamentos que podrían inflamar el hígado. Obtenido del Instituto de Plástica Ocular y Oftalmología de Madrid: <https://institutodeplasticaocularyoftalmologia.es/ojos-amarillos/>

contemporáneas conseguían contratos con disqueras populares como *The Clash*, *The Ramones* o *Sex Pistols*. Dicha teoría se podía ver en la frase “Londres llamando, ahora no nos mires/La falsa *Beatlemania* ha mordido el polvo”.

Aunque esta canción se pueda considerar como una protesta, en realidad, es la banda como tal que se convierte en protesta. A final de cuentas, ellos son la representación de punk que ahora estaba en un nivel comercial con un mayor alcance. Una distinción importante sobre esta banda comparada con otros artistas punk, las explican el director, Jim Jarmusch y el fotógrafo, Ben Gruen en el documental '*Punk Attitude*':

[Gruen] Mientras que los Pistols eran muy agresivos, ruidosos y gritaban sobre cómo algo estaba mal, The Clash te decía que estaba mal, pero te cuestionan ¿Qué vas a hacer al respecto?

[Jarmusch] Strummer pensaba en el mundo y el potencial de la música. Él tenía algo de Woody Guthrie o el tipo de cosa que Bob Dylan, Bob Marley o a veces, John Lennon tenía, donde estaban conscientes del poder, pero no eran egoístas al respecto.

Joe tenía esta idea de que una cosa que pensara en su sótano tenía el potencial de afectar a jóvenes de todo el planeta. (Letts, 2005)

*The Clash* ha dejado un legado que no muchas bandas pueden presumir, desde: *Arctic Monkeys*, *U2*, *Blur*, *Oasis*, *The Strokes*, *Rage Against The Machine* y *Mano Negra*. La manera en que fusionaron el sonido del punk con letras tan conscientes era un estilo que no se veía, aún más cuando incluyeron aspectos del reggae en tiempos donde no se sabía de este género.

La apreciación de estas culturas caribeñas y posteriormente latinas sería un sello distintivo de Joe Strummer que, con su plataforma daría voz a otros problemas ya fuese con la discriminación racial en Europa o el apoyo a movimientos socialistas en Latinoamérica, por ejemplo, el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua.

De hecho, su siguiente álbum estaría titulado *¡Sandinista!* Con críticas dirigidas a Estados Unidos y las guerras que provocaban. Joe Strummer y sus asociados, los cuales fueron intercalados de vez en cuando, demostraron otra faceta del

movimiento punk y cómo podía evolucionar conforme a los tiempos, sin la necesidad de ser ‘vendidos’ en la industria musical por expresar sus opiniones que, para algunos agentes políticos pueden ser ‘incómodas’. Tal fue el caso de la siguiente banda.

*Los Prisioneros – El Baile de Los Que Sobran (1986)*

Compuesta por Jorge González

Antes de recorrer al otro lado del mundo, tenemos que situar primero cómo surge esta banda, además de la cultura que influenció. Remontamos hacia la cultura latinoamericana que tuvo cambios alrededor de los ochenta como fue el caso de México donde la música del rock tenía una voz dedicada a la clase media y en protesta del sistema gracias al movimiento punk como parte de una reacción ocasionada por una opresión sistemática que se desaceleró conforme avanzaba el tiempo.

No obstante, habría un suceso histórico que marcaría a Chile el 11 de septiembre de 1973, un golpe de Estado por las Fuerzas Armadas del país liderado por el comandante en jefe del Ejército, Augusto Pinochet. En este golpe militar, forzarían la renuncia del presidente socialista Salvador Allende, quien sería el primer presidente electo con tendencias marxistas (Biblioteca Nacional de Chile, 2021).

Pese a las exigencias de los militares, Allende se rehusaría a entregar el poder o tan siquiera retirarse de su sede presidencial en el palacio de La Moneda, por lo que, a las 12 horas de la tarde, dos aviones *Hawker Hunter* procedieron a bombardear el palacio alrededor de quince minutos y fueron diecisiete bombas que se proyectaron durante ese tiempo, dejándolo casi destruido en su totalidad (*LA TERCERA de la hora*, 1973).

Una vez que estuvo en ruinas La Moneda, los efectivos militares ingresaron al edificio para capturar a Allende, empero, de acuerdo con algunos testigos y el dictamen de la Corte Suprema de Chile:

Los hechos que significaron la muerte del presidente Salvador Allende provienen de un acto deliberado en el que voluntariamente éste se quita la vida y no hay intervención de terceros, ya sea para su cometido como para su auxilio. (La Nación, 2014)

El suicidio del presidente sería un acto sombrío en cuanto a las condiciones políticas que el país iba a sufrir durante los años por venir. Aun así, no sería la única muerte que sacudiría a la nación.

Tres días después del golpe militar y el comienzo del régimen fascista, el ejército despliega a sus agentes para suprimir a la oposición, uno de ellos siendo el cantautor Víctor Jara quien llegó a ser tanto el embajador cultural durante el gobierno de Allende como el propulsor del movimiento artístico “La nueva canción chilena<sup>13</sup>”. En lo que sería su última entrevista, explica con sus propias palabras el significado de esta corriente musical:

Es un grupo de gente que pensaba «ya basta de música extranjerizante o de música que no nos ayuda a vivir, que no nos dice nada». Y comenzamos a hacer este tipo de canciones, justo en el momento cuando los trabajadores empiezan a unirse (Jara, 1973).

Jara era un militante comunista que protestaba a través de su música y durante los bombardeos en La Moneda, decide ir a la Universidad Técnica del Estado para mostrar su apoyo con otros simpatizantes, colegas, profesores y estudiantes que seguían luchando a favor de Allende o mayormente, del comunismo. A través de testimonios e indagaciones, la viuda de Víctor, Joan Turner, escribiría un libro titulado *‘Víctor Jara, una canción sin terminar’* donde se detallarían los últimos momentos del cantautor.

En ese momento, el 11 de septiembre de 1973, militares irrumpen el lugar y detienen a alrededor de 600 individuos para luego trasladarlos al Estadio Chile, que servía en aquellos tiempos como un campo de concentración de prisioneros

---

<sup>13</sup> Movimiento masivo de renovación folclórica en el que se agregan factores propios de la música continental que abordan toda la zona hispanoamericana y donde las tradiciones innovarían aspectos sonoros. BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *La Nueva Canción Chilena*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>. Accedido en 7 de julio de 2021.

políticos. Ahí, uno de los oficiales reconoce a Jara y por cuatro días fue torturado de maneras inimaginables por más de cinco días.

Este hecho sería un acto simbólico que dejaría una marca permanente en todos los jóvenes músicos chilenos: “Le cortaron los dedos, la lengua y le machacaron las manos, para que no pudiera tocar más su guitarra”; mostrando una postura fascista y directa en cuanto a su tolerancia con la música. El 16 de septiembre de 1973, después de haberlo torturado, le dispararon 44 veces y su cuerpo sería encontrado tres días después por vecinos de la Población Santa Olga (Buren, 2015).

Sorprendentemente, en medio de estas agresiones, previo a su muerte, Víctor Jara todavía tendría la capacidad de escribir y con la ayuda de otros reclusos compatriotas, pudo escribir un poema que se conoce por varios títulos como *Somos cinco mil*, *Canto que mal me sales* o *Estadio Chile*, en el que detalla sus días dentro de las instalaciones, pero hay fragmentos de su obra que resalta el sentimiento de una nación dolida:

[...] ¡Cuánta humanidad con hambre, frío, pánico, dolor,  
presión moral, terror y locura!  
Seis de los nuestros se perdieron en el espacio de las estrellas  
Un muerto, un golpeado como jamás creí se podría golpear a un ser humano  
[...] ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!  
Llevan a cabo sus planes con precisión artera  
Sin importarles nada.  
La sangre para ellos son medallas.  
La matanza es acto de heroísmo  
¿Es este el mundo que creaste, dios mío?  
¿Para estos tus siete días de asombro y trabajo?  
En estas cuatro murallas solo existe un número que no progresa,  
Que lentamente querrá más muerte.  
[...] ¡Canto, que mal me sales cuando tengo que cantar espanto!  
Espanto como el que vivo, como el que muero, espanto.” (Jara, 1973).

Jara siempre será recordado como una figura importante en la escena de la música chilena que protestaba, pero también daba esperanza, siempre luchando por una causa. Su muerte representó la opresión de la música como tal en Chile, además de ser un caso ejemplar. Afortunadamente, para el paso de los ochenta con un

Pinochet que perdía con lentitud su poder hegemónico, se abriría camino a otras libertades.

Esto significaría también un nuevo cambio en el sonido del rock, es decir, ya no era suficiente hacer unos riffs de guitarras, un bajo y una batería. Ahora, estarían acompañadas de sintetizadores que conducirían un nuevo género llamado *new wave* con bandas como *New Order*, *Depeche Mode*, *Duran Duran*, *Talking Heads* liderando esta mezcla de electrónica, punk, pop y rock. Con el paso del tiempo, dichas influencias estremecerían la cultura latinoamericana con tres agrupaciones legendarias que representan a su país: *Soda Stereo* (Argentina), *Caifanes* (México) y *Los Prisioneros* (Chile).

De los tres grupos, esta banda chilena compuesta por un pequeño grupo de amigos que se conocieron en un aula del Liceo 6: Jorge González (voz, bajo), Claudio Narea (guitarra, voz) y Miguel Tapia (batería, voz) darían vida a *Los Prisioneros*, quienes harían su primera aparición oficial en 1983 con una distinción en su propuesta musical donde utilizaron su voz, no para escalar en las listas de popularidad, sino para hacer una crítica social y pintar la realidad de la juventud que vivió bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet.

En el momento en que sacaron su primer álbum musical "*La voz de los 80*", fueron censurados por la Televisión Nacional de Chile cuando iban a presentar su sencillo titulado igual que su disco y en su libro autobiográfico Claudio Narea, explica que ya eran considerados como un peligro para el régimen de Pinochet por sus letras que exigían una democracia, por lo que en medio de su presentación fueron sacados del aire (2009).

También señala en una serie documental que retrata la historia del rock en América Latina que, a pesar del soporte y apreciación de sus fanáticos, no eran reconocidos, ni mucho menos promocionados en revistas, radios shows televisivos y hasta conciertos. En su lugar, darían notas sobre bandas extranjeras cuya música no fuera tan crítica de la dictadura militar de Pinochet como *Soda Stereo*, *Virus*, *Enanitos Verdes* o cualquier artista argentino, todos menos *Los Prisioneros* (Talarico, 2020).

Este incidente no frenaría al trío chileno, cuyo nombre tendría más sentido conforme al paso de los años y cómo se sentían durante esta dictadura. En 1986, lanzarían uno de sus proyectos más importantes que sigue resonando hasta la fecha, “*Pateando Piedras*” era una llamada de atención a la sociedad que ya no se iba a callar y a partir de este listado de canciones habría duras críticas como ‘*Muevan las industrias*’ que retrata las consecuencias de la apertura comercial con países extranjeros y el quiebre de empresas nacionales.

Para mostrar un ejemplo sobre cómo fue el proceso de grabación de este álbum, así como las condiciones intimidantes que vivía cada uno de los integrantes, retomaremos el testimonio de Narea, quien recuerda los momentos en que tuvieron que lidiar con militares en las calles de Chile:

En el tiempo en que grabábamos el disco *Pateando piedras*, volvíamos nerviosos junto a Miguel del estudio, pues habían anunciado una protesta para aquella noche. Cargaba mi guitarra eléctrica dentro de su estuche cuando llegó el momento de bajamos del metro y caminar rumbo a nuestras casas, era tarde. A lo lejos se escuchaban los balazos de la protesta, y que por supuesto nos inquietaban. De algún modo estábamos acostumbrados a ese sonido porque era algo habitual en nuestros barrios, pero no por eso teníamos ganas de correr peligro.

Al llegar a la carretera Norte Sur me encontré con un grupo de militares, quienes me detuvieron y me interrogaron. Uno de ellos, mirando con desconfianza el estuche negro, me dijo: ‘¿Qué llevas ahí?’. Le contesté que era una guitarra y se la mostré. Se quedó tranquilo y me dijo que me fuera.

Crucé rápido la carretera por la calle Departamental, me faltaba poco para llegar a mi casa, cuando de pronto aparecen más militares, los que me volvieron a cuestionar la maleta que llevaba a cuestas. Les expliqué que solo era una guitarra, cuando de pronto uno de ellos me ordenó: ‘A correr’. Yo no comprendí de inmediato y volvió a gritarme molesto: ‘A correr’. En ese escenario lleno de fogatas, balazos y militares escondidos en todos lados, estuve seguro de que me iban a disparar. (Narea, 2009)

De esta forma comienza el álbum, da golpes directos y se enfoca en la disparidad social, empero, de todas las canciones que han retratado dichas injusticias, no ha habido una copla que tenga un enfoque al sistema educativo y con ‘*El baile de los que sobran*’, este trío nos enseña otro problema:

*El Baile de Los Que Sobran*  
**Los Prisioneros**

Año: 1986

Álbum: *Pateando Piedras*

Compositor: Jorge González

Disquera: EMI

Género: Synthpop/New Wave

(González, 1986)

Es otra noche más  
De caminar  
Es otro fin de mes  
Sin novedad  
Tus amigos se quedaron  
Igual que tú  
Este año se les acabaron  
Los juegos, los doce juegos

Únete al baile  
De los que sobran  
Nadie nos va a echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

Te dijeron cuando chico  
Jueguen a estudiar  
Los hombres son hermanos  
Y juntos deben trabajar  
Oías los consejos, los ojos en el profesor

Había tanto sol sobre las cabezas  
Y no fue tan verdad porque esos juegos al final  
Terminaron para otro laureles y futuros  
Y dejaron a mis amigos pateando piedras

Únanse al baile  
De los que sobran  
Nadie nos va a echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad  
¡Hey!, conozco los cuentos  
Sobre el futuro  
¡Hey!, el tiempo en que los aprendí  
Fue más seguro

Y bajo los zapatos  
Barro más cemento  
El futuro no es ninguno  
De los prometidos en los doce juegos

A otros les enseñaron secretos que a ti no  
A otros dieron de verdad esa cosa llamada "educación"  
Ellos pedían esfuerzo

Ellos pedían dedicación  
¿¡Y para qué!?

¡Para terminar bailando y pateando piedras!  
Únanse al baile al baile  
De los que sobran  
Nadie nos va a echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

La-ra-la-la (oh-oh-oh)  
La-ra-la-la (oh-oh-oh)  
La-ra-la-la (oh-oh-oh)  
La-ra-la-la (oh-oh-oh)

¡Hey!, conozco los cuentos  
Sobre el futuro  
¡Hey!, el tiempo en que los aprendí  
Fue más seguro

Únete al baile  
De los que sobran  
Nadie nos va a echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

La razón por la que esta canción tiene un mensaje sobre la disparidad educativa es por los versos que lo aluden como en la línea: “Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos”, se refiere a los doce años educativos en Chile que se deben completar para luego obtener un trabajo y la realidad es que no existían muchas posiciones en el país, dejando a varios en la pobreza. Este hecho sería respaldado por la transición de un gobierno con tendencias comunistas a un régimen militar que promueve una doctrina neoliberal:

En un primer periodo, más allá de las políticas represivas que se aplican en toda la estructura del sistema educacional para eliminar las ideas marxistas, o incluso las posibles críticas que pudiesen surgir al régimen militar, no hay una orientación clara de qué en educación (PIIE, 1984).

No obstante, los verdaderos problemas se darían en la década de los ochenta, durante la generación que creció con *Los Prisioneros*. Dicho proceso sería catalogado como la desconcentración educativa donde las responsabilidades del Estado se pasan a los gobiernos locales, dejando la educación pública en manos de administraciones municipales:

De esta forma, la descentralización implicó racionalizar recursos, focalizándolos en los sectores más vulnerables de la población, lo que significó una fuerte disminución en el gasto fiscal en educación. La dictadura militar sumó un reemplazo de orientaciones y contenidos en la enseñanza, sustituyendo materias estimadas como conflictivas por otras vinculadas a valores nacionales.

Desde 1977, el financiamiento de la educación media y superior cambió: en la enseñanza media la familia asumiría los costos, apoyada por subsidios directos del Estado. En la educación superior, en cambio, sería el propio estudiante el que costearía sus aranceles, mediante pago directo o créditos reembolsables una vez que se hubiese titulado. (Biblioteca Nacional de Chile, 2021)

A través de estas reformas implementadas durante la dictadura de Pinochet, el sistema educativo se mantuvo por más de treinta años con resultados mixtos. Lo único que se puede confirmar es que las consecuencias de estos modelos descentralizadores generaron un incremento de la segregación escolar (Slachevsky Aguilera, 2015).

Aunque esta estrofa representaría uno de los peores aspectos sobre la transición entre terminar los estudios y asegurar un empleo: la esperanza. Es un aspecto tan frágil tener esperanza, aún más cuando la realidad era otra porque cada estudiante construía esta idea de que tantos años de esfuerzo se reducían a nada porque no podían encontrar un trabajo en el cual pedían tanto y te ofrecían muy poco.

Por este motivo, la canción se titula '*El baile de los que sobran*', aquellos estudiantes que no tuvieron un lugar en su profesión, este sector infortunado que no puede sobrellevar por las limitaciones de su país que ha estado regido por la censura, autoritarismo, pobreza y desigualdad.

De ahí sale la frase "Únete al baile de los que sobran", porque sólo son pocos los estudiantes que tuvieron las herramientas para salir adelante, y prueba de ello resaltó con la disparidad social. Aunado a ello, se contempla el hecho de que el Estado comenzó a privatizar establecimientos educativos como los liceos técnico-profesionales (la misma institución donde se conocieron los integrantes de este trío) y procedieron a entregarlos a gremios empresariales con este argumento:

La idea era vincular más estrechamente estas formaciones con el mundo del trabajo, promoviendo una transición exitosa de los estudiantes al mercado laboral. En la práctica, esta administración significó un estancamiento en la ampliación de la matrícula escolar para estas formaciones y un importante deterioro de la enseñanza.

Por lo demás se desvalorizó la enseñanza técnica, las familias atraídas por el sistema de instrucción general y las perspectivas profesionales que se abrían para sus hijos, que funcionarían como mecanismo de movilidad social, generaron desinterés por este tipo de escuela. Hubo un abandono social hacia esta modalidad educativa, que preparaba a los jóvenes para el mundo del trabajo (Slachevsky Aguilera, 2015).

Pese a la triste realidad en que se basa esta canción, tuvo relevancia otra vez durante las protestas en Chile en 2019, propiciadas por una crisis en el país donde el alza de precios y servicios eran injustificables para una clase social que apenas podía cubrir los gastos por sus sueldos bajos que, en cierta forma, representaba otro momento turbio similar al fin de la dictadura de Pinochet (Taub, 2019).

A treinta años de su lanzamiento, jóvenes chilenos coreaban esta canción como un himno de protesta cuyo mensaje no ha cambiado y para Jorge González, esto representa dos cosas:

Es muy lindo, pero es muy triste que se siga cantando. Esa canción fue creada bajo las mismas condiciones en las que se cantó ayer: en toque de queda y con balazos. (González, 2019)

#### *Mano Negra – Señor Matanza (1994)*

Compuesto por Manuel y José Antoine Chao, Thomas Arroyos, Ignacio Casariego, Charles Darnal & Philippe Teboul

Como último ejemplo internacional, señalaremos a una agrupación integrada por artistas franceses, pero con sonidos africanos, franceses y latinos que se han mencionado en previas ocasiones debido a las influencias que tomaron en cuenta para hacer música; la canción es '*Señor Matanza*' de Mano Negra.

Esta banda francesa compuesta en 1987 por los hermanos Manu (voz, guitarra) y Antoine Chao (trompeta), Santi Cassariego (batería), Jo Dahan (bajo), Daniel Jamet (guitarra, teclado) y Pierre Gauthé (trombón); quienes tomaron sonidos hispanoamericanos que iban acompañados con el movimiento del rock alternativo en Europa.

Mano Negra tiene varios significados, desde un grupo de guerrilleros ficticio de un cómic hecho por Dominique Rousseau en 'Cóndor'; hasta una frase de expresión común. Sin embargo, fue en el libro autobiográfico de Manu Chao titulado "*Manu Chao, un nomade contemporain*", donde atribuye el nombre a su padre, Ramón Chao, un periodista y escritor exiliado de España que huía de la dictadura de Francisco Franco, les contó la historia de una supuesta organización anarquista española llamada Mano Negra que actuó durante la década de 1880, conformada por campesinos y trabajadores agrícolas que buscaban sobrellevar la crisis económica (Mortaigne, 2012).

Para 1989, se hicieron famosos por el género que crearon, *patchanka style*, definido como "una mezcla de varios ritmos e instrumentos musicales en que predominaba en la canción francesa, música africana, el flamenco, ska, salsa, punk, reggae y muchas de las veces dejando ver sus raíces árabes" con canciones exitosas como *Mala Vida*, *King Kong Five*, *Peligro*, *Sidi h'bibí*, entre otros (Ibarra, 2017).

La idea para esta composición no surgiría hasta 1993, cuando la agrupación multicultural había viajado a Latinoamérica como parte de su tour donde sus conciertos eran en plazas públicas, sin ningún costo adicional. Para estas fechas, los integrantes estaban al borde de la enemistad entre ellos por los constantes viajes y a finales de ese mismo año, harían el último tour llamado *El Expreso de hielo* en Colombia, utilizando un tren como parte de su espectáculo rodante que comprendería desde Santa Marta hasta Bogotá.

En estos viajes férreos serían testigos de un evento único. Mientras iban en camino a Barrancabermeja, un bloque de búsqueda integrado por las Fuerzas Armadas

colombianas apareció después de haber hecho uno de los actos más impactantes en la historia del país: mataron a Pablo Escobar (VICE, 2015).

Sin importar las situaciones extremas que vivía el país, como el narcotráfico y las guerrillas, Mano Negra seguiría viajando a cada rincón para tocar sus canciones en vivo, además daría la oportunidad de hacer su último álbum, *Casa Babylon*.

Durante seis meses estuvieron en el país y de esta forma, grabaron un video musical que definiría el legado del grupo con ‘*Señor Matanza*’. En distintas entrevistas, Manu Chao habló sobre el significado de la canción y lo que implicaba para estas situaciones:

Los mencionamos (violencia paramilitar) porque es una forma de violencia, pero no la única. En realidad, El Señor Matanza habla de las formas de corrupción que existen en el mundo, porque hay corrupción en Colombia, pero también en Estados Unidos, en Francia, en Italia y en España.” (Chao M. , La Rumba del Señor Matanza, 1995)

El señor Matanza es un político que se ve por la tele, muy oficial, que habla de lucha contra la droga, contra la violencia, la defensa de la democracia y cuando se apaga la televisión, esa misma persona está metido en drogas, gana mucho dinero con la droga; está metido en la violencia y el dinero lo gana gracias a ello; y la democracia la pisa porque siempre se cree por encima de las leyes. Ese es señor Matanza. (1995)

En sus propias palabras, se refieren al ‘*Señor Matanza*’ como cualquier entidad corrupta que ejerce su dominio en pueblos sumisos, donde evocan el miedo e intimidación con violencia, especialmente en regiones hispanoamericanas que se le atribuye por el crimen organizado, acompañado de un gobierno corrupto que toma las mismas medidas. Ésta es la letra:

<i>Señor Matanza</i> <b>Mano Negra</b>	
Año: 1994	
Álbum: <i>Casa Babylon</i>	
Compositor: Manu Chao	
Disquera: Virgin Records	
Género: Patchanka/Alterlatino/Worldbeat	
(Chao, Arroyos, Casariego, Darnal, & Teboul, 1994)	
El de la rebaja baja del taxi Los tiros, la tira, el basuco, la mentira	

Esta ciudad es la propiedad  
Del Señor Matanza  
Esa olla, esa mina, y esa finca y ese mar  
Ese paramilitar, son propiedad  
Del Señor Matanza

Ese federal, ese chivato y ese sapo  
El sindicato y el obispo, el general son propiedad  
Del Señor Matanza

Buenas jinetearas y alcohol, están bajo control  
La escuela y el monte de piedad son propiedad  
Del Señor, del Señor Matanza

Él decide lo que va, dice lo que no será  
Decide quién la paga, dice quién vivirá  
Esa y esa tierra y ese bar son propiedad, son propiedad  
Del Señor Matanza

A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte

Y mi ñero que lo llevan y se van  
Los que matan, pam pam, son propiedad  
Del Señor Matanza

Él decide lo que va, dice lo que no será  
Decide quién la paga, dice quién vivirá  
No se puede caminar sin colaborar con su santidad  
El Señor Matanza

A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte

Y mi ñero que lo llevan y se van  
Los que matan, pam pam, son propiedad  
Del Señor Matanza

A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte

¡Señor Matanza!

Escúchalo güey (pum, pum)  
Su palabra es ley

¡Señor Matanza!

Él decide lo que va, dice lo que no será  
Decide quién la paga, dice quién sufrirá  
Esa y esa tierra y ese bar son propiedad  
Del Señor Matanza

A mi ñero llevan pa'l monte  
A mi ñero llevan pa'l monte

Esa olla, esa mina, esa finca ese mar  
A mi ñero llevan pa'l monte  
Cuando no manda, lo compra  
Si no lo compra lo elimina

A mi ñero llevan pa'l monte

Mientras Mano Negra viajaba en tierras peligrosas, el país sudamericano seguía lidiando con: actos violentos por parte del Cartel de Medellín, la presencia de grupos guerrilleros y la aparición de un líder social conocido como ‘*Comanche*’, el comandante del Cartucho. De alguna forma, ‘*Comanche*’ es producto del Colombia noventero, llena de bombardeos, policía motorizada y desapariciones de personas nombradas como “desechables”.

Los “desechables”, también conocidos como “ñeros”, son un grupo compuesto de personas indigentes, así como de jóvenes drogadictos que viven en las calles y desde la perspectiva gubernamental en Colombia, interponían la marcha hacia el progreso.

Por lo tanto, cuando ocurrían estas prácticas de exterminio sobre los desechables se le denominaba como una “limpieza social” debido a que había una complicidad de silencio en todos los niveles, por ejemplo, la prensa no lo reportaba; la sociedad lo ignoraba; y el gobierno tenía como prioridad la guerra contra el narcotráfico (Reglero, Córdoba, & Camacho, 2015).

Otro aspecto en particular fueron las localizaciones donde se encontraban los cuerpos de los ñeros, el cerro de Guadalupe era una fosa común para deshacerse

de los indigentes y de ahí surge la referencia en el coro de *Señor Matanza*: “A mi ñero llevan pa'l monte”. A través de estos actos, surge *Comanche*, proveniente de un barrio llamado El Cartucho, y de acuerdo con un testimonio:

Comanche era el Quijote de los ñeros, demandó respeto, justicia y dignidad para los suyos, y se convirtió en el vocero y representante de los indigentes. Una voz que desde la calle denunció las campañas de aniquilación ante los medios y las autoridades, presidió protestas, pronunció discursos y promovió decretos (Córdoba, 2015)

En 1995, fallece a causa de los vicios, incluyendo enfermedades que padecía con anterioridad, y pese a que no detuvo la denominada “limpieza social”, se cambió a “limpieza urbana” como una práctica menos violenta donde se desalojaba barrios enteros para ser demolidos y reconstruidos en nuevos espacios públicos, uno de esos lugares era El Cartucho.

A primera vista su impacto en la comunidad fue tenue, pero hubo aspectos que fueron transformados debido a su presencia, por ejemplo, el término “desechable” fue reemplazado por “ciudadano de calle” o “habitante de calle” para retomar el hecho de que siguen siendo seres humanos y tienen derechos. Posteriormente, se presentaron políticas que iban dirigidas a la habitabilidad en calle, así como la mitigación del consumo de drogas.

Con una duración de 3 minutos y 54 segundos, su estructura como canción es un estilo tradicional donde vemos elementos necesarios para convertirlo más allá de una canción protesta con sonidos latinos, ritmos bailables y con vocales que te hacen cuestionar si lo que estamos escuchando es para bailar o pensar.

Ese era el estilo de Mano Negra, utilizaban sonidos frescos e implementaban letras que criticaban a los gobiernos opresores, la violencia y cuando mezclan ambos conceptos, obtienes una banda europea que disrumpe las barreras culturales con el propósito de celebrar la música.

Retomando estos ejemplares internacionales, nos percatamos que la música y sociedad llevan una relación intangible donde la conexión emotiva-humana sería el conductor para que ambos elementos convivan, dando forma a esta práctica cultural

como una herramienta sonora que siempre acompañará manifestaciones sociales, estará presente en la busca de una reconfiguración colectiva, como lo diría la periodista Eva Vila:

La transformación social ha estado tradicionalmente vinculada a una transformación sonora, y no únicamente porque la música ha servido de expresión de esos cambios, sino también porque los ha procurado y ha participado de ellos. Muchos músicos han trabajado en sintonía con el contexto mediático cambiante para llevar sus prácticas hasta donde querían.

La misma reciprocidad que hoy todo el mundo reconoce entre el avance de la música y tecnología que ha dado parte de sus frutos en el crecimiento de otros espacios en la sociedad: sanidad, medios de comunicación y economía. (Vila, 2010)

Aunado a ello, nos percatamos que estas canciones de protesta llevan contenidos que no se difunden en medios tradicionales debido a lo poco convencional que adoptan al hablar de un problema social con datos que podría contradecir la preconcepción pública de opiniones que se han formado directamente del *mass media*, con posturas contrarias.

Incluso sabemos que el factor de la psicología social puede afectar al oyente, por lo que medios alternativos como la música toman otra postura que reflexiona la situación de una persona que vive en casos de censura u opresión. Tomemos de ejemplo el continente americano donde los personajes involucrados llegan a ser distintos, pero el sentir emocional llena de decepción es el mismo que conecta de una región a otra y eventualmente, llegaría a tierras mexicanas.

## TERCERA PARTE. MÉXICO: CANCIONES Y REALIDADES

La música es un modo de expresión que está relacionado a una comunidad social y a todos los aspectos de su entorno. Su contenido o significado se interpreta en relación con estos aspectos concretos y propios de dicha comunidad, con lo cual, podemos deducir que su carácter no es universal y viene coaccionado por la misma idiosincrasia de una población.

Partiendo de este hecho se deduce que la predisposición hacia la música y su interpretación produce una respuesta homogénea en un grupo de individuos cuyas características sociales, culturales y geográficas son similares. (Peñalver, 2009)

Antes de comenzar con más ejemplos en nuestro país, debemos de considerar otro antecedente que sucedía simultáneamente en todos los eventos que mostraban las represiones sociales. Me refiero a los medios masivos o *mass media*, que se fortalecía con la introducción de la televisión.

Estas relaciones entre los medios con el gobierno de México han estado presentes desde el porfiriato, aunque no fue hasta 1929, en el sexenio de Plutarco Elías Calles, cuando se funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR hoy PRI), donde la prensa se veía obligada a formar parte del proceso corporativo en el sistema político (Fernández Christileb, 1984), como fueron los casos:

- *Excélsior* – Plutarco Elías Calles (1929)
- *Novedades* - Miguel Alemán Valdéz (1945)
- *El Día* – Adolfo López Mateos (1962)
- *El Herald* – Gustavo Díaz Ordaz (1964)
- *Excélsior* – Luis Echeverría Álvarez (1976)

Esto da a entender cómo la imprenta se volvería en otro medio propagandístico que se relevaba a quien estuviese al mando de la nación, pero lo que queda claro es que cada presidente debe de tener relación con alguna empresa periodística que mantiene en control la prensa de oposición donde el Estado señala qué se debe de publicar cada vez que los editores comenten los boletines o hechos oficiales. Para la autora Fátima Fernández (1984) hay un talante sobre cómo entender esta relación:

La historia de la prensa mexicana es la historia de la expresión de voceros de grupos políticos o económicos, matizada por fugaces publicaciones independientes

[...] La trayectoria de los grandes periódicos mexicanos señala que el principal papel asumido por todos ellos, a través de épocas diferentes, es el de tribuna de expresión de grupos o facciones. Esto no excluye que los diarios hayan cumplido, y cumplan, otro tipo de funciones, como el de publicar noticias, difundir noticias, difundir cultura o entretener a los lectores.

Sin embargo, consideramos históricamente la función de la prensa mexicana ha sido la de ser vocero de grupos de poder. (1984)

Complementando esta solidificación en el monopolio de los medios de comunicación, la televisión se presentaba como un nuevo medio que tenía potencial, entablado las primeras concesiones televisivas inspiradas en los sistemas establecidos tanto en los Estados Unidos como Gran Bretaña, las cuales demostraron ser una plataforma prevalente en sus respectivas sociedades.

Con el fin de comprender su funcionamiento más detallado, nos tenemos que referir al autor John B. Thompson con su libro *Ideología y Cultura Moderna* donde recalca el desarrollo de la transmisión televisiva de los países previamente mencionados, por ejemplo:

En Estados Unidos, la Comisión Federal de Comunicaciones fue responsable de otorgar licencias a las estaciones, además de asignarles en sus regiones de operación. Muchas de las estaciones de televisión se afiliaron a las tres cadenas más importantes: NBC, CBS y ABC. Estas cadenas suministran programas a sus afiliados, disponen de las instalaciones de interconexión para la distribución de programas y venden tiempo de publicidad en el mercado nacional en representación de sus afiliados (2002)

En otras palabras, el sistema de radiodifusión de Estados Unidos se le puede acreditar como la base fundamental que utilizó el modelo televisivo mexicano donde los empresarios locales desarrollaron estaciones de transmisión comercial, pero en lugar de afiliarse a cadenas importantes, se integraban a los imperios de familias oligopólicas, además de considerar que había un mayor control político.

Por este motivo, surge una nueva estructuración de los programas de la cadena nacional, en este caso, la influencia norteamericana se expandió por medio de la importación de series y películas. Es importante recalcar la influencia de tales

medios que, a través de palabras e imágenes deslumbran al espectador y luego generan ciertos efectos que pueden tanto beneficiar como afectar a la audiencia.

Décadas después, la televisión llegó a alcances tecnológicos globales gracias la construcción de satélites en distintas partes del mundo hacia escalas extremadamente aceleradas que tenían relación con el sistema económico del capitalismo llegando en Latinoamérica.

Dicho esto, son las clases y/o culturas que reflejan la minoría, las que conforman una parte central del entorno social por lo que también implica una facilitación en la influencia de estas clases hacia otra perspectiva que los medios aplican.

Con la propagación de estas imágenes, se crea una realidad social en donde el público comienza a estructurar sus opiniones sobre el mundo, por lo que recurren a cualquier tipo de método para entablar una conexión con la audiencia. Aunado a ello, los individuos perciben y adaptan sus convicciones hacia una tendencia convincente, es decir, impone una postura y conducta sumisa entre el ciudadano y las agencias informativas.

Genera opiniones en el público de manera efectiva y así, cambiar la actitud de las audiencias con la ayuda de los medios masivos. Aunque también hace referencia al funcionamiento de la propaganda y a las ocasiones en las que empiezan a expandir sus gustos a otros grupos sociales con base a lo que difunden, convirtiéndose en una tendencia comunicativa.

Destacan por otra parte, las necesidades cotidianas de los ciudadanos que dependen de los medios comunicativos, así como las instituciones político-económicas que incluyen los fines de publicidad, difusión de información, propagandas, agencias, editoriales.

Adquiriendo un estatus social, influencias y reputaciones positivas que influyen en la esfera pública; esta amalgama de intereses se vuelve borrosa cuando se trata de la comercialización y privatización que, finalmente repercuten en el control público y la responsabilidad de los medios ante la sociedad.

Tomando en cuenta las canciones que han protestado injusticias sociales alrededor del mundo y nuestros antecedentes históricos que conllevan a un control impuesto en la forma de aparatos de entretenimiento, podemos identificar algunos mensajes similares, además de encontrar toda una plétora de artistas que han escrito sobre las realidades de alguien que ha vivido en las calles de México a través de los años donde se abordan en distintos temas: crimen y pobreza; política y corrupción; discriminación y migración; además de la aparición del EZLN.

En el libro *Significaciones de lo juvenil a través de la música como experiencia de ocio en dos contextos fronterizos en México*, las autoras Juris Tipa y Merarit Viera reflejan la importancia de la música, así como las canciones de protesta en nuevas generaciones que tienen connotaciones pesimistas en cuanto a su entorno político, ven esta práctica cultural de esta forma:

La música es parte indispensable de la vida social y enmarca un contexto sociocultural e histórico complejo de producción y participación. Esto no significa que exista una dualidad única y predeterminada entre la música y la juventud, sino que la música es parte sustancial en la producción de subjetividades e identidades juveniles, sea por su producción o su consumo.

De esta manera, partimos de la idea de que la música, sea o no producida por jóvenes, inevitablemente los produce. (2016)

Por medio de estos tópicos vamos a considerar a ciertas agrupaciones en específico como *La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*; *Panteón Rococó*; *Manu Chao* y *Molotov*. El motivo de esta selección se debe a cómo han utilizado su música para reflexionar, criticar o hasta burlarse de la situación en el país que dependerán de la época en que lanzaron estas canciones.

Pese a que algunas de las siguientes canciones analizadas comparten una narrativa similar, el enfoque estará basado en las diferencias de tiempo que existen entre estos mismos temas, por ejemplo, se determinará si un tema que ocurrió en 1970 sigue presentándose o hubo algún cambio sociocultural en México, comenzando en 1981.

Título: Indocumentado

Artista: Dangerous Rhythm

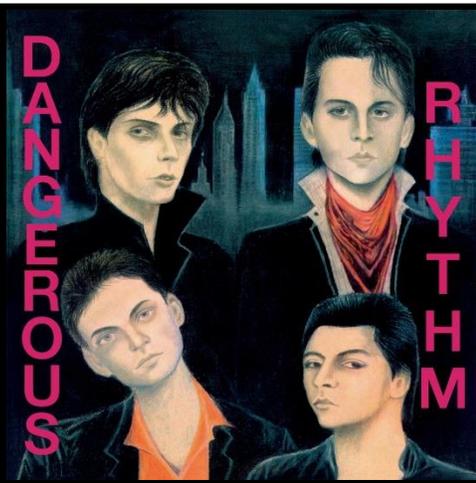
Álbum: *Dangerous Rhythm*

Año: 1981

Compositores: Piro Pendas, Marcelo Aramburu, José Vignon (*Rip Sick*) y Francisco Mendez (*Johnny Danger*.)

Disquera: Dangerous Music Productions y CdA Music Group

Género: Punk/Rock



Considerada como una de las primeras bandas de punk en México, *Dangerous Rhythm* o posteriormente conocidos como *Ritmo Peligroso*, serían la influencia del movimiento punk de los setenta, con sonidos similares a *The Clash*, *New York Dolls* y *The Sex Pistols*, se harían presentes en los “*hoyos fonqui*” durante la prohibición del rock en México.

Recordemos que esta censura viene de lo ocurrido en el festival de Avándaro, donde miles de jóvenes expresaron su inconformidad en contra del gobierno mexicano por medio de cánticos provocados por estas bandas que tenían posturas antigubernamentales. Consecuentemente, bajo las órdenes del presidente Luis Echeverría (1970-1976) se estableció que cualquier presentación musical en vivo quedaría vetada, especialmente el rock en español.

Debido a lo clandestino y secreto que era asistir a este tipo de conciertos, aparecería una subcultura de punk similar a la del Reino Unido; de ahí surge *Dangerous Rhythm*. Integrada por Piro “*Piro-maniac*” Pendas (voz), Marcelo Aramburu (guitarra), “*Rip Sick*” (batería) y *Johnny Danger* (bajo), comenzaron a rondar en estos circuitos ‘*underground*’ como una de las bandas que liderarían este movimiento cultural.

El origen de esta agrupación vendría de un viaje recurrente que hacía Pendas cada verano a Los Ángeles, California y no fue hasta 1978 cuando descubre la escena punk en Estados Unidos como *Fear*, *The Cramps*, *The Germs*, *The Bags*, *Black*

*Flag, X*, entre otros. Una vez que absorbió la primera ola de punk, regresó a la Ciudad de México para dar comienzo a su trayectoria musical en 1978. En una entrevista, el cantante menciona lo especial que fue ese año:

Cuando terminé el bachillerato no sabía qué hacer, y el punk me dio una identidad. Yo tenía veinte años y todo era más sencillo, había mucha actitud de protesta y estaba en manos de chavos de veinte a veintitrés años. Yo me identifiqué rápidamente con ellos y cambió nuestra vida, lo tomamos muy en serio, lo único que hacíamos era ensayar y tocar, para lograr grabar un disco e iniciar a crear cierta fama, para vivir de esto. La primera tocada de *Dangerous Rhythm* fue después de Xavier Bátiz, en Tlatelolco: fue memorable. (Pendas, 2017)

Pasarían 3 años para que sacaran su primer álbum oficial titulado al igual que su nombre y entre sus sencillos que tratan sobre los problemas sociales del país, se destaca uno que se enfoca en los motivos de una persona inmigrante llamado “Indocumentado”, un tema que le tenía mucho apego debido a que su vocalista conocía la realidad de ambos países: México-Estados Unidos.

<p style="text-align: center;"><i>Indocumentado</i> <b>Dangerous Rhythm</b> (Pendas, Aramburu, Vignon, &amp; Mendez, 1981)</p>
<p style="text-align: center;">En los años setenta, Mi vida decayó, Mi pobre futuro, Negro se volvió. Me traté de controlar, No lo pude soportar, Mi modo de vida Lo quiero abandonar Pues del otro lado, hay mucho que lograr Buenas chambas que apostar cruza el río y a ganar Lo verán ¡Voy a ganar!</p> <p style="text-align: center;">Me quiero cruzar no me quiero quedar No quiero quedarme ni un momento más Me quiero cruzar no lo puedo lograr Y si me quedo acá, me van a controlar.</p> <p style="text-align: center;">La ley está siempre sobre mí. Soy un refugiado al Norte del país, Siento que algo va a pasar Lo mejor será cruzar El crimen gabacho</p>

Ya no me importa a mí  
Pues sé que mi vida  
Está muy mal aquí  
Sé que el dólar vale más  
Dame chance y ya verás  
¡Ya verás, ya verás!  
Creo que ahora sí  
Lo voy a conseguir  
Les di una lana  
Me van a "introducir"  
Ya estoy harto de soñar  
Quiero ver la realidad  
No tengo pasaporte  
Ni visa actual.

Ahora sí que estoy muy mal  
Lo mejor será volver  
Y ver que fruto logro hacer  
Me quiero quedar ¡Me voy a quedar!

Con Pendas liderando en las vocales, retratan a una persona que se plantea la idea de cruzar la frontera hacia Estados Unidos con el propósito de tener un mejor futuro, ya que el país donde vive sufre de una crisis financiera e inseguridad haciendo referencia al gobierno de José López Portillo (1976-1982) donde hubo una de las peores caídas económicas en aquellos tiempos. La situación fue tan grave que se pudo ver en varios factores:

- La moneda se devaluó en más del cien por ciento en un año.
- La deuda pública externa se disparó a más de 91 mil millones de dólares.
- Las reservas del Banco de México se agotaron.
- La inflación bordeaba el 100%.

(Cárdenas, 1996)

En cuanto al aspecto migratorio, sabemos que es un problema que se desenvuelve en cada país, empero, cuando te encuentras ubicado cerca de un país del primer mundo, la realidad es que alienta a muchas personas a migrar al lugar donde parece ofrecer una mejor calidad de vida, en este caso, Estados Unidos. Aunado a ello, se debe considerar el otro factor como las condiciones socioeconómicas en México donde la crisis, el ajuste y los cambios estructurales durante la década de los ochenta conduce a un resultado:

En comparación con periodos históricos anteriores, las últimas tres décadas presentan un marcado incremento en la desigualdad en México, debido principalmente a una mayor concentración del ingreso entre los estratos privilegiados de la población. Tanto la contracción de las oportunidades de empleo formal como el aumento de la desigualdad del ingreso han dado lugar a trastornos sociales y soluciones adaptativas por las diferentes clases sociales, entre ellas, la migración (Pastor & Wise, 1997).

“Indocumentado” es una de las primeras canciones que abordan el tema de migración, adentrándose en estas ideologías de la globalización como se ve en el segundo verso: “Mi modo de vida/Lo quiero abandonar/Pues del otro lado, hay mucho que lograr/Buenas chambas que apostar/Cruza el río y a ganar”. Esto representa para muchos el sueño americano que ofrece una mejor calidad de vida que no encontrarán en alguna otra parte, especialmente cuando estás en la frontera con un país del primer mundo.

No obstante, en la segunda mitad de la canción nos presenta algunas cuestiones que lo hacen dudar de cruzar la frontera como el crimen de allá y todos los costos que debe cubrir para llegar a su destino, lo cual lo deja en una posición donde deberá de entrar al país norteamericano de manera ilegal, insinuándolo en la estrofa: “Les di una lana/Me van a "introducir"/Ya estoy harto de soñar/Quiero ver la realidad”, con la ayuda de ‘coyotes’ o ‘polleros’ que, en realidad, son traficantes de humanos que facilitan un camino para entrar ilegalmente al país a cambio de una cierta cantidad de dinero (García Vázquez, Gaxiola Baqueiro, & Guajardo Díaz, 2007).

Y en el último verso, se percata de que no tiene ni siquiera los documentos necesarios para residir en Estados Unidos, por lo que toma la decisión de quedarse en el país donde está porque al menos ya tiene un lugar donde vivir, a pesar de todos los problemas que tiene su entorno, lo cual refleja una dualidad en el individuo sobre querer escapar de su realidad para enfrentarse a otra, sin saber exactamente lo que le depara.

Conforme a las investigaciones del Departamento de Geografía Física, Humana y Análisis Regional en la Universidad de Murcia detallan el flujo de migrantes que

arriban a Estados Unidos durante los siglos XIX y XX, incluyendo el hecho de que la mayoría de estos desplazados buscaban permanecer indefinidamente.

A medida que avanzaban las décadas, el “sueño americano” atraía a personas extranjeras, la investigación estipula que entre 1960-1991 la cantidad de migrantes asciende a 16,9 millones de personas, empero, en la década de los ochenta subió a 7,3 millones, la cual es un aumento 63% mayor en comparación con las décadas anteriores (Serrano Martínez, 1997).

En el siguiente cuadro podemos ver el crecimiento del flujo migratorio en cada década y cómo fue durante el año que la banda mexicana escribió este sencillo existe otro punto coincidente con el tema analizado.

Inmigrantes llegados a Estados Unidos, 1961-91. Según países de origen

	1961-70	71-80	81-90	1991
Alemania	20.0	66,0	70.1	6.5
España	30.5	30.0	15,8	1,8
Francia	34.3	17,8	23.1	2,5
Grecia	90.2	93,7	29.1	2,1
Holanda	27,8	10,7	11,9	1,3
Irlanda	42.4	14.1	32,8	4,8
Italia	206,7	130.1	32,9	2,6
Polonia	73.3	43,6	97,4	19,2
Portugal	79.3	104,5	40,0	4,5
Reino Unido	230,5	123,5	142,1	13,9
Rumania	14,9	17,5	38,9	8,1
Unión Soviética	15,7	43,2	84,0	57,0
Yugoslavia	46,2	42,1	19,2	2,7
Europa	1.238,6	801,3	705,6	135,2
Afganistán	0,4	2,0	26,6	2,9
Bangladesh	—	—	15,2	10,7
Cambodia	1,2	8,4	116,6	3,3
China (y Taiwan)	96,7	202,5	388,8	33,0
Corea	35,8	272,0	338,8	26,5
Filipinas	101,5	380,2	495,3	63,6
Hong Kong	25,6	47,5	63,0	10,4
India	31,2	176,8	261,9	45,1
Indonesia	—	—	14,3	2,2
Irán	10,4	46,2	154,8	19,6
Iraq	6,4	23,4	19,6	1,5
Israel	12,9	26,6	36,3	4,2
Japón	38,5	47,9	43,2	5,0
Jordania	14,0	29,6	32,6	4,3
Laos	0,1	22,6	145,6	10,0
Líbano	7,5	33,8	41,6	6,0
Pakistán	4,9	31,2	61,3	20,4
Siria	4,6	13,3	20,6	2,8
Tailandia	5,0	44,1	64,4	7,4
Turquía	6,8	18,6	20,9	2,5
Vietnam	4,6	179,7	401,4	55,3
Asia	445,3	1.633,8	2.817,4	355,5
Canadá	286,7	114,8	119,2	13,5
México	443,3	637,2	1.653,3	946,2
Caribe	519,5	759,8	892,7	140,1
América Central	97,7	132,4	458,7	111,1
América del Norte	1.351,1	1.645,0	3.125,0	1.211,0
Argentina	42,1	25,1	25,7	3,9
Brasil	20,5	13,7	23,7	8,1
Chile	11,5	17,6	23,4	2,8
Colombia	70,3	77,6	124,4	19,7
Ecuador	37,0	50,2	56,0	10,0
Guayanas	7,1	47,5	95,4	11,7
Perú	18,6	29,1	64,4	16,2
Venezuela	8,5	7,1	17,9	2,6
América del Sur	228,3	284,4	455,9	79,9
Egipto	17,2	25,5	31,4	5,6
Etiopía	—	—	27,2	5,1
Ghana	—	—	14,9	3,3
Nigeria	1,5	8,8	35,3	7,9
Sudáfrica	4,5	11,5	15,7	1,9
África	39,3	91,5	192,3	36,2
Otros países	19,1	37,3	41,9	6,3
TOTAL	3.321,7	4.493,3	7.338,1	1.827,2

Fuente: Statistical Abstract of the United States, 1993.

Lo que nos permite observar es que durante la década que se remarcó fue donde hubo más flujo migratorio, particularmente en América Central y del Norte, empero, el país con la cifra más alta es México en el que su número total de inmigrantes se cuenta en los miles.

Por otra parte, se deben atribuir los cambios legales, reformas y el mal manejo del gobierno norteamericano para controlar la migración de personas a su país como un factor que está relacionado con el aumento de estos registros. En cuanto al número de migrantes mexicanos durante esta década, se estima una cantidad 1,6 millones, siendo la mayor cantidad proveniente del continente americano y esto es sin considerar a los individuos que entran de manera ilegal (Serrano Martínez, 1997).

Este álbum de *Dangerous Rhythm*, traería el movimiento punk en México en una época donde el género del rock era censurado y su legado se mantendría en los circuitos '*underground*' con un liricismo que era directa, 'en tu cara', pero también influenciaría a otras agrupaciones como *Caifanes*, *Café Tacvba*, *Fobia* y *Panteón Rococó*.

Con este tipo de lanzamientos musicales, vendría una serie de canciones que serían más críticas a los problemas sociales, pero sin hacer referencias claras a los causantes de dichos dilemas, solamente servirían para mostrar otra serie de acontecimientos que no se habían cuestionado con anterioridad. Aunque podemos plantear que la definición de la música dentro de un entorno migratorio se entendería como:

Un elemento simbólico vinculado con los procesos de identidad y diferenciación social, los cuales se construyen en los espacios urbanos, destinos de la migración. Estos espacios-destino se ven sumamente enriquecidos por la enorme cantidad de expresiones musicales que, provenientes de distintas regiones, conforman un rico conglomerado sonoro y social, a través de complejos procesos de convivencia. (Híjar Sánchez, 2009)

De tal forma que estas mezclas culturales pueden conducir a nuevos estilos sonoros que enriquecen la ejecución armoniosa para nuevas agrupaciones a seguir fomentando la creatividad que adopta estos sentidos comunitarios. Incluso, surgiría una ola independiente para aquellos que querían escribir canciones sin estar afiliados o firmados por una disquera, ya que ese era el único medio para ser escuchado en la radio. Uno de estos sería la leyenda urbana, *Rockdrigo González*.

### *Rodrigo González - Balada del Asalariado [1984]*

Título: Balada del Asalariado

Artista: Rockdrigo González

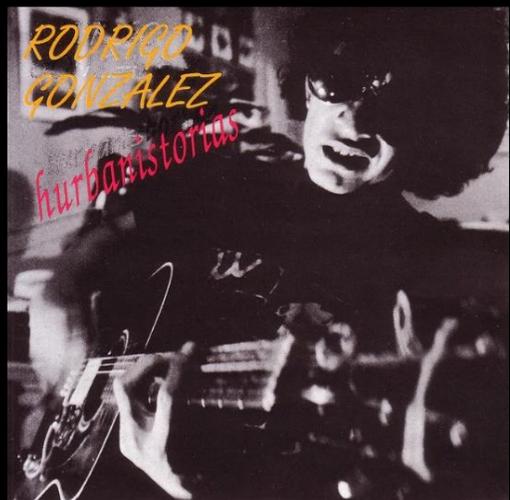
Álbum: *Hurbanistorias*

Año: 1984

Compositores: Rodrigo Eduardo González Guzmán

Disquera: Ediciones Pentagrama

Género: Folk



Originario de Tamaulipas, Rodrigo Eduardo González Guzmán, también conocido como “*El profeta del nopal*”, “*El sacerdote del rock*” o sólo “*Rockdrigo*”, fue uno de los cantautores más subestimados en la escena independiente con un estilo tan peculiar que muchos lo apodarían como nuestro ‘Bob Dylan mexicano’ debido a sus presentaciones en vivo donde tocaba una guitarra, una armónica y su voz. Para el escritor José Agustín, la presencia de este músico sería relevante para el país:

La aparición de Rodrigo González es muy significativa [...] si ya hay en México quien domina el rock y sus diversos niveles, y que a la vez expresa sin dificultades el ingenio y la mejor cultura popular mexicana, puede afirmarse que nos hallamos en el umbral de un buen momento del rock mexicano [...] Con Rodrigo González tenemos ya, de entrada, un rock más complejo, crítico, inteligente y muy mexicano. (Agustín, 1991)

Otra característica fundamental en la carrera musical de *Rockdrigo* era su observación crítica de sus letras, muestra una realidad social compleja en el país, especialmente en el aquel entonces Distrito Federal con una facilidad en las palabras que hasta parecía como un poema que contiene un humor negro, demostrando la creatividad e imaginación que no muchos artistas lograban empeñar durante estos tiempos.

Formaría parte del movimiento rupestre que incluye una generación de músicos y letristas durante los principios de los ochenta que mezclan la música con la literatura, pero con una estética más cruda, realista o terrenal, ya que la mayoría de sus miembros no tenían los recursos económicos para financiar su propia carrera musical y se presentaban en los alrededores de la capital mexicana, incluso en sitios *underground*. En una entrevista de *La Jornada*, el autor Jorge Pantoja habla de su libro que registra los actos del movimiento en *Rupestre, el libro* y señala por qué resulta ser vital este suceso en la historia del rock mexicano:

Considero que el rupestre es un movimiento de transición; en el libro lo defino como el eslabón perdido entre la música de protesta y el rock urbano. Creo que fue un movimiento importante con aportaciones valiosas de Nina Galindo, Roberto González, Fausto Arrellín, que dejaron huella. (Cruz Bárcenas, 2013)

Su sonido era una fusión entre el folk y el rock donde tocaba temas inéditos, aunque siempre habría una semejanza con Salvador Flores Rivera, mejor conocido como Chava Flores, lleno de apodos como el “Compositor festivo de México”, “Cronista musical de la ciudad”, “Folclorista urbano de México” y “Compositor del barrio”. Ambos representaban este tipo de cantautores críticos que utilizan su música como otro medio narrativo, hasta cierto punto, eran cuestionados si sus trabajos eran canciones protesta, Chava diría lo siguiente:

A través de la música se pueden decir muchas cosas, la música será siempre una memoria histórica, pero nunca se va a poder hacer una revolución o una guerra con una canción, así que la llamada canción de protesta no es más que un relato que describe la inconformidad de algunas personas, y es ilógico pensar que con canciones se va a cambiar el sistema; eso se hace con trabajo y dedicación (SACM, 2021)

Mientras que la postura de *Rockdrigo* tendría otra forma de expresarlo, es decir, estaría plasmado en una declaración artística, más bien escribió junto con su colectivo el *Manifiesto Rupestre* donde expresan con más detalle qué significa pertenecer a este comunal musical:

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 equipo electrónico sofisticado lleno de sintetizadores y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente.

Los rupestres por lo general son sencillos, 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 palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochoques; rocanroleros y trovadores. Simples 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 (González Guzmán, 2021).

Con esta filosofía, un nuevo género sería creado por *Rockdrigo*: rock rupestre. Este “poeta del asfalto” dejaría un catálogo de canciones que no se escucharon por un tiempo, en cierta medida con mensajes tan ambiguos pero claros a la vez: *Perro en el Periférico* es una metáfora que describe a un chilango confundido en la ciudad como un perro, pero con un trágico final en el que la velocidad de los coches que pasan en el Periférico puede atropellar a todos esos canes callejeros que habitan la ciudad y nadie se preocuparía.

*Ratas o Asalto Chido*, describen la decadencia en la gran metrópolis, así como la inseguridad que se ha vuelto habitual. *Vieja ciudad de hierro*, un homenaje a la Ciudad de México que sufre de varios cambios; no obstante, la canción que mejor manifiesta una realidad del México 1984, sin caer en la fantasía poética, sería la siguiente:

<i>Balada del Asalariado</i> <b>Rockdrigo</b>  (González Guzmán, 1984)
Me asomé a la ventana y vi venir al cartero Me entretuve pensando en una carta de amor Mas no, no, no Era la cuenta del refri y del televisor.

Me asomé a la ventana y vi venir a Romero  
Me entretuve pensando en que venía a saludar  
Mas no, no, no  
Eran 6 meses de renta que tenía que pagar.

Me asomé a mis adentros, solo vi viejos cuentos  
Y una manera insólita de sobrevivir  
Miré hacia todos lados  
Dije: "Dios, ¿qué ha pasado?"  
"¡Caray muchacho!, solo eres un asalariado".

Por la puerta vi entrar a mi mujer y mis hijos  
Preparó la alegría que nos va a acariciar  
Mas no, no, no  
La despensa y la escuela se tienen que pagar  
Pagar, pagar, pagar, pagar.

Sin descansar  
Pagar tus pasos, hasta tus sueños  
Pagar tu tiempo y tu respirar  
Pagar la vida con alto costo  
Y una moneda sin libertad  
Suben las cosas, menos mi sueldo  
¿Qué es lo que se espera de este lugar?

No, no, no,  
No, no, no.

Me fui para la iglesia a buscar un milagro,  
Rezándole a un retablo quise ver la cuestión  
Más no, no, no.  
Lo que vi fue al diablo de la devaluación.

Me asomé a mis adentros, solo vi viejos cuentos  
Y una manera insólita de sobrevivir  
Miré hacia todos lados  
Dije: "Dios, qué ha pasado?"  
¡Caray, muchacho!, solo eres un asalariado.

Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermana (me visitaba)  
Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermana.

Esta canción tiene como referencia la crisis económica del '82 y la alta deuda externa, así como la transición a esta nueva sucesión presidencial con Miguel de la Madrid. Por otra parte, muestra los esfuerzos de un padre de familia para mantener a todos, incluyendo su vivienda y gastos, pese a que tiene un trabajo, no es suficiente para lo que se requiere para vivir.

De acuerdo con datos obtenidos de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) al término del mandato presidencial de López Portillo, 55% de la población yacía en pobreza por ingresos, mientras que De La Madrid fue de 53.5% (Becerra-Acosta, 2015). El dilema que se manejaron durante estos dos periodos parte de los discursos que se abordaron, ya que ambas posturas eran contradictorias, como lo diría la autora Hipólito Mendoza:

De esta manera, el gobierno federal de aquel entonces puso mayor énfasis en la apertura comercial del país, dejando de lado, la reducción de problemáticas sociales como la pobreza y los fenómenos que le son inherentes: marginación, exclusión, vulnerabilidad, entre otros (Mendoza Enríquez, 2011).

Además de sufrir las secuelas de la crisis económica del '82 que seguían latentes, el presidente De La Madrid junto con su gabinete debía de encontrar alternativas para arreglar la situación financiera y una de éstas fue reducir el gasto público. Sin embargo, esta decisión “afectó más a las clases populares y a la clase media que a los salarios de la burocracia” (Collado, 2011).

Mientras tanto, el periodista Carlos Acosta señalaría un dato impactante – “Al final de 1988, el salario sólo servía para adquirir 60% de lo que se podía comprar en 1983” (Acosta Córdova, 2012). De todos los versos, el que destaca de mejor manera la realidad socioeconómica es: “Sin descansar/Pagar tus pasos, hasta tus sueños/Pagar tu tiempo y tu respirar/Pagar la vida con alto costo/Y una moneda sin libertad/Suben las cosas, menos mi sueldo”. Esta estrofa señala la caída del consumismo.

Con estas letras, expone las dificultades que muchos mexicanos pasaron durante esta época y si lo comparamos con la canción de *Dangerous Rhythm*, notaremos una similitud en la referencia económica del país, tomada por un evento histórico, pero fuera de ello, ambas canciones tienen un enfoque que los distingue.

Con su estilo musical, acapararía la atención de productores tanto de televisión como del cine con filmes “¿Cómo ves?” de Paul Leduc o “Un toke de roc” de Sergio García Michel donde ambas producciones retratan la juventud marginada u

oprimida y su vínculo con el rock. Todo parecería que su estilo contracultural influiría su generación.

Lamentablemente, *Rockdrigo González* tendría un encuentro mortífero el 19 de septiembre de 1985, durante el terremoto más fatal que ha sufrido la nación, el edificio donde vivía, en la calle Bruselas 8 de la colonia Juárez, se derrumbaría y su cuerpo se encontraría posteriormente en los escombros. Como lo diría el vocalista de *Botellita de Jeréz*, Sergio Arau: "Murió de una sobredosis de cemento, se le cayó el edificio... Ese es un chiste que le hubiera encantado a él, por eso lo digo" (Talarico, 2020).

A final de cuentas, todos sus trabajos/composiciones no serían distribuidas después de su muerte y oficialmente, no tenía ningún álbum finalizado, estaban en proceso; el único proyecto sería el casete de *Hurbanistorias*, grabada por él un año antes de su fallecimiento.

Sus grabaciones caseras se convertirían en lanzamientos póstumos y en 1986, *Hurbanistorias* sería reeditado por Discos Pentagrama; demostrando a la escena independiente como una nueva plataforma para sacar música, además de tener éxito, sin tener que afiliarse a una disquera comercial.

Por esta razón, los trabajos póstumos de Rockdrigo serían respetados por varios artistas contemporáneos, así como a la juventud fanática del legendario "Profeta del nopal", un apodo que él mismo se daría por sus primeros años en su pueblo natal de Tampico.

Y su legado estaría marcado en una estatua el 19 de septiembre de 2004, a 19 años del sismo, a su nombre, en el metro Balderas debido a esta icónica canción que hizo donde retrata a un hombre desesperado, capaz de cometer un crimen por amor, al perder a su novia entre la multitud en dicho metro, donde su vida es ignorada por la gran metrópolis del entonces Distrito Federal.

Aunada a su lenguaje coloquial, inteligente y humorístico, muchos jóvenes se conectarían con su trabajo y también, mostraría un lado polifacético del rock que ya

no podía ser calificado como un género ruidoso y rebelde, sino como una corriente filosófica que cuestiona los horrores sociales de un país que se va modernizando. Otro comentario que haría el periodista José Agustín y que revela la trascendencia del rock rupestre fue lo siguiente:

El rock rupestre, pues, era el rock de los jodidos, un rock básico, sin sofisticación, sin recursos, salido directamente de las márgenes de la realidad urbana de los años de la primera gran crisis; un rock de las cavernas, lo que implicaba también un movimiento musical en sus inicios (Agustín, 1991).

Éste fue el impacto de Rockdrigo González con tonadas reflexivas, pero sobre todo, entretenidas; en medio de un ambiente social donde este tipo de canciones no eran transmitidas en la radio sino que se pasaban por medio de casetes y entre la palabra del público que asistía a estos conciertos entre bares o recintos donde el cantautor se presentara, toda una audiencia que lo seguiría hasta el final de su carrera.

Sin embargo, para que el rock evolucionara, tendría que transformarse en un nuevo género conocido como ska y una de las primeras agrupaciones que demostrarían su impacto en la cultura sería *La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*.

### *La Maldita Vecindad - Un Gran Circo [1991]*

Título: Un Gran Circo

Artista: La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio

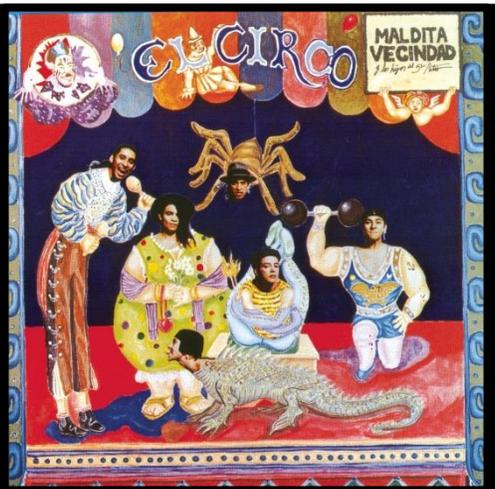
Álbum: El Circo

Año: 1991

Compositores: Adrián Navarro, Aldo Acuna, Eulalio Galarza, José Paredes y Rolando Ortega

Disquera: Ariola Records/RCA BMG Ariola

Género: Ska/Rock/Latin



El terremoto de 1985 señalaría muchas ineptitudes y errores que surgen a través de un gobierno que no estaba preparado para este tipo de catástrofes y con ello, se establece un distanciamiento entre estado-sociedad, en el cual sus intereses serían distintos a lo que necesitaba el país, pero fue ese mismo año cuando se creó la banda conocida como *La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio* conformada por seudónimos como “Roco” (vocal), “Sax” (saxofón), “Lobito” (tumbas), “Aldo” (bajo), “Pacho” (batería) y “Tiki” (guitarra). Algunos miembros se habían conocido en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), Azcapotzalco.

Ellos serían uno de los tantos afectados durante este periodo sombrío, donde la gente de la ciudad ayudaría a quitar los escombros de edificios o construcciones caídas sin la presencia del gobierno y a través de este suceso, *Maldita Vecindad* utilizaría la música como una crítica a la sociedad, así como las realidades que se vivían en un México con calles polvosas, edificios abandonados y rincones peligrosos.

De acuerdo con el Centro de Estudios de Epidemiología de Desastres (CRED), se estima que alrededor de 9,500 personas fallecieron y más de 2 millones 130 mil 204 de individuos fueron víctimas, de algún modo, durante esta catástrofe, por lo que el país tomaría mucho tiempo en recuperarse, además de buscar resoluciones a los millones de mexicanos que no tenían un hogar estable.

Pasarían dos años para que *La Maldita* tuviera presencia en el país, pero su reputación precedería a través de presentaciones en varias zonas marginadas que no son tan acogedoras para algunos como *El Chopo*, o de estos campamentos callejeros que menciona Rolando Ortega (*Roco Pachukote*), el vocalista y fundador de la agrupación en una entrevista donde señala que apoyaba a los damnificados con música y posteriormente, participarían en una marcha que también incluía un concierto andante en aquellos tramos del Distrito Federal (Talarico, 2020).

Ahí se encuentran con el productor y fuerza promotora que estaba detrás del *Rock en tu idioma*<sup>14</sup>, Oscar López, que los firmaría con la disquera BMG Ariola para

---

<sup>14</sup> Fue una estrategia publicitaria por parte de la disquera BMG Ariola (Actualmente es Sony Music) para presentar a bandas musicales que tocaban rock o pop rock en México, Argentina, Colombia, Chile y España.

permitirles hacer sus siguientes lanzamientos. No obstante, el reflejo de estos sentimientos se vería plasmado en su segundo álbum de 1991, '*El circo*'.

Este proyecto musical sería la respuesta por parte de la cultura mexicana que se va apartando de los gobiernos partidarios y así como los mismos ciudadanos se hicieron cargo de ayudarse entre sí durante tiempos complicados, *La Maldita Vecindad* haría lo mismo para transformar el rock mexicano con sonidos de ska, reggae, danzón, cumbia y hasta punk, todo en un álbum.

Aunado a ello, este lanzamiento traería consigo varios éxitos que consolidarían el legado de *La Maldita Vecindad* con: *Pachuco*, la cual responde una cultura chicana<sup>15</sup> donde personas que se vestían de una manera particular serían perjudicadas por la sociedad, así como el choque generacional entre dos grupos particulares; *Kumbala*, que alude a los centros nocturnos o cantinas que había en la Ciudad de México; *Un Poco de Sangre* sería una de las canciones más críticas en el disco donde retrata la impunidad y desigualdad social en el que muere atropellado un niño que limpia parabrisas, mientras que el conductor responsable se preocupa de las manchas en su nuevo coche.

Aun considerando todas estas opciones temáticas, la canción que se destaca por hacer una crónica sobre las rutinas cotidianas en la Ciudad de México es *Un Gran Circo*, en el que se analizará con versos y cuya letra va de esta forma:

<p><i>Un Gran Circo</i> <b>La Maldita Vecindad</b> (Navarro Maycotte, Acuna Yance, Galarza, Paredes, &amp; Ortega, 1991)</p>
<p>Difícil es caminar En un extraño lugar, En donde el hambre se ve Como un gran circo en acción. En las calles no hay telón, Así que puedes mirar</p>

---

<sup>15</sup> Es una comunidad mexico-americana que vive en Estados Unidos debido a que su ascendencia proviene de ambos países que optan por no identificarse ni como estadounidense ni como mexicano debido a su marginación en el territorio americano y la lejanía de tradiciones mexicanas. Partiendo de esta cultura surge "Pachuco", un fenómeno sociocultural que influyó en la vestimenta, peinado, forma de bailar, entre otros. Se caracterizan por vestir camisas de franela, khakis o pantalones holgados y en algunos casos un paliacate en la frente; de ahí surge la evolución a "cholo". Axel Ramírez. (2003) *Educación y cultura chicana en Estados Unidos*. pp. 7-22.

Como rico espectador.  
Te invito a nuestra ciudad.  
En una esquina es muy fácil  
Que tu puedas ver  
A un niño que trabaja  
Y finge sonreír,  
Lanzando pelotas pa' vivir,  
Solo es otro mal payaso para ti.  
También sin quererlo puedes ver  
A un flaco extraño gran faquir,  
Que vive y vive sin comer  
¡Lanzando fuego!

Gran circo es esta ciudad,  
Un alto, un siga, un alto.  
Gran circo es esta ciudad,  
Un alto, un siga, un alto.

Es mágico este lugar,  
Mientras más pobreza hay,  
Mas alegría se ve.  
En las calles hay color,  
No falta algún saxofón  
Al terminar la función  
Allá en el palco de honor  
Nadie podrá ya reír.

Gran circo es esta ciudad,  
Un alto, un siga, un alto.  
Gran circo es esta ciudad,  
Un alto, un siga, un alto.

Los primeros 40 segundos, hay una introducción extensa en el que nos sitúa a través de los sonidos en un mercado o comercio donde se escucha diariamente en México con vendedores locales anunciando sus promociones, acompañada con los ruidos de una calle transitada en cualquier parte del aquel Distrito Federal. De ahí, este ambiente se desvanece para escuchar el instrumental. De esta manera, nos da una bienvenida a la ciudad.

A lo largo de esta canción, hace alusiones directas entre el espectáculo de un circo y lo que pasa en la capital, día a día, pero la gran diferencia es que no hay un telón en la ciudad, donde no hay manera de ocultar lo que ocurre detrás de un circo sino que te toca observar todo lo bueno y malo.

Como punto contextual, debemos considerar que el terremoto de 1985 ocasionó pérdidas económicas donde el Producto Interno Bruto se encontraba entre 2.1-2.4% con un precio aproximado a 170 mil 244 millones de pesos<sup>16</sup>, dejando a más de 150 mil personas sin empleo. Ese 19 de septiembre “borró literalmente del mapa el 30% de la capacidad hospitalaria de la urbe, 412 edificios quedaron destruidos y 5 mil 728 quedaron dañadas” (Villegas, 2015).

Con tantos daños estructurales, cientos de miles de personas se quedaron sin hogar y en desempleo, además de añadir la crisis financiera que seguía a flote después de tres años. Ésta era la realidad de nuestra ciudad, pasando los límites de la pobreza extrema, aunque para entender su significado, veremos la definición por el maestro en Economía por la Universidad de Oxford, Rodolfo de la Torre:

Una persona es pobre si al menos tiene una de seis carencias: rezago educativo, carencias de alimentación, de servicios de salud de calidad y espacios de vivienda o de seguridad social y la pobreza es extrema si tiene tres carencias (De la Torre, 2017).

Tomando en cuenta este concepto, familias afectadas tenían al menos tres carencias y en otros casos, tendrían todas, la cual era más evidente entre distintas zonas de la capital donde la disparidad económica ya se había convertido en un recordatorio constante sobre qué significa vivir en la Ciudad de México.

Por lo tanto, *Un Gran Circo* te sitúa en un lugar donde ves a personas que luchan contra la pobreza y el único medio para subsistir recae en hacer malabares (como en el circo) las cuales puedes ver hasta la actualidad con niños haciendo malabares o a jóvenes jugar con el fuego de distintas maneras y sus presentaciones se localizan en cada semáforo rojo donde haya mucha circulación.

Pese a que sus expresiones faciales del maquillaje de payaso que muestran un sentido de alegría, la realidad es que muchas de estas personas apenas se pueden mantener para seguir viviendo en las calles y ésta es una de las reflexiones que nos dan a entender *La Maldita Vecindad*.

---

<sup>16</sup> Esto es basado a una estimación de expertos de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) en 2015.

Finalmente, llegamos con el coro donde si no entendiste las referencias al principio, entonces lo comprenderás con esta oración: “Gran circo es esta ciudad”- señalándolo como un espectáculo absurdo y deprimente donde la ciudad se ha convertido en un circo que tiene pobreza. Después de esa línea, expresa los señalamientos de un semáforo, pero en este caso, en lugar de avanzar siempre nos quedamos atascado en el tráfico.

Antes de que lleguemos al último coro, tenemos otro verso que recalca el punto anterior sobre cómo las personas que tienen problemas se esconden detrás una sonrisa para continuar con la farsa, el show. Aunque hay una línea donde puede contradecir su punto en: “Mientras más pobreza haya, más alegría se ve”, la cual podemos interpretar en otro sentido, por ejemplo, cuando alguien no tiene muchos recursos, puede encontrar mayor serenidad debido a que no tiene cosas superficiales de qué preocuparse.

Cualquiera de estas interpretaciones, conduce a una realidad que no muchos saben cuándo uno se encuentra en situaciones de calle y la función de un circo pretende entretener, generar sonrisas al público con sus demostraciones, pero como lo dirían en sus últimas líneas: “Al terminar la función, nadie podrá ya reír”, por la triste realidad detrás de los niños malabaristas, los tragafuegos y los payasos que ofrecen un mini espectáculo debajo del semáforo, en menos de cinco minutos. Pese a que la canción fue escrita hace 30 años, seguimos teniendo un circo en esta ciudad.

Título: Gimme the Power

Artista: Molotov

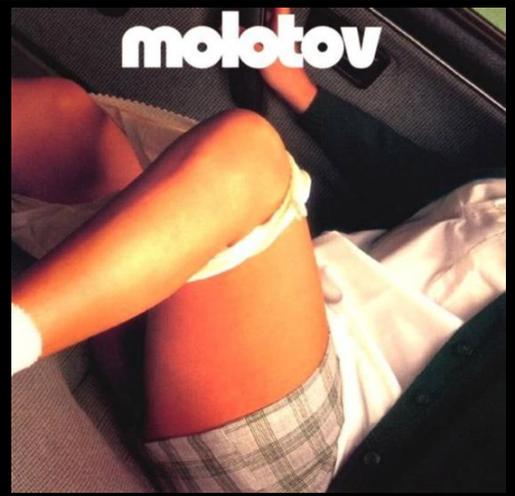
Álbum: ¿Dónde jugarán las niñas?

Año: 1997

Compositor: Miguel Huidobro

Disquera: Universal Music

Género: Rock Alternativo



Si bien hubo bandas que desafiaron los límites de la censura impuesta por del gobierno que se remontan desde *El Tri*, *Botellita de Jerez*, *La Lupita*, *La Cuca*, no existió ninguna agrupación que tomara estos principios, además de llevarlos al extremo como *Molotov*.

Integrada por Tito Fuentes, Micky Huidobro, Paco Ayala y Randy Ebright, ocupando varias funciones en la banda; es decir, entre ellos podían tocar la guitarra, bajo, batería y vocales. También serían uno de los grupos más controversiales que ha tenido el país, ya que la censura a sus canciones era una batalla constante y para el periodista Javier Solórzano, *Molotov* definiría lo siguiente:

Siendo irrespetuosos, contestatarios, divertidos y algo que me parece que es una gran virtud es su sentido del humor. Molotov juega con el lenguaje, juega con nosotros, juega con ellos y lo más importante es que ven lo que pasa y lo mete en esa licuadora en la que cotidianamente están haciendo en su música. (Rubio, 2012).

Cuando la agrupación se forma en 1995, su sonido sería influenciado por la escena musical norteamericana, al estilo de *Red Hot Chili Peppers* y *Beastie Boys*, una fusión entre el rock y el rap. Con esta propuesta sónica, Molotov le daría una frescura al género del rock, ya que no muchas bandas se atrevían a mezclar otros estilos sonoros.

Esto iba acompañado con un sello distintivo del grupo en la manera en que hablaban, era vulgar al estilo de *Sex Pistols*, pero con un lenguaje folclórico lleno

de coloquialismo, picardía, anglicismo y uso de dialectos que se entiende si vives en barrios pobres o en zonas marginadas, éste fue un símbolo de identidad que identificó con todo mexicano.

Por otra parte, tenían a su favor la inexistente autocensura de sus palabras, ya que no estaban afiliados con ninguna empresa, grupo político u organización, logrando expresarse libremente, aunque para la mayoría, sobrepasaban los límites en cuanto a los temas que se pueden tratar en una canción.

Pasarían dos años para que la banda sacara su primer lanzamiento musical, empero, su reputación iba ya de boca en boca y en sus presentaciones en vivo la mayoría de sus fanáticos se sabían las letras de canciones que no estaban oficialmente distribuidas.

En 1997, cuando publican el álbum debut *¿Dónde jugarán las niñas?*, sacudirían la nación con sus letras y una rebeldía contestataria en contra del gobierno, así como de los medios nacionales.

Aunque su primera polémica se encontraría inmediatamente en la portada de su proyecto donde la imagen retrata a una niña de secundaria (que se percibe con el uniforme que trae puesto) con sus pantaletas por debajo de las rodillas; por lo que muchas tiendas de música o en otros centros de compra optaron por cubrir o directamente no promover el lanzamiento debido a que esta imagen era muy controversial como para exhibirla públicamente.

En este disco incluirían canciones que hasta la fecha siguen dando de qué hablar como "*Que no te haga bobo Jacobo*", la cual retrata el impacto de un periodista, Jacobo Zabludovsky, que tanto él como la televisora en donde trabajaba (Televisa), fueran partidarios durante la mayor parte del régimen autoritario del PRI en donde la manipulación de la información era una constante, siendo un periodismo parcial que solamente divulgaba las noticias que a ellos les convenía.

Otra sería "*Chinga tu madre*", la cual en su propio título se entiende el mensaje de esta canción, ofender lo más que puedas a aquella persona a quien lo encuentras como irritante, desagradable o le desees cualquier sentimiento negativo. Aunque la

más controversial sería “*Puto*”, cuyo mensaje es similar a “*Chinga tu madre*”, pero en esta ocasión, la polémica torna en que al utilizar esta palabra ofende la comunidad homosexual, pese a que varias ocasiones, la banda sostuvo que nunca tuvo connotaciones discriminatorias.

Otro aspecto para considerar por qué la polarización del cuarteto venía de críticos y hasta de sus propios fans, surge del hecho que, a diferencia de *La Maldita Vecindad*, *Rockdrigo González* o *Haragán y compañía*, todos los miembros de *Molotov* emanan de familias privilegiadas hasta el punto en que podían ser considerados como “fresas”.

Este término entabla un grupo de jóvenes de clase media-alta que tienen dinero y lujos, sin la necesidad de trabajar porque sus padres sustentan el estilo de vida de sus hijos; otra distinción es que tienen acceso a lugares donde otros grupos marginados no pueden acudir, al menos sin poder evitar que te juzguen por tu forma de vestir o por lo morena que puede ser tu piel. En términos generales, existe una disparidad socioeconómica donde *Molotov* no necesariamente podía conectar con su audiencia, pese a la cantidad de groserías que dijera, así como de compartir las mismas ideologías que alguien de la clase baja.

Sin embargo, la cantilena que los definió como una banda de rock que se conecta con todos los mexicanos, sin importar su estrato social, sería con *Gimme the power*. Esta tonada sería otra mezcla entre el idioma anglosajón y el español o también conocido como ‘spanglish’ donde el juego de palabras, así como del lenguaje se varía, siendo otra característica esencial de ellos:

<p><i>Gimme the Power</i> <b>Molotov</b></p>	<p>(Huidobro, 1997)</p>
<p>La policía te está extorsionando (dinero)          Pero ellos viven de lo que tú estás pagando          Y si te tratan como a un delincuente (ladrón)          No es tu culpa, dale gracias al regente          Hay que arrancar el problema de raíz          Y cambiar al gobierno de nuestro país          A la gente que está en la burocracia          A esa gente que le gustan las migajas          Yo por eso me quejo y me quejo</p>	

Porque aquí es donde vivo  
Y yo ya no soy un pendejo  
¿Qué no wachas los puestos del gobierno?  
Hay personas que se están enriqueciendo

Gente que vive en la pobreza  
Nadie hace nada porque a nadie le interesas  
La gente de arriba te detesta  
Hay más gente que quiere que caigan sus cabezas  
Si le das más poder al poder más duro te van a venir a coger  
Porque fuimos potencia mundial  
Somos pobres, nos manejan mal

Dame, dame, dame, dame todo el *power*  
Para que te demos en la madre  
*Gimme, gimme, gimme, gimme* todo el poder  
*So I can come around to joder*  
Dame, dame, dame, dame todo el *power*  
Para que te demos en la madre  
*Gimme, gimme, gimme, gimme* todo el poder  
*So I can come around to joder*  
Dámele, dámele, dámele, dámele todo el poder  
Dámele, dámele, dámele, dámele todo el *power*  
Dámele, dámele, dámele, dámele todo el poder  
Dámele, dámele, dámele, dámele todo el *power*

Porque no nacimos donde no hay que comer  
No hay por qué preguntarnos ¿cómo le vamos a hacer?  
Si nos pintan como a unos huevones  
No lo somos, ¡Viva México, cabrones!  
Que se sienta el *power* mexicano, que sienta  
Todos juntos como hermanos, porque somos más  
Jalamos más parejo ¿por qué están siguiendo a una bola de pendejos?  
Que los llevan por donde les conviene  
Y es nuestro sudor lo que los mantiene  
Los mantiene comiendo pan caliente  
Ese pan, es el pan de nuestra gente

Dame, dame, dame, dame todo el *power*  
Para que te demos en la madre  
*Gimme, gimme, gimme, gimme* todo el poder  
*So I can come around to joder*  
Dame, dame, dame, dame todo el *power*  
Para que te demos en la madre  
*Gimme, gimme, gimme, gimme* todo el poder  
*So I can come around to joder*  
Dame, dame, dame, dame todo el *power*  
Para que te demos en la madre  
*Gimme, gimme, gimme, gimme* todo el poder  
*So I can come around to joder*

Dame, dame, dame, dame el poder  
Dame, dame, dame, dame todo el power  
Dame, dame, dame, dame el poder  
Dame, dame, dame, dame todo el power  
¡El pueblo unido jamás será vencido!  
¡El tito y el huidos, jamás serán vencidos!

En esta primera parte de la canción nos plantea una realidad pesimista sobre la situación del país: desde la corrupción entre las fuerzas policiales cuya función es proteger y no lastimar al pueblo, hasta la inequidad socioeconómica donde los servidores públicos ganan más dinero mientras que los pobres siguen luchando por mantenerse diariamente.

Un verso que lo da a entender es donde pregunta por qué no “wachas”<sup>17</sup> los puestos del gobierno, ya que es más probable que te paguen de más siendo un funcionario político que cualquier otro trabajo<sup>18</sup>; una noción que se ha mantenido hasta la fecha.

En una investigación difundida en el sitio *Mexicanos contra la corrupción y la impunidad*, al menos 42 altos funcionarios del poder ejecutivo federal ganaron más que el presidente de la República en 2019; 28 de ellos cobraron alrededor de 1 millón 567 mil 640 pesos (Meza & Carrasco, 2020).

Por otro lado, nos trata de señalar que como sociedad debemos de poner manos en el asunto y exigir tanto un cambio como un mejor manejo del país, ya que a lo largo de la gestión del PRI no parece haber rendido frutos, sino que hemos ido empeorando con malas decisiones tomadas por personas ineptas o mejor dicho, sujetos que no son adecuados para ejercer acciones que afectan a toda una nación debido a sus propios intereses.

Durante el segundo tramo de la canción, el sentimiento patriótico enaltece y motiva a los oyentes con palabras como “¡Viva México, cabrones! Todos juntos como hermanos; Es nuestro sudor lo que los mantienes; ¡El pueblo unido, jamás será

---

<sup>17</sup> Es una expresión coloquial mexicana que puede tener dos interpretaciones; la primera es la acción y/o efecto de esperar un determinado tiempo; mientras que la segunda significa esperar un momento oportuno para tener la aceptación de que una acción deba realizarse en un debido tiempo.

vencido!” las cuales siguen recalcando en la participación de los mexicanos como una entidad que busca cambiar al país y en donde las políticas son la última prioridad. El origen de esta canción se debe a décadas de frustración que se pasaba entre generaciones y con *Molotov* representaba un momento en el que la sociedad dijo ‘no más’, ‘estamos hartos de cómo nos manejan’.

Como puntos de referencia se pueden abordar varias situaciones, por ejemplo: las elecciones de 1988, el asesinato de Luis Donaldo Colosio, “el error de Diciembre”<sup>19</sup> o hasta la masacre de Tlatelolco del ’68. La realidad es que tanto el grupo como su generación con la que creció, vivieron los momentos de crisis y era lo único que sabían porque esa fue su realidad, por lo que la frustración que se venía desarrollando desde épocas anteriores tuvo un punto de quiebre en 1997. La bomba molotov había estallado.

Aquí ya no era el punto de saber si lo que se estaba diciendo podía causar represalias, sino que era un reclamo a la corrupción del gobierno de México, desde el momento en que el PRI tomara el poder por casi todo un siglo. Ésta era la reacción que se venía manifestando desde el festival Avándaro de 1971 y cómo el sentimiento no ha cambiado.

Pese a la popularidad de esta copla que resonó en la mayoría de los mexicanos, la controversia que rodeaba al cuarteto era latente y de acuerdo con Tito Fuentes, menciona en una entrevista, la censura/prohibición de su disco fue tan severa que tuvieron que vender sus discos personalmente en diversos puntos de la Ciudad de México en una camioneta en la que se transportaban. En un giro de eventos, su disco sería uno de los primeros lanzamientos en México que llegaron a más de un millón de copias vendidas (Talarico, 2020).

Cimentando el legado de *Molotov* con tonadas que ahora se han convertido en himnos nacionales como *Gimme the power*, su poder musical se transformó en una

---

<sup>19</sup> También conocido como el efecto Tequila, el 20 de diciembre de 1994 hubo un colapso económico que causó la más severa erosión de los niveles de vida de millones de mexicanos, generando desempleo y deudas. Dicha crisis financiera se debe por la falta de reservas internacionales, devaluación de la moneda local y el fortalecimiento de una moneda extranjera. Agustín Cue Mancera (2001). *El Error de diciembre y el libro verde*. pp. 70-79.

canción protesta que cualquier mexicano se sabe sus letras, así como la emoción que proyecta, empero, ésta no sería la última vez que veríamos a la banda dar de qué hablar a través de sus composiciones.

### *Manu Chao - Clandestino [1998]*

Título: Clandestino, Luna y sol, Por el suelo, Welcome to Tijuana

Artista: Manu Chao

Álbum: *Clandestino*

Año: 1998

Compositor: José Manuel Chao

Disquera: Virgin Records

Género: Pop latino/Reggae/Dub/World



Habrían pasado más de cuatro años desde que *Mano Negra* se disolvió en 1994, para Manu Chao ésta sería una oportunidad de hacer otro tipo de música que no estuviera ligada al estilo de su grupo y, por medio de grabaciones que estaban dispersas en varias partes del mundo, así como colaboraciones latinoamericanas entre las que se distingue *Tijuana No* (México), *Skan* (Brazil) y *Todos Tus Muertos* (Argentina), la concepción de su primer álbum en solitario daría sus primeros pasos.

En octubre de 1998, lo titularía *Clandestino* y como su nombre, este proyecto musical tendría un enfoque más concreto, simple, de calle, cuyos sonidos reflejan una presentación que se difunde a través de canales de comunicación subterráneos, además de mezclarse con otras estaciones de radio a lo largo de este disco. De cierta forma, pareciera que estás escuchando algo clandestino, algo que no debías de haber indagado.

Con 16 canciones y una duración de 46 minutos, las melodías estarían acompañadas de reggae, dub, world, salsa, pop francés, entre otros. Las influencias de la música de América Latina eran más que notorias, sin embargo, el instrumental no sería lo que mantendría a flote este álbum sino eran las letras que había detrás de cada tonada, las cuales reflejan hasta la fecha varios problemas sociopolíticos en América, a pesar de que Manu era proveniente de Francia. En una de sus muy pocas entrevistas que ha hecho, menciona la conexión que tiene con Latinoamérica:

Para mí, América Latina fue mi escuela de vida y un aprendizaje de todo. Primero, llegué allí por la música. Crecí en París, pero había muchos discos latinos en casa, estaba esa cultura en casa. Era la época de las dictaduras en América Latina y había muchos activistas refugiados en París, muchos de ellos se juntaban en la casa de mis padres: chilenos, argentinos, uruguayos. América Latina estaba desde pequeño en mis orejas, en la gente que me encontraba, aunque aún no sabía bien qué era.

Después, pude conocer América Latina con las giras que hicimos con Mano Negra, incluso con la crueldad que supone una gira, que llegas y no puedes quedarte mucho tiempo. Pero, por suerte, con ese tren con el que cruzamos Colombia [1993], donde pudimos quedarnos por más rato en lugares excelentes. También, cuando he estado sin bandas he tenido la posibilidad de pasar más tiempo allí, donde me aceptaron y me consideraron; tengo mi familia ahí. Aunque es un continente grande, con muchos, miles de mundos (Chao J. M., 2016).

Con esta conexión multicultural de su infancia, la lengua era otro factor que se destaca de este proyecto, ya que hay fragmentos de canciones que eran habladas en español, inglés, francés y portugués; dándole variedad a las coplas. Sin embargo, hay otro motivo por la que se hace relevante, la temática aborda sucesos que han ocurrido en México (al menos la mayor parte del álbum) como: el levantamiento del EZLN, la ascendencia del crimen, pobreza, el flujo de la migración y el “sueño americano”. La primera ejemplificación se percibe desde, coincidentemente, el primer sencillo titulado al igual que el disco, expresando lo siguiente:

*Clandestino*  
**Manu Chao**

(Chao Ortega, 1998)

Solo voy con mi pena  
Sola va mi condena  
Correr es mi destino  
Para burlar la ley

Perdido en el corazón  
De la grande Babilón  
Me dicen "el clandestino"  
Por no llevar papel

Pa' una ciudad del Norte  
Yo me fui a trabajar  
Mi vida la dejé  
Entre Ceuta y Gibraltar

Soy una raya en el mar  
Fantasma en la ciudad  
Mi vida va prohibida  
Dice la autoridad

Solo voy con mi pena  
Sola va mi condena  
Correr es mi destino  
Por no llevar papel

Perdido en el corazón  
De la grande Babilón  
Me dicen "el clandestino"  
Yo soy el que burla ley

Mano negra, clandestina  
argelino, clandestino  
mexicano, clandestino  
Marihuana, ilegal

Si bien ya se ha abordado el tema de inmigración con la composición de *Dangerous Rhythm* en 1981, la distancia entre tiempo y espacio sería significativa por cómo el tema migratorio se ha percibido de manera social, es decir, la distinción entre ambos artistas es que Manu Chao te mostraba la perspectiva de alguien que va a cruzar la frontera de manera ilegal, mientras que la banda de punk te demuestra a alguien contemplando la idea de migrar al norte, pero se resigna en el proceso y decide quedarse en donde está.

Con referencias sobre “la grande Babilón”, una de las civilizaciones más antiguas de Mesopotamia a la que se le atribuyen numerosas innovaciones en arquitectura y

geometría, así como la influencia en la cultura de la humanidad; o el Estrecho de Gibraltar, que marca la frontera entre África y Europa, nos ejemplifica que el tema de migración es un problema mundial que se puede aplicar en cualquier situación, sin importar la locación geográfica (National Geographic, 2016). Incluso, hace referencia directa a un problema que ha visto en el país donde Chao creció, Francia, con la llegada de argelinos que cruzan continentes para una mejor vida que no puede conseguir en su propio territorio.

En lugar de autodesignarse como un migrante, se denomina como un clandestino porque carece de documentos oficiales que le permitan ingresar a un nuevo país y aun así sabe las implicaciones que conllevan por cruzar de manera ilegal. Durante la canción nos da a entender que el clandestino entiende las consecuencias de viajar a un rumbo al cual no conoces, además de abandonar todo lo que tenías atrás y vagar como un fantasma que no tiene derechos.

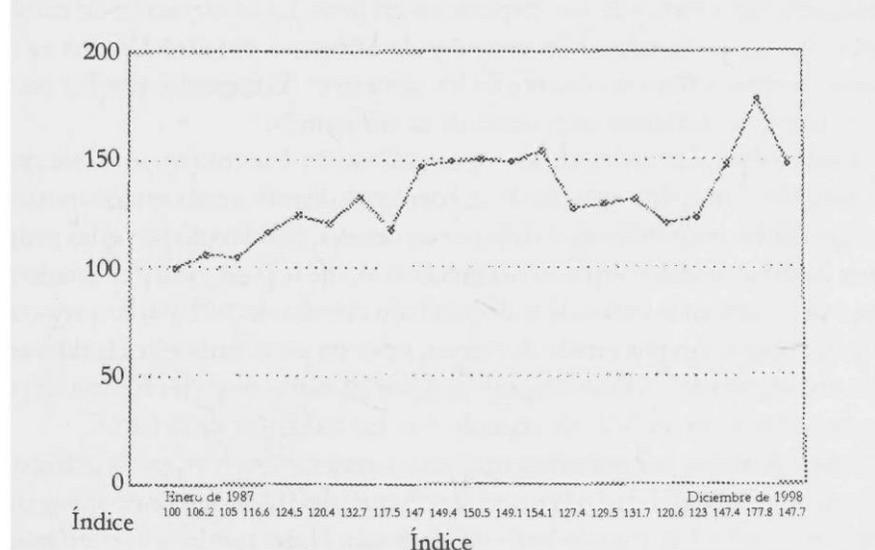
Ésta es la realidad de muchas personas que migran porque existen ocasiones en las que se consideran como criminales, de ahí proviene este último verso donde busca la asimilación entre la palabra clandestino e ilegal con alguna nacionalidad extranjera con el propósito de que el oyente conecte la relación, así como la percepción que tomará cuando escuche estos términos inocuos en medio de un camino peligroso. En un informe anual recabada por *Human Rights Watch* señala que la ley de inmigración de 1996:

Promovió el uso de la detención de inmigrantes y refugiados como enfoque central de la política de inmigración de Estados Unidos. La ley dispuso que serían detenidas en su gran mayoría quienes llegaran a los puertos de entrada del país sin la documentación requerida, y creó categorías de inmigrantes con antecedentes delictivos cuya detención era obligatoria.

En la frontera entre Estados Unidos y México, la Patrulla Fronteriza de EE.UU. y otros funcionarios de inmigración siguieron cometiendo violaciones a los derechos humanos, tales como tiroteos injustificados, asaltos sexuales y golpizas. Entretanto, la cantidad de agentes fronterizos aumentó dramáticamente de 3.400 en 1993 a 6.000 para el año 1997 (Human Rights Watch, 1998).

Por otra parte, una investigación denominada como el *Proyecto Cañón Zapata* monitoreó los flujos migratorios de entrada y salida de México a Estados Unidos entre el 1 de septiembre de 1987 al 30 diciembre de 1998 a través de entrevistas que sobrepasan una cantidad de 136 mil migrantes en distintas ciudades fronterizas del territorio mexicano. Con el fin de entender los números de la gráfica anterior, la investigación nos señala:

GRÁFICA 2. *Cambios en el índice del volumen de los flujos de la migración indocumentada de México a Estados Unidos, usando el semestre de abril-septiembre como base, por semestre, hasta 1998.*



En términos generales, notamos un volumen acrecentado conforme pasan los años y no es hasta 1998 cuando hay un pico alto en la circulación migratoria indocumentada que también se les atribuye a otros sucesos como los cambios en cuanto al control tanto del Congreso como el Poder Ejecutivo en ambos países, recesiones económicas, principalmente en México y los acuerdos firmados en el Tratado de Libre Comercio (Bustamante, 2000).

Dicho esto, las cifras que se han demostrado fueron simplificadas en una historia narrada en un formato musical por parte del cantautor francés que demuestra la crueldad de un 'alienígena' que escapa para subsistir de un trabajo que le permita tener una mejor calidad de vida y no existe una mejor promesa que pisar la tierra de un país primermundista cuyos dilemas para lidiar la migración ilegal, solamente se han complicado en los últimos años.

No obstante, otro tema que aborda Manu Chao generalmente en su álbum solista es el apoyo al Ejército Zapatista, así como la admiración de su líder, el Subcomandante Marcos. Esparcido en pequeños fragmentos de audio que se localizan en varias canciones, se puede apreciar un discurso del Subcomandante; creando una narrativa alterna que nos deja con una reflexión sobre el impacto del EZLN, asimismo, discernir el objetivo que busca alcanzar al estilo persuasivo, intelectual y emotivo que solamente su líder carismático puede obtener.

Canciones como *Luna y Sol*, *Por el suelo* y *Welcome To Tijuana*, formaron parte de esta dinámica y que, cuando se recopilan todos estos audio-clips nos percatamos que proviene de la *Cuarta Declaración de la Selva Lacandona* hecha el 1 de enero de 1996; justamente dos años después de haberse introducido a la esfera sociopolítica de México con la toma de varias alcaldías de Chiapas. Éste fue su comunicado:

El general en jefe del Ejército Libertador del Sur, Emiliano Zapata  
Manifiesto Zapatista en Náhuatl:

Nuestra lucha es por el respeto  
A nuestro derecho a gobernar y gobernarnos  
Y el mal gobierno impone a los más  
La ley de los menos  
Nuestra lucha es por la libertad

Para el pensamiento y el caminar  
Y el mal gobierno pone cárceles y tumbas

Nuestra lucha es por la justicia  
Y el mal gobierno se llena de criminales y asesinos,

Estas son hoy nuestras exigencias  
Nosotros nacimos de la noche,  
en ella vivimos, moriremos en ella.  
Pero la luz será mañana para los más,  
para todos aquellos que hoy lloran la noche,  
para quienes se niega el día.  
Para todos, la luz; para todos, todo.

Techo, tierra, trabajo, pan, salud, educación, independencia, democracia, libertad...  
Estas fueron nuestras demandas en la larga noche de los 500 años.  
(Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General, 1996).

El lanzamiento de *Clandestino* tomó el concepto de una canción protesta a un álbum protesta que no se limitaba en algún problema regional, sino que abordaba

temáticas con las que el oyente pueda conectarse, además de presentar estos problemas a una audiencia mucho más grande en forma de un audio, la cual se vería beneficiada con la variedad de lenguajes que facilitarían el acceso y/o entendimiento de ciertas composiciones.

Tenemos que considerar otras canciones como: *Mentira*, alude a la falsedad de cualquier político o figura autoritaria y hasta incluye un fragmento del canto clásico “*La Llorona*”; *Welcome to Tijuana* es una composición directa que plasma la situación fronteriza donde exactamente se divide entre Baja California, México y California, Estados Unidos, un punto central para turistas americanos y para mexicanos queriendo cruzar a E.U. Por más que dedique composiciones a su tierra natal o a naciones sudamericanas, hay una conexión con nuestro país donde el propio autor comparte indirectamente grabaciones de nuestra cultura.

Dicho esto, lo que deslumbra es el hecho de que fue un artista extranjero que admira tanto la cultura latinoamericana como para realizar toda una propuesta musical que celebraba y apoyaba las causas sociales, dando partida a toda una brecha de oportunidades en las que el globalismo puede contribuir a la resolución de un conflicto.

## Panteón Rococó - Nada Pasó [1999]

Título: Nada Pasó

Artista: Panteón Rococó

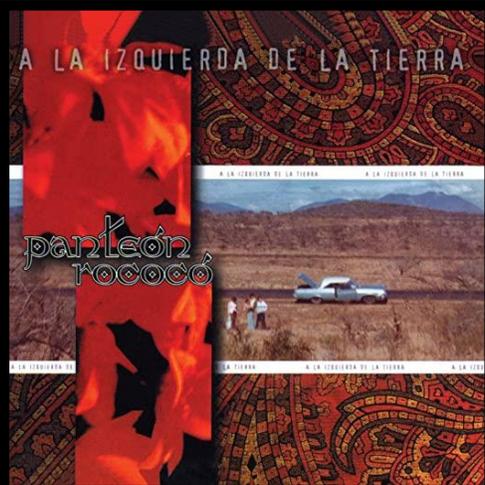
Álbum: *A La Izquierda de la Tierra*

Año: 1999

Compositor: Luis Román Ibarra

Disquera: RCA/BMG

Género: Ska/Rock en español/Cumbia



La mayoría de las canciones que hemos revisado, tienen que ver con eventos que suceden en el momento y, aunque es entendible la relevancia e inmediatez de componer temas para un mayor impacto, pero también se pueden escribir tonadas que sirven para seguir recordando algún hecho histórico. En el caso de Panteón Rococó, esto harían en su álbum debut.

La banda de ska se formaría a partir de 1995 en la Escuela Nacional Preparatoria 9, donde los integrantes: Luis Ibarra “*Dr. Shenka*” (Vocal), Darío Espinosa (Bajo), Leonel Rosales (Guitarra), Felipe Bustamante (Teclado), Paco Barajas (Trombón), Rodrigo Bonilla (Guitarra), Missael Oseguera (Saxofón) y *Tanis* (Percusión); tocarían en eventos estudiantiles y apoyarían públicamente ciertos movimientos sociales como EZLN, posiblemente ésta fue la influencia principal en el génesis de este grupo. Aunado a ello, ocasionaría una gran fanaticada que los propulsaría a su carrera musical.

Para 1999 lanzarían su primer disco llamado *A la izquierda de la tierra*, la cual alude a su posición política, tomarían como influencias a *La Maldita Vecindad*, pero con la capacidad de escribir canciones que no tuvieran ese peso crítico hacia el gobierno y dedicar composiciones a ‘la banda’.

Debido a su conexión musical que comparte las mismas ideologías y sentimientos con los cuerpos estudiantiles de la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM), la Universidad Autónoma de México (UAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN), habría un tema en particular que tomarían personalmente esta generación juvenil: la masacre de Tlatelolco en 1968. Este lamentable suceso que sigue vigente por la carencia de una resolución oficial, ya que los responsables nunca fueron castigados, sería el punto de inicio para la agrupación mexicana con el siguiente tema:

*Nada Pasó*  
**Panteón Rococó**

(Ibarra García, 1999)

Con el ego muy arriba  
Y la conciencia por los suelos  
A 30 años la historia parece ser memoria  
Mientras el pueblo observa indiferente  
Que en todos lados matan a su gente  
Y tú sentado aquí oyendo esta canción  
Dime qué haces para salvar a la nación.  
Sólo una bala lo ha alcanzado  
Le destrozó el corazón  
Tantas historias que se han contado  
De todas no se enteró.  
Al otro día no se habló nada  
Todo el mundo calló  
Pistola en mano y una metralleta  
Aquí nada pasó.

Pobre de él, pobre de ella  
La bala los separó  
Y ahora él vive feliz en una estrella  
Donde no hay represión  
Pobre de él pobre de ella  
El cielo se sacudió  
Y ahora él vive feliz en una estrella  
Donde no hay represión.

Y hoy su madre sigue acudiendo  
Al lugar donde él murió  
Es 2 de octubre y está lloviendo  
Y a ella no le importó.  
Cuando en el alma se trae la lucha  
Como le sucedió  
No importa que cortes cartucho  
Si aquí nada pasó.

Pobre de él, pobre de ella  
La bala los separó

Y ahora él vive feliz en una estrella  
Donde no hay represión  
Pobre de él pobre de ella  
El cielo se sacudió  
Y ahora él vive feliz en una estrella  
Donde no hay represión.

(Transición musical)

Y ahora él te pide  
Que junto a él sigas luchando  
Por acabar con la injusticia en este país  
Para que a tus raíces ya nunca las dejes ir  
Ayudes a tu hermano a no sucumbir  
Y no dejes que esta tierra se vaya a hundir.  
Y ahora él te ruega  
Por la causa en la que murió por amor, por dolor  
Ayudes a tu hermano a no morir  
Enseñes al compatriota a compartir  
Acudas ya con tu pueblo a combatir  
Y enseñes a los niños a sonreír.

Al comienzo de la canción, nos sitúan en el momento en que escribieron esta copla, la sociedad parece indiferente a todos los sucesos que se han quedado en el pasado y más que una revisión histórica, nos muestra un aspecto más íntimo, personal, realista al contemplar un escenario que se narra a una generación que, probablemente, no lo recuerda.

Alude cómo fue retratado este evento días después, además de la versión oficial tanto del gobierno como de los medios que representaron a los estudiantes como los incitadores de violencia con influencias comunistas que buscaban boicotear los Juegos Olímpicos, además de desestabilizar el gobierno de Díaz Ordaz. Relacionado con esta narrativa, gran parte de los medios impresos estaban ligados con informes provenientes en la Secretaría de Gobernación (Rodríguez Munguía, 2007).

En el segundo verso, aporta un dato importante en la canción y ésta es la identificación de nuestros personajes de las que se hablan. Se trata de una madre que sigue lamentando la muerte de su hijo, uno de los tantos estudiantes que nunca regresaron a sus hogares y a la vez, alude a la realidad que, sin saber dónde quedaron exactamente sus restos, la Plaza de las Tres Culturas fue la última vez

que se encontraba con vida. Por este motivo, siempre acude a este lugar para recordarlo.

Horas después del 2 de octubre de 1968, el presidente dio una cifra oficial para la prensa nacional y extranjera: 26 muertos, 1,043 personas detenidas y 100 heridos; mientras tanto, un reporte de la *Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado* en 2006, sugiere que no es posible dar una cifra definitiva debido a las múltiples desapariciones forzadas o la falta de encontrar restos humanos de los desaparecidos, se estima alrededor de 350 muertos, aproximadamente (Cárdenas Guzmán, 2018). Para Diana Guillén, este suceso implicaría muchos aspectos a considerar:

La represión dejó sus peores huellas en Tlatelolco, pero en el camino violó la autonomía universitaria, fabricó delincuentes donde no los había, convirtió en sospechosos a los jóvenes que por el simple hecho de caminar con un par de personas más por la calle se convertían en posibles conspiradores, impidió el libre tránsito y, por supuesto, utilizó sin miramiento alguno la violencia abierta como parte de una estrategia estatal que se había instaurado de tiempo atrás. (2011)

Para este último fragmento de la canción, a partir del minuto 2:55, se escucha como el ritmo pasa de ser un ska energético a una rumba donde la voz del *Dr. Shenka* también se altera como si pidiera a gritos que recordemos algo. En este caso, se trata de invitar al oyente a comprender qué se tiene que hacer para seguir luchando por un país que está en contra de un gobierno injusto y corrupto.

Una manera de adoptar este mensaje se reduce a la frase que se dice cada año durante esta fatídica noche: "¡2 de octubre no se olvida!" Simboliza este movimiento estudiantil como un impacto ejemplar que ha resonado con la juventud para manifestar su inconformidad e impregnar esta memoria despreciable al Estado, cuyas manos tienen la sangre de estudiantes que sólo exigían la libertad de opinar, expresar, protestar sin ser oprimidos; un sentimiento que se manifestaba hace treinta años (tiempo en que escribieron la canción) y cincuenta años, si lo consideramos actualmente.

Título: Hit Me. Frijolero

Artista: Molotov

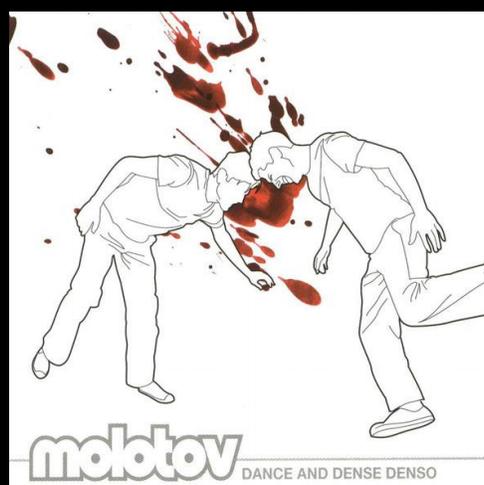
Álbum: *Dance and Dense Denso*

Año: 2002

Compositor: Miguel Huidobro, Randy Ebright

Disquera: Universal Music

Género: Rock Alternativo/Rap



Al paso de tres años, la esfera política daría giros significativos iniciales, es decir, para las elecciones presidenciales del 2000, el comienzo de un nuevo siglo sería la primera vez que tendríamos una presidencia que no perteneciera al PRI y el pueblo mexicano ya estaba cansado de esta dictadura perfecta que se venía decayendo en los últimos años. Dicha permutación sería gobernada por el Partido Acción Nacional (PAN) a cargo de Vicente Fox Quesada.

Esto supondría una nueva transición democrática con un candidato en Fox que llegaría a las elecciones como el gran favorito del país, especialmente porque venía de ser el presidente de Coca Cola en Latinoamérica, lo cual era un sinónimo de liderazgo, un componente decisivo que favorecería a una nación desesperada en busca de una transformación.

Junto con esta victoria trascendental y democrática, la ilusión de muchos mexicanos se iluminaría de nuevo en manos de un partido político que prometía ser distinto a lo que estábamos acostumbrados por casi todo un siglo anterior: adiós a la corrupción; las crisis financieras, el crimen organizado; entre otros. Al fin y al cabo, éste era un nuevo milenio que traería consigo muchos cambios, lamentablemente, no sería la realidad.

Dicho esto, se puede afirmar que la libertad de expresión mejoró ya que la sátira política no era un motivo para ser enjuiciados, tanto el lenguaje ofensivo como el

rock ya no formaban parte de estos elementos disruptivos al gobierno. No obstante, al remover esta iniciativa implementada por el PAN, la presidencia de Fox se convertiría en una de las mayores decepciones que encabezaba la deshonrada historia política en el país.

En pocas palabras, nada había cambiado. La única diferencia era que el logotipo del partido político había permutado a otro color y letreado, pero con el auge de cárteles, narcotráfico, pobreza, uno podría argumentar que fuimos en peor camino. No era de esperarse que los primeros en protestar su inconformidad sería el grupo musical favorito de México y no me refiero a *Café Tacvba*, *Caifanes* o *Fobia*: era *Molotov*.

Acapararían las luces otra vez con la llegada de su tercer disco *Dance, dense y denso*, donde su humor y despreocupación por el contenido de sus letras sería nuevamente el distintivo. Aunque esta vez, tenían un mensaje fuerte y claro para los funcionarios de este país con dos canciones en específico: la primera sería una continuación de su éxito *Gimme the power*, con sentimientos similares en cuanto a su desprecio por los políticos en *Hit Me*.

Dicha composición toma un aspecto más sombrío que su canción lanzada en 1997, cuyas conclusiones de la tonada implicaba el desengaño que muchos mexicanos percibieron en su momento. Asimismo, la corrupción que influía en cada individuo que sirve al país. La nueva democracia no era suficiente y pese a unas cuantas libertades, la desigualdad social seguía latente; “los ricos se hacían más ricos”; por ejemplo, el primer verso de la canción se expresa con el “deseo” de convertirse en un funcionario público:

<p><i>Hit Me</i> <b>Molotov</b></p>	
<p>Traducido por: Alan Mauricio Hernández Vázquez</p>	
<p>(Huidobro, Ayala, &amp; Ebright, 2002)</p>	
<p>Cuando era chico quería ser como Superman Pero ahora quiero ser diputado del PAN (O del PRI o del PRD) O cualquier cosa que tenga un poco de poder Quiero convertirme en músico, político</p>	<p>Traducción</p>

<p>Y construirle un piso al Periférico      Quiero acabar con el tráfico      Tengo que entrar en la historia de México      Y luego miro al pesero que va medio pedo      Jugando carreras con los pasajeros      Pero él tiene que pasar primero      Sin luces, sin frenos junto al patrullero      Aunque no sepa leer, no sepa hablar      Él es el que te brinda la seguridad      Así lo tienes que respetar      Porque él representa nuestra autoridad</p> <p>So, you think you're gonna hit me?      But now we're gonna hit you back      So, you think you're gonna hit me?      But now we're gonna hit you back      So, you think you're gonna hit me?      But now we're gonna hit you back      So, you think you're gonna hit me?      Hit me</p> <p>Te meterá en el bolsillo una substancia ilegal      Y te va a consignar al poder judicial      Y ahí seguro que te irá muy mal      Porque te harán <i>cocowash</i><sup>20</sup> con agua mineral      Porque en ti creíamos todos los mexicanos      Te dimos trabajo pagado y honrado      Te dimos un arma, para cuidarnos      Y el arma que usas, la usas para robarnos      Y aunque quieras quejarte con papá gobierno      Les pides ayuda y te mandan al infierno      Porque tendríamos que tirar buen pedo      Sólo te van a dar atole con el dedo      Y en la fila del departamento de quejas      Toparás con un mar de secretarías pendejas      “El siguiente” en la fila y así te la pelas      Pero el bono sexenal nunca se traspapela</p> <p>So, you think you're gonna hit me?      But now we're gonna hit you back      So, you think you're gonna hit me?      But now we're gonna hit you back      So, you think you're gonna hit me?      But now we're gonna hit you back      So, you think you're gonna hit me?      Hit me</p> <p>México solidario acabó a los tiranos      Sin la necesidad de ensuciarnos las manos</p>	<p>¿Crees que me pegarás?      Ahora, te vamos a pegar de regreso      ¿Crees que me pegarás?      Ahora, te vamos a pegar de regreso      ¿Crees que me pegarás?      Ahora, te vamos a pegar de regreso      ¿Crees que me pegarás?      Pégame</p> <p>¿Crees que me pegarás?      Ahora, te vamos a pegar de regreso      ¿Crees que me pegarás?      Ahora, te vamos a pegar de regreso      ¿Crees que me pegarás?      Ahora, te vamos a pegar de regreso      ¿Crees que me pegarás?      Pégame</p>
--	---

<sup>20</sup> Es un coloquialismo en México que se refiere a un lavado de cerebro o la labor de convencer a alguien.

<p>No podemos pedir resultado inmediato  De un legado de setenta y cinco años  Todos unidos pedimos un cambio  Piedra sobre piedra y peldaño a peldaño  Solo poder expresarnos  Es palabra de honor de nuestro jefe de Estado  Te arrepentirás de todo lo que trabajas  Se te irá la mitad de lo que tú ganas  Manteniendo los puestos de copias piratas  Que no pagan impuestos, pero son más baratas  Veo una fuerte campaña de tele y de radio  Promoviendo la unión entre los ciudadanos  [Mensaje libre de un pueblo libre y soberano]  Igual que tú, Molotov también es mexicano!</p> <p>(Nos quieren pegar, pegar)  So, you think you're gonna hit me?  (Nos la van a pagar)  But now we're gonna hit you back  (Nos quieren pegar, pegar)  So, you think you're gonna hit me?  (Nos la van a pagar)  But now we're gonna hit you back  Hit me</p> <p>Nos quieren pegar, pegar  Y nos la van a pagar, van a pagar  Nos quieren pegar, pegar  Y nos la van a pagar, van a pagar  Nos quieren pegar, pegar  So, you think you're gonna hit me?  (Nos la van a pagar)  But now we're gonna hit you back  (Nos quieren pegar, pegar)  So, you think you're gonna hit me?  (Nos la van a pagar)  But now we're gonna hit you back  Hit me</p>	<p>¿Crees que me pegarás?  Ahora, te vamos a pegar de regreso</p> <p>¿Crees que me pegarás?  Ahora, te vamos a pegar de regreso  Pégame</p> <p>¿Crees que me pegarás?  Ahora, te vamos a pegar de regreso</p> <p>¿Crees que me pegarás?  Ahora, te vamos a pegar de regreso  Pégame</p>
---	---

El primer verso demuestra un aspecto desconcertante que aparece en toda la historia de México, cualquiera que se adentra en la esfera política tiene en sus manos el poder de ejercer cambios que perjudican a la ciudadanía. En términos coloquiales, en lugar de hacer el bien hacen el mal, sean conscientes o no de sus acciones.

Luego, en el segundo verso señala que la seguridad del país ya no puede ser dependiente de las fuerzas policiales y en contraste, puedes ser víctima tanto del

abuso de autoridad como del crimen organizado. Otra forma de comprender la corrupción policiaca se presenta en un acto conocido como “mordida” donde se establece un soborno, ya sea iniciada por parte de la policía o de la persona que detuvieron, y si no le pagas lo que pide, te pueden encarcelar.

Aunado a ello, las ‘costumbres’ duraron más de 70 años del PRI en el poder se hacían presentes durante la transición al PAN con otra práctica ilegal para entrar a las fuerzas policiales. Generalmente, dichas tarifas que servían para ser aceptado en esta profesión de seguridad iban directamente a miembros del narcotráfico que, por su parte, proporcionarían un sueldo mayor a los salarios gubernamentales, a cambio de servicios a estos nuevos reclutas (Shelley, 2001).

La falta de confianza en el sistema político era un sentimiento popular entre los mexicanos que hasta llegaron al punto de no tener una esperanza de que las cosas iban a mejorar. De hecho, era común decir – “Si ya nos ha ido peor...” porque nos hemos acostumbrado a una realidad pesimista de nuestra situación.

No obstante, las inquietudes de *Molotov* enardecerían una vez más con otro himno folclórico que todo ‘paisano’ vive o ha vivido al pisar territorios extranjeros. *Frijolero* se destacaría por la forma en que aborda tres temas esenciales simultáneamente, un concepto musical que no se había mostrado antes.

Entre los tópicos se destacan: migración, racismo y el tráfico de armas; todas vinculadas con las relaciones bilaterales entre Estados Unidos y México. Aunque hemos presentado varias canciones que hablan de la migración ilegal, te pone en cuestión el choque de culturas que son completamente distintas y sin importar de qué lado vivas, seguimos formando parte de un círculo vicioso.

Con todos estos temas entrelazados, vemos que recurren mucho a la realidad y no sería más claro en cómo retratan los nexos políticos complicados en ambos países, es decir, México-EUA venía de conversaciones para un acuerdo migratorio y todo se detuvo con el atentado terrorista en 2001 denominado 9/11 u 11S en el que cuatro aviones secuestrados por la organización terrorista *Al Qaeda*; dos

impactaron a las Torres Gemelas del *World Trade Center*, uno el Pentágono y uno más iba al Capitolio de los Estados Unidos, aunque no logró su cometido.

Tomando en cuenta este antecedente, las políticas ejercidas por el país norteamericano ante problemas como la guerra en contra de las drogas, los costos del TLCAN y migración fueron complicaciones para alivianar esta relación bilateral, además de que el gobierno de Vicente Fox no fue necesariamente solidario con las respuestas militares a cargo de George W. Bush dirigidas al medio oriente.

Tras los atentados del 11 de septiembre, resultó claro que las prioridades de Washington eran otras. Para algunos analistas, y por supuesto para la propia administración Fox, los atentados “causaron” un cambio en las prioridades estadounidenses, echando por tierra las posibilidades del acuerdo migratorio, el cual, de otra manera, habría progresado. Como sea, al final del sexenio no hay acuerdo migratorio ni una mayor integración en Norteamérica. (Anaya Muñoz, 2007)

Viniendo de una familia que emigró a los Estados Unidos y estuvo presente en el antes y después del 9/11, se percibió un “aire” distinto donde la comunidad ya no era tan abierta, además de que las miradas prejuiciosas comenzaron a ser menos sutiles, especialmente si no tenías la piel clara. El “sueño americano” ya no era una oportunidad para muchas familias que perseguían una calidad de vida idealista para proveer un mejor futuro. A partir de estas frustraciones, surge la canción:

<i>Frijolero</i> <b>Molotov</b>	
Traducido por: Alan Mauricio Hernández Vázquez	
(Huidobro, Ebright, & Ayala, 2002)	
<p>Yo ya estoy hasta la madre De que me pongan sombrero Escucha entonces cuando digo No me llames frijolero. Y aunque exista algún respeto Y no metamos las narices Nunca inflamamos la moneda Haciendo guerra a otros países. Te pagamos con petróleo E intereses nuestra deuda, Mientras tanto no sabemos ¿Quién se queda con la feria?</p>	<p>Traducción</p>

<p>Aunque nos hagan la fama De que somos vendedores De la droga que sembramos, Ustedes son consumidores.</p> <p>Don't call me gringo You fuckin beaner Stay on your side Of that goddamn river Don't call me gringo You beaner No me digas 'beaner' Mr. puñetero Te sacaré un susto Por racista y culero No me llames frijolero Pinche gringo puñetero</p> <p>Now I wish I had a dime For every single time I've gotten stared down For being in the wrong side of town And a rich man I'd be If I had that kind of chips Lately, I wanna smack the mouths Of these racists Podrás imaginarte desde afuera, Ser un mexicano cruzando la frontera Pensando en tu familia mientras que pasas Dejando todo lo que conoces atrás Si tuvieras tú que esquivar las balas De unos cuantos gringos rancheros Les seguirás diciendo "Good for nothing, wetback" Si tuvieras tú que empezar de cero Now why don't you look down To where your feet is planted That U.S. soil that makes you take shit for granted If not for Santa Anna, just to let you know That where your feet are planted would be México Correcto!</p> <p>Don't call me gringo You fuckin beaner Stay on your side Of that goddamn river Don't call me gringo You beaner</p>	<p>No me llames gringo Pinche frijolero Quédate en el lado De ese maldito rio No me llames gringo Frijolero</p> <p>Si tuviera un centavo Por cada ocasión Que he sido amenazado con la mirada Por estar en el lado equivocado del pueblo Y un millonario sería Si tuviera esas fichas de poker Últimamente, quiero golpear la boca De estos racistas</p> <p>"Bueno para nada, mojado" Si tuvieras tú que empezar de cero Ahora ¿Por qué no miras abajo? Adonde tus pies están plantados Ese suelo americano que los das por sentado Si no fuera por Santa Anna, solo te avisaría Que tus pies que estás plantando, sería México Correcto!</p> <p>No me llames gringo Pinche frijolero Quédate en tu lado De ese maldito rio No me llames gringo Frijolero</p>
--	---

No me digas 'beaner' Mr. puñetero Te sacaré un susto Por racista y culero No me llames frijolero Pinche gringo puñetero	
--	--

El estilo musical de esta canción retoma sus influencias de rock al ritmo de hip-hop que ahora va acompañado de un acordeón que alude a la peculiaridad del sonido norteño, banda y corridos. Con estos sonsonetes del folclor mexicano, la melodía trata de reubicarnos en la frontera del país con Estados Unidos donde escuchamos la historia de un individuo que ha cruzado al otro lado de vallas fronterizas, solo para encontrar más problemas.

A través de esta narrativa, *Molotov* nos propone oír las experiencias de aquellas personas que pisan el territorio fronterizo en los tiempos donde el atentado terrorista del 2001 ha afectado la percepción social de todo migrante que se vea distinto a un norteamericano, una segregación racial donde los insultos y malos tratos eran rutinarios.

Términos como *beaner* o *frijolero*, son palabras despectivas que se utilizan para señalar a los mexicanos, ya fueran ciudadanos o ilegales. El significado detrás de este insulto se debe a que los frijoles enlatados era lo prevalente en tiendas de servicio y lo más común en la comida latina.

Mientras tanto, el término que se denomina para insultar a un norteamericano era gringo y, pese a los distintos significados, era la manera más fácil de identificar a alguien que nació en Estados Unidos, por lo que este choque cultural que plantea *Molotov* es más una guerra de palabras entre ambas personas (las cuales se ven y escuchan en el coro) donde el resentimiento del mexicano está hartado de los estereotipos que le ponen desde la perspectiva internacional como se lee en el primer verso.

De acuerdo con un reportaje de *Milenio*, el escritor estadounidense, David Bowless, apunta que el mito de "*green go*", una expresión usada por soldados mexicanos durante la intervención estadounidense de 1846-1848 sirvieron para ahuyentar a

sus enemigos que portaban un uniforme verde; no tiene evidencia para sostener este origen.

En realidad, la palabra surge en el diccionario de España 1787 donde se refieren al término *gringo* como: “Los extranjeros que tienen cierta especie de acento, que los priva de una locución fácil y natural castellana”. Aunque otro punto de partida es que el término proviene de Grecia que se puede ver en el Diccionario de la Real Academia Española de 1869: “Griego, en la frase de hablar en gringo, hacerlo en lenguaje ininteligible” (Ramírez L. Á., 2019).

Durante los siguientes versos explican cómo es el trato político entre ambos países donde a simple vista, parece insinuar que los americanos se aprovechan de las ineptitudes del gobierno mexicano, especialmente en la línea: “Mientras tanto no sabemos quién se queda con la feria”. Asimismo, es posible entender cómo los ciudadanos no sabemos a ciencia cierta qué pasa con el dinero que se cobran de los impuestos y ni siquiera se puede determinar a dónde va destinado, si a las obras públicas o directamente a las manos de funcionarios, senadores, congresistas, entre otros.

Dicho ejemplo se puede contemplar en una nota periodística de *La Jornada* en 2009, que presenta el informe de la Cuenta Pública, prueba el punto de cómo el gobierno de Vicente Fox Quesada tuvo la capacidad para implementar un mejor desarrollo del país y aun así, desaprovecharon las oportunidades debido a las ambiciones personales de su gabinete, ejemplo de ello:

Respecto del análisis del gasto, a lo largo de la administración de Fox se mantuvo en una proporción de 65% y 35% entre el gasto programable y el no programable. Esto indica, señala el documento, “que 35% del gasto fue improductivo, con las consiguientes consecuencias en el crecimiento económico, empleo, ingreso per cápita y combate a la pobreza, y que (Fox) destinó más de un tercio de los recursos en gasto corriente, en servicios personales y en materiales y suministros”. (Méndez, 2009)

Basándonos en este informe, el sexenio foxista perjudicó de la misma forma que lo hacía el PRI, mientras que el derroche de estos recursos iba destinado al partido gobernante y las soluciones a los problemas socioeconómicos eran inexistentes. A

través de los testimonios de la agrupación conforme el tiempo, Tito Fuentes y Randy Ebright (2012) mantendrían su postura política que han experimentado entre las transiciones del PRI-PAN:

[Fuentes]: Tenemos más empatía y con una mentalidad de izquierda que de derecha, y nos parece que el gobierno es tan malo, tan apestoso que ya hasta nos da hueva de hablar de eso.

[Ebright]: Yo en lo personal, no confío en nadie que aspira a ser político.  
(Rubio, 2012)

En el último verso previo al coro, denota la otra relación ilícita donde el proceso de la compra y venta de las drogas se debe a la culpa/responsabilidad de ambos lados, por ejemplo, la frase de que nosotros (mexicanos) somos los vendedores, mientras que ellos (norteamericanos) son los compradores revela un fuerte contraste que se respalda con varios hechos históricos.

En el libro de Louise Shelley '*Corrupción y Crimen Organizado en México durante la transición post-PR*', evidencia varios puntos de cómo estos problemas causaron el aumento del crimen, uno de ellos siendo la posición geopolítica donde aparte de estar debajo de un país primermundista, asimismo, Estados Unidos es el gran consumidor de drogas en todo el mundo.

Datos provenientes de la Organización Mundial de Salud en 2019 reporta que el 5.89% de la población global lo ocupa EE.UU., siendo el país que lidera en cuanto al desorden de sustancias ilegales y el proveedor más grande para ellos es México, que se ha expandido a otros países europeos (Swaim, 2021).

Seguido de esta primera mitad, la canción se transforma por medio de las letras en el que Randy Ebright, con descendencia estadounidense, rapea en español e inglés para exhibir una perspectiva racial para todo mexicano que estuviera en suelo norteamericano tiene qué aguantar con la discriminación.

De hecho, en el documental *Gimme the power*, Ebright habla sobre la inspiración de esta canción la cual se remonta a una instancia en la que viajaban a Estados Unidos para pasar las vacaciones y durante el proceso aduanal/migratorio en los aeropuertos fronterizos, empiezan a cuestionar a su esposa y a su hija de apenas

un año, sobre por qué tenían pasaportes americanos, dichos cuestionamientos llegaron al punto donde empezaron a “basculear”<sup>21</sup> a su familia con guantes de látex, tratándolas como si fueran criminales.

Este suceso lamentable generó una rabia intensa en el baterista/vocalista Randy que se puede escuchar en estos versos dirigidos a los *gringos* que implementan estos ataques étnicos que se pueden remontar hasta la independencia de Estados Unidos donde la esclavitud de africanos forma parte de su historia. No obstante, para comprender su significado, se tuvo que traducir en español completamente, por lo tanto, aunque algunas rimas no tengan mucho sentido, el mensaje sigue siendo directo y brutal.

Al igual que su primer éxito, *Molotov* narra de una manera conversacional la historia del México basándose tanto a los tiempos en la que ellos vivieron como retomando siglos anteriores, es decir, en esta misma canción se alude el Tratado de Guadalupe-Victoria que firmó el presidente Santa Anna para ceder los estados de California, Nuevo México, Arizona, Texas, Nevada, partes de Colorado y Wyoming, a cambio quince millones de dólares y ponerle fin a la Guerra Mexicoamericana de 1846-1848. Se estima que México perdió el 55% de su territorio (*National Archives*, 2020).

Estos eventos se pueden considerar también como un punto de inicio en cuanto a la rivalidad, desprecio o tensión entre los países, por lo que la emotividad de *Frijolero*, *Gimme the power* o *Hit Me* van más allá que una simple tonada de odio, que representa siglos de incompetencia con el manejo del país sobre los cuales el traspaso del poder es constante, pero la lucha protesta también lo seguirá siendo, hasta exigir un cambio.

---

<sup>21</sup> Es un término coloquial que se refiere a la revisión corporal intensiva donde la persona es posicionada con los brazos y piernas extendidas. Estas prácticas son empleadas por guardias de seguridad, oficiales, entre otros.

## CONCLUSIONES

Una de las conclusiones más importantes a las que se llegó durante este trabajo de investigación fue que dados los conceptos retomados de varios autores como Saussure, en lo que implica la semiótica desde un enfoque social; el funcionamiento de la *mass media* con Serge Moscovici; o Serge Denisoff en la creación de las canciones protesta, se puede considerar a la música como un medio de comunicación masiva adicional a los ya mencionados medios tradicionales (Prensa, Radio, Televisión e Internet).

Sin embargo, la distinción recae en su reproducción de mensajes donde las letras están basadas de cualquier problema social que haya durante el proceso creativo de una composición musical y cuya información puede complementarse a lo que se haya planteado en estos medios masivos, tocando temas que pueden causar controversias para muchas empresas mediáticas.

A final de cuentas, la música resulta ser una actividad social que remite al estado anímico que proyecta el autor hacia el oyente, generando una sinergia entre ambos lados como una expresión cruda de la psique humana. Por otra parte, se convierte en un elemento interdependiente con las manifestaciones socioculturales que han surgido en estos sesenta años analizados donde esta actividad musical se contrasta con las reacciones a ciertos eventos históricos y reúne estas emociones hacia una dirección que hace conectar al espectador directamente con la canción.

Considerando lo anterior, se corroboró que la música trasciende más allá del entretenimiento de las masas, se puede adoptar un tipo de discurso que se utiliza como una práctica, así como una cognición social donde una agrupación musical absorbe la información de varios textos o recursos audiovisuales y lo emplea en un recado comunicativo para grandes audiencias con el fin de expresar una idea que concierne sobre algún tema de gran importancia.

Habitualmente, este discurso armónico establece una relación entre el lenguaje, la comunicación y al entorno social, pero que debe de estar constituido con un

mensaje claro y conciso, empleando diferentes métodos que se pueden utilizar en la comunicación.

Un ejemplo de ello ha sido estudiar el vínculo entre un emisor-receptor, analizando las estructuras del mensaje que difunden los medios y su impacto a nivel social-cultural. Por ende, es importante conocer el contexto del enunciado en un discurso para determinar más a fondo su significado o impacto que refleja la interacción humana de forma verbal. Se podría argumentar que la comunicación puede ser un vocabulario compartido, mejorando el lenguaje del individuo cada vez que se establezca una relación con los demás, por lo que, el signo lingüístico de la música es mutable, inmutable y lineal.

Utilizando la interpretación hermenéutica y empleándolo en cada composición musical, nos percatamos que el lenguaje afecta el comportamiento del individuo, es decir, el empleo de ciertas palabras tendrá un impacto a los agentes sociales que lo hayan captado. Lo interesante es que existe una gran variedad de géneros musicales que tienen diferentes modos para acercarse al público, aunque con el mismo propósito de acercarse a más audiencias para presentar nuevas ideologías, consecuente con ello, nos catapulta a una mayor libertad de expresión.

También se debe acentuar la importancia que recae en la psicología social sobre cualquier aspecto cotidiano, ya que nos ayuda a comprender nuestras conductas tanto internas como externas que nos definen como seres humanos, tomando en cuenta un sinnúmero de factores que abarcan desde nuestras percepciones y/o pensamientos hasta los sentimientos.

En este caso podemos referirnos a los fenómenos psicosociales, es decir, aunque existan ocasiones en donde no hay una exhibición del lenguaje, se sigue empleando el modelo tradicional: el emisor transmite un mensaje al receptor y solamente con la expresión visual, gestual o corporal, se puede entender lo que quiere manifestar; aunque depende del receptor para aceptar en su totalidad el mensaje que se difundió.

De esta manera, el desenvolvimiento de la persona influenciada por los medios en su vida cotidiana altera y hasta plasma sus convicciones en la sociedad que vive, ya que busca relacionarse con los mensajes detrás de ideologías que sean relacionadas con lo que el receptor piensa; así que, por medio de estas informaciones relevantes del individuo, entonces lo adapta en su círculo social diversificado por pensamientos que enriquecen su desarrollo sociológico. Como bien diría B. Thompson, día a día hay un flujo constante de contenidos e ideas que generan una cultura mediatizada, o al menos, una memoria colectiva.

Tal es el caso con todas las canciones que se analizaron en este trabajo, es decir, iban dirigidas a la clase media o baja en algunos casos, dada por el entendimiento estas agrupaciones que se percataron de este sector social como el más afectado por las acciones gubernamentales, y sus obras musicales lo ejemplifican, estableciendo una conexión directa que aceleraron su popularidad.

De los seis artistas estudiados en este último capítulo, tres venían de una clase baja-media: *Rockdrigo González*, *Panteón Rococó* y *La Maldita Vecindad*. Esto significa que no tienes que pertenecer a la clase baja o estar en la pobreza extrema para poder escribir canciones que hablen de todas las cosas que te molestan, politizándolo o no, todo mexicano siente la misma frustración, enojo, ya que sabemos de cierta manera que las situaciones sociales, políticas y/o económicas en nuestra nación no van nada bien.

Muchos fanáticos del rock que sale del 'barrio' como estos dos grupos mencionados, son apasionados porque los grupos que están tocando para ellos, se ven y se visten igual que su audiencia. De alguna manera, influye en los oyentes porque entablan esta conexión donde todos somos idénticos, venimos de una misma locación y se siente un orgullo por ver a alguien como nosotros llegando a la cima, sin olvidar de donde vinieron.

En otras palabras, puedes venir de una familia privilegiada o de una que no tiene recursos, lo que nos conecta a todos es cuando compartimos la misma ideología. Esto fue lo que notó *Molotov* desde el momento en que empezaron a tocar en vivo y cuestionaron las etiquetas sociales cuando publicaron *Gimme the Power*; todos

sabían que era una banda ‘fresa’, con influencias en la industria musical, empero, no se puede negar que la letra detrás de dicha canción era un pensamiento que ha cruzado la mente de todo mexicano.

Entonces, la capacidad que tiene la formación particular de la comunicación en la música se fija principalmente de la resistencia de las masas y en la presión social que ejerce, ya que cada persona con una identidad propia es diferente a la adaptación que puede ser sutil o notoria, por lo que la comunicación debe de comprenderse como un instrumento social y no una práctica que se ejerce por la mayoría.

Esto implica que la música de protesta se convirtió en un aparato contestatario que planteaba lo manipulador o inocuo que suele ocurrir con medios masivos al no divulgar toda la información e inclusive, dirigirlo hacia otro punto de discusión que beneficie a las empresas editoriales.

Dichas situaciones se han presentado en instancias donde hay movimientos sociales que, por cierto, van acompañadas de coplas como una plataforma que expresaba su descontento en contra de un sistema opresor, lo cual ayuda a cumplir la hipótesis de la presente investigación que consistía en averiguar cómo la música puede formar parte de una crítica evidente de los malestares de un país a través de medios de comunicación.

Asimismo, el común denominador de todas estas canciones es que han sido producidas en un mismo género: rock. Ya sea en su estilo general o con variaciones como lo fue el ska, punk o folk, todas estas variedades pertenecen a la misma raíz rocanrolera, ya que siempre ha tenido esta esencia que se rebela ante el sistema, hasta evidencian algunos de los obstáculos para publicar sus composiciones ya fuera por hablar de la pobreza, crimen, corrupción, discriminación o los mismos actos de represión.

Es más, con estas tonadas nos percatamos que, a excepción de *Molotov*, no mencionaban a alguien directamente, sino que hacían referencias vagas cuando se trataba de políticos, lo generalizaban como si fuera un organismo, una institución.

Es entendible si lo hacían para evitar una represalia directa en forma de censura, pero lo único que deja ver es que sus letras sirvieron más como un enlistado de quejas, sin exigir algo a cambio, nos recalca - “aquello está mal y allá también”, pero ¿qué se hará para resolverlo? Para Chava Flores, la respuesta era simple, nada.

Si bien, es complicado dar resoluciones a problemáticas que ni siquiera los que están a cargo han logrado, la diferencia está como artistas, tienen mayor influencia sobre su audiencia y los puede concientizar, no como una herramienta propagandística sino como discurso reflexivo.

Mejor dicho, *Rockdrigo* logró encontrar un balance donde expone el problema, te lo dice sin pretensiones o exageraciones y lo colorea con su sentido del humor. Su efecto poético narrativo no agita al oyente, más bien todo lo contrario, cautiva a la audiencia con sólo sus letras y menos de dos instrumentos, dándole más claridad a escuchar su voz. Al fin y al cabo, él escribió el ‘Manifiesto Rupestre’ y su filosofía está basada en el simplismo, le mientan la madre a lo cotidiano, pero a la vez ama la cultura. Con estos pasos, podrías llegar a cambiar el pensamiento de una sociedad.

En otro orden ideas, se tiene que explicar que estas canciones elegidas no implican que sean las únicas que han retratado una manifestación musical y hayan dejado de existir hasta 2002. De hecho, los años siguientes aparecerían nuevas agrupaciones con ideologías similares, aun así, tocarían los mismos temas explorados en décadas anteriores, dejando notar que los mismos problemas persisten y la única distinción recae en los nombres o actores involucrados, al menos en el caso de México.

Aunque con la llegada de nuevas tecnologías y caídas de regímenes militares en este nuevo mundo globalizado, la música de protesta evolucionaría a otras necesidades que imploraba la sociedad, incluyendo su propia distribución, es decir, la censura ya no podía limitar su selección en cuanto a quiénes podían publicar sus canciones y quiénes no.

Si no fuera por su perseverancia y pasión que le tenían a estos proyectos sonoros, no sería posible comprender la magnitud de un asunto que se proyecta desde una perspectiva más centrada donde no existen alianzas políticas, sino la intención de expresarse libremente, de una manera pacífica, artística y humanitaria.

Ahora, la música se ha vuelto independiente donde todos pueden subir en línea con toda libertad lo que piensan o sienten, aunque no sería posible por el camino que pavimentaron las generaciones anteriores al tener que combatir todo tipo de represalias, censuras e intimidaciones, sin importar el hecho de que varios de los mismos temas que han causado estragos, siguen ocurriendo como una manera de decir que la historia se repite.

Dentro de las observaciones finales encontramos la distinción entre canciones de protesta que superpone en varios tiempos, por ejemplo, el contraste entre la cantidad de composiciones que surgieron en los primeros años de los sesenta eran escasas a lo que encontramos una década después y así, sucesivamente, destacando el menester de la población por proyectos similares a estos que harían conciencia para futuros oyentes; lo cual también se vería a causa de estas subculturas que predominaban respectivamente en cada época como el movimiento *Hippie, Punk, Chicano*, entre otros.

Este nuevo estilo de propagar mensajes impugnadores captados en los versos y estrofas de una cantilena abrió las puertas para involucrarse en todo tipo de marchas, siendo un elemento inclusivo que no muchas plataformas mediáticas podían acomodarse.

Muchas de las agrupaciones que recurrían al estilo musical de protesta señalaron que sus voces sirvieron para darle fuerza o valga la redundancia, la voz a todo un sector que ha sido callado, amenazado, pisoteado; mientras que encontraron una manera de ser escuchados gracias a las causas que los mismos músicos querían luchar y esparcirlo en todos los rincones posibles, convirtiendo este género en una expresión muy respetada por las sociedades u organizaciones activistas.

La música es una constante en el desenvolvimiento de un ser humano ya que aparece en varias disciplinas y ámbitos que entrelaza con cualquier entorno social, volviéndose en una rutina cotidiana que une a varios individuos al ritmo de una canción en el lapso de unos minutos, implantada en nuestra conciencia de manera individual o grupal. Bajo este razonamiento, la música en vivo convoca a centenares, miles de personas en un solo espacio, al igual que las marchas en busca de un cambio general y beneficios para todos.

Pese a ello, nos preguntamos ¿Acaso la música genera cambios? ¿cambia el rumbo de un país? No, necesariamente. La música, los sonidos y canciones no generan un cambio que trascienda en grandes magnitudes, es decir, no resolverá las crisis económicas, no acabará con la discriminación, pobreza o cualquier otro problema que le agreguemos, la respuesta será la misma. Sin embargo, la preponderancia que domina a favor de la música reincide en el modo en que comunica un sentido que resuena directamente al oyente a medida de una introspección o reflexión de todo lo que le rodea.

Requiere de un proceso que el receptor debe de realizar: lo capta, asimila y reproduce el mensaje en distintas situaciones la cual también dependerá del impacto emocional que éste lo reciba, lo compartirá transversalmente a un medio de comunicación que alcance a más personas hasta el punto en que se estructura una cultura alternativa sustentada por valoraciones objetivos e ideales.

Consecuentemente, forma un sentido de identidad que solamente se comparte entre los emisores, artistas o bandas con el receptor en la forma de un oyente, audiencia o aficionados en canales tan simples como escuchar una canción y entenderla sin problema alguno. No requiere de libros o recursos electrónicos para discernir el acontecimiento que se está refiriendo; con solo oír las letras tendrás la información suficiente para interpretar por qué es tan importante saber el contexto de tu realidad.

## REFERENCIAS

### BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, J. (1991). *Contra la corriente*. México: Diana.
- Bohmann, K. (1989). Desarrollo de los medios. En *Medios de comunicación y sistemas informativos en México* (págs. 103-111). México: CNCA-Alianza.
- Cárdenas Guzmán, G. (2018). México 68, Un legado que perdura. *¿cómo ves?*, 9-13.
- Cárdenas, E. (1996). *La política económica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carter v. Rafferty, 621 F.Supp. 533 (United States District Court, New Jersey 7 de Noviembre de 1985).
- Chao, J. M. (4 de Julio de 2016). Somos un altavoz. Una entrevista a Manu Chao. (M. González, R. Ràfols, & I. Ertör, Entrevistadores)
- Chao, M. (17 de Febrero de 1995). La Rumba del Señor Matanza. (E. Tiempo, Entrevistador)
- Chao, M. (1995). Manu Chao explica qué significa Señor Matanza. (MTV, Entrevistador)
- Collado, M. d. (2011). Autoritarismo en tiempos de crisis: Miguel de la Madrid. *Historia y grafía*, 149-177.
- Corbetta, P. (2007). La recopilación de los datos: Técnicas Cualitativas. En *Metodología y Técnicas de Investigación Social* (págs. 301-404). Madrid: McGraw-Hill.
- Corbetta, P. (2007). La observación participante. En *Metodología y Técnicas de Investigación Social* (págs. 301-341). Madrid: McGraw-Hill.
- Corbetta, P. (2007). El uso de documentos. En *Metodología y Técnicas de Investigación Social* (págs. 375-402). Madrid: McGraw-Hill.
- Corbetta, P. (2007). Las fuentes estadísticas oficiales. En *Metodología y Técnicas de Investigación Social* (págs. 248-261). Madrid: McGraw-Hill.
- del Castillo Troncoso, A. (2008). El movimiento estudiantil de 1968 narrado en imágenes. *Sociológica*, 63-114.
- Denisoff, S. (1966). Canciones de persuasión: Un análisis sociológico sobre las canciones de propaganda urbana. *The Journal of American Folklore*, 581-589.
- Eckstein, S. (2001). En *Poder y protesta popular: movimientos sociales latinoamericanos* (pág. 394). México: SIGLO XXI Editores.
- García, J. (1996). *De los sonidos a los sentidos: Introducción al lenguaje*. México: Trillas.
- González Reyna, S. (1991). *Géneros Periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso*. México: Trillas.
- González Reyna, S. (1999). Las formas del discursos y los géneros periodísticos. En *Periodismo de opinión y discurso* (págs. 7-25). México: Trillas.

- Híjar Sánchez, F. (2009). Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad. *Literaturas Populares*, 245.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y Poética. En *Ensayos de Lingüística General* (págs. 353-367). Barcelona: Seix Barral (2a. ed.).
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lydon, J. (7 de Octubre de 2014). The Art of Noise: Conversations with Great Songwriters. (D. Rachel, Entrevistador)
- McQuail, D., & Windahl, S. (1997). Modelos básicos. En *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva* (págs. 41-84). Pamplona: EUNSA.
- Monsiváis, C. (2008). *El 68, la tradición de la resistencia*. México: ERA.
- Mortaigne, V. (2012). *Manu Chao, un nomade contemporain*. Francia: Don Quichotte.
- Peñalver, J. M. (2009). La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural. Francia: Fòrum de Recerca.
- Pérez, M. (1981). La música como mensaje en el contexto socio-cultural de la Historia. En *El universo de la música* (pág. 16). España: Musicalis.
- Ricci, P., & Bruna, Z. (1990). Estudios del lenguaje. En *La comunicación como proceso social* (págs. 93-133). México: Grijalbo.
- Ricoeur, P. (1984). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.
- Silbermann, A. (1982). Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 637-647.
- Simmel, G. (2005). En *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* (pág. 12). Buenos Aires: Gorla.
- Tipa, J., & Viera, M. (2016). Significaciones de lo juvenil a través de la música como experiencia de ocio en dos contextos fronterizos en México. *Pueblos y Fronteras*, 43-67.
- Thompson, J.B. (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma de México.
- Van Dijk, T. (1996). La pragmática del discurso. En *Estructuras y funciones del discurso* (págs. 58-77). Madrid: Siglo xxi.
- Van Dijk, T. (2003). El discurso como estructura y proceso. En *El estudio del discurso* (págs. 21-65). Barcelona: Gedisa.
- Zolov, E. (1999). En [trad.] *Elvis refrito: La alza de la contracultura mexicana* (págs. 2017-2019). Estados Unidos: University of California Press.

Zolov, E. (2009). La juventud se impone: Rebelión cultural y los temores de los mayores en México 1968. *De/rotaR*, 105.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

Alva de la Selva, A. R. (2003). De la expansión a la cúpula del poder: Quince años de televisión en México. *Revista Mexicana de Comunicación*. pp. 16-22.

Anaya Muñoz, A. (2007). La política exterior de México durante el sexenio de Vicente Fox. *Sexenio en perspectiva*. pp. 31-36.

Antonio Zúñiga, J., Galán, J., & González, S. (6 de Agosto de 2000). Durazo, de cruel jefe policiaco a benefactor de alcohólicos. *La Jornada/El Sur*, p. 17.

Archundia García, A. (2011). El movimiento médico en 1964-1965. *Especialidades Médico-Quirúrgicas*. pp. 28-31

Arráez, Morella, Calles, Josefina, & Moreno de Tovar, Liuval. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *SAPIENS*. pp. 171-181.

Brea, J. L. (2002). El Teatro de la Resistencia Electrónica (hackers, artistas y activistas). En *La era postmedia*. Barcelona: Publicación independiente. pp. 52-68.

Bustamante, J. (2000). Migración irregular de México a Estados Unidos. Diez años de investigación del Proyecto Cañón Zapata. *Frontera norte*. pp. 7-49.

Castillo García, G. (10 de Junio de 2010). los halcones no fueron la única fuerza de choque que actuó en la matanza de 1971. *La Jornada*. p. 21.

Cruz Bárcenas, A. (21 de Marzo de 2013). Los músicos del movimiento rupestre, eslabón perdido del rock. *La Jornada*, p. 8.

Cue Mancera, A. (2001). El Error de diciembre y el libro verde. *El Cotidiano*. pp. 70-79.

El Día. (15 de Septiembre de 1971). Orgía dela decadencia. *El Día*, pág. 5.

Excélsior. (12 de Septiembre de 1971). Nudismo y Mariguana. *Excélsior*, pág. 1.

Fajardo, L. (2009). A propósito de la comunicación verbal. *Forma y Función*. pp. 124-125.

Fernández, C. (2001). La fábrica de las telenovelas. En *El tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México: Grijalbo-Mondadori. pp. 147-169.

García Vázquez, N. J., Gaxiola Baqueiro, E. G., & Guajardo Díaz, A. (2007). Movimientos transfronterizos México-Estados Unidos: Los polleros como agentes de movilidad. *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política*. pp. 101-113.

Graffin, G. (2002). *Punk Manifesto*. California, Estados Unidos.

Guillén, D. (2011). ¡Batallón Olimpia; no disparen! *Revista Bicentenario*. pp. 61-69.

Hernández Johnston, B. (1994). Grupos de apoyo a los indígenas y protestas frente a consulados de México. *Proceso*. p. 66.

- Hernández Millán, A. (2006). En *EZLN. Revolución para la Revolución (1994-2005)*. España: Popular. p. 45
- Jiménez, J. (2011). En *Avándaro, una leyenda*. México: Eridu. p. 14.
- LA TERCERA de la hora . (7 de Septiembre de 1973). El operativo de las FF. AA. comenzó a las 7.20 horas. *LA TERCERA de la hora*. pp. 4-9.
- Loaeza, S. (1999). La crisis electoral del 6 de julio de 1988. *Revista Mexicana de Sociología*. p. 163.
- López Portillo, J. (1982). *Sexto informe de Gobierno, 1 de septiembre de 1982*. México.
- Maitland, L. (10 de Diciembre de 1976). Jurado de Rubin Carter escucha a investigador que niega haber ofrecido sobornos. *The New York Times*, pág. 33.
- Maitland, L. (17 de Noviembre de 1976). Testigo en el juicio de Rubin Carter le dice a la audiencia que ha mentado constantemente durante este caso. *The New York Times*, pág. 111.
- Méndez, E. (13 de Abril de 2009). El foxista, sexenio perdido en materia de crecimiento. *La Jornada*, pág. 5.
- Mendoza Enríquez, H. (2011). El concepto de pobreza y su evolución en la política social del gobierno mexicano. *Estudios sociales (Hermosillo, Sonora)*. pp. 221-251.
- Mendoza García, J. (2011). La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva. *Polis*. pp. 139-179.
- Narea, C. (2009). *Mi vida como prisionero*. Chile: Norma.
- Pastor, M., & Wise, C. (1997). State policy, distribution and neoliberal reform in Mexico. *Journal of Latin American Studies*. pp. 419-456.
- PIIE. (1984). *Las transformaciones de la educación bajo el régimen militar*. Santiago: Programa Interdisciplinario de Investigación en Educación.
- Poniatowska, E., & Monsiváis, C. (1994). Comunicado del 1º de marzo de 1994. En *EZLN. Documentos y Comunicados*. México: Era. p. 179
- Ramírez, A. (2003). Educación y cultura chicana en Estados Unidos. *Reencuentro*. pp. 7-22.
- Riding, A. (27 de Febrero de 1994). Carta de México: Cómo los campesinos encendieron el fuego de la democracia. *The New York Times*, pág. 5.
- Rodaway, P. (1994). La teoría de la percepción y los sentidos. En *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. Londres: Routledge. pp. 10-12.
- Rodríguez, A. (1987). Conceptos de psicología social. En *Psicología social*. México: Trillas. pp. 25-39.
- Rodríguez Munguía, J. (2007). En *La otra guerra secreta: Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*. México: Grijalbo. pág. 69.
- Rousseau, J.-J. (2007). Términos: M. En *Diccionario de música*. España: Akal. pág. 281

- Salgado Andrade, E. (2019). El discurso y sus camaleónicas formas. En *Los estudios del discurso en las ciencias sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. pág. 14.
- Serrano Martínez, J. M. (1997). Llegada de inmigrantes a Estados Unidos de América en los últimos decenios del siglo XX, ¿nueva procedencia o modificación ocasional de su orígenes? *Papeles de geografía*. pp. 133-153.
- Shelley, L. (2001). [trad.] Corrupción y Crimen Organizado en México durante la transición Post-PRI. *Journal of Contemporary Criminal Justice*. pp. 213-231.
- Shelton, R. (29 de Septiembre de 1961). Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist. *The New York Times*.
- Slachevsky Aguilera, N. (2015). Una revolución neoliberal: la política educacional en Chile desde la dictadura militar. *Educação e Pesquisa*. pp. 1473-1486.

## MESOGRAFÍA

- Acosta Córdova, C. (12 de Abril de 2012). *Con De la Madrid... El inicio del caos*. Obtenido de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2012/4/12/con-de-la-madrid-el-inicio-del-caos-101233.html>
- Agustín, J. (1991). *Contra la corriente*. México: Diana.
- Alva de la Selva, A. R. (2003). De la expansión a la cúpula del poder: Quince años de televisión en México. *Revista Mexicana de Comunicación*, 16-22.
- Álvarez del Villar, G. (9 de Junio de 2020). *A 49 años de la matanza del 10 de junio*. Obtenido de Gaceta UNAM: <https://www.gaceta.unam.mx/a-49-anos-de-la-matanza-del-10-de-junio/>
- Anaya Muñoz, A. (2007). La política exterior de México durante el sexenio de Vicente Fox. *Sexenio en perspectiva*, 31-36.
- Antonio Zúñiga, J., Galán, J., & González, S. (6 de Agosto de 2000). Durazo, de cruel jefe policiaco a benefactor de alcohólicos. *La Jornada/El Sur*, pág. 17.
- Becerra-Acosta, J. P. (27 de Julio de 2015). *Pobreza de ingresos: siete presidentes fracasados*. Obtenido de Milenio: <https://www.milenio.com/opinion/juan-pablo-becerra-acosta/doble-fondo/pobreza-de-ingresos-siete-presidentes-fracasados>
- Bernstein, A. (10 de Junio de 2009). [trad.] *William Zantinger, condenado por el asesinato de Hattie Carroll y que fue denunciado en una canción de Bob Dylan, muere a los 69*. Obtenido de Los Angeles Times: <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-zantinger10-2009jan10-story.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. (05 de Noviembre de 2021). *Descentralización de la educación*. Obtenido de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93243.html>

- Biblioteca Nacional de Chile. (7 de Julio de 2021). *La Nueva Canción Chilena*. Obtenido de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>
- Biblioteca Nacional de Chile. (7 de Julio de 2021). *Salvador Allende Gossens (1908-1973)*. Obtenido de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-799.html>
- Biography.com Editors. (13 de Abril de 2021). *Bob Dylan Biography*. Obtenido de The Biography: <https://www.biography.com/musician/bob-dylan>
- Biography.com Editors. (27 de Octubre de 2021). *Rubin Carter Biography*. Obtenido de The Biography: <https://www.biography.com/athlete/rubin-carter>
- Bohmann, K. (1989). Desarrollo de los medios. En *Medios de comunicación y sistemas informativos en México* (págs. 103-111). México: CNCA-Alianza.
- Brea, J. L. (2002). El Teatro de la Resistencia Electrónica (hackers, artistas y activistas). En *La era postmedia* (págs. 52-68). Barcelona: Publicación independiente.
- Britannica. (14 de Febrero de 2021). *James J. Corbett*. Obtenido de Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/James-J-Corbett>
- Buren, R. (16 de Septiembre de 2015). *Las manos de Víctor Jara (42 años de su muerte)*. Obtenido de Diagonal: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/27767-manos-victor-jara-42-anos-su-muerte.html>
- Bustamante, J. (2000). Migración irregular de México a Estados Unidos. Diez años de investigación del Proyecto Cañón Zapata. *Frontera norte*, 7-49.
- Camacho, Z. (24 de Mayo de 2009). *Militares, autores de la masacre de Rubén Jaramillo en 1962: testigos*. Obtenido de Contralínea: <https://contralinea.com.mx/militares-autores-de-la-masacre-de-ruben-jaramillo-en-1962-testigos/>
- Camacho, Z. (24 de Mayo de 2009). *Militares, autores de la masacre de Rubén Jaramillo en 1962: testigos*. Obtenido de Contralínea: <https://contralinea.com.mx/militares-autores-de-la-masacre-de-ruben-jaramillo-en-1962-testigos/>
- Cárdenas Guzmán, G. (2018). México 68, Un legado que perdura. *¿cómo ves?*, 9-13.
- Cárdenas Guzmán, G. (2018). México 68. Un legado que perdura. *¿cómo ves?*, 9.
- Cárdenas, E. (1996). *La política económica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carter v. Rafferty, 621 F.Supp. 533 (United States District Court, New Jersey 7 de Noviembre de 1985).
- Castillo García, G. (10 de Junio de 2010). los halcones no fueron la única fuerza de choque que actuó en la matanza de 1971. *La Jornada*, pág. 21.
- Chao Ortega, J. M. (1998). *Clandestino* [Grabado por Manu Chao].
- Chao, J. M. (4 de Julio de 2016). Somos un altavoz. Una entrevista a Manu Chao. (M. González, R. Ràfols, & I. Ertör, Entrevistadores)

- Chao, M. (17 de Febrero de 1995). La Rumba del Señor Matanza. (E. Tiempo, Entrevistador)
- Chao, M. (1995). Manu Chao explica qué significa Señor Matanza. (MTV, Entrevistador)
- Chao, M. C., Arroyos, T., Casariego, I., Darnal, C., & Teboul, P. (1994). Señor Matanza [Grabado por Mano Negra]. Colombia.
- Collado, M. d. (2011). Autoritarismo en tiempos de crisis: Miguel de la Madrid. *Historia y grafía*, 149-177.
- Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General. (1 de Enero de 1996). *Cuarta declaración de la selva lacandona*. Obtenido de Enlace Zapatista: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>
- Córdoba, G. (13 de Junio de 2015). Comanche, comandante del Cartucho. (N. Herrera Durán, Entrevistador)
- Cruz Bárcenas, A. (21 de Marzo de 2013). Los músicos del movimiento rupestre, eslabón perdido del rock. *La Jornada*, pág. 8.
- Cue Mancera, A. (2001). El Error de diciembre y el libro verde. *El Cotidiano*, 70-79.
- De la Torre, R. (19 de Octubre de 2017). *Opinión: Sismos, desigualdad y pobreza*. Obtenido de Expansión: <https://expansion.mx/opinion/2017/10/18/opinion-sismos-desigualdad-y-pobreza>
- del Castillo Troncoso, A. (2008). El movimiento estudiantil de 1968 narrado en imágenes. *Sociológica*, 63-114.
- Denisoff, S. (1966). Canciones de persuasión: Un análisis sociológico sobre las canciones de propaganda urbana. *The Journal of American Folklore*, 581-589.
- Dylan, B., & Levy, J. (1976). Hurricane [Grabado por Bob Dylan]. Estados Unidos.
- Eckstein, S. (2001). En *Poder y protesta popular: movimientos sociales latinoamericanos* (pág. 394). México: SIGLO XXI Editores.
- El Día. (15 de Septiembre de 1971). Orgía de la decadencia. *El Día*, pág. 5.
- Excelsior. (12 de Septiembre de 1971). Nudismo y Marihuana. *Excelsior*, pág. 1.
- Fahrenheit magazine. (16 de Junio de 2015). *Punk: un grito de inconformidad mundial que se convirtió en un estilo de vida*. Obtenido de Fahrenheit Magazine: <https://fahrenheitmagazine.com/artes/musica/punk-un-grito-de-inconformidad-mundial-que-se-convirtio-en-un-estilo-de-vida>
- Fajardo, L. (2009). A propósito de la comunicación verbal. *Forma y Función*, 124-125.
- Fernández Christileb, F. (1984). Prensa y Poder. En *Los medios de difusión masiva en México* (págs. 13-40, 87-104). México: Juan Pablos. Obtenido de Razón y Palabra: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n18/editorial.html>

- Fernández, C. (2001). La fábrica de las telenovelas. En *El tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa* (págs. 147-169). México: Grijalbo-Mondadori.
- Forbes . (2 de Octubre de 2018). *Así amanecieron las portadas el día después del 2 de octubre de 1968*. Obtenido de Forbes México: <https://www.forbes.com.mx/asi-amanecieron-las-portadas-tras-el-2-de-octubre-de-1968/>
- García Hernández, A. (23 de Junio de 2002). *El 68 mexicano se comenzó a gestar con la llegada del rock en los años 50*. Obtenido de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2002/06/23/10an1cul.php?printver=0>
- García Vázquez, N. J., Gaxiola Baqueiro, E. G., & Guajardo Díaz, A. (2007). Movimientos transfronterizos México-Estados Unidos: Los polleros como agentes de movilidad. *CONfinés de relaciones internacionales y ciencia política*, 101-113.
- García, J. (1996). *De los sonidos a los sentidos: Introducción al lenguaje*. México: Trillas.
- Gómez Zúñiga, A. (11 de Septiembre de 2017). *Avándaro tenía aval de Televisa y del gobierno*. Obtenido de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/avandaro-tenia-aval-de-televisa-y-del-gobierno>
- González Guzmán, R. E. (1984). Balada del asalariado [Grabado por Rockdrigo]. Distrito Federal, México.
- González Guzmán, R. E. (26 de Septiembre de 2021). *El Manifiesto Rupestre*. Obtenido de Rockdrigo: [http://www.rockdrigo.com.mx/textos\\_rockdrigo.html#1](http://www.rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#1)
- González Reyna, S. (1991). *Géneros Periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso*. México: Trillas.
- González Reyna, S. (1999). Las formas del discursos y los géneros periodísticos. En *Periodismo de opinión y discurso* (págs. 7-25). México: Trillas.
- González, J. (1986). El baile de lo que sobran [Grabado por Los Prisioneros]. Chile.
- González, J. (27 de Octubre de 2019). Jorge González de Los Prisioneros, autor de "El baile de los que sobran", himno de la protesta en Chile: "Es muy lindo, pero muy triste que se siga cantando". (P. Molina, Entrevistador)
- Graffin, G. (2002). *Punk Manifiesto*. California, Estados Unidos.
- Granados, O. (3 de Abril de 2012). *¿Cómo fue el sexenio de Miguel de la Madrid?* Obtenido de Animal Político: <https://www.animalpolitico.com/2012/04/como-fue-el-sexenio-de-miguel-de-la-madrid-2/>
- Greenpeace. (28 de Marzo de 2011). *¿Qué ocurrió en la central nuclear de Three Mile Island?* Obtenido de Archivo Greenpeace: <http://archivo-es.greenpeace.org/espana/Global/espana/report/nuclear/110327%20que%20paso%20en%20el%20accidente%20nuclear%20de%20Three%20Mile%20Island.pdf>
- Guillén, D. (2011). ¡Batallón Olimpia; no disparen! *Revista Bicentenario*, 61-69.

- Hernández Johnston, B. (1994). Grupos de apoyo a los indógenas y protestas frente a consulados de México. *Proceso*, 66.
- Hernández Millán, A. (2006). En *EZLN. Revolución para la Revolución (1994-2005)* (pág. 45). España: Popular.
- Híjar Sánchez, F. (2009). Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad. *Literaturas Populares*, 245.
- History. (9 de Febrero de 2010). *Riots over desegregation of Ole Miss*. Obtenido de History: This day in history: <https://www.history.com/this-day-in-history/riots-over-desegregation-of-ole-miss>
- Huidobro, M. (1997). *Gimme the Power* [Grabado por Molotov]. México.
- Huidobro, M., Ayala, P., & Ebricht, R. (2002). Hit Me (Gimme the power 2) [Grabado por Molotov]. Ciudad de México, México.
- Huidobro, M., Ebricht, R., & Ayala, F. (2002). Frijolero [Grabado por Molotov]. Ciudad de México, México.
- Human Rights Watch. (Enero de 1998). *Informe anual 1998: eventos de 1997. Estados Unidos*. Obtenido de Human Rights Watch: Defendiendo los derechos humanos: [https://www.hrw.org/legacy/spanish/inf\\_anual/1998/estados\\_unidos.html](https://www.hrw.org/legacy/spanish/inf_anual/1998/estados_unidos.html)
- Ibarra García, L. R. (1999). Nada Pasó [Grabado por Panteón Rococó]. Distrito Federal, México.
- Ibarra, J. (25 de Enero de 2017). *La Mano Negra y su 'Patchanka Style'*. Obtenido de Vice: <https://www.vice.com/es/article/mg9azp/la-mano-negra-y-su-patchanka-style>
- Jagger, M. & Richard, K. (1968). *Street Fighting Man* [Grabado por The Rolling Stones]. Estados Unidos.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y Poética. En *Ensayos de Lingüística General* (págs. 353-367). Barcelona: Seix Barral (2a. ed.).
- Jara, V. (17 de Julio de 1973). Victor Jara explica la Nueva Canción Chilena en Panamericana Televisión de Perú. (E. García, Entrevistador)
- Jara, V. (15 de septiembre de 1973). *Estadio Chile* [Poema]. Obtenido de Buenos Aires Poetry: <https://buenosairespoetry.com/2019/01/14/estadio-nacional-victor-jara/>
- Karam, T. (Mayo de 2000). *Comunicación y democracia*. Obtenido de Razón y Palabra: <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n18/editorial.html>
- Kelly, M. (17 de Junio de 2019). *Archive: Doubts, errors, unknowns still haunt the case of 'Hurricane' Carter, John Artis*. Obtenido de Northjersey: <https://www.northjersey.com/story/news/columnists/mike-kelly/2019/06/17/rubin-carter-john-artis-what-really-happened-night/1419996001/#mainContentSection>
- Krauze, E. (Dirección). (1998). *Sexenios: José López Portillo* [Película].
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- La Nación. (7 de Enero de 2014). *La Corte Suprema de Chile determinó que Allende se suicidó*. Obtenido de La Nación: Argentina: <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/la-corte-suprema-de-chile-determino-que-allende-se-suicido-nid1653675/>
- La Silla Rota. (8 de Agosto de 2017). *¿Qué hizo De la Madrid en el devastador temblor de 1985?* Obtenido de La Silla Rota: <https://lasillarota.com/nacion/que-hizo-de-la-madrid-en-el-devastador-temblor-de-1985/175300>
- LA TERCERA de la hora . (7 de Septiembre de 1973). El operativo de las FF. AA. comenzó a las 7.20 horas. *LA TERCERA de la hora* , págs. 4-9.
- Lagares, J. (11 de Noviembre de 2020). *¿Quién fue el Negro Durazo? El jefe de Policía mexicano que se jactaba de haber torturado al Che Guevara y a Fidel Castro*. Obtenido de Clarín: [https://www.clarin.com/internacional/negro-durazo--jefe-policia-mexicano-jactaba-torturado-che-guevara-fidel-castro\\_0\\_jb-RaFWUb.html](https://www.clarin.com/internacional/negro-durazo--jefe-policia-mexicano-jactaba-torturado-che-guevara-fidel-castro_0_jb-RaFWUb.html)
- López Segura, E. (12 de septiembre de 2013). *Avándaro y el Festival de Rock de 1971*. Obtenido de Noticieros Televisa: <https://web.archive.org/web/20140714135529/http://noticieros.televisa.com/mexico/1309/avandaro-festival-rock-1971/>
- MTV Networks Latinoamérica. (Dirección). (1996). *Nunca digas que no: Tres décadas de rock mexicano* [Película].
- Letts, D. (Dirección). (2005). *Punk Attitude* [Película].
- Loaeza, S. (1999). La crisis electoral del 6 de julio de 1988. *Revista Mexicana de Sociología*, 163.
- López Portillo, J. (1982). *Sexto informe de Gobierno, 1 de septiembre de 1982*. México.
- Lora, A., de León, E., & Hauptvogel, C. (1973). *Abuso de Autoridad* [Grabado por T. S. Mind]. México.
- Lydon, J. (1976). *Anarchy in the UK* [Grabado por Sex Pistols]. Inglaterra, Reino Unido.
- Lydon, J. (7 de Octubre de 2014). *The Art of Noise: Conversations with Great Songwriters*. (D. Rachel, Entrevistador)
- Maitland, L. (10 de Diciembre de 1976). Jurado de Rubin Carter escucha a investigador que niega haber ofrecido sobornos. *The New York Times*, pág. 33.
- Maitland, L. (17 de Noviembre de 1976). Testigo en el juicio de Rubin Carter le dice a la audiencia que ha mentado constantemente durante este caso. *The New York Times*, pág. 111.
- Matlock, G., Rotten, J., Cook, P., & Jones, S. (1977). *God Save The Queen* [Grabado por Sex Pistols]. Londres, Reino Unido.
- McQuail, D., & Windahl, S. (1997). Modelos básicos. En *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva* (págs. 41-84). Pamplona: EUNSA.
- Mellor, J. G., & Jones, M. (1979). *London Calling* [Grabado por The Clash]. UK, Inglaterra.

- Méndez, E. (13 de Abril de 2009). El foxista, sexenio perdido en materia de crecimiento. *La Jornada*, pág. 5.
- Mendoza Enríquez, H. (2011). El concepto de pobreza y su evolución en la política social del gobierno mexicano. *Estudios sociales (Hermosillo, Sonora)*, 221-251.
- Mendoza García, J. (2011). La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva. *Polis*, 139-179.
- Merriam-Webster Dictionary. (3 de Junio de 2021). *Habeas corpus*. Obtenido de Merriam-Webster : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/habeas%20corpus>
- Meza, M. A., & Carrasco, G. (1 de Septiembre de 2020). *Los que ganan más que el presidente*. Obtenido de Mexicanos contra la corrupción y la impunidad: [https://contralacorrupcion.mx/funcionarios-que-ganan-mas-que-el-presidente-amlo/#\\_edn1](https://contralacorrupcion.mx/funcionarios-que-ganan-mas-que-el-presidente-amlo/#_edn1)
- Michney, T. (31 de Octubre de 2021). *Hough Riots*. Obtenido de Case Western Reserve University. Encyclopedia of Cleveland History: <https://case.edu/ech/articles/h/hough-riots>
- Monsiváis, C. (2008). En *El 68. La tradición de la resistencia* (pág. 15). México: Era.
- Monsiváis, C. (2008). *El 68, la tradición de la resistencia*. México: ERA.
- Mortaigne, V. (2012). *Manu Chao, un nomade contemporain*. Francia: Don Quichotte.
- Moscovici, S. (1983). Influencia manifiesta e influencia oculta en la comunicación. *Revista Mexicana de Sociología*, 687-701.
- Narea, C. (2009). El nacimiento de una banda de rock. En *Mi Vida como prisionero* (pág. 79). Chile: Norma.
- Narea, C. (2009). *Mi vida como prisionero*. Chile: Norma.
- National Archives. (13 de Octubre de 2020). *El Tratado Guadalupe Hidalgo*. Obtenido de National Archives: En Español: <https://www.archives.gov/espanol/recursos-para-docentes/guadalupe-hidalgo>
- National Geographic. (1 de Febrero de 2016). *Temas: Babilonia*. Obtenido de National Geographic: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/antiguos-babilonios-emplearon-metodos-geometricos-avanzados\\_10090](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/antiguos-babilonios-emplearon-metodos-geometricos-avanzados_10090)
- Navarro, A.; Acuna, A.; Cervantes, E.; Paredes, J.L.; Ortega, R. (1991). *Un Gran Circo* [Grabado por *La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*]. México.
- Ortiz de Zárate, R. (15 de Noviembre de 2015). *Subcomandante Marcos*. Obtenido de CIDOB: [https://www.cidob.org/biografias\\_lideres\\_politicos/america\\_del\\_norte/mexico/subcomandante\\_marcos](https://www.cidob.org/biografias_lideres_politicos/america_del_norte/mexico/subcomandante_marcos)
- Oxford University Press. (08 de Noviembre de 2021). *Vulgar*. Obtenido de Lexico: <https://www.lexico.com/es/definicion/vulgar>

- Páramo, A. (17 de Septiembre de 2015). *Sismo 85: definen cifra de muertes*. Obtenido de Excélsior: <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2015/09/17/1046211>
- Pastor, M., & Wise, C. (1997). State policy, distribution and neoliberal reform in Mexico. *Journal of Latin American Studies*, 419-456.
- Pendas, P. (1 de Septiembre de 2017). Dangerous Rhythm: Un electroshock en el punk mexicano. Entrevista con Piro. (U. Avath, Entrevistador)
- Pendas, P., Aramburu, M., Vignon, J., & Mendez, F. (1981). Indocumentado [Grabado por Dangerous Rhythm]. Distrito Federal, México.
- Peñalver, J. M. (2009). La cultura y sus espejos. La música como reflejo del fenómeno sociocultural. Francia: Fòrum de Recerca.
- Peralta Saucedo, R. (31 de Julio de 2017). *Nepotismo, corrupción consanguínea*. Obtenido de Excélsior: <https://www.excelsior.com.mx/opinion/opinion-del-experto-nacional/2017/07/31/1178752#>
- Pérez, M. (1981). La música como mensaje en el contexto socio-cultural de la Historia. En *El universo de la música* (pág. 16). España: Musicalis.
- PIIE. (1984). *Las transformaciones de la educación bajo el régimen militar*. Santiago: Programa Interdisciplinario de Investigación en Educación.
- Poniatowska, E., & Monsiváis, C. (1994). Comunicado del 1º de marzo de 1994. En *EZLN. Documentos y Comunicados* (pág. 179). México: Era.
- Raab, S. (20 de April de 2014). *Rubin (Hurricane) Carter, boxer found wrongly convicted, dies at 76*. Obtenido de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2014/04/21/sports/rubin-hurricane-carter-fearsome-boxer-dies-at-76.html>
- Ramírez, A. (2003). Educación y cultura chicana en Estados Unidos. *Reencuentro*, 7-22.
- Ramírez, L. Á. (4 de Julio de 2019). *Éste es el verdadero origen de la palabra "gringo"*. Obtenido de Milenio: <https://www.milenio.com/cultura/gringo-origen-y-significado-de-la-palabra>
- Real Academia Española. (3 de Julio de 2021). *Música*. Obtenido de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/m%C3%BAsico#Q9MHl5m>
- Reglero, U., Córdoba, G., & Camacho, G. (2015). *COMANCHE. El Comandante del Cartucho*. Obtenido de Caldo de Cultivo: <http://caldodecultivo.com/COMANCHE-1>
- Ricci, P., & Bruna, Z. (1990). Estudios del lenguaje. En *La comunicación como proceso social* (págs. 93-133). México: Grijalbo.
- Riding, A. (27 de Febrero de 1994). Carta de México: Cómo los campesinos encendieron el fuego de la democracia. *The New York Times*, pág. 5.
- Rodaway, P. (1994). La teoría de la percepción y los sentidos. En *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (págs. 10-22). Londres: Routledge.

- Rodríguez, A. (1987). Conceptos de psicología social. En *Psicología social* (págs. 25-39). México: Trillas.
- Rodríguez Munguía, J. (2007). En *La otra guerra secreta: Los archivos prohibidos de la prensa y el poder* (pág. 69). México: Grijalbo.
- Rolling Stone. (22 de Septiembre de 2020). *The 500 Greatest Albums of All Time: 16. The Clash - London Calling*. Obtenido de Rolling Stone: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-albums-of-all-time-1062063/the-clash-london-calling-6-1063217/>
- Rousseau, J.-J. (2007). Términos: M. En *Diccionario de música* (pág. 281). España: Akal.
- Rubio, O. (Dirección). (2012). *Gimme The Power* [Película].
- SACM. (20 de Noviembre de 2021). *Biografías. Nuestros socios y su obra: Chava Flores*. Obtenido de Sociedad de Autores y Compositores de México: <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08558>
- Salinas de Gortari, C. (6 de enero de 1994). Mensaje a la nación. Obtenido el 25 de mayo de 2022. Video: <https://www.youtube.com/watch?v=LoHFh2qWjYg&t=4s>
- Salgado Andrade, E. (2019). El discurso y sus camaleónicas formas. En *Los estudios del discurso en las ciencias sociales* (pág. 14). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Serrano Martínez, J. M. (1997). Llegada de inmigrantes a Estados Unidos de América en los últimos decenios del siglo XX, ¿nueva procedencia o modificación ocasional de su orígenes? *Papeles de geografía*, 133-153.
- Shelley, L. (2001). [trad.] Corrupción y Crimen Organizado en México durante la transición Post-PRI. *Journal of Contemporary Criminal Justice*, 213-231.
- Shelton, R. (29 de Septiembre de 1961). Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist. *The New York Times*.
- Silbermann, A. (1982). Objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 637-647.
- Simmel, G. (2005). En *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* (pág. 12). Buenos Aires: Gorla.
- Slachevsky Aguilera, N. (2015). Una revolución neoliberal: la política educacional en Chile desde la dictadura militar. *Educação e Pesquisa*, 1473-1486.
- Swaim, E. (14 de Enero de 2021). *Estados Unidos tiene altos niveles de uso de drogas ilegales*. Obtenido de very well mind: <https://www.verywellmind.com/us-has-highest-levels-of-illegal-drug-use-67909#citation-13>
- Talarico, P. (Dirección). (2020). *Rompan Todo: La historia del rock en América Latina* [Película].
- Taub, A. (4 de Noviembre de 2019). 'Chile despertó': el legado de desigualdad desata protestas masivas. Obtenido de The New York Times:

<https://www.nytimes.com/es/2019/11/04/espanol/america-latina/protestas-sebastian-pinera.html>

- Temple, J. (Dirección). (2007). *Joe Strummer: The Future Is Unwritten* [Película].
- Tipa, J., & Viera, M. (2016). Significaciones de lo juvenil a través de la música como experiencia de ocio en dos contextos fronterizos en México. *Pueblos y Fronteras*, 43-67.
- Universidad del País Vasco. (26 de Septiembre de 2003). *Características del sonido*. Obtenido de Curso de Acústica por GA (Grupo Acústica): <http://www.ehu.es/acustica/espanol/basico/casoes/casoes.html>
- Van Dijk, T. (1996). La pragmática del discurso. En *Estructuras y funciones del discurso* (págs. 58-77). Madrid: Siglo xxi.
- Van Dijk, T. (2003). El discurso como estructura y proceso. En *El estudio del discurso* (págs. 21-65). Barcelona: Gedisa.
- Vega, A., Barrios, F., & Arau, S. (1985). Negro's Blues [Grabado por Botellita de Jerez]. Mexico.
- VICE. (14 de Diciembre de 2015). *El Expreso del Hielo: La leyenda del tren con el que Manu Chao recorrió Colombia*. Obtenido de VICE/noisey: <https://www.vice.com/es/article/rbza9w/el-expreso-del-hielo-cuando-manu-chao-vivio-en-colombia>
- Vila, E. (15 de Diciembre de 2010). *Música en Sociedad*. Obtenido de La Vanguardia: <https://www.lavanguardia.com/20101215/54087156040/musica-en-sociedad.html>
- Villamil, J. (6 de Julio de 2018). *6 de julio de 1988, un día como hoy, hace 30 años*. Obtenido de Procesos: <https://www.proceso.com.mx/testimonio/2018/7/6/de-julio-de-1988-un-dia-como-hoy-hace-30-anos-208194.html>
- Villegas, D. (17 de Septiembre de 2015). *Terremoto destruyó 2.4% del PIB del país*. Obtenido de El Financiero: <https://www.elfinanciero.com.mx/sismo-1985/terremoto-destruyo-del-pib-del-pais/>
- Zolov, E. (1999). En [trad.] *Elvis refrito: La alza de la contracultura mexicana* (págs. 2017-2019). Estados Unidos: University of California Press.
- Zolov, E. (2009). La juventud se impone: Rebelión cultural y los temores de los mayores en México 1968. *De/rotaR*, 105.