



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MAESTRÍA EN HISTORIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“Mi genio es festivo, el asunto trágico”**

Denuncia, ironía y nostalgia en la expresión musical de Maldita Vecindad y los Hijos del  
Quinto Patio (1989-2000)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
**MAESTRO EN HISTORIA**

PRESENTA:

**Juan Carlos Encinas Rayón**

ASESOR:

Dr. Ricardo Pérez Montfort

Facultad de Filosofía y Letras/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en  
Antropología Social

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



## **AGRADECIMIENTOS**

Desde que en 2010 comencé a pensar las principales líneas y formas de abordar este trabajo, muchas fueron las personas que, de forma directa o indirecta, me impulsaron y apoyaron con pláticas, asesorías, ideas, críticas, lecturas y múltiples sugerencias. A todos agradezco su insistencia en que mantuviera la disciplina y constancia necesarias para no abandonar la investigación.

En primer término agradezco a Ricardo Pérez Montfort, mi asesor de tesis, no únicamente haberme apoyado desde un principio, sino también el haberme permitido total libertad en la toma de decisiones que llevaron al término de este trabajo. También, estoy muy agradecido por sus puntuales comentarios a la totalidad de la investigación, así como la persistencia, buen humor y paciencia con que los hizo. Por último, quiero agradecer su enorme cultura y empatía musical hacia un alumno que, en diversas ocasiones, caminó con paso lento.

A Georgette Valenzuela, Alberto Betancourt, Ignacio Sosa y Susana Sosenski, lectores certeros de este trabajo, agradezco su amable disposición para dar señalamientos, correcciones y adiciones que lo complementaron de manera importante. Les agradezco el hacerme notar también los posibles caminos que, a partir de este primer paso, pueden tomarse para futuros trabajos académicos o de divulgación. A Sergio Miranda no sólo por ser ejemplo a seguir, sino más aún por su gran saber, apertura académica y constante apoyo (incluso a distancia) frente a un tema que, sobre todo al iniciar, logró esclarecer en gran medida con sus seminarios.

A mis maestros Fernando Betancourt, Marialba Pastor y Lorenzo Meyer por compartir su enorme cultura y sabiduría, así como por mostrarme los diferentes caminos de otras posibles temáticas de investigación. Igualmente, dejo constancia de mi agradecimiento a Víctor Rayón, quien desde un principio me guió en la elaboración del proyecto, compartió y discutió conmigo muchas lecturas, y me brindó en todo momento su apoyo familiar y académico; al profesor Roberto Gallegos, que desde la licenciatura contribuyó con muchos comentarios, correcciones y sugerencias a la estructura de esta investigación; y a Susana Delgado, por su paciencia, apoyo académico y amistad constante desde muchos años atrás.

También, agradezco el enorme apoyo de las instituciones que hicieron posible este trabajo. A la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM (2012-2014), por la beca que durante todo este periodo me otorgó permitiendo la elaboración y conclusión en tiempo y forma de mi tesis, y al Laboratorio Audiovisual del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, gracias al cual, a través de mi servicio becario, obtuve enormes aprendizajes relacionados con los materiales fotográficos y documentales como fuentes para la Historia.

Por otro lado, agradezco profundamente la participación y complicidad de los integrantes de Maldita Vecindad en este trabajo. A José Luis Paredes Pacho, por su sencillez, consejos, apoyo y pertinentes correcciones a los contenidos específicos de la tesis; a Aldo Acuña, que desde el primer semestre de este posgrado mostró una enorme amabilidad, disposición y apertura con las entrevistas que le realicé y con el acercamiento que, gracias a su ayuda, tuve con otros miembros del grupo; a Adrián Navarro por la paciencia que siempre mostró ante mis repetidas llamadas y las correcciones puntuales que también hizo a contenidos específicos; a Enrique Montes por su amabilidad, amplia disposición, buen humor y honestidad; y a Eulalio Cervantes por su valiosa disposición y amistad. De igual forma a quienes, mediante su trabajo o asesoría en el material audiovisual de los álbumes, participaron en mi tesis: Marco Darío Balderas, Carlos Somonte, Fritz Torres Carrillo, Mario Badillo e Hilda Ortega.

Finalmente, no dejo de agradecer a todos los que impulsaron, apoyaron y acompañaron este proyecto desde diversos ámbitos: a Guille y Lupita por su amabilidad, constante disposición y guía; a Karla Rebeca González, sin cuyo primer empujón y confianza, jamás habría comenzado este trabajo; a Pato, Eric, Isaac, Martín, Carla y Emiliano por las risas, pláticas y amistad desde el Laboratorio Audiovisual; a Lorena Correa, cómplice y compañera inefable en este camino, gracias por la paciencia, el amor, los aprendizajes y la belleza constantes; a Pablo, Itzayana y Guadalupe por los debates, las lecturas y seminarios compartidos; a Ana Santos por ser una guía al final del camino; a Bruno Ramos por la amistad y confianza que brindó en la continuación de este proyecto; y a Pedro, Luis y Araceli, gracias a cuyo apoyo de cada día esta investigación llegó a su fin.

## ÍNDICE

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>1. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio: un esbozo biográfico .....</b>	<b>13</b>
1.1. Lobito .....	13
1.2. Pacho .....	17
1.3. Sax .....	21
1.4. Aldo .....	24
1.5. Pato .....	34
<b>2. Trayectoria del colectivo: 1985–2000 .....</b>	<b>42</b>
2.1. La “proto-Maldita”: 1982–1985 .....	42
2.2. Participación política y primera etapa de difusión: 1985–1989 .....	47
2.3. Los años en torno a El Circo: 1990–1993 .....	65
2.4. La “oscura y larga noche” que originó Baile de máscaras y Mostros: 1994–2000 .....	72
<b>3. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, El Circo, Baile de máscaras y Mostros: análisis de sus dimensiones lírica y musical .....</b>	<b>94</b>
3.1. “La selva de concreto sin sueño”: la ciudad representada .....	94
3.1.1. Pobreza y marginalidad “como un gran circo” en la urbe .....	100
3.1.2 Del pasado presente en la identidad simbólica de la ciudad .....	111
3.2. Las resistencias simbólicas frente al poder .....	113
3.2.1. Fantasía rebelde ante la dominación .....	113
3.2.2. Apropiación de la resistencia chicana ante la segregación en la ciudad .....	116
3.2.3 Contra el orden impuesto por los poderes político, religioso y mediático .....	125
<b>Conclusiones .....</b>	<b>145</b>
<b>Apéndice (en torno a las imágenes en los discos de Maldita Vecindad: 1989–1998) ..</b>	<b>151</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>175</b>
<b>Fuentes consultadas .....</b>	<b>190</b>

## Introducción

En esta investigación planteo que las dimensiones escrita (límica) y musical (géneros implicados) producidas por el grupo Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio entre 1989 y 1998, estuvieron relacionadas con la expresión conjunta de sus integrantes durante los ensayos y la convivencia fuera de éstos, así como con la historia de algunos sectores de la sociedad mexicana. Por ello, nuestro objeto de estudio son los cuatro primeros álbumes condicionados paralelamente por ambas relaciones históricas: *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, *El Circo*, *Baile de máscaras* y *Mostros*.

El primero se publicó en 1989 en los formatos de *long play* (LP), 45 rpm (revoluciones por minuto) y casete, presentando en la portada y contraportada a los integrantes del grupo, la lista de canciones incluidas, y los créditos correspondientes. En el mismo año, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio* fue precedido por dos sencillos bajo los mismos formatos: “Mojado”, al que se añadió la canción “Apañón” en el lado B, y “Morenaza”, al que se integró “Rafael” en el lado opuesto. Dos años después, *El Circo* no sólo fue publicado en formato de casete, sino también en *compact disc* (CD), en cuyo interior fue incluido un *booklet* con las letras de las canciones y algunas fotografías de los integrantes de la banda.<sup>1</sup>

Para 1996, Maldita Vecindad publicó *Baile de máscaras* bajo el mismo formato, incluyendo también un *booklet* que presentaba en su portada y páginas interiores, las diferentes máscaras que, desde la perspectiva del colectivo, constituían los componentes étnicos de la cultura mexicana: español, indígena, negro y “mestizo”. Finalmente, en 1998 se publicó *Mostros*, representando algunas de las principales problemáticas de México y su capital, a través de un diseño caracterizado por la mezcla de las culturas psicodélica y *techno-punk* en las que se basaba *Mondo*, revista estadounidense de los años noventa.

Como grupo, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio se desarrolló durante la segunda mitad de los años ochenta y todos los noventa, época condicionada por procesos y acontecimientos como la crisis económica de 1982, el terremoto de 1985 en la ciudad de México, la huelga en la UNAM encabezada por el Consejo Estudiantil Universitario (CEU)

---

<sup>1</sup> Se denomina *booklet* al pequeño “libro” en el interior de los casetes o discos, mismo que contiene la lírica, diseños y créditos de cualquier solista o grupo musical.

en 1987, y el fraude electoral un año después. Posteriormente, tras la desintegración de la Unión Soviética, por el fortalecimiento del sistema económico neoliberal en México, gracias a la firma del Tratado de Libre Comercio de América Latina (TLCAN) durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari.

Desafortunadamente, la estabilidad mantenida por este presidente terminó en el transcurso de 1994, año que inició con el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, finalizando con una crisis económica cuyas secuelas se manifestaron en la segunda mitad de los años noventa. Así, *Baile de máscaras* y *Mostros* se produjeron en un contexto condicionado por la presencia mediática del movimiento neozapatista, la elección de Cuauhtémoc Cárdenas como jefe de gobierno del Distrito Federal en 1997 y, después de muchos años de censura, el paulatino apoyo de los medios institucionales y de comunicación hacia el *rock* nacional.

De esta forma, Maldita Vecindad desarrolló su trayectoria en un contexto condicionado por el “adelgazamiento” del Estado, y el consiguiente establecimiento del modelo económico neoliberal en México. Ambos fueron procesos paralelos al desgaste del nacionalismo revolucionario que, entre otros aspectos, se manifestó en el debilitamiento de las estructuras corporativas en torno al PRI, así como en la pérdida de mayoría parlamentaria que éste experimentó en 1997. Ante ellos, creció el ímpetu ciudadano por “sacar al PRI de Los Pinos” para el año 2000 y, por tanto, apoyar el proceso democratizador al terminar el siglo.

Para comprender estas cuatro producciones discográficas, fue necesario elaborar algunas biografías de los integrantes del grupo, surgidas de su interrelación con los individuos considerados por ellos importantes antes de incorporarse a Maldita Vecindad. En este sentido, ha sido fundamental conocer no sólo su origen social, educación e interacción con grupos anteriores, sino también sus principales influencias familiares, musicales o ideológicas, lo que también ha implicado extender los límites temporales de la investigación hasta los años sesenta y setenta. También, es necesario señalar que, a pesar de todos los esfuerzos, fue imposible contactar a Rolando Javier Ortega Cuenca alias *Roco* (cantante), así como a Marco Arturo Reyes Hagen alias *Tiki* (primer guitarrista), por lo que sólo contamos con las entrevistas realizadas a Adrián Navarro Maycotte *Lobito*, José Luis

Paredes Pacho, Eulalio Cervantes Galarza *Sax*, Aldo Rubén Acuña Yance y Enrique Montes Arellano *Pato*.<sup>2</sup>

Con respecto a su educación musical, más que una formación académica los integrantes del colectivo aprendieron fundamentalmente de forma autodidacta, importante característica de muchos músicos en el *rock* desde sus orígenes en los años cincuenta, y cuya historia durante la segunda mitad del siglo XX podemos dividir en tres periodos: el representado por la interpretación de las canciones exitosas estadounidenses, pero con letra en español, y que duró hasta mediados de los sesenta; posteriormente, tras el festival de Avándaro (1971), la “reclusión” del *rock* en los “hoyos fonqui” y en foros no exclusivamente dedicados a este género, tales como centros culturales o salones de baile; y por último, la progresiva apertura que se dio hacia este género a partir de los ochenta tras la publicación de la serie “Rock en tu idioma”.<sup>3</sup>

Para entonces, se comenzó a cantar frecuentemente en español, a explorar temáticas relacionadas con el ámbito urbano, y a expresar cierta noción de “identidad local” a través de la música, tal como hicieron Rockdrigo González y Botellita de Jerez, entre otros. En esta vertiente se inscribe Maldita Vecindad, que no sólo incluyó en sus canciones la denuncia del sistema social y político mexicano, sino también la ironía frente a éste. A partir de la fusión de géneros musicales provenientes de Inglaterra, Estados Unidos, Latinoamérica o algunos estados de la república, el colectivo expresó nostalgia por una imagen de México y su capital que, para las últimas dos décadas del siglo XX, parecía estar desgastada: la del país “idílico” que había crecido al 6% tras la Segunda Guerra Mundial.

Tomando esto en cuenta, planteo que su música tuvo la intención de recuperar o revalorar un pasado que consideraron como “mexicano”, mantener el recuerdo de acontecimientos históricos que desde su perspectiva fueron importantes para el país, y redimensionar a los sectores subalternos y marginales de la ciudad, algunos de los cuales fueron cercanos a ellos. Lo anterior, como respuesta ante el fortalecimiento del neoliberalismo evidenciado en la relación del gobierno federal con Estados Unidos, y en el ámbito del Distrito Federal, en el apoyo al *rock* extranjero con la serie “Rock en tu idioma”.

---

<sup>2</sup> Con el objetivo de comprender algunas de las imágenes contenidas en los álbumes, también realizamos entrevistas a Darío Balderas (pintor de la portada de *El Circo*), Carlos Somonte (fotógrafo en este disco) y Fritz Torres (quien diseñó algunas de las imágenes incluidas en *Mostros*).

<sup>3</sup> Maritza Urteaga Castro Pozo, *Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano*, México, Instituto Nacional de la Juventud-Secretaría de Educación Pública, 1998, p. 67.

Así, el proyecto de Maldita Vecindad se insertó en la necesidad de denunciar –de forma irónica– diversos aspectos de la realidad nacional y local, así como de reivindicar una cierta “identidad mexicana” con base en tres tipos de referentes.

El primero fue lo que el grupo representó como “la realidad” de México y su capital, de acuerdo a lo cual estuvieron presentes temáticas o personajes locales como el subempleo y el desempleo, la pobreza, las pandillas juveniles, los proxenetas y las prostitutas, los merolicos y los indigentes o, fuera de la ciudad, los migrantes por las precarias condiciones laborales en el campo. El segundo lo integró la reinterpretación de expresiones culturales tomadas de algunas películas mexicanas producidas entre 1940 y 1970, cómics como *Kalimán*, fotografías de Nacho López o José Antonio Cruz, y ciertos elementos de la “cultura chicana”, entre otras más. Finalmente, un tercero integrado por la mezcla de géneros musicales provenientes no sólo del pasado, sino de su contemporaneidad mundial y nacional, fungiendo éstos también como representaciones de valores e ideas con los que el grupo se identificó.

Con ello, y al definir sus orígenes en 1985, el colectivo buscó insertar su producción y trayectoria en el proceso histórico local y nacional. Por esto, la investigación reconstruye los antecedentes del grupo, las principales actividades que realizaron entre 1985 y 2000, y finalmente la interpretación que, dentro del contexto del mismo periodo, le dio sentido a las dimensiones lírica, visual y musical. Esto ha implicado ubicarlos en los diversos espacios que usaron para difundir su repertorio: los roqueros, los dedicados a otros géneros, los universitarios, los que apoyaron a ciertos movimientos sociales y, por mediación de la empresa BMG Ariola, los de los conciertos masivos en foros como el Auditorio Nacional, el Teatro Metropolitano, o el Foro Sol hacia 1998.

Debido a que nuestro principal interés está centrado en los discos, dejamos de lado el fenómeno de la recepción y, por tanto, el del público que pudo haberse identificado con ellos. Tomando en cuenta sólo aquellas canciones que expresaron una crítica o denuncia frente al contexto en el que se desarrolló el colectivo, en el último capítulo analizamos estos álbumes a partir de los siguientes ejes temáticos: las representaciones de la opresión, el subempleo y la marginalidad en la ciudad; los fragmentos del pasado que resultaron significativos como elementos de identidad para Maldita Vecindad; las expresiones de

resistencia simbólica ante diversas figuras de poder mediático, político y religioso; y por último, la significación implicada en algunas de las imágenes incluidas en tales discos.

Por otra parte, me ha parecido importante contrastar las letras de Maldita Vecindad –y de parte del *rock* en la capital– con el discurso político coetáneo, que apuntó hacia la apertura económica y la ruptura de los obstáculos impuestos a ésta por la Constitución o la propia estructura corporativa en torno al partido. Asimismo, busco evidenciar la interacción entre los discursos líricos, visuales y musicales usados, que sobre todo durante la segunda mitad de los años noventa, el grupo pareció adoptar en favor de ciertas reivindicaciones hacia las comunidades indígenas, la movilización civil, la democracia, la justicia social, el reparto agrario, el mantenimiento de la memoria, y las referencias históricas de acuerdo a su propia interpretación, buscando con ello “recuperar” una cierta identidad perdida durante las últimas dos décadas del siglo XX.

Sólo por mencionar algunos de sus referentes, esto lo evidenciaron al reinterpretar obras de José Guadalupe Posada, la imagen “pachuca” de *Tin-Tan*, o la revaloración de algunos espacios populares durante los años cuarenta y cincuenta en la canción “El cocodrilo”. Por ello, Maldita Vecindad tuvo la intención de representar algunas de las problemáticas particulares de los sectores subalternos o marginales y, posteriormente, darles una nueva significación, tal como sucedió con piezas como “Supermercado”, “Solín”, “El chulo” y “El teporocho”. Lo anterior, con el fin de construir una identidad contrapuesta a la promovida por el Estado que, para los años noventa, se había debilitado frente a las presiones económicas internacionales.

Me parece importante estudiar esta producción musical debido a que, una vez que el grupo comenzó a difundir su repertorio a través de los medios masivos de comunicación, también ayudó a mantener cierta idea y definición de lo que era “la música popular” y “lo representativo del *rock* mexicano”. Por tanto, es fundamental analizar la expresión de Maldita Vecindad –y paralelamente la de otros grupos coetáneos de *rock*–, ya que muestra el interés de un sector de la generación nacida en los años sesenta por no perder los símbolos de identidad local y nacional frente a los cambios sucedidos a finales del siglo XX. Todo ello enmarcado en un periodo que, condicionado por un sistema económico a

favor de privatizar lo que antes fue responsabilidad del Estado, vio crecer notablemente la población urbana, la pobreza y las desigualdades sociales.

Diversos fueron los factores que me llevaron al conocimiento y exploración del tema, así como a la posibilidad de tratarlo historiográficamente. Sumados a la investigación hecha durante la tesis de licenciatura, fueron muy importantes los seminarios de “Historia moderna de México” e “Historia Cultural” tomados con el Dr. Ricardo Pérez Montfort, ya que allí pude profundizar en el periodo comprendido entre 1940 y 1960 que tanto ha interesado a Maldita Vecindad en cuanto a la cultura popular se refiere: principalmente por tomar como referentes de las letras, algunos sus géneros musicales y figuras cinematográficas.

Ante la ausencia de estudios historiográficos en torno a Maldita Vecindad, además de la amplia bibliografía relacionada con el contexto de la época y el *rock* mexicano, la presente investigación se nutrió de fuentes como las entrevistas a los integrantes del grupo, diversos materiales hemerográficos, la discografía de diferentes géneros musicales relacionados, los recursos electrónicos, y la cinematografía que influyó en su expresión.<sup>4</sup> Asimismo, fueron también parte importante de nuestro trabajo revistas como *La Pus Moderna*, *Sonido* y *Banda roquera*, entre otras, que dan cuenta de la abundancia de recursos necesarios para poder construir un trabajo de esta índole.

La tesis se encuentra estructurada en tres capítulos, el primero de los cuales intenta llevar a cabo un esbozo biográfico de los integrantes, así como de las influencias personales y musicales que “moldearon” su participación en Maldita Vecindad. En el segundo, ya como colectivo, inserto su propia trayectoria en el contexto político, económico, social y “roquero” que pudo condicionar su producción musical. Por último, en un tercer capítulo abordo el análisis de sus álbumes a través de la interrelación de las tres dimensiones mencionadas, partiendo únicamente de las letras y los elementos visuales o musicales presentes.

---

<sup>4</sup> De forma particular, nuestro objeto de estudio sólo ha sido tratado de forma escueta por la tesis de licenciatura en comunicación y periodismo realizada por Jennifer Benítez Salazar: “En el gran circo anda y levanta, no te detengas, Chilanga Banda: la representatividad del chavo en el D.F. en las rolas de Café Tacuba, Maldita Vecindad, Panteón Rococó y Los de Abajo: reportaje”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 245 pp.

Como tesis central de mi trabajo, en este último capítulo planteo que, en el contexto de las últimas dos décadas del siglo XX, la producción de Maldita Vecindad se expresó denunciándolo de forma irónica, y volteando hacia una imagen del pasado de forma nostálgica. En este sentido, los cuatro discos aquí analizados fueron una expresión cultural del *rock* mexicano que tuvo como referente un cierto malestar de largo plazo, acentuado por la sensación de estancamiento y devaluación de las condiciones de vida en la ciudad de México. Asimismo, tales producciones discográficas representan dos procesos paralelos y complementarios.

En primer término, la adaptación y reaprehensión de las expresiones culturales antes mencionadas con el fin de representar y proponer a la luz del fin de siglo, una “máscara” de la realidad, moldeada más que en la modernización hacia un futuro interpretado como incierto, en una porción de la memoria colectiva nacional. Y en segundo, las tres dimensiones implicadas, fueron la interpretación, a partir de la expresividad del grupo, de las problemáticas sin cambiar desde hace siglos, es decir, la desigualdad, la marginación, la pobreza, el desempleo o los rezagos agrarios, entre otros.

Finalmente, planteo que ante los modelos musicales, líricos y visuales provenientes de España, Latinoamérica, Estados Unidos e Inglaterra –o creados en México durante los años ochenta y noventa–, la producción de Maldita Vecindad representa una perpetua pregunta por “la realidad” y la “identidad” mexicanas, así como una resistencia simbólica en favor de sus estilos de vida, y los comportamientos o valores que, en buena medida, definieron ante las condiciones en el Distrito Federal durante el periodo de 1982–1998.

Con este trabajo queremos contribuir a una historia que, a partir de un caso particular, reflexione sobre el papel que tuvo el *rock* mexicano durante las últimas dos décadas del siglo XX, posicionándolo como una de las expresiones culturales más importantes de la época.

## 1. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio: un esbozo biográfico

### 1.1. *Lobito*

Adrián Navarro Maycotte, quien durante años fue percusionista de Maldita Vecindad, nació el 9 de agosto de 1965 en la ciudad de México. A los diecisiete años, conoció a Rolando Javier Ortega Cuenca (posteriormente cantante del grupo) en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) plantel Azcapotzalco, amistad que desembocó en su posterior integración al grupo de “cumbias y música norteña, Sífilis, que después [se llamó] Chancro y Comezón.”<sup>5</sup> Entre sus conocidos Adrián fue apodado *Lobito*, ya que era hijo del percusionista y cantante Carlos Daniel *Lobo* Navarro, quien entre 1958 y 1967 tocó las percusiones en el conjunto mexicano de son, bolero, guaguancó y chachachá, Lobo y Melón, éste último llamado Luis Ángel Silva.

Sobre dicho conjunto Héctor Aguilar Camín escribió que en “los momentos culminantes del baile, de la sensualidad y la diversión verdadera”, armaron durante los años sesenta “el mejor conjunto de rumba del país y lo recorrían, en persona y en disco, haciéndolo bailar como nadie lo había logrado desde Pérez Prado y el mambo, veinte años atrás.”<sup>6</sup> Sin embargo, es importante señalar que nunca alcanzaron la calidad musical y el número de ventas discográficas o presentaciones en vivo de éste último, orquestas como la dirigida por Enrique Jorrín –creador del chachachá–, o la Sonora Santanera y Matancera durante los mismos años.

Intérpretes de canciones como “África” y “La bola”, el núcleo musical de Lobo y Melón se convertiría en una referencia de Maldita Vecindad por la sencillez de su acompañamiento instrumental: la voz de Luis Silva, las tumbadoras de Carlos Daniel, los timbales de Mario González *Cholito*, el contrabajo de Andrés López *Mucha trampa*, la trompeta de Manuel Osorio *Perrote*, y el legendario piano de Mauro Enrique Chávez *La gallina*. Asimismo, por sus bailes individuales o en conjunto, y el sentido del humor que fue característico de sus letras, ejemplo de lo cual era la velada alusión a la marihuana que

---

<sup>5</sup> Entrevista a Adrián Navarro Maycotte realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 20 de febrero de 2013; Merced Valdés Cruz, *Rock mexicano: ahí la llevamos cantinfleando*, México, Encuadernaciones López, 2002, p. 380.

<sup>6</sup> Héctor Aguilar Camín, *Historias conversadas*, México, Cal y Arena, 1992, p. 120.

solían cantar en su gran éxito “Amalia Batista”: “qué es aquello que verdea en medio de la sabana/ Yo pensé que era Zacate y era la maldita iguana”.<sup>7</sup> Como seguidor de su música, Aguilar Camín recuerda que *Lobo*:

[...] cantaba, tocaba las claves, golpeaba las tumbadoras, ritmaba el cencerro con un palo de batería. Pero era mucho más que eso, era la cara pública y la frescura del grupo, su ángel magnético capaz de todos los registros, de la nostalgia arrabalera del bolero al frenesí liberador del guaguancó. El timbre cambiante de su voz podía imponer igual los ritmos afros del *baley* que las nobles evocaciones del bohío, en una conjunción de fiesta y brisa que atraía a la audiencia, casi físicamente.<sup>8</sup>

Quizá era lógico pensar que ante el éxito de su padre, Adrián tendría inmediato interés por la música. Sin embargo esto no fue así, ya que como señaló hacia 1989, de esos años recuerda haber acompañado a *Lobo* como “su secretario y veía cómo tocaban, y estaba jode y jode, que ponte a estudiar música y yo decía que no, la vida de músico no me atraía. Nunca estudié música pero escuchaba con él jazz, afroantillana, merengues, etc.”<sup>9</sup> Según refirió en entrevista, fueron los primeros integrantes de Maldita Vecindad con quienes incurrió en la música a través de los ensayos, convertidos en un taller abierto a la experimentación con los instrumentos que había heredado: un piano eléctrico, un amplificador de guitarra, tumbadoras y timbales.<sup>10</sup>

Desde su perspectiva, recordar esto es hacer referencia al cantante Rolando Ortega, al bajista-tecladista conocido como *Tejón*,<sup>11</sup> y al guitarrista Marco Aurelio Reyes Hagen alias *Tiki*, quienes acentuaron su interés por la escucha de algunos géneros pertenecientes a la música popular mexicana de los años cuarenta a los setenta: el mambo, la rumba o el chachachá. Éstos terminaron por ser otra importante influencia junto a los provenientes del extranjero que un determinado sector escuchaba en el CCH mencionado. Entre ellos estaban el *punk* y el *disco*, el primero de los cuales estaba fundamentalmente relacionado

---

<sup>7</sup> Lobo y Melón, “Amalia Batista”, en <http://www.youtube.com/watch?v=5pIyiLuZd4Q>, consultado el 9 de mayo de 2013. Transcripción propia.

<sup>8</sup> Héctor Aguilar Camín, *op. cit.*, p. 123.

<sup>9</sup> Rogelio Villarreal, “La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio”, *La Pus Moderna*, México, 1989, p. 20.

<sup>10</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte.

<sup>11</sup> Hasta la fecha en que terminamos esta investigación, no fue posible conocer el nombre de este individuo.

con su estilo y actitud de tocar a partir de los escasos recursos económicos e instrumentales disponibles.<sup>12</sup>

Éste género después tan importante para Maldita Vecindad, surgió ante la precaria situación económica que, durante los años setenta en Inglaterra, experimentó una gran cantidad de jóvenes de la clase baja al quedarse sin oportunidades educativas o laborales. Asimismo, sus orígenes corresponden a una rebelión en contra del éxito alcanzado por la música *disco*, y a convertirse en una de las derivaciones más agresivas de las vertientes iniciadas por grupos o solistas como The Rolling Stones, Iggy Pop y Lou Reed. Identificado con un presente sin expectativas de futuro, el *punk* mostró que hasta cierto punto, lo menos importante era la música, y por tanto, que no era necesaria la búsqueda del éxito comercial. En este sentido, sobre cualquier otra consideración fueron fundamentales el volumen y la actitud, ya que su “rebelión” estaba más enfocada en exagerar elementos como la vestimenta, el peinado, y su agitado comportamiento sobre el escenario.

En cuanto a las letras de agrupaciones *punk* como The Sex Pistols, The Ramones y The Clash, los principales temas hacían referencia a la represión de las autoridades, su corrupción, y la desintegración de las sociedades que supuestamente protegían. En la lírica se reflejaban sentimientos como la rabia o la frustración causados por el malestar frente a la vida, ante lo que solía oponerse una actitud catártica y “destruktiva”, manifestada de forma concreta no sólo en los altos decibeles de las voces y los desafinados instrumentos, sino más aún, en la práctica del *slam*, “baile frenético en el que todos brincaban y corrían en círculo, la mayoría de las ocasiones dándose caballazos, y uno que otro soltando golpes.”<sup>13</sup>

Teniendo esto en cuenta, según Adrián a inicios de los años ochenta “el CCH estaba dividido en dos grupos. Estaban los ‘heavies’, ‘los heavy metaleros’... y estaban los ‘ponchis ponchis’ [sic]... los discos. Y nosotros estábamos en medio. Entonces, nos vestíamos de una manera, no *punk*, pero sí fuera de lo normal. Entonces nos tiraban mierda

---

<sup>12</sup> En su dimensión visual, lírica y musical, el *disco* fue un género completamente opuesto a lo hecho por Maldita Vecindad durante el periodo comprendido entre 1985 y 2000. Surgida en las discotecas de Estados Unidos durante la primera mitad de los años setenta, esta música electrónica y acompañada por un conjunto de efectos luminosos, basó su éxito en los altos decibeles manipulados por un *disc jockey*, quien contaba con dos tornamesas que servían para no parar el *beat* durante toda la noche. Esta “cultura disco” se expresó también en prendas como los pantalones de campana ajustados, las playeras de terciopelo, y el brillo en el vestir. Joe Stuessy y Scott Lipscomb, *Rock and Roll. Its History and stylistic development*, Estados Unidos, Prentice Hall, 2003, p. 238.

<sup>13</sup> Bruno Bartra, “Desenfrenados: la cultura del rock en la ciudad de México”, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM, 2008, p. 81.

los ‘ponchis ponchis’... y nos tiraban mierda los metaleros. Y nosotros felices de la vida.”<sup>14</sup> De esta forma, para definirse a sí mismos, o más adelante a Maldita Vecindad como “diferentes” o “colectivo ortodoxo”, sus integrantes siempre hicieron referencia a “los demás” que conformaron su entorno musical o estilístico desde 1982.<sup>15</sup>

Por otra parte, *Lobito* señala que nunca pensó dedicarse a la música profesionalmente, y que sólo estaba en la banda como parte del “taller de participación voluntaria” que era. Por ello, en cuanto a sus gustos musicales mencionó que respetaba “a muchos individuos artística y musicalmente. Me gusta oírlos. Pero puedo decir que hasta ahí... no llego al grado del fanatismo. O sea, les he tratado de jalar algo a molde a lo que yo estoy haciendo. Yo no quería cantar como Rubén Blades. Todo era acorde a mis necesidades y a mis capacidades.”<sup>16</sup> Al mencionar también como referentes a Héctor Lavoe, Tito Puente o Ray Barretto, parece que la autopercepción de *Lobito* rebasaba completamente la realidad de su propia condición instrumental.

Sin embargo, como figuras relacionadas por algunos géneros populares en México durante los años setenta y ochenta –jazz latino, cumbia y salsa–, todos ellos fueron un referente para el lugar que, como percusionista, *Lobito* desarrolló en Maldita Vecindad entre 1985 y 1995. Desde su perspectiva, con las percusiones “puedes tocar una canción de una forma y la siguiente vez encontrarle variantes, nuevos timbres. Se puede jugar con los cencerros, con la cáscara, con el marco... Aunque el sonido de estos instrumentos siempre remite a la música afroantillana he tratado de hacer que suenen distinto, de salirme de los compases típicos del son o de la rumba.”<sup>17</sup> Con la permanencia en el grupo y algunos talleres de percusión que tomó durante este periodo, sus aportaciones fueron enriqueciendo el material compuesto colectivamente durante los ensayos.

---

<sup>14</sup> Aunque sus orígenes musicales son difíciles de precisar, podemos decir que el *heavy metal* comenzó a tomar forma con grupos como Led Zeppelin, Deep Purple, The Who, Captain Beefheart y, sobre todo, Black Sabbath, con su LP homónimo de 1970. En sus presentaciones, la banda se caracterizó por el negro de sus playeras, los pantalones de mezclilla ajustados, las chamarras de piel con estoperoles, y los elementos temáticos que a partir de entonces, orientaron a este género. Entre éstos estaban el orgullo por ser parte de “la comunidad metalera”, la recurrencia a las figuras míticas y monstruosas de cierta literatura, una actitud de inconformidad o resistencia ante los valores de las generaciones anteriores, y la reivindicación de sus seguidores como “marginados” y “diferentes”. Ian Christie, *Sound of the beast. The complete headbanging history of Heavy Metal*, Estados Unidos (Nueva York), Harper Collins Publishers, 2003, p. 45.

<sup>15</sup> Tomamos este concepto de Carles Feixa, quien señala que podemos definir al estilo como la “moda, look, ‘facha’. Son palabras que parecen significar lo mismo: remiten al vestido, al corte de pelo, a los tatuajes y accesorios que usan, y a las formas como los usan”. En Maritza Urteaga Castro Pozo, *op. cit.*, p. 58.

<sup>16</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte.

<sup>17</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 20.

## 1.2. Pacho

Originario de Tehuacán, Puebla, José Luis Paredes Pacho nació el 17 de marzo de 1961. A los once años, mientras el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez iniciaba su primera mitad, apareció como “Little boy” en el *western* dirigido por Ralph Nelson: *The Wrath of god*. Debido a esto, así como al gusto que desde temprana edad había tenido por la actuación y la música, compró una batería con la que, tras ser escuchado “por unos vecinos que necesitaban un baterista, que eran quince o dieciocho años mayores que yo”, se integró a un primer grupo de *rock*: “me acuerdo que tocábamos cosas de Black Sabbath, Grand Funk... cosas de Los Doors [sic]... rocanroles y un par de cosas propias... y tocábamos sobre todo en fiestas.”<sup>18</sup> Asimismo:

[...] cosas guapachosas para las tocadas, que eran bailes para fiestas o quinceaños: ‘la Bamba’, que estaba de moda todavía, cosas de Santana, *bossa novas*, sambas, etcétera. Y también rolas en español, como ‘Popotitos’ y el ‘Rock de la Cárcel’; o canciones propias en español y en inglés mal pronunciado, que sonaban medio baladescas o rocanrolitos. Todo esto era por necesidad porque así era la época, más que un proyecto consciente de mezclar géneros.<sup>19</sup>

Como apunta la antropóloga Maritza Urteaga, era muy común que durante los años sesenta y setenta las agrupaciones de *rock* comenzaran tocando piezas de las bandas más reconocidas entonces, actividad que además encajaba con “la onda” de que el buen *rock* debía cantarse en inglés. Por otra parte, era una forma de identificación con lo que denomina “los mitos rockeros”, que transmitían ciertos valores y modelos de ser:

Este público estaba acostumbrado a apreciar las versiones en vivo de sus grupos de rock ingleses y norteamericanos favoritos. Así es como los Dug Dugs se convierten en ‘los Beatles mexicanos’, [...] y el Pop Music Team ‘refriteaba excelentemente a Chicago’. Los grupos tocaban covers de sus bandas favoritas, aunque –y en menor cuantía– tocaban composiciones ‘propias’ u ‘originales’ que ‘respetaban toda la matriz de la importación’.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Entrevista a José Luis Paredes Pacho realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 16 de enero de 2013.

<sup>19</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 22.

<sup>20</sup> Maritza Urteaga Castro Pozo, *op. cit.*, p. 93.

Tras dejar esta agrupación, se mudó a la ciudad de México, donde se integró a otra llamada Coyote en la que participaban Antonio Méndez, después bajista del grupo Kerigma, y Juan Carlos Novelo como cantante, quien más tarde fue baterista de Guillermo Briseño y Eugenia León, entre otros. Posteriormente, motivado por el aprendizaje del idioma inglés y la búsqueda de festivales musicales, Pacho dejó “el rock como a los 15 años [...], entre otras cosas porque me cagó ‘la mística’ o la estrechez con que se asumían los estereotipos de ser roquero,” consideración que lo llevó a viajar “de aventón” en Inglaterra por algunos meses de 1976.<sup>21</sup>

Al volver a México y terminar la preparatoria, comenzó a estudiar en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH): “vivía solo... trabajaba para mantenerme. Y en uno de esos trabajos, fui baterista de una escuela de danza que estaba en la Ollin Yoliztli, [en la que también] acabé tomando clases de danza. Y paralelamente me integro a un grupo que se llamó Orificio... que era más bien *rock* progresivo y con el que toqué varios años.”<sup>22</sup> Sumada al viaje a Inglaterra, así como a las experiencias previas en el teatro y su primer grupo, esta etapa siguió interesándolo en la posible interrelación de diversas disciplinas, la fusión de los géneros musicales, y las temáticas heterodoxas que rompieran con “lo establecido historiográficamente” [sic]. Desde su perspectiva:

[...] hice investigaciones de las bandas [o pandillas juveniles] de Santa Fe. Estuve trabajando desde la Escuela de Antropología todo el año de 83. Subía [a Santa Fe] y tomaba fotos de las bandas... todos los fines de semana. En 84 hice un evento en la ENAH sobre esto con grupos de *rock* en el que presentamos a Botellita de Jerez. Mi propuesta metodológica fue proponer no que yo hablara sobre las bandas, sino que el objeto de estudio del historiador es un sujeto, por lo tanto tiene voz propia. Entonces, la idea era no escribir un ensayo sobre la investigación, sino hacer un evento donde ellos fueran a hablar y hubiera conciertos de *rock*, y una exposición con las fotos que saqué.<sup>23</sup>

Con el título de “¿Qué tranza con las bandas? Una historia por contar”, el evento de 1984 al que alude Pacho –coordinador y responsable de difusión– incluyó conferencias en torno a “la juventud marginal” y “la cultura de las bandas”; proyección de películas, documentales y reportajes de televisión; una obra de teatro llamada “El Apañón, reparto por orden de

---

<sup>21</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 22; entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

aprehensión' con el grupo La banda"; y el último día, la "tocada a las 17:00 hrs con los grupos Urantia y Botellita de Jerez". Paralelamente, "en el vestíbulo de la ENAH [se montó] una exposición de fotos de Pedro Valtierra y José Luis Paredes a partir del 12 de junio hasta el 15 del mismo mes."<sup>24</sup>

Antes de este evento, Pacho había expresado sus ideas en un artículo (en forma de carta a una novia imaginaria) que, como "informe de la práctica de campo llevada a cabo junto a José Pantoja Reyes", presentó durante 1983 para la revista *Historias*, desde entonces publicada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).<sup>25</sup> Como señaló en entrevista:

[En la licenciatura quería] ser investigador... aunque distinto a los demás, a lo establecido. Fui a hacer una investigación sobre Manuel Lozada, 'el Tigre de Álica', en Nayarit. Un poco bajo la perspectiva del bandidaje social o el rebelde primitivo de Hobsbawm. Esta idea de buscar los sujetos históricos heterodoxos. En ese entonces se estudiaba al campesinado en términos de movimiento político articulado, pero [aunque] 'el Tigre de Álica' era un indígena, [me interesaba] no como indígena reivindicable, como lo harían los etnólogos, sino como personaje polémico porque era contrabandista, pro-monárquico, conservador, etc. No era el indio que resistía el capitalismo, sino alguien polémico. Y es lo que a mí me interesaba. [Por esto] las bandas eran también polémicas en términos de los cánones historiográficos de ese momento.<sup>26</sup>

Motivado por "responder a una inquietud que quizá pudiera llamarse identidad histórica y movimiento histórico, algo así como lo que Gramsci llama la contracultura de los grupos sociales subalternos o subordinados," en la carta mencionada rescató una acción de Manuel Lozada en 1857: "tomó una hacienda y repartió tierra entre los indios despojados de la región y entonces comienza un movimiento indígena-campesino."<sup>27</sup> A pesar de que en entrevista Pacho negó la asimilación del "Tigre de Álica" con un tipo de reivindicación del indígena, ubicándolo como "polémico y heterodoxo" por su alianza con los conservadores durante la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa, lo cierto es que las convicciones

---

<sup>24</sup> José Luis Paredes Pacho, Programa de las "Jornadas precaución de fondos para la cooperativa popular de consumo: "¿Qué tranza con las bandas? Una historia por contar", Archivo José Raúl Hellmer de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, fojas 2-4.

<sup>25</sup> José Luis Paredes Pacho, "Cuando quise ser historiador", *Historias*, No. 4, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abril-diciembre de 1983, p. 96.

<sup>26</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

<sup>27</sup> José Luis Paredes Pacho, "Cuando quise...", *op. cit.*, p. 101.

de Lozada estaban sólo en favor de los indios nayaritas y lo que, desde su perspectiva, les correspondía por derecho de propiedad. En palabras del historiador Silvano Barba González:

[...] fue conservador por meras circunstancias, jamás por convicción. Se colocó en ese partido, porque fue el que lo llamó a su lado y le brindó su ayuda. [...] Desde luego razón fundamental es que la causa que defendía resultaba ser la antítesis exacta del credo reaccionario; pues la causa agrarista exigía y exige que la restitución y redistribución de tierras se lleve a cabo administrativa y sencillamente, sin expedientes voluminosos y dilatados ni circunloquios legales; en tanto que el criterio reaccionario sostenía y sostiene el ineludible respeto a la propiedad privada, aunque sólo se ampare en fórmulas elementales de liturgia jurídica, como la tenencia o posesión por tiempo determinado, no importa que haya constituido el despojo o el latrocinio más infame.<sup>28</sup>

Así, desde su artículo-carta a la imaginaria “Ninaki”, Pacho escribió sobre algunas de las reivindicaciones con las que años después Maldita Vecindad se identificó, es decir, las de los sectores marginados o de bajos recursos económicos que resistieron y construyeron a su manera la historia de México. Con estas ideas en mente, y trabajando como fotógrafo durante los inicios de Rockotitlán en 1985, “comencé una investigación sobre el *rock* subterráneo, [y así] fue que entré a Maldita Vecindad en el 86,”<sup>29</sup> a quienes se unió debido a que:

[...] sonaban prendidos, frescos. [...] lo que me llamó más la atención fue ‘lo otro’, lo que entre nosotros llamamos ‘paramusical’, lo que está dentro de la música sin serlo estrictamente. Como yo tampoco me considero roquero, a pesar de que toco la batería desde muy chavito, me identifiqué con esa manera tan desparpajada y directa de acercarse a la música. También la manera de ver las cosas, de hacer conscientes las referencias que se traen, los códigos burlones, etcétera. Y lo interesante de Maldita es aceptarte en tu realidad, que siempre es distinta al exterior.<sup>30</sup>

Esta inclusión al grupo comenzó con algunas líneas melódicas que *el Tejón* le escribía para clarinete, lo que no trascendió, ya que finalmente renunció Hiram como baterista, quedando

---

<sup>28</sup> Silvano Barba González, “Filiación política”, en Mario A. Aldana (comp.), *Manuel Lozada hasta hoy*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia–El Colegio de Jalisco, 2007, p. 24.

<sup>29</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

<sup>30</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 22.

Pacho en su lugar.<sup>31</sup> Desde entonces y durante toda la siguiente década, además de tocar este instrumento José Luis Paredes fue quien, frecuentemente, tomó la palabra durante las entrevistas o ruedas de prensa con los medios de comunicación.

### 1.3. *Sax*

Eulalio Cervantes Galarza, quien años después sería conocido en Maldita Vecindad como *Sax*, nació en Soledad de Graciano Sánchez, municipio de San Luis Potosí, el 30 de octubre de 1968. Tras haber aprendido a tocar guitarra, clarinete y saxofón de forma autodidacta durante la secundaria y el bachillerato, en 1986 se mudó a la ciudad de México junto a su amigo José Alberto Pérez alias *el Poni*, entonces también saxofonista. Esto, con el objetivo de ingresar al Conservatorio Nacional de Música en la licenciatura de clarinete, ya que de acuerdo al Plan de Estudios de 1979, y a la dotación instrumental de la orquesta sinfónica tradicional, dicha institución no contaba con la carrera de saxofón.<sup>32</sup>

En esta época el Conservatorio pasaba por una etapa difícil, debido a que no sólo eran precarios sus recursos económicos e infraestructura, sino también, el alto porcentaje de alumnos que desertaban en el transcurso de los primeros semestres, tal como sucedió con Eulalio.<sup>33</sup> Además de que “las becas y los sueldos [eran] bajos”, las carreras duraban entre siete o diez años, por lo que “muchas veces en el sexto o séptimo semestre los alumnos ‘consiguen chambas en casas de baile, en cine o en televisión, cuando ya tienen alguna

---

<sup>31</sup> En los casos de Hiram (segundo baterista del grupo), Rafael *Tram* y *el Germen*, tampoco nos fue posible ubicar sus nombres verdaderos. Véase el Anexo 1 para conocer quiénes entraron y salieron del grupo entre 1982 y 1995.

<sup>32</sup> Con base en el actual Plan de Estudios, modificado en 2006, ya se ofrece la licenciatura en saxofón. Ángel Vargas, “El Conservatorio Nacional de Música renovará su plan de estudios”, *La Jornada*, 13 de enero de 2006, en <http://noticias.universia.net.mx/ciencia-nn-tt/noticia/2006/01/13/77501/conservatorio-nacional-musica-renovara-plan-estudios.html>, consultado el 18 de febrero de 2014.

<sup>33</sup> Igualmente, este fue el caso de Rolando *Roco* Ortega, quien años después fue cantante de Maldita Vecindad. Ingresó al Conservatorio en septiembre de 1982 en la licenciatura de percusionista, primer año que no finalizó debido a su decisión por estudiar otra carrera, tal como él mismo señaló: “cuando iba a entrar en la universidad fue la primera vez que me plantié [sic] dedicarme en serio a la música. Pero, la verdad, la música me desilusionó mucho en el Conservatorio, y entonces decidí estudiar periodismo.” José Manuel Valenzuela, “Roco: los territorios simbólicos del rock”, en José Manuel Valenzuela y Gloria González, *Oye cómo va: recuento del rock tijuanaense*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Secretaría de Educación Pública, p. 198.

formación, pero no terminan su carrera’, enfatiza [la pianista y compositora] Silvia Navarrete.”<sup>34</sup> Situación similar se refleja en el testimonio de Eulalio:

[...] estuve tres años, pero me aventé el equivalente a siete [desde su propia percepción]. Avanzaba en chinga en el instrumento. Y el maestro que tenía [de clarinete, Otilio Acevedo Arroyo] te permitía eso. Afortunadamente no era de los cerradotes [sic]... te permitía avanzar y no se negaba a la música popular. De hecho él era el director de la Orquesta Sinfónica de la Policía [cuyo verdadero nombre era Banda Sinfónica y Coros de la Secretaría General de Protección y Vialidad]. Es que yo tocaba de diez a siete de la mañana... y entraba al Conservatorio a las nueve o diez. Dobleteaba en los puteros. Pues de allí salió ‘Kumbala’. Luego luego llegando en 86 armé una banda para sobrevivir que se llamaba Zaxxo. Éramos tres y tocábamos cumbias y... vivía de eso.<sup>35</sup>

En la tira de materias de su primer semestre, puede consultarse que además de “Clarinete” con el Maestro Acevedo, tomó “Solfeo I” con el organista Roberto Oropeza, e “Introducción a la música” con Guillermo Villegas Maldonado, que según su testimonio, también impartía un taller de “Musicoterapia”. Tras aprobar este primer año, se inscribió para el siguiente curso en las materias de “Clarinete II”, “Solfeo II”, “Conjuntos corales” y “Banda”, sin embargo en su expediente ya no aparece ningún maestro y, por la ausencia de calificaciones asignadas, es evidente que dejó el Conservatorio entre 1987 y 1988. Cómo él mismo señaló: después de este periodo “seguía con los métodos, pero de forma autodidacta. Ya la banda [Maldita Vecindad] estaba creciendo.”<sup>36</sup>

Con la idea de que “vine a aprender y obviamente a utilizarlo para crear mi propia música... de miles de estilos, sin etiquetas, sea popular o sinfónica,” mientras vivía en la colonia Roma conoció a los primeros integrantes de Maldita Vecindad, quienes lo aceptaron en el grupo junto al *Poni* en el saxofón tenor. Éstos grababan algunas de sus canciones en el estudio de Federico Luna, entonces baterista del grupo Banco del Ruido,

---

<sup>34</sup> Sonia Morales, “El Conservatorio, en su peor momento: heroico, formarse en él”, *Proceso*, 13 de marzo de 1989, p. 49.

<sup>35</sup> Entrevista a Eulalio Cervantes Galarza realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 25 de noviembre de 2013; Antonio Flores (arreglos musicales y dirección artística), *Himno Nacional Mexicano y Marchas Policiales*, LP, México, Secretaría General de Protección y Vialidad, 1988, 20 minutos. La referencia es a la canción “Kumbala” incluida en *El Circo* (1991), que según *Sax* compuso pensando en el cabaret del mismo nombre en que durante esta época trabajó. Sin embargo, al término de esta investigación no logramos ubicar este local en la ciudad.

<sup>36</sup> Expediente escolar de Eulalio Cervantes Galarza, Archivo del área de Servicios Escolares del Conservatorio Nacional de Música; y entrevista citada.

que solía tocar en el Bar León ubicado en la calle República de Cuba de la delegación Cuauhtémoc.<sup>37</sup> En la entrevista que en 1989 les hizo el periodista Rogelio Villarreal, *Sax* Cervantes señaló en torno a este primer encuentro:

[...] cuando los conocí yo nunca había oído nada de ska ni de reggae, nada. En San Luis Potosí nomás se oye pura música comercial o fusiles. Me llamó mucho la atención su forma de vestir, la facha. Fue a la semana de haber llegado aquí en un estudio de grabación. De ska yo nomás había escuchado a Madness y ya tenía en la mente hacer algo propio; fusilar es muy fácil, lo difícil es crear un estilo. Al principio avanzábamos un poco lento, pero después todos nos integramos muy bien. A partir de las imágenes de las letras me salían cosas muy vaciadas en el instrumento, pensando en los personajes de las canciones.<sup>38</sup>

Mientras continuaba trabajando en diferentes centros nocturnos y eventos sociales con Zaxxo, Eulalio *Sax* Cervantes menciona que, además de Madness o The Specials, para él también fueron referentes grupos como The Rolling Stones, Kiss, AC/DC, Creedence Clearwater Revival y, líricamente, The Doors.<sup>39</sup> Sin embargo, por las futuras aportaciones que hizo al repertorio de Maldita Vecindad, estas influencias no parecen haber tenido tanta importancia. Teniendo en cuenta este “esbozo biográfico”, consideramos que artísticamente *Sax* resultó uno de los integrantes más importantes del colectivo entre 1986 y 1998, ya que a la primera formación que tuvo en el Conservatorio Nacional, se sumó su experiencia musical en los múltiples géneros que tocó con su proyecto paralelo hasta inicios de los años noventa.

---

<sup>37</sup> José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, 200.

<sup>38</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 20. Aunque en México el primer disco del género musical de “origen” jamaicano conocido como *ska*, fue *Jamaica Ska* de Antonio Quirazco, el interés de Maldita Vecindad se enfocó más en la vertiente del *two tone ska*. Desarrollada desde finales de los años setenta por grupos ingleses como Madness, The Specials, Bad Manners o The Selecter, aceleró el *ska* (palabra que hacía referencia a los sonidos “s” y “ka” generados por la alternancia entre los contratiempos y la tarola del baterista) como una forma alegre y bailable de protestar contra el racismo, exacerbado para entonces ante la creciente migración jamaicana en Inglaterra. Por ello, sus integrantes, vestimenta y diseños discográficos, fueron blancos y negros. Durante el resto de los ochenta y todos los noventa, este género tuvo influencia en grupos mexicanos como Maldita Vecindad, Salario Mínimo, Tijuana No, Panteón Rococó, Santísima Trinidad, Café Tacuba, Sekta Core, Salón Victoria y La Tremenda Korte, entre otros. Finalmente, el *ska* impactó también en Latinoamérica, ya que fue retomado por bandas como Desorden Público (Venezuela), Los Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes (Argentina), y Carnaval Patético (Perú), sólo por mencionar los que aparecen en los agradecimientos de los álbumes aquí analizados.

<sup>39</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

#### 1.4. Aldo

Aldo Rubén Acuña Yance, bajista de Maldita Vecindad, nació el 2 de julio de 1964 en la ciudad norteña de Palpalá, provincia de Jujuy, Argentina. Cuando tenía nueve años, su padrastro Aníbal Garay se involucró activamente en la militancia política contra el gobierno del general Alejandro Agustín Lanusse, quien llegó al poder en marzo de 1971 tras derrocar al presidente Juan Carlos Onganía, y apoyar la destitución de su sucesor Roberto Marcelo Levingstone. Como mandatario, Lanusse impulsó el Gran Acuerdo Nacional (GAN) negociado con el peronismo, que entre otras cosas, implicó convocar a elecciones democráticas para marzo de 1973.<sup>40</sup>

Primero seminarista y, tras renunciar a los votos, obrero de la fábrica siderúrgica Altos Hornos Zapla administrada por el gobierno de Lanusse, Garay militó en la organización guerrillera “Montoneros”, que entonces apoyaba a Perón, y uno de cuyos objetivos fue combatir clandestinamente al régimen militar. Según testimonio de Aldo, esto causó que al iniciar 1973, detuvieran a su padre “acusándolo de querer sabotear al gobierno”, para entonces encarcelarlo en Trelew, perteneciente al departamento de Rawson, al noroeste de la provincia del Chubut, ciudad que al estar situada en la Patagonia, separó momentáneamente a su familia.<sup>41</sup> En torno a esto, señaló que:

[...] la organización para la que militaba mi jefe, organizaba los viajes de las familias de los presos. Porque en este caso, la política era separarlas como parte del castigo. Era no sólo te meto al bote, sino que separo a tu familia para que no te pueda ver. Entonces, para llegar allá la familia tuvo que hacer cuatro o cinco días de viaje. Entre autobuses y todo ¿no? Era un viajezote [sic]. Yo tengo en la cabeza esos viajes grabados perfectamente. Recuerdo cómo viajaba con mis hermanas. Cómo en dos o tres retenes que había nos revisaban. Y cómo veías a tu jefe a través de un vidrio de esos a prueba de balas.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> También conocido como “justicialismo”, el peronismo fue un movimiento político centrado en la figura de Juan Domingo Perón, presidente de Argentina entre 1946 y 1955. En éste último año no terminó su segundo mandato, ya que fue derrocado por un golpe militar y, tras ser juzgado ante un tribunal castrense, exiliado del país. Aunque residía en España al iniciar los años setenta, fue apoyado por diversos sectores de la izquierda argentina para regresar y tomar el poder. Ana Buriano Castro (ed.), *Tras la memoria: el asilo diplomático en tiempos de la Operación Condor*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora–Instituto de Cultura de la ciudad de México, 2000, p. 14.

<sup>41</sup> Entrevista a Aldo Acuña Yance realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 8 de febrero de 2013.

<sup>42</sup> *Ibid.*

Con la victoria que obtuvo en las elecciones presidenciales el candidato del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), Héctor J. Cámpora, junto a otros presos políticos Aníbal Garay fue liberado para regresar a Palpalá. Esto, bajo la amnistía general declarada por este presidente tras los acontecimientos del 25 de mayo de 1973 en la cárcel de Villa Devoto, Buenos Aires.<sup>43</sup> Sin embargo, como candidato impuesto por Perón, Cámpora sólo gobernó entre este día y el 12 de julio del mismo año, lo que fue muy perjudicial para “Montoneros” y, como consecuencia, nuevamente para Garay:

[...] con el apoyo del sector sindical y el lopezreguismo, Perón impuso la renuncia a Cámpora. [Tras la presidencia interina de Raúl Alberto Lastiri], el 23 de septiembre se realizaron nuevas elecciones y la fórmula Perón-Perón, que postulaba a Juan Domingo a la presidencia y a su esposa Isabelita –mal remedo de Eva Perón– como candidata a la vicepresidencia, obtuvo 65.1% de los votos emitidos. Perón, que había utilizado a las tendencias izquierdistas para regresar a la Argentina, se deslindó de ellas tan pronto pudo; reajustó su gabinete hacia la derecha, deslegitimó a Montoneros y dio su apoyo a López Rega. Este movimiento se distanció del gobierno, y después de la muerte del líder pasó a la clandestinidad y [continuó con] las acciones guerrilleras. Ante el enfrentamiento de los grupos, Perón convocó a las fuerzas armadas a la represión, las legitimó y, paralelamente, trató de manera poco exitosa de atraerse a los mandos.<sup>44</sup>

Con la represión a Montoneros, la situación se complicó para el padre de Aldo. Tras la muerte de Juan Domingo Perón el 1 de julio de 1974, la ruptura de la unidad política y el consiguiente ascenso al poder de su esposa y vicepresidenta María Estela Martínez de Perón (que insistió en la ilegalidad de Montoneros), Garay fue nuevamente tomado preso en la cárcel de Jujuy, bajo el cargo de “subversión”.<sup>45</sup> Bajo este régimen, Argentina se orientó aún más hacia la lógica de la Guerra Fría impulsada por Estados Unidos y su

---

<sup>43</sup> Para una detallada crónica de dicho acontecimiento, véase Miguel Bonasso, *El presidente que no fue. Los archivos ocultos del peronismo*, Buenos Aires, Planeta, 1997, pp. 459–460.

<sup>44</sup> Ana Buriano Castro, *op. cit.*, pp. 15–16. Daniel López Rega fue ministro de Bienestar Social durante los gobiernos de Cámpora, Lastiri y el mismo Perón. Como tal, organizó la represión contra las organizaciones de izquierda a través de la Alianza Anticomunista Argentina (conocida como Triple A). Para mayores detalles en torno al “Brujo”, véase Francisco Martorell, *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte: la coordinación represiva en el Cono Sur*, Santiago de Chile, Lom, 1999, pp. 50–51.

<sup>45</sup> Según el historiador Pablo Yankelevich, “para la dictadura, [esta acusación] incluía tanto a aquellos militantes de organizaciones armadas como a sus ‘ideólogos’, en la jerga de los militares. En la categoría de ‘ideólogos’ quedaron incluidos todos los que desarrollaban una actividad intelectual de contenido crítico. De esta forma, la dictadura identificó a intelectuales y a hombres de la cultura en general como agentes privilegiados de la ‘subversión’.” Pablo Yankelevich, *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974 - 1983*, México, El Colegio de México, 2009, p. 48.

“Doctrina de Seguridad Nacional”, uno de cuyos más evidentes acontecimientos fue el apoyo al golpe de Estado en Chile, encabezado por el General Augusto Pinochet en contra del gobierno de Salvador Allende.<sup>46</sup> Con tales antecedentes, el contexto en Latinoamérica se tradujo en un combate sin tregua a los enemigos internos “contaminados” por el comunismo, posicionando a “los ejércitos latinoamericanos [como] los mesías encargados de dar aplicación nacional a los grandes preceptos doctrinarios que permitirían la afirmación de sus tambaleantes naciones.”<sup>47</sup>

Con el ofrecimiento de “permutar el encierro por el destierro” que hicieron Martínez de Perón y las juntas militares en 1974, muchos argentinos lograron dejar su país, fenómeno que debe comprenderse como “un proceso colectivo pero desarrollado a partir de una suma de acciones individuales. No se trató de una migración organizada o financiada por algún organismo político o humanitario nacional o internacional, sino fue un fenómeno de carácter personal o familiar, preparado y decidido de manera individual, que cristalizó en una salida permanente de perseguidos a lo largo de casi una década.”<sup>48</sup> Así, Garay obtuvo el permiso y junto a su familia abandonó Argentina por el norte, lo que Aldo recuerda así: “salimos por la frontera... desde Jujuy. Pasamos por Bolivia y de allí tomamos un avión a Lima, en donde vivimos un rato. Pero cuando llegamos, ya estaban gestándose los madrazos en Perú también. Ya había una lucha de izquierda y de los estudiantes contra los militares y la imposición de éstos allí mismo.”<sup>49</sup>

Con relación a esto, aunque parecía que la vida de cientos estaba salvada con el exilio, la represión cruzó fronteras mediante la denominada Operación Cóndor, alianza establecida entre el gobierno argentino, Chile, Bolivia, Uruguay, Brasil y Paraguay, que vigiló, interrogó, encarceló o asesinó clandestinamente a todos aquellos que, dentro de la lógica de la Guerra Fría mencionada, “justificaron” el ejercicio del terrorismo de Estado.<sup>50</sup> En el caso de Perú, para entonces estaba en la presidencia también un general, Juan

---

<sup>46</sup> Esta “doctrina” estuvo “formulada en el Colegio Nacional de Guerra de Estados Unidos. Promueve la hipótesis de una guerra contra los enemigos internos de la nación para asegurar la supervivencia de los Estados capitalistas. El conflicto entre las superpotencias se expresa, a nivel de cada nación, en la existencia de una subversión interna aliada al comunismo que debe ser derrotada. Para ello debe replantearse el poder político, que se ha mostrado inefectivo en este combate y que sólo puede operar bajo la tutela militar.” Ana Buriano, *op. cit.*, p. 10.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Pablo Yankelevich, *op. cit.*, p. 24.

<sup>49</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>50</sup> Stella Calloni, *Operación Cóndor: pacto criminal*, México, La Jornada, 2001, p. 61.

Francisco Velasco Alvarado, quien había tomado el poder el 3 de octubre de 1968 mediante un golpe de Estado contra su antecesor Fernando Belaúnde Terry.

En su mandato, la Operación Cóndor fue vetada constantemente, ya que Velasco Alvarado se inclinó por una política más orientada hacia “el modelo socialista” al controlar las telecomunicaciones, nacionalizar la banca y los recursos mineros, restringir la libertad de prensa, e impulsar una reforma agraria contra la monopolización por parte de los grandes terratenientes. Todo ello con el apoyo de las fuerzas militares, rearmadas con armamento comprado a la Unión Soviética.<sup>51</sup> Paradójicamente, el 29 de agosto de 1975 Velasco Alvarado fue también depuesto por un golpe de Estado encabezado por el General Francisco Morales Bermúdez, quien lo justificó por la mala salud de su antecesor y la pésima situación económica del país.

Desde su perspectiva, esto lo llevó a devaluar la moneda, suspender las garantías individuales, y establecer el toque de queda a partir de julio de 1976, lo que junto al malestar social causado por la nacionalización de la banca en el gobierno anterior, Aldo recuerda de la siguiente forma: “[...] en Lima, en 76, como a los dos meses del golpe en Argentina, me pasó llegar justo antes del toque de queda, y ver los tanques enfrente de mi casa, porque había un banco que siempre apedreaban y lo hacían mierda. Entonces, los bancos optaron por poner un pelotón de soldados enfrente.”<sup>52</sup>

Mientras esto ocurría en Perú, para inicios de 1976 el gobierno argentino estaba en una situación difícil, ya que los niveles de inflación habían puesto en su contra a gran parte de la clase media y del sector empresarial, factor que vino a sumarse a la gran fragmentación social causada por la inestabilidad de dicho régimen. Como respuesta, el 24 de marzo las fuerzas armadas decidieron nuevamente dar un golpe de Estado contra Martínez de Perón, e imponer una junta militar encabezada por los generales Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti. Con esto:

[...] se instauró la peor dictadura de la historia argentina. El asesinato de 9 000 personas en terribles campos de concentración creados por las fuerzas armadas argentinas fue totalmente confirmado, aunque los organismos destinados a la búsqueda de desaparecidos [en la actualidad] registran más de 30 000. El terror llegó

---

<sup>51</sup> Enrique Chirinos Soto, *Historia de la República: 1821–Perú–1978*, Lima, Andina, 1997, pp. 541–542.

<sup>52</sup> *Ibid*, pp. 547–548; y entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

a paralizar a la sociedad argentina que, durante muchos años, fingió no conocer lo que ocurría como un refugio para su seguridad.<sup>53</sup>

Frente al temor de ser nuevamente perseguido por la Operación Cóndor que también apoyó el presidente Morales Bermúdez, Aníbal Garay se trasladó a México junto a su familia. Este conjunto de experiencias formó en Aldo un referente fundamental de su bagaje ideológico en contra de las instituciones gubernamentales, mismo que años después se expresó en su ingreso y aportaciones al repertorio de Maldita Vecindad. En torno a ello, señala que “entonces mi vida, mi historia oscilan entre ese conocimiento y una lucha interna ante estos fenómenos de desigualdad. De cómo los militares tenían el control sobre la industria, sobre los medios, ¡sobre todo!”<sup>54</sup> De esta forma, la memoria cobra sentido al intentar unir “coherentemente” los tiempos pasado y futuro en un mismo relato de amplia duración, entendido éste último como el periodo transcurrido con Maldita Vecindad: 1987-2011.

Como parte de la segunda ola de perseguidos políticos, arribados entre 1976 y 1979, la familia de Aldo llegó a México hacia julio de ese primer año, gracias también a la apertura que durante el siglo XX tuvo el gobierno mexicano hacia los migrantes.<sup>55</sup> Para entonces, había terminado el periodo de crecimiento económico conocido como “Milagro Mexicano”, ya que el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez finalizó con una crisis económica, cuando el primero de septiembre devaluó la moneda. Como efecto, se dio un “crecimiento cero de la producción per cápita, un nivel de salario real inferior al de tres años antes, freno de la inversión privada, y [...] aumento de la deuda externa e inflación sin precedentes.”<sup>56</sup> A pesar de este panorama, que en cierta medida fue caldo de cultivo para la visión “pesimista” que Maldita Vecindad tendría más tarde en torno a México, la percepción de Aldo era otra.

Desde su perspectiva, tal como pensaban otros migrantes argentinos llegados en el mismo año, México semejaba “un paraíso” que ofrecía espacio para encontrar trabajo y una forma de vivir a salvo de la persecución política. Además, en la ciudad de México se había organizado el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA) que, entre otras actividades, brindó alojamiento y un centro de información y coordinación de ayuda para

---

<sup>53</sup> Ana Buriano Castro (ed.), *op. cit.*, p. 17.

<sup>54</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>55</sup> Pablo Yankelevich, *op. cit.*, p. 35.

<sup>56</sup> Héctor Aguilar Camín, *Después del Milagro*, México, Cal y Arena, 1988, pp. 55-56.

los recién llegados.<sup>57</sup> En torno a ello, Aldo señaló que “vivíamos todos allí en la Casa Argentina. Había una estancia, una guardería, sala de prensa, sala de proyección... y una peña. [Estaba en] Roma 1, allí en la Juárez. En la mera esquina”.<sup>58</sup>

Fue en una de estas *peñas*, cuando comenzaba a presentarse tocando la guitarra, donde Aldo conoció a Gabino Palomares, cantautor potosino célebre por haber compuesto “La maldición de Malinche”, y a quien más adelante acompañó como bajista en una gira por Chihuahua. Sumada al éxito de esta canción, la trayectoria de Palomares que Aldo señala como una gran influencia, tuvo como referente al “folclorismo latinoamericano”, entre cuyos exponentes figuraron durante los años sesenta y setenta Violeta Parra, Mercedes Sosa, Víctor Jara –como parte de “la nueva canción chilena”–, y los conjuntos Inti-Illimani y Quilapayún. También, entre sus influencias estuvo la “canción de protesta” creada en Estados Unidos por Bob Dylan, Pete Seeger y Joan Baez durante la primera de esas décadas. Teniendo a la cotidianidad de los sectores populares como centro de atención en su lírica, ambas corrientes musicales se inclinaron por cierto compromiso social.<sup>59</sup>

Rememorando en este sentido a grupos mexicanos como Los Nakos,<sup>60</sup> La Peña Móvil y La Nopalera, Aldo señaló como una importante influencia “La Maldición de Malinche”, que tomando a la conquista de México–Tenochtitlán como temática, denunciaba la permanencia de la discriminación hacia los indígenas heredada de la colonización española. Contra el contexto represivo en México y América Latina, Gabino Palomares cantaba que a causa de esta “maldición”:

Se nos quedó el maleficio/ de brindar al extranjero/ nuestra fe, nuestra cultura/  
nuestro pan, nuestro dinero. [...] Hoy en pleno siglo XX/ nos siguen llegando  
rubios/y les abrimos la casa/ y los llamamos amigos. Pero si llega cansado/ un indio

---

<sup>57</sup> Pablo Yankelevich, *op. cit.*, pp. 300 y 310.

<sup>58</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance. La palabra *peña* “se tomó de la connotación hispana, argentina o chilena que se refiere a una asociación de individuos que se reúnen para animar o defender alguna institución deportiva o cultural, como las ‘*peñas atléticas*’, las ‘*peñas tangueras*’ o las ‘*peñas taurinas*’. Las *peñas* en el México de los años setenta y ochenta fueron lugares en donde se escuchaba música y a veces se podía asistir a algún espectáculo de teatro de cámara mientras se tomaba algún refrigerio.” Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia en México 1968–1988: la música popular y los medios de comunicación masiva”, en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez (eds.), *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo ediciones, 2013, p. 11.

<sup>59</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza–Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 271.

<sup>60</sup> Movimiento del que formó parte Francisco Barrios *el Mastuerzo* entre 1976 y 1983, antes de pertenecer al grupo de “guacarrock” Bottellita de Jeréz, también importante antecedente de Maldita Vecindad.

de andar la sierra/ lo humillamos y lo vemos como extraño por su tierra. [...] Oh, Maldición de Malinche/ enfermedad del presente/ ¿Cuándo dejarás mi tierra, cuándo harás libre a mi gente?<sup>61</sup>

Con esta influencia, Aldo señaló que tras permanecer un año en la capital, se mudó a Jalisco motivado por estudiar piano en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara y, paralelamente, ingresar al Centro Regional de Enseñanza Técnica Industrial (CERETI), mismo que abandonó al segundo semestre con el fin de sólo dedicarse a la guitarra y al “canto nuevo”. Tal decisión también se vio respaldada por una parte del contexto musical en dicha ciudad, que para entonces era testigo de cierta efervescencia de los conjuntos en esta corriente, y los que rescataban el folclore latinoamericano en La Peña Cuicacalli. Entre ellos destacaron Los Compas, Ocotlán y Canto Latino, éste último integrado en 1979 por Enrique Ortiz, Fernando Monroy, Raúl Rodríguez y Roberto Navarro. Como parte de esta vertiente, en 1978 se creó el Taller Experimental de Expresiones Populares (TEEP), dedicado a organizar cursos de teatro, música y otras expresiones culturales, de las que destacó durante el siguiente año el “Primer Festival del Canto Nuestro” en la Arena Coliseo de dicha ciudad:

[...] muchos de estos grupos, y el propio TEEP, se vinculan a movimientos sociales, trabajo en barrios y comunidades populares, a veces impulsados por organizaciones que buscan mejorar las condiciones de vida de la gente a partir de procesos autogestivos, o de formación y toma de conciencia de los propios involucrados. Esta visión los liga de manera natural con estos movimientos y propuestas musicales, donde el canto narra vivencias que les parecen más cercanas, aún y cuando vengan de lejos, pues se comparten situaciones [y] sentires. La convivencia de la música folclórica latinoamericana alimenta, a ratos, ritmos e instrumentaciones, pero sobre todo, visiones. Hay también una búsqueda concreta por escribir a partir de las propias raíces, como se había hecho en Sudamérica.<sup>62</sup>

Las actividades de estos grupos y organizaciones tuvieron una importante influencia en Aldo, concretada en el Dúo Latinoamérica que formó con Juan Antonio Sánchez *Chicoria*; su participación como arreglista en el disco *Lacasitos* (1982), compuesto por este dúo al que se sumó Enrique Ortiz; y en su postura social en pro del trabajo colectivo hacia las

---

<sup>61</sup> Gabino Palomares, “La maldición de Malinche”, en [http://www.albumcancionyletra.com/la-maldicion-de-la-malinche\\_de\\_gabino-palomares\\_\\_254375.aspx](http://www.albumcancionyletra.com/la-maldicion-de-la-malinche_de_gabino-palomares__254375.aspx), consultado el 8 de mayo de 2013.

<sup>62</sup> Antonio García Medina *et. al.*, *Música y danzas urbanas*, México, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco–Editorial Ágata, 2005, p. 51.

problemáticas y expresiones de los sectores populares.<sup>63</sup> Asimismo, en este año conoció a personajes que, años después, fueron importantes para Maldita Vecindad, tales como Rita Guerrero (quien después fue cantante del grupo Santa Sabina) y Rodolfo *Che* Bañuelos, conductor de Radio Universidad que apoyó al *rock* local mediante la apertura de sus micrófonos al colectivo BUSH (Bandas Unidas del Sector Hidalgo), mismo que expresó:

[...] al aire los rollos que aquejaban a la fauna rockera que deambulaba por las calles de la ciudad. La onda del BUSH era programar rock de grupos subterráneos y lograr que las bandas juveniles de distintos barrios pudieran convivir armónicamente en las tocadas que organizaban en el mítico Foro Jim Morrison, que no era sino un cúmulo de tierra ubicado en la calle Mariano Bárcena, a unas cuantas cuadras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad.<sup>64</sup>

Aunque “seguí montando un repertorio de canto nuevo para presentarlo en varios foros, al mismo tiempo quería trabajar en grupo”,<sup>65</sup> por lo que Aldo decidió volver a la ciudad de México para instalarse en la colonia Condesa durante 1982, año en que México experimentó otra crisis económica. Como efecto de ella y del crecimiento de la población mexicana, hubo una migración masiva hacia los principales centros urbanos, de alrededor de 6.8 millones de personas que, impulsadas por la posible demanda de trabajo, convirtió a la capital y su zona conurbada en la mayor concentración poblacional del país.<sup>66</sup> Asimismo, sus efectos se expresaron en la caída de los salarios en aproximadamente 40% a lo largo de la década, y en “la agudización de los problemas de déficit de vivienda, servicios públicos, infraestructura, seguridad [y] contaminación de los ecosistemas urbanos.”<sup>67</sup>

A pesar de este contexto y de estar “un poco agitado [porque] casi no producía nada,” a los pocos meses de llegar formó junto a Carlos Domínguez en el bajo eléctrico, y Hugo Álvarez en la batería, Madres y Comadres, grupo que lo llevó a profundizar en uno

---

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 54. De origen alemán, aunque de residencia chilena, Sánchez fue maestro de Aldo hacia 1980. Desarrolló una trayectoria que, en libros de didáctica musical como *Recorriendo el laberinto* (2007), o producciones discográficas como *Local 47* y *Soyobré* a principios del siglo XXI, alcanzó reconocimiento internacional.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 129. Nueve años después, *Che* Bañuelos apareció en los agradecimientos que Aldo puso en el *booklet* de *El Circo*. Igualmente, agradeció en *Baile de máscaras* a “toda la banda luchadora del ‘BUSH’ en Guadalajara.”

<sup>65</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 21.

<sup>66</sup> Gustavo Garza, *La urbanización de México en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2003, p. 138.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 140.

de los géneros que más influenció a Maldita Vecindad en sus inicios: el *punk*, que en algunos ámbitos del Distrito Federal se expresó a través de diferentes bandas:

Llegamos a coincidir con el Atoxxico y La Virginidad Sacudida (una banda de chavas que tocaban en el Chopo). La onda era dos minutos de rola en los que la gente se aventaba de las estructuras metálicas que estaban junto al grupo y ¡zaz!... ¡Sobre ellos! (risas). Además allí rolábamos, allí ensayábamos en un principio. Nosotros teníamos una premisa: no importa cómo, pero lo hacemos. Entonces, muchas veces era no tener ni instrumentos ni dónde ensayar, pero lograrlo...hacerlo. ¿Cómo? Conseguíamos una lira prestada, un lugar por dos o tres días para ensayar, y ya después veremos. [De hecho] un par de veces llegamos a alternar con La Maldita y Madres y Comadres en el Museo de las Culturas Populares, en Coyoacán.<sup>68</sup>

Bajo esta lógica de “dos minutos de rola”, el *punk* fue reinterpretado y desarrollado en la ciudad de México por grupos como Rebel d’Punk y Masacre 68, que con su disco *No estamos conformes* –editado también con escasos recursos en 1989, y formando parte del “colectivo anarquista Cambio Radical, Fuerza Positiva, que editaba el fanzine *Puro Pinche Ruido*,”<sup>69</sup> se dio a conocer únicamente en los ambientes “subterráneos” de la capital. En canciones como “Policías corruptos” o “Torturas”, Masacre denunciaba las injusticias de que eran víctimas los jóvenes, o “la hipocresía eclesiástica, [la del] ‘Ejército Nacional’ y la verborrea política que acarrear las ‘Elecciones’.”<sup>70</sup>

Como antes señaló Aldo, fue también sobresaliente en este género el grupo Atoxxxico, integrado por *Trasher* (guitarra), Daniel *Anti* (bajo), *Warpig* (batería) y *El Pañal* como cantante. Con su disco *Punks de mierda* de 1987, denunció no sólo la represión policiaca tan común para muchos jóvenes de aquellos años, sino también las propias incoherencias y anomalías de las otras bandas *punk*. Asimismo, como factor que también resultó importante para Maldita Vecindad, este material fue igualmente difundido a través del libre intercambio entre los seguidores, uno de cuyos principales espacios fue el Tianguis Cultural del Chopo.

---

<sup>68</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance. Cabe resaltar que esta actitud también fue uno de los principios del *punk*. En Inglaterra y Estados Unidos fue conocido como “Do it yourself” (DIY), e implicaba tocar, grabar y presentarse con los escasos recursos que se tuvieran a mano.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>70</sup> David Cortés y Alejandro González Castillo (coords.), *100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden*, México, Grupo Editorial Tomo, 2012, p. 82.

Éste, al ser desplazado en agosto de 1985 del Museo Universitario (ubicado en la calle Enrique González Martínez de la colonia Santa María la Ribera), debido a las irregularidades que la delegación Cuauhtémoc encontró en su instalación, y tras pasar por algunos avatares más, finalmente se estableció en la calle de Oyamel, entre Abedules y Mimosas, de la colonia Santa María Insurgentes.<sup>71</sup> Para los integrantes de Maldita Vecindad, así como para muchos otros exponentes del *rock* capitalino, el Tianguis Cultural del Chopo fue un espacio en el que pudieron encontrarse con músicos, comerciantes, o seguidores interesados en la adquisición o intercambio tanto de material musical como de revistas especializadas en múltiples temáticas culturales. Desde ese año, dicha congregación sabatina siguió reuniendo a diferentes generaciones:

Sin dirigentes ni normas, la calle llamó a las bandas, a los punketas, a cualquier roquero, a los artesanos, a los músicos callejeros, a los amantes del rock mexicano, pero también de The Clash, de Sid Vicious. Las chamarras negras y las púas, los seguros atravesando los labios, los ojos pintados de negro, los pantalones casi deshechos, las botas. En poco tiempo las bandas de Santo Domingo, Neza y el Molinito le llegaron al Chopo. A las revistas *Yerba* y *Piedra Rodante*, se sumaron los *Conecte* y *Sonido*. A los discos de progresivo se aunaron el metal y el punk. Y las chelas hicieron su aparición. Al término del tianguis, un cementerio de caguamas. En un pestañear llegó a Puente de Alvarado.<sup>72</sup>

En la cotidianidad que oscilaba entre Madres y Comadres, el Tianguis Cultural del Chopo instalado los sábados, y las relaciones de intercambio y amistad tejidas en torno a él, en 1985 Aldo conoció a Marco Arturo Reyes Hagen, *el Tiki*, quien dos años después lo invitó a tocar con Maldita Vecindad ante la salida de su bajista y tecladista, *el Tejón*. En sus propias palabras:

Antes de entrarle propiamente a La Maldita, el *Tiki* y yo comenzamos a escribir algunas rolas... a componer la base de lo que era 'Mujer', 'Morenaza' y de 'Rafael' como piezas ¿no? Y como yo tocaba guitarra, entendía lo que estaba haciendo y dónde más o menos debía ir el bajo. Entonces empezamos a componer, hasta que un día ellos ya tronaron con su tecladista, que era el tío del *Tiki*. Y entonces me habló y me dijo: 'pues veinte pacá' [sic], y pues yo ya tenía mi bajito. Aparte entré conociendo

---

<sup>71</sup> Carlos Rubio Rosell, "Séptimo año de una historia de apañones. Tianguis del Chopo, punto para *transas* de melómanos y rockers", *La Jornada*, México, 5 de diciembre de 1987, sección cultura, p. 19.

<sup>72</sup> Xavier Velazco, "Le leyenda del Chopo: breve historia de supervivencia rockera", en *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí*, Jorge Pantoja (comp.), Ediciones Imposibles, México, 1996, p. 53.

ya las rolas y a los personajes de la banda. De manera muy fresca me aceptaron... aunque también resulté un poco pesado porque yo ya entré con una agenda, queriendo hacer ensayo tal hora y tal día. Y era a veces topar con pared. El *Sax* no siempre estaba, ya que aún era abierto el proyecto. Como sea ya estaban el Pacho, el *Lobo*, el *Roco* y el *Tiki* seguros.<sup>73</sup>

Con esto en mente, la aceptación y afinidad se dio en varios niveles, pero sobre todo en el vivencial y musical, ya que las inclinaciones de los integrantes por géneros como el *punk*, el *ska* de la corriente *two tone*, o la música popular mexicana antes mencionada, así como la defensa de movimientos sociales como el del Consejo Estudiantil Universitario (CEU) en 1987, o las conmemoraciones del 2 de octubre, lograron conjuntarlos en el colectivo durante los siguientes años.

### 1.5. *Pato*

Enrique Montes Arellano, alias *Pato*, quien hacia finales de 1990 entró a Maldita Vecindad como guitarrista, nació el 19 de octubre de 1963, pasando buena parte de su vida en la colonia Moctezuma “casi a orillas de la ciudad... porque después venía el aeropuerto y más allá, los llanos.”<sup>74</sup> Es importante resaltar esto debido al conjunto de experiencias que, durante su infancia y adolescencia, tuvo en las fiestas populares de los barrios El Carmen, La Ascensión y Los Reyes de esta colonia, una de cuyas atracciones en tales días eran las comparsas de danzantes.<sup>75</sup>

Asimismo, es necesario tener en cuenta el origen de *Pato* en dicha colonia, ya que como él mismo señaló en entrevista: “el barrio [siempre fue importante] por ciertas costumbres que yo sentía como rurales. [Por su misma ubicación] recuerdo la convivencia con la tierra, el parque... ciertas cosas físicas,”<sup>76</sup> lo que años después pudo tener un efecto en sus aportaciones a piezas como “El chulo”, “El dedo” y “Ojos negros” de *Baile de máscaras* (1996), o “El tieso y la negra soledad” de *Mostros* (1998). Por otra parte, gracias a su hermano Miguel Montes, entre los años 1974 y 1975 escuchaba, además de The

---

<sup>73</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>74</sup> Entrevista a Enrique Montes Arellano realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 26 de abril de 2013.

<sup>75</sup> Lleva este nombre el grupo de personas que van vestidas con un traje del mismo tipo o tradición.

<sup>76</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

Beatles y The Rolling Stones, un disco que lo influyó definitivamente: *Before the Flood*, que Bob Dylan grabó a partir de un LP previo, *Planet Waves*, y de la gira que hizo junto a The Band en 1974.<sup>77</sup>

Para *Pato*, quien recuerda haber crecido con un gran gusto por piezas como “Ballad of a thin man”, “Blowin in the wind” y “Like a Rolling Stone” incluidas en esta producción, la mezcla entre el sonido eléctrico del *rock* y la poesía contenida en su lírica, fue uno de los elementos que desde entonces definió su propia concepción del “quehacer musical”, que terminó por definirse como dedicación exclusiva hacia el final de su segunda década:

[Trabajaba] en un taller de diseño en el pasaje de catedral a los 16 años (haciendo banderas y estandartes). El último [trabajo] fue de burócrata en FONACOT [Fondo Nacional para el Consumo de los Trabajadores], con ‘sueldo y condiciones de trabajo aceptables’, pero básicamente, como dijo el Maestro [Alex] Lora, ‘mi cuerpo dijo que nel’. Llegaba con sueño, y realmente enfrentarme a una oficina en Reforma donde no había ventanas, y perder buena parte del día, simplemente para mí fue mucho. Además, a los 19 o 20 años yo ya estaba tocando en otros grupos y realmente no me sentía bien. También ya estaba estudiando en la UAM y el conflicto del tiempo pues me comía. [...] lo que realmente quería era tocar. Renuncié y le aposté a la música.<sup>78</sup>

Así como Alex Lora cantó en 1986, “si lo tuyo es el rock and roll/ pues dale duro y que te bendiga Dios/ Mi mente dijo que sí/ Mi cuerpo dijo que sí/ Mi sangre dijo que sí/ Y aquí me tienes en el rock and roll,”<sup>79</sup> *Pato* señala haber tomado esta decisión en 1983 ante dos acontecimientos definitivos: tomar algunos talleres de composición musical en el Museo Universitario del Chopo, y haber conocido a José Luis Campos García alias *Choluis*. Desde su perspectiva:

Para mí un parteaguas fue el Museo del Chopo. Allí había talleres de distinta índole y bueno... yo tomé varios, entre ellos uno de letras y canciones con Roberto González, que forma parte de toda la onda rupestre. Y creo que fue determinante, porque allí yo encontré gente de distintas procedencias, de distintas edades, de distintas influencias, de distintos niveles de trabajo. Y fue totalmente nutritivo encontrarme con

---

<sup>77</sup> El LP (“*long play*”) o disco de larga duración, estaba hecho de vinilo y medía aproximadamente 30 centímetros de diámetro. Como formato comercializado desde los años cuarenta, podía contener hasta 25 minutos de grabación en sus “caras” A y B respectivamente, siendo la principal forma de publicar música hasta la década de los ochenta.

<sup>78</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>79</sup> El Tri, “Mente roquera”, *Hecho en México*, México, WEA, 1986, 4:19 minutos.

posibilidades distintas de creación. Se escogía un tema... no sé, el amor, el odio o lo que fuera, para después desarrollarlo. Y eran muy interesantes las múltiples posibilidades que tiene la música y... más bien cómo la plasmábamos. Fue una gran escuela ese taller. Luego tomé otro con Armando Vega Gil sobre el incipiente rock mexicano. Allí fue donde conocí a Sabo [Romo].<sup>80</sup>

Al iniciar los años ochenta, comenzaba a formarse un grupo más amplio de personas interesadas en el ámbito del *rock* mexicano, con el cual convivió posteriormente Maldita Vecindad a través de sus producciones y presentaciones en vivo. De entre todos estos personajes, destaca el papel de Roberto González no sólo por sus aportaciones en el taller mencionado, sino también, por su participación junto a Jaime López y Emilia Almazán en el álbum de 1980, *Sesiones con Emilia*, material que llegó a presentarse en el Foro Tlalpan, “donde conocí a [Rafael] Catana, a Emilia Almazán, y a ¡Jaime López! ¡Guauuu! [sic].”<sup>81</sup>

Es importante destacar esta admiración, ya que en muchas ocasiones *Pato* asistió a este foro acompañado de *Choluis* para, por ejemplo, escuchar a “Betsy Pecanins. Yo me llevaba mi grabadora, y llegué a grabar a Real de Catorce. Para mí eran dioses. Oír a José Cruz [cantante y guitarrista de este grupo] con el *slide guitar*, o tocando la armónica, era la aproximación más cercana a lo que yo oía en Radio Educación, a ‘esa cosa negra’, a la onda de los pachuchos, la onda afroantillana.”<sup>82</sup> Este mismo interés se denota en los recuerdos que guarda en torno a quienes considera sus principales influencias en la guitarra:

Pepe Cruz de Real de Catorce. Fernando Meave, que tocaba con el grupo Equs. Me acuerdo que participé en un concurso de bandas en el Museo del Chopo donde estuvo Kerigma... el primer grupo que vi con *staff* e iluminación ‘Clavolite’ [sic]. En el Chopo comencé a conocer bandas de a de veras. También, antes de Fernando, Pepe Rodríguez Yam, que fue el primer guitarrista que me enseñó lo elemental del *Rockabilly*, ya que él tenía un grupo que se llamaba la Máquina del Sonido, y tocaba con una *stratocaster* las rolas de Chuck Berry, Chet Atkins, Johny Burnette.

---

<sup>80</sup> Entrevista a Enrique Montes Arellano. Roberto González fue un compositor y guitarrista que, con discos como *Lentejuelas* (1984), *Aquí* (1988) y *Flor de poder* (1991), formó parte del movimiento musical “rupestre”, en el que también estuvieron Rodrigo González, Rafael Catana y Eblén Macari, entre otros. Armando Vega Gil fue el bajista de Botellita de Jerez y, aunque Salvador Sabo Romo es fundamentalmente conocido como bajista del grupo Caifanes, también ha sido guitarrista, productor y compositor, facetas que ha desarrollado en creaciones discográficas propias como el álbum *SSS*, del año 1996.

<sup>81</sup> Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán, “El Huerto”, *Sesiones con Emilia*, México, Fotón, 1980, 2:00 minutos. Desde luego, “Corazón de cacto” no pudo haber sido escuchado durante 1980 en que se publicó *Sesiones con Emilia*, pero dejamos así la cita para mostrar el entusiasmo de *Pato* hacia toda la música de Jaime López.

<sup>82</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

Como vimos en el caso de Aldo, las influencias de *Pato* abrevaron no sólo de las bandas mundialmente conocidas (“me gustaban los Beatles, los Rolling, Led Zeppelin”), sino también del *folk-rock*, el “canto nuevo”, la trova cubana y la canción de protesta, vertientes que, por la importancia otorgada a la lírica, resultaron ser fundamentales para su futura trayectoria en Trolebús y Maldita Vecindad. Recuerda que a ello también contribuyeron en gran medida las figuras de Rockdrigo González y *Choluis*, el primero de los cuales sigue siendo considerado por muchos músicos y escritores en torno al *rock*, como una de las figuras más representativas del “movimiento rupestre”. Hablando de ellos, *Pato* recuerda que:

[...] con *Choluis* empiezo a descubrir que en español se podían cantar otras cosas. Y luego él empieza a cantar ‘La balada chilanga’ o ‘Atletic Tepis’, y yo dije: ¡Guauu ¿no?! ¡No manches! ¡Está increíble! Pero además, me fascinaba el *reggae*, y traía toda la influencia afroantillana por mi barrio. Entonces yo era una mezcla de todo... ¡Me gustaba todo ¿no?! Tenía mucha tela de dónde cortar. Todo eso fue caldo de cultivo para mis composiciones. Y cuando conocí al *Choluis*, yo ya tenía una banda allí en la Moctezuma [que se llamaba] Whisky Bar y luego le pusimos Abissum. Y cuando entró el *Choluis*, ya le pusimos Trolebús. Con él hice una mancuerna de trabajo muy chida. De hecho teníamos un rollo acústico y en algún momento le pusimos ‘Campos y Montes’, y la banda pensaba que tocábamos rancheritas ¿no?, porque se oía muy campirano todo el pedo. Y con eso tocamos allí en el CREA, en la glorieta de Insurgentes, en cafecitos y toda la onda. A través de él oí una canción que me dio la vuelta, que fue ‘Estación del Metro Balderas’, y a través de esta mancuerna yo conocí a Rockdrigo una vez en Iztapalapa. Ha de haber sido en 85. Él era muy arrojado. O sea, aventarte a tocar frente a pandillas como Los Buks o Los Panchitos. Y él solito con la guitarra. Una agilidad mental increíble. Eso me impresionó mucho. ¡Eran como borbotones de cosas maravillosas que salían y que para mí eran impresionantes!<sup>83</sup>

Así, las personalidades de *Choluis* y Rockdrigo vinieron a sumarse al contexto que, a través del CCH Oriente, *Pato* venía experimentando, mismo que ponía mucho énfasis en expresar a través de la música la conciencia, la inmediatez del ámbito urbano, las reivindicaciones sociales “de izquierda”, y el mestizaje de las vertientes musicales apropiadas y reinterpretadas en sus producciones culturales. Desde su perspectiva, esto vino a

---

<sup>83</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

enriquecerse gracias a la publicación de *Guitarra fácil*, revista editada desde 1970 y considerada por Enrique Montes como:

[...] la Biblia. Habría que hacerle un monumento. En su momento era la única información didáctica donde podíamos nosotros tomar información. Allí aprendí a tocar boleros, música popular, los Beatles, los Rolling. Ahí andabas todo el tiempo con tu bonche de *Guitarra fácil*. Era la única escuela que teníamos. O entre nosotros estarnos enseñando. O el típico bohemio de barrio con mucho camino andado al que te le pegabas y ya te pasaba algo. Era básicamente la guerrilla ¿no? En mi caso, este fue el periodo de germinación de mi vida creativa.<sup>84</sup>

Como estaba expresado en el “Manifiesto Rupestre” escrito por Rockdrigo, esta forma de ser y hacer las cosas correspondía al “*Do It Yourself*” (hazlo tú mismo) del *punk*, así como a la escasez de recursos económicos y materiales. Por tanto, a la idea de que estos músicos “han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto [...]. Los rupestres por lo general son sencillos”, lo que se expresaba tanto en los medios de aprendizaje como en los instrumentales y tecnológicos a su alcance. En torno a estos últimos, cabe destacar lo dicho por *Pato* cuando hace referencia a las operadoras de luces *Avolite*. Por lo menos en su caso, éstas fueron utilizadas para muchas presentaciones:

[Debimos aprender] a manejar las luces. Empezamos con la marca Avolite, que para nosotros en realidad fue la ‘Clavolite’, que era una tabla con puros clavos y los cables pelones. Y tú los interconectabas y te prendían ciertas luces. ¡Dinosaurico! [sic]... pero así se hacía el *rock* mexicano. Nosotros hacíamos nuestros propios cables y nuestros *plugs*, que íbamos a comprar allí en República del Salvador.<sup>85</sup>

Aunque para *Pato* aún no estaba muy claro el camino musical a seguir, en 1987, bajo la producción de Rodrigo de Oyarzabal –también programador radiofónico–, su banda Trolebús grabó una primera producción discográfica: *Trolebús en sentido contrario*, “título que fue presentado antenoche en el Nuevo Altillo. El acetato recoge otra versión de la crónica chilanga musicalizada.”<sup>86</sup> Contando con la participación de músicos como Cecilia Toussaint, Sabo Romo y Francisco Barrios *el Mastuerzo*, este álbum proponía en canciones

---

<sup>84</sup> *Ibid.* Con la palabra “guerrilla” hace referencia a los escasos recursos con que se contaba para entonces.

<sup>85</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>86</sup> Sin autor, “En sentido contrario”, *La Jornada*, 1 de octubre de 1987, sección cultura, p. 24.

como “Atletic Tepis”, “El país de los borrachos”, “Balada chilanga” y “El Trolebús”, representar algunas problemáticas y temas urbanos de forma irónica.

Parte de esto puede escucharse en las dos canciones que, cantando y tocando la guitarra, *Pato* compuso para este disco: “El Anzuelo” y “Blues de las ventanas”. En la primera de éstas, ante el aislamiento experimentado por el personaje principal, la lírica plantea una metafórica escapatoria “al mar” utilizando las vías principales, el Trolebús como sistema de transporte del “capitalino de a pie”, y espacios como el Mercado de la Viga o la Central de Abastos. Fusionado con el *rock*, un ritmo de cumbia acompañaba el estribillo: “Marinero de Río Consulado/ de Río Churubusco y de Río Mixcoac/ Navegaba en Chapultepec/ en el Lago de Aragón/ en el Lago de la soledad... de la Ciudad.”<sup>87</sup>

En la segunda, como la única y última expresión de su trayectoria a ritmo de *blues*, *Pato* escribió una letra en torno al cotidiano malestar que, un personaje cualquiera sentía al vivir en la ciudad: “la prisa es un café, es un pan/ La oficina es el punto final/ ya se aproxima esa hora glacial/ Dime si tu mano aún vive o si ya sólo dices adiós/ Si bostezas el hastío viendo siempre el reloj/ O preguntas ‘qué es lo que soy’ para evitar claustrofobia [...] / Una ventana pediste y te pusieron un fotomural/ Quieres sólo una ventana/ ya de perdida para saltar/ Para que al menos te sientas... te sientas muerto de verdad.”<sup>88</sup>

En el caso particular de *Pato*, hacia finales de los años ochenta los elementos que fueron dando sentido a sus canciones estuvieron dirigidos hacia algunas expresiones culturales retomadas de los cuarenta y cincuenta, así como de ciertas vertientes musicales coetáneas: *reggae*, *ska*, *punk* y música popular mexicana. Para él fue importante la serie de discos “Rock en tu idioma”, de la que recuerda con especial énfasis a Los Abuelos de la Nada y Radio Futura, éste último perteneciente a la “movida española” surgida a inicios de esa década:

El *reggae* me llevó al *ska*. Cuando yo oí por primera vez a Los Abuelos de la Nada (cantando): ‘A veces pienso que ya no me haces efecto, y digo...’ ¡Guauu! Entendí que... aquí está... a huevo que se puede hacer. Y a través de Los Abuelos de la Nada descubrí el *reggae* en español, que luego lo confirmé con un trabajo del grupo que yo más admiro de la generación ‘rock en tu idioma’ de la movida española, que fue Radio Futura ¿no? ‘El paseo con la negra flor’, cuando tocábamos en fiestas

---

<sup>87</sup> Trolebús, “El anzuelo”, *Trolebús en sentido contrario*, México, Ozono, 1987, 3:58 minutos.

<sup>88</sup> Trolebús, “Blues de las ventanas rotas”, en *Ibid*, 4:10 minutos.

universitarias, ya con Maldita, fue determinante para así convencerme de que por allí era el camino que yo quería seguir O sea, la onda jamaicana, aderezada con los elementos mexicanos a través de la música afroantillana. Que además curiosamente yo no oí en la infancia música regional mexicana... ranchera... mucho menos banda. Porque mis jefes [papás] lo que oían era El fonógrafo. Y allí era regularmente pura música de Benny Moré, Daniel Santos, La Santanera, la Matancera.<sup>89</sup>

Así, “ese fue el contexto en el que conocí a Los Malditos [sic]”, ya que *Roco* y *Lobito* estaban también en un taller en torno al *rock*, impartido por Delia Martínez en el Museo Universitario del Chopo.<sup>90</sup> Con respecto a las impresiones que *Pato* tuvo en un primer momento de ellos:

Al final dimos una muestra de talleres. Yo canté mis rolas y esos gueyes ¡tocaron horrible! Yo decía: ‘qué pinche grupo tan feo’. Pero me gustaba mucho algo que yo también tenía, que era la cuestión visual de los pachucos. De repente en esa época yo también andaba con un sombrero y me ponía camisas ralladas y me gustaba mucho el cine mexicano. Y me gustaba la actitud, la estética de los [años] cincuenta. Entonces, me gustaba la imagen del CCH... la estética... un poco lo del carnaval... era como un sincretismo. Pero al mismo tiempo seguía diciendo: ‘estos gueyes tocan re feo’.

Mientras en 1990 Maldita Vecindad seguía difundiendo su primer disco –de título homónimo y publicado en 1989–, así como creando nuevas canciones, las circunstancias se conjuntaron para permitir el ingreso de *Pato* a la banda. Aunque su primer grupo ya había grabado *Trolebús en sentido contrario*, ante sus propios intereses académicos José Luis Campos se fue a España, lo que terminó por realinear a la banda, que todavía grabó otros cuatro discos más.<sup>91</sup> Por otra parte, debido a razones que no hemos podido establecer con precisión, *Tiki* dejó a los Hijos del Quinto Patio en ese mismo año, ante lo cual *Pato* señaló que:

---

<sup>89</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano. Las referencias de *Pato* son a la canción “Chalamán”, incluida en el álbum de 1983 *Vasos y besos*, y a “La negra flor”, que los españoles Radio Futura incluyeron en su disco de 1987, *La Canción de Juan Perro*.

<sup>90</sup> Delia Martínez fue cantante del grupo Ruido Blanco, locutora junto a Oscar Sarquiz (también músico, locutor y escritor) del programa radiofónico “Rocanrollando” en Radio UNAM, guionista del programa televisivo “Alta tensión”, y escritora en fanzines como *A sangre fría* y *Sonido*, o el periódico *El Nacional*. Teresa Estrada, *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas: 1956-2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, pp. 105-107.

<sup>91</sup> Al momento de terminar este trabajo, José Luis Campos era académico en las universidades de Sevilla y Málaga.

[...] con Trolebús empezamos a tocar mucho, básicamente en las universidades, en el sur. Y alternábamos bastante con Maldita. Allí fue como de repente se cruzaron las cosas. En ese ínterin, mi hermano ya comenzaba a ser *staff* de Botellita, y de repente se lo jalaron con Maldita. Me dijo que el *Roco* me estaba buscando, y empecé a acercarme a ellos. Mientras yo ya estaba tocando con otra banda donde conocí a Nina Galindo, y de repente ya me hablaron con Maldita, de la que me encantó por ejemplo 'Rafael', así como el desenfado para invadir géneros sin recato alguno. Y yo venía buscando ese rollo. Con ellos encontré el reflejo de lo que yo quería, aunque pensaba que las letras podían hacerse de una manera mucho más completa, porque yo estaba clavadísimo [sic] con la onda de los rupestres.<sup>92</sup>

Como veremos en los dos siguientes capítulos, la presencia de *Pato*, el impacto de *El Circo* en sus propias trayectorias, el contexto sociopolítico de México, y la convivencia con otros músicos y géneros nacionales e internacionales, definieron el trabajo plasmado en las últimas dos producciones discográficas.

---

<sup>92</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

## 2. Trayectoria del colectivo: 1985–2000

### 2.1. La “proto-Maldita”: 1982–1985.

Como vimos en el primer capítulo, Rolando Javier Ortega Cuenca, Marco Arturo Reyes Hagen alias *Tiki*, y Adrián Navarro Maycotte *Lobito* se conocieron en el Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Azcapotzalco en 1982, año en que la economía mexicana experimentó una crisis detonada, entre otros aspectos, por la disminución de los precios del petróleo y el alza de la tasa de interés correspondiente al servicio de la deuda externa.<sup>93</sup> Con un déficit fiscal que en 1981 era del 14% del PIB, y una renta petrolera que representaba el 73% de todas las exportaciones nacionales, el presidente José López Portillo decretó dos medidas el último año de su sexenio: nacionalizar la banca y devaluar el peso.<sup>94</sup> Ante la crisis, debió aceptar:

[...] la firma de una carta de intención que sometía la política económica a los dictados del Fondo Monetario Internacional. Otra vez, como al final del sexenio de su predecesor, para obtener el respaldo político de Washington, López Portillo debió comprometer a su gobierno y al siguiente a sujetarse a un ambiente de austeridad, recesión y desmoralización [que] se asentó tanto en los corredores del poder como en la sociedad mexicana en su conjunto.<sup>95</sup>

A pesar del mensaje “patriota” que la nacionalización bancaria intentó transmitir a la población, el gobierno encabezado por el presidente Miguel de la Madrid comenzó su sexenio bajo una lógica que, en el sentido marcado por los compromisos con Estados Unidos, tuvo como prioridad lograr la estabilidad económica. Desde su discurso en la toma de posesión el primero de diciembre de 1982, el mandatario reconoció la situación del país:

[...] México se encuentra en una grave crisis. Sufrimos una inflación que casi alcanza este año el 100%; un déficit sin precedentes del sector público la alimenta agudamente y se carece de ahorro para financiar su propia inversión; el

---

<sup>93</sup> Macario Schettino, *Cien años de confusión: México en el siglo XX*, México, Santillana, 2007, p. 394.

<sup>94</sup> Manuel Gollás, “Breve relato de cincuenta años de política económica”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México*, Vol. 1, México, Océano, 2003, p. 239.

<sup>95</sup> Lorenzo Meyer, “Estados Unidos: de la vecindad distante a la proximidad difícil”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), *op. cit.*, p. 130.

debilitamiento en la dinámica de los sectores productivos nos ha colocado en crecimiento cero. Confrontamos el más alto desempleo abierto de los últimos años. Los mexicanos de menores ingresos tienen crecientes dificultades para satisfacer necesidades mínimas de subsistencia. [Aunque] vivimos una situación de emergencia, [...] no permitiremos que la patria se nos deshaga entre las manos.<sup>96</sup>

Frente al panorama caracterizado por esta última metáfora, y guiado por una llamada “renovación moral de la sociedad”, el presidente impulsó las primeras medidas de su gobierno hacia el adelgazamiento del Estado, la descentralización administrativa, y la paulatina apertura del mercado nacional. Para lograrlo, aplicó en primer lugar el denominado Programa Inmediato de Reordenación Económica (PIRE), que implicaba la “disminución del crecimiento del gasto público [y un] presupuesto austero con ajuste estricto a los recursos financieros disponibles, que preserve los servicios públicos al nivel indispensable, atienda al cumplimiento de los pagos de la deuda contraída y contenga el crecimiento del gasto corriente para aumentar el ahorro público.” Con este “paquete de ajuste”, las consecuencias concretas fueron la recesión, el aumento del desempleo, y la hipoteca de las exportaciones petroleras.<sup>97</sup>

A diferencia del nacionalismo revolucionario todavía defendido por José López Portillo –industrialización financiada por el Estado, proteccionismo económico y un gran sector paraestatal–, las medidas impulsadas por Miguel de la Madrid, y después profundizadas por Carlos Salinas de Gortari, respondían a la lógica internacional que tuvo su origen, sobre todo, en los gobiernos de la primera ministra británica Margaret Thatcher (1979–1990) y el presidente estadounidense Ronald Reagan (1981–1989). Como menciona el historiador Tony Judt respecto a la primera,

[...] gracias a la venta de propiedades estatales ineficientes, la Hacienda pública volvió a llenarse (por una sola vez) con los ingresos generados. Todo o casi todo se puso en almoneda. [...] los gobiernos se vieron obligados a vender bienes públicos por necesidad económica a corto plazo. Para los ministros de Hacienda, presionados por la inflación, la crisis del petróleo de 1979-1980, los enormes déficits anuales y el creciente endeudamiento público, la venta de bienes sirvió para equilibrar el presupuesto.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución*, México, Cal y Arena, 1995, p. 260.

<sup>97</sup> Carlos San Juan Victoria, “1983: el año del Leviatán”, en Carlos San Juan Victoria (coord.), *El XX mexicano: lecturas de un siglo*, México, Ítaca, 2012, p. 242.

<sup>98</sup> Tony Judt, *op. cit.*, pp. 782 y 801.

Condicionado por esta tendencia económica –fortalecida en México a través de la deuda con el Fondo Monetario Internacional (FMI)– y las inercias del sexenio anterior, el gobierno de Miguel de la Madrid también comenzó frente a “una aguda crisis de confianza de la población hacia el gobierno y hacia el futuro del país, [expresada en] un grupo cada vez más numeroso de mexicanos descontentos, gruñones y [...]” con intención de participar en la política nacional o en los problemas particulares de su localidad.<sup>99</sup> En cierta forma, esto ya era posible debido a la Ley de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LOPPE), que como parte de la reforma política impulsada en 1977 por el secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, permitió entre otros aspectos el registro legal del Partido Comunista Mexicano.

Teniendo en cuenta las crisis económicas de 1976 y 1982, en el Distrito Federal lo anterior contribuyó a cambiar las relaciones establecidas entre el gobierno local y los nuevos dirigentes de muchas colonias. Además del papel que tuvieron los representantes de cada una, y los activistas de izquierda o eclesiales agrupados en diferentes organizaciones, la pugna por resolver problemáticas concretas se expresó a través de “frecuentes marchas y manifestaciones en el Zócalo o en las delegaciones, bloqueos, plantones, resistencia a los desalojos, denuncias públicas, actos de presión, defensa de derechos y exigencia constante de responsabilidades de las autoridades.”<sup>100</sup>

En este contexto se conocieron *Roco*, el *Tejón* y su sobrino *Tiki*, siendo el segundo el principal compositor de las primeras canciones –“Redada”, “Mi tele y yo”, “Deuda externa”, “Querido Reagan”, “Apartheid” y “Ama al Tejón”– que comenzaron a tocar junto al *Germen* como percusionista, Rafael *Tram* como baterista, e Hiram como su posterior suplente.<sup>101</sup> Debido a la relación que estableció con *Roco* en el CCH norte, se sumó a este primer colectivo Adrián *Lobito* Navarro, quien permaneció como percusionista hasta 1995. En torno a esta “proto-Maldita”, *Roco* señaló:

Así duramos como tres años, todo muy esporádico, muy informal. Después de eso, ya realmente con el Tejón empezamos a trabajar un poco más fuerte en el CCH, y

---

<sup>99</sup> Manuel Gollás, *op. cit.*, p. 242.

<sup>100</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, pp. 505-506.

<sup>101</sup> Salvo en los casos de *Roco* y *Tiki*, al terminar esta investigación no logramos ubicar los nombres completos o verdaderos de estos otros primeros integrantes.

ahí fue cuando ya nos invitaron con Jorge Pantoja, [a quien conoció porque su hermana trabajaba en el Museo del Chopo], cuando [la escritora y periodista] Ángeles Mastretta estaba ahí [como directora]. Fue cuando empezaron a hacer tocadas de rock y empezó el Tianguis del Chopo adentro.<sup>102</sup>

Esto último era una referencia a la iniciativa que en marzo de 1980 tuvo el promotor cultural del Museo Universitario del Chopo, Jorge Pantoja, quien organizó una serie de conciertos llamada “Rock desde acá”: en febrero de 1980 “empezó el rock, en julio el concurso y en octubre inauguramos el tianguis”, cuyos inicios referimos en el esbozo biográfico de Aldo.<sup>103</sup> Tales conciertos eran una de las manifestaciones de los pocos espacios disponibles para el *rock* a inicios de los ochenta, por lo que las bandas interesadas en difundir su material –además de participar en eventos como el mencionado–, debían tocar en lugares dedicados a otras expresiones artísticas, entre los que podemos mencionar al Foro Isabelino del Centro Cultural Tecolote, la librería El Ágora, el teatro Rafael Galván, o salones de baile como Los Ángeles o Margo.<sup>104</sup>

Aunque desde los cincuenta podemos ubicar la censura hacia el *rock* por parte del gobierno federal, la escasez de foros dedicados a este género encuentra explicación en el festival de Avándaro de 1971, evento masivo que fue descalificado por los medios de comunicación coetáneos. Si tenemos en cuenta que acababan de pasar la masacre en Tlatelolco y el “Jueves de Corpus”, cobran mayor sentido las siguientes líneas:

[...] las autoridades se mantenían aprensivas ante una concentración masiva de adolescentes. Al actuar el grupo Peace & Love, el vocalista utilizó palabras altisonantes, y los coros de dos de sus canciones asustaron al sector oficial: una de ellas se titulaba *Tenemos el poder*. El coro pegajoso entonado por 300 mil gargantas

---

<sup>102</sup> José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, p. 199.

<sup>103</sup> Arturo Jiménez, “Los hijos autogestivos, autónomos”, *La Jornada*, s/fecha, en <http://www.jornada.unam.mx/2003/01/26/03an2cul.php?origen=cultura.html>, consultado el 15 de marzo de 2014. *Vid supra*, pp. 29-30.

<sup>104</sup> “Y se hizo el rock: ciclo de conciertos en el Foro Isabelino del Centro Cultural Tecolote”, *La Jornada*, 2 de junio de 1985, sección cartelera, p. 25; “El grupo de rock Enigma en El Ágora”, *Ibid*, 1 de febrero de 1986, sección cultura, p. 23; “Ciclo de conciertos de rock en el teatro Rafael Galván”, *Ibid*, 16 de julio de 1987, sección cultura, p.27; “La última cumbia, espectáculo de rock con Jaime López, Real de Catorce, Recuerdos del Son, Rumba Abierta y Maldita Vecindad. A partir de las 21 horas. Margo”, *Ibid*, 28 de febrero de 1988, sección cartelera, p. 19.

clamando ‘tenemos el poder’, terminó por atemorizarlos. [El gobierno] estructuró una inmediata y amplia campaña en los medios de comunicación para difundir el supuesto libertinaje y desenfreno con el que se comportaron [los asistentes]. Al mismo tiempo la campaña oficial de difamación serviría para censurar la concentración masiva de jóvenes en actos de rock [...], la cancelación de legítimas fuentes de trabajo, [y su] virtual desaparición de la radio y los estudios de grabación.<sup>105</sup>

Desde entonces, durante cerca de veinte años este género musical padeció la estigmatización de ser asimilado a la locura de “la mariguana, el desenfreno y la desfachatez.”<sup>106</sup> Por tanto, las dificultades para los que aún quisieran dedicarle parte de su vida se manifestó de diversas formas: permitiéndoles presentarse sólo en lugares con bajo presupuesto y pésimas condiciones de infraestructura; clausurando a última hora “las tocadas” o sobornando a los participantes en ellas, y reprimiendo a los asistentes mediante redadas o “apañones”.

En el material bibliográfico, hemerográfico o audiovisual hasta nuestros días dedicado al *rock*, surgen siempre como referencia a la primera dificultad, los conocidos durante los años setenta y ochenta como “hoyos fonqui”, entre los que estaban el Teatro Lírico, ubicado en República de Cuba 46, o el Salón Cosmos 2000 en ciudad Nezahualcóyotl. Estos lugares tuvieron un aura aparentemente reivindicativa del “lado ‘hard’, ‘dirty’ del rock, [ya que] los jóvenes de esas colonias se reúnen a bailar al compás de la música de bandas como Three Souls in my Mind, Peace & Love [y] Dug Dugs.”<sup>107</sup> Sin embargo, tales espacios siempre tuvieron un lado más negativo: el de la corrupción de los organizadores o la frecuente represión policiaca. Como señaló en su autobiografía Armando Vega Gil, bajista de Botellita de Jerez:

Es mil novecientos ochenta y tres, el rock mexicano no conoce de representantes ni *mánagers*; las disqueras tranzacionales [sic] no se atreven a grabar discos de rock nativo; Televisa aún no descubre que esta pinche música es un buen negocio, pues porque todavía no lo es; ni existen *rockotitlanes* ni *luccees* [L.U.C.C, La Última Carcajada de la Cumbancha] ni *hard rock live* cafés ni *bulldogs* ni *alicias pa que*

---

<sup>105</sup> Federico Rubli Kaiser, “Avándaro 1971: a 40 años de Woodstock en Valle de Bravo”, *Nexos*, 16 de septiembre de 2011, en <http://registropersonal.nexos.com.mx/?p=1943>, consultado el 4 de junio de 2013.

<sup>106</sup> *El Universal*, s/fecha, en Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, México, Posada, 1985, p. 283. Además de estos adjetivos, el *rock* de la época fue también descalificado como “imperialista” y “pro Estados Unidos”, ya que la mayor parte de sus canciones y letras eran cantadas en inglés.

<sup>107</sup> Carlos Chimal, *Crines: otras lecturas de rock*, México, Era, 1994, p. 75.

toques: tu única oportunidad de sobrevivir es interpretar cumbias o ir a los hoyos fonquis a rifarte el físico.<sup>108</sup>

Dos años después, cuando la producción y el empleo se habían recuperado relativamente, y parte de la banca se empezó a reprivatizar, Maldita Vecindad comenzó a presentarse a través de una tercera opción: los conciertos que con motivo de su campaña por las elecciones de diputados federales, organizó en 1985 el Partido Socialista Unificado de México (PSUM). Tras fundarse en 1981, éste conjuntaba al Partido Comunista, dos grupos salidos del mismo PC en décadas previas, y dos grupos producto del nacionalismo revolucionario.<sup>109</sup> Como mencionó *Roco*, fue en este año “cuando ya nos invitaron con el Pantoja, que después organizó uno de los últimos festivales del PSUM, afuera del Auditorio Nacional.”<sup>110</sup>

## 2.2. Participación política y primera etapa de difusión: 1985–1989

Según este último testimonio, la primera presentación del colectivo fue en dicho evento el 8 de junio de 1985, mientras en entrevista *Lobito* Navarro afirmó que se realizó un día después, ya con el nombre de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, fecha que pudimos corroborar a través de la prensa. Sin embargo, en ésta aparecen anunciados como “el grupo Ska Reggae” dentro del siguiente programa:

A partir de las 10 horas, en la explanada del Auditorio Nacional continuará el maratón artístico-deportivo-político ‘En esta esquina...’ con la participación del grupo Ska Reggae, Metamorfosis (música clásica y jazz) e Insólitas Imágenes de Aurora (rock). A las 17 horas se realizará el *Festival Rupestre*, con la presencia de Rockdrigo, Rafael Catana y el grupo Malacatonche, Roberto Ponce y Fausto Arrellín. Además, en el Teatro de la Danza, habrá música antillana, a partir de las 17 horas, con Son de Merengue y Banco de Ruido. [...] participarán los Palacaguina y Amparo Ochoa. En nombre de los candidatos a diputado, hablará Arnoldo Martínez Verdugo [presidente del PSUM desde 1981].<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Armando Vega-Gil, *Diario íntimo de un guacarróquer*, México, B México, 2013, pp. 58–59.

<sup>109</sup> Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo Estado: México 1920–1933*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 242; Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 263; y Macario Schettino, *op. cit.*, p. 418.

<sup>110</sup> José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, p. 199. En ese mismo año se organizó también el ciclo de conciertos “Cinco horas de rock en el festival juvenil del PSUM” dentro del Palacio de los Deportes, programa que incluyó a grupos como Chac Mool, Qual, Enigma y Real de Catorce.

<sup>111</sup> “Festival PSUM 85”, *La Jornada*, 9 de junio de 1985, sección cartelera p. 16.

La campaña cerró diez días después, cuando se presentaron Rockdrigo González y su grupo Qual, así como Labios Azules (con *Choluis* Campos al frente) en la explanada de la delegación Venustiano Carranza.<sup>112</sup> En eventos como estos participaron ciertos músicos y agrupaciones “representativas” del *rock* en la ciudad –o de algunas vertientes que influyeron en él–, entre los que estaban MCC (Música y Contracultura), Chac Mool, Delirium y Mamá-Z como “progresivos”; Rockdrigo, Rafael Catana, Roberto González y Jaime López entre “los rupestres” y, aunque no en este “maratón”, Botellita de Jerez y El Tri.

Como vimos en el caso de Aldo, algunos de estos roqueros habían tocado antes música de protesta, folclórica o “canto nuevo”, vertientes relacionadas entre sí por su oposición al sistema político mexicano, sus denuncias frente a las condiciones sociales de una gran parte de la población, y sus temáticas contrapuestas a la oferta comercial de los medios radiofónicos o televisivos de la época.<sup>113</sup> Desde la perspectiva del escritor y exbajista de MCC, Jorge Velasco, pertenecían a esta vertiente solistas como Judith Reyes y Amparo Ochoa, o grupos como Los Folkloristas o Los Nakos, estos últimos utilizando la ironía y la parodia como formas de crítica a su contexto.<sup>114</sup>

Arriba señalamos la influencia que en Maldita Vecindad –particularmente en *Pato*– tuvieron los rupestres, ya que algunos de ellos plantearon reivindicar la calidad lírica y musical a partir de escasos recursos económicos e instrumentales, así como las temáticas surgidas del ámbito urbano “recorrido a pie”. Su postura podía sintetizarse en el “Manifiesto rupestre” escrito por Rockdrigo González:

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 sintes y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente. Pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del

---

<sup>112</sup> Sin autor, “Cierre de campaña con rock”, *La Jornada*, 29 de junio de 1985, sección cultura, p. 21. Como vimos en el primer capítulo, *Choluis* Campos formó el grupo Trolebús junto a *Pato*.

<sup>113</sup> Jorge Velasco, *El canto de la tribu: un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*, México, Conaculta–Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2004, p. 119; *Vid supra*, pp. 25-27.

<sup>114</sup> Roberto Ponce, “Quinto elepe de Los nakos, parodia política y cuidado en la forma”, *Proceso*, 15 de diciembre de 1986, p. 54.

ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. [...] gustan de la fantasía [y] le mientan la madre a lo cotidiano.<sup>115</sup>

Con esto en mente, “lo rupestre”, entendido como un momento particular de la expresión musical urbana en los años ochenta, constituyó un puente entre la producción del canto nuevo y una parte del *rock* mexicano, que a través de la fusión lírica, visual y musical, cantó “los padecimientos del amor, la violencia, las azoteas, los ejes viales y la conmoción de vivir en la ciudad más grande del mundo. [...] se construyeron verdaderas historias con albur y juegos de palabras”, en muchas ocasiones sin sentido alguno.<sup>116</sup>

Desde sus primeros años, Maldita Vecindad consideró muy importante reivindicar no sólo esta lírica en torno a la ciudad, sino también la mezcla de diferentes géneros musicales, y la ironía como recurso utilizado para describir o caracterizar las condiciones de su entorno. Como señalamos antes, estos elementos ya habían sido empleados por Los Nakos, siendo posteriormente retomados por Botellita de Jerez en su primer álbum de 1984: *Charrock and roll*.<sup>117</sup> En este sentido, “los botellos” revaloraron “a los jóvenes urbanos despojados de cualquier intención por imitar los modelos provenientes de Estados Unidos.” Por esto, los tres usaban:

[...] bigotes largos muy bien arreglados con algún corte de pelo banda –el apiñado o de pato– muy popular en aquella época. Pantalones de mezclilla entubados, cintos negros con incrustaciones metálicas y tenis de botín *All Stars* o de piel blancos. Su ‘facha’ y la música (*rock* con mambo, son, merengue y ranchera) convocan a la chaviza de los sectores medios y populares de la ciudad de México.<sup>118</sup>

Con las posibilidades y limitaciones musicales que siempre defendieron como sello de autenticidad, el grupo escribió sobre el presente de la ciudad, rescatando también algunos elementos estéticos del pasado en canciones como “Carefoca’s swing” (1985) o “El laberinto de la soledad” (1994), tal como haría Maldita Vecindad en parte de su música.

---

<sup>115</sup> “El Manifiesto rupestre”, en <http://www.rockdrigo.com.mx/textos.html#1>, consultado el 2 de julio de 2013. Sobre todo al inicio de su trayectoria, Maldita Vecindad defendió ideas como estas: tocar a pesar de los escasos recursos económicos e instrumentales, y experimentar de forma libre en todas sus composiciones.

<sup>116</sup> Teresa Estrada, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>117</sup> Con el fin de aclarar la relación e influencia entre ambos conjuntos musicales, es importante mencionar que Francisco Barrios “El Mastuerzo”, baterista de Botellita, perteneció antes a Los Nakos.

<sup>118</sup> Maritza Urteaga Castro Pozo, *op. cit.*, p. 121. “Los botellos” eran Sergio Arau, Francisco Barrios y Armando Vega Gil.

Así, tomaron como temática las condiciones en que buena parte de la población citadina vivía cotidianamente, por lo que compusieron piezas como “Heavy metro” o “Alármala de tos”. Además, su repertorio y estilo buscaron representar con orgullo una realidad en la que ser *Naco es chido* (1986), así como:

[...] una propuesta cultural desde el lugar urbano popular juvenil, ‘la banda’ y la particularidad del ser rockero mexicano, el ser sujeto de ofertas musicales varias con las que hay que convivir y fusionarse, en lugar de agredirlas y desecharlas. Este fue el primer grupo que dijo al medio rockero: esta es nuestra forma de vivir y de hacer rock en esta ciudad, es leer las revistas de El Santo, ver las luchas, ver a los tragafuegos en las esquinas, a los concheros y vendedores ambulantes, encontrarte con las calles repletas de azules al acecho... y darte el chance de reírte de ti mismo, parodiándote en el escenario.<sup>119</sup>

Para Botellita de Jerez, aunque los asuntos tratados fueran trágicos, el humor fue un elemento esencial de su producción, por lo que también fueron un referente para Maldita Vecindad: “se reían del *rock* desde que salían con los pantalones como si fueran charros. Cada una de sus canciones destrozaba la crítica y sentido del humor de lo que era el incipiente quesque *rock* [sic] en ese momento en México.”<sup>120</sup> Así, ante la precaria difusión de su música, el grupo debió tocar no sólo en los hoyos fonqui, sino también en teatros, librerías, discotecas, bares o foros como Tutti Frutti y Rockotitlán, este último inaugurado por “los botellos” en septiembre de 1985 con el fin de dar a conocer el *rock* mexicano original y cantado en español.<sup>121</sup>

Aunque la asociación que Botellita de Jerez tuvo con otros inversionistas para su administración no resultó exitosa a largo plazo –como señaló en su autobiografía Armando Vega Gil–,<sup>122</sup> este foro congregó durante 13 años a un gran conjunto de solistas y agrupaciones de diferentes vertientes roqueras, entre los que estuvieron no sólo aquellos de gran fama como El Tri, Caifanes, Santa Sabina, Café Tacvba, Cuca, Fobia, La Lupita o Maldita Vecindad, sino también los de “*rock* progresivo” arriba mencionados, Real de

---

<sup>119</sup> Martiza Urteaga, *op. cit.*, p. 121.

<sup>120</sup> Entrevista a Roco en Sergio Arau, *Naco es chido. La verdadera historia de Botellita de Jerez*, película y documental, México, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, 2010.

<sup>121</sup> Pablo Espinosa, “Rockotitlán: nuevo foro para la música popular”, *La Jornada*, 15 de noviembre de 1985, sección cultura, p. 25.

<sup>122</sup> Armando Vega Gil, *op. cit.*, pp. 207–208.

Catorce o Follaje (que mezclaban jazz con blues), y Transmetal o Luzbel (*heavy metal*), entre muchos más.

Por otra parte, unos días después de inaugurarse Rockotitlán, el 19 de septiembre de 1985 la ciudad de México sufrió un terremoto de 8.1 grados, entre cuyas consecuencias estuvieron la gran cantidad de muertos –uno de los cuales fue Rockdrigo González–, heridos y damnificados, los daños materiales a la infraestructura de la capital y, más aún, la solidaridad de sus habitantes ante la ineficiencia mostrada por el gobierno federal frente al desastre. Como parte de este sentimiento de unidad común, Maldita Vecindad se sumó a lo que Jorge Velasco llama la “etapa institucional del *rock*”, caracterizada por su participación en el apoyo a las causas defendidas por partidos políticos de izquierda y diversos movimientos sociales, entre los que estuvieron el PSUM, la Coordinación Nacional del Movimiento Urbano Popular (CONAMUP) y, tras el temblor, la Coordinadora Única de Damnificados (CUD).

Además de su participación en el festival “En esta esquina” antes mencionado, *Lobito* señaló que los Hijos del Quinto Patio se involucraron “como grupo... de hecho en ayuda a los damnificados [...]. Se da una situación en que toda la gente se organizó por su lado y empezó a hacer bailes, fiestas... para recaudar lana. Nosotros tocábamos [en ellos] y después nos íbamos a otro baile [...],”<sup>123</sup> eventos a los que se sumó Televisa cuando el 26 de octubre organizó en el Palacio de los Deportes el “Radiotón”, encaminado también a recaudar fondos para la misma causa.<sup>124</sup> En este proceso de reconstrucción fue también muy importante el papel de los jóvenes:

Los vecinos acordonan los sitios en ruinas y las amas de casa preparan comida, pero son los jóvenes quienes llevan el peso de la acción, obreros y jóvenes de la UNAM, aprendices y estudiantes de la Universidad Anáhuac, [...] chavos-banda y adolescentes de los Colegios de Ciencias y Humanidades, de las vocacionales, de las escuelas técnicas. Ellos dirigen el tránsito, [...] improvisan refugios y albergues, toman medidas contra los saqueos, consiguen víveres en donde pueden, aguardan en el aeropuerto la ayuda del exterior, crean redes de búsqueda de los desaparecidos.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte.

<sup>124</sup> Carlos Monsiváis, *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 2010, p. 116.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 34.

Además de la solidaridad que generó, el temblor evidenció la negligencia de las autoridades en los permisos otorgados para la construcción, las condiciones de hacinamiento en que muchas familias habían vivido hasta entonces –sobre todo en el centro de la ciudad–, y la explotación que sufrían cientos de costureras en la zona comercial de San Antonio Abad,<sup>126</sup> que posteriormente fue recordada por *Roco* al mencionar “cómo las tenían en los sótanos. Cómo los mismos de esa empresa prefirieron sacar la maquinaria que a las mujeres. El terremoto a nosotros nos marcó. Definitivamente eso fue lo que hizo que empezáramos a tocar.”<sup>127</sup>

Así, sobresalieron de este gran conjunto de personas organizadas palabras o expresiones que fueron retomadas durante toda la trayectoria de Maldita Vecindad: “comunidad”, “resistencia” –por ejemplo, a no retirarse a sus hogares a pesar de los reiterados llamamientos gubernamentales a ello–, y “movilización ciudadana”. De igual forma, quizá expresado en los riesgos y acciones concretas tomadas en pro de los desconocidos heridos o atrapados bajo los escombros, un momentáneo sentimiento de unidad manifiesto en los millones de esfuerzos acumulados durante los siguientes días al temblor.

Sumada a las consecuencias de este fenómeno natural, la inflación volvió a crecer en el último trimestre del año, y los precios del petróleo, que representaban el 68% de las exportaciones nacionales, cayeron de 25 dólares por barril en octubre de 1985 a nueve en julio de 1986, alcanzando otra vez en diciembre los niveles inflacionarios del 100% con que había iniciado el sexenio.<sup>128</sup> La solución a ello provino de “los bancos internacionales, [que acordaron prestarle] a México 6,000 millones de dólares de dinero fresco y [renegociar] 83% de su deuda.”<sup>129</sup> Esto, a cambio de controlar el déficit público y liberalizar el comercio, medidas que, en cierto sentido, México ya había aceptado el 25 de julio con su ingreso al Convenio General de Aranceles y Comercio (GATT, por sus siglas inglés).

---

<sup>126</sup> Alondra Ramos, “El sindicato de costureras ‘19 de septiembre’ con motivo del Día Internacional de la mujer trabajadora”, en <http://militante.org/sindicato-costureras-19-sept-con-motivo-8-marzo>, consultado el 25 de marzo de 2014.

<sup>127</sup> *Verdad y fama–Maldita Vecindad*, en <http://www.youtube.com/watch?v=1pjOcG2tEJI>, consultado el 8 de febrero de 2014. Como vimos antes, las primeras presentaciones del colectivo fueron a mediados de ese año, por lo que éste testimonio pudo tener la intención de “insertar” a Maldita Vecindad –que aún no se llamaba así– en un devenir más amplio: el de la historia capitalina y nacional en su conjunto.

<sup>128</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, pp. 400-401; y Luis Medina Peña, *op. cit.*, pp. 242-243.

<sup>129</sup> Manuel Gollás, “Breve relato...”, *op. cit.*, p. 244.

Fue en este año cuando, tras estar presentándose en los bailes mencionados o en espacios como el Museo Universitario del Chopo y Rockotitlán, se sumó al colectivo José Luis Paredes Pacho, quien lo recuerda como “el grupo que más me interesó y [sobre el que] escribí un reportaje para *La Jornada*. Pero cuando sale publicado, yo ya acabé tocando con ellos [por primera vez] en el salón Los Ángeles.”<sup>130</sup> Como parte del suplemento *La Jornada semanal*, en dicho reportaje Pacho hacía una descripción del estilo de los integrantes, su lugar de procedencia en la capital, y los principales elementos que tenía su música, complementándolos con una entrevista en la que *Roco* y *Tejón* hablaban de su postura ante “el futuro”:

[...] dice Rolando: ‘Del punk y el ska aprendimos que puedes decir lo que quieres con pocos recursos. Casi todos los del grupo somos cumbieros [sic]. [...] mi papá fue pachuco bongosero antes de dedicarse al periodismo deportivo.’ – Tejón: ‘Nuestra intención no es política sino vivencial. No creemos que el grupo pueda servir a nadie [...]. En todo caso nos interesa que el grupo pueda servirnos a nosotros.’ ‘¿El futuro? Ni madres –comenta Rolando–, no pensamos dedicarnos profesionalmente a esto. El rock mexicano no tiene futuro [...]. Pienso tocar solamente mientras lo disfrute. La situación se va a poner cada vez más difícil.’<sup>131</sup>

Mientras *Roco* estudiaba los primeros semestres de la licenciatura en periodismo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, plantel Acatlán, y *Lobito* iniciaba estudios en inhaloterapia, estas declaraciones dejaban ver también la precaria situación del *rock* mexicano con respecto a sus medios de producción y difusión. Sin embargo, es importante señalar que en 1985 hubo algunos intentos por cambiarla, ya que en la disquera Warner, a través de su sello Comrock, El Tri había producido su álbum *Simplemente*; Luzbel, *Metal caído del cielo*; Kenny y los Eléctricos, *Juntos por el rock*; y Ritmo Peligroso, *En la mira*.<sup>132</sup> En torno a ello, su promotora Graciela Braniff señalaba:

[...] lógicamente surgió como un negocio, [pero] existe la intención de aportar algo y obrar en beneficio del *rock* mexicano; el único requisito que pedimos para grabar a un grupo es que tenga un mínimo de calidad y que sean grupos con un cierto tiempo trabajando. [...] nos dimos cuenta de que un país con 70 por ciento de jóvenes, de los cuales a la mayoría le

---

<sup>130</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

<sup>131</sup> José Luis Paredes Pacho, “Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio”, *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, 12 de octubre de 1988, pp. 10-11.

<sup>132</sup> Antonio Malacara Palacios, *op. cit.*, pp. 75, 82, 107 y 126.

gusta el rock, no tenía música hecha por músicos mexicanos. Sentimos que por ahí debe ir la tendencia y lograr que en las estaciones de radio haya rock en español. Desde lo de Avándaro, existe una prohibición no escrita contra los grupos de rock en español.<sup>133</sup>

A pesar de estos objetivos, el sello Comrock terminó quebrando en 1986, ya que “el catálogo se vendió a WEA, que dejó morir a todos. El Tri fue el único sobreviviente porque vendía una cantidad redituable de discos, y no fue hasta el *boom* del rock en español en 1987 que WEA reeditó todo, resucitando a los grupos.”<sup>134</sup> Y fue también en 1986 cuando Eulalio Cervantes Galarza, alias *Sax*, se integró al colectivo, con lo que también decidieron dejar atrás los nombres que se habían puesto antes como “taller de participación voluntaria”: Bache Choncho y las Ponchadas, Chin Chin y los Mongoles, Ruta 100 y las Paradas, Tupido Vello Anal, los Evacuados o Fétido Complot Bizarro.<sup>135</sup>

Como título definitivo, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio fue el que la banda definió debido al interés que todos tenían por la “Época de oro del cine mexicano”, e imaginándolo en una de las marquesinas que pudieron iluminar la noche de la ciudad en grandes letras de neón durante los años cuarenta y cincuenta.<sup>136</sup> Sumado a Maldita Vecindad, “y los Hijos del Quinto Patio” fue un homenaje a la película de 1950, *Quinto Patio*, en la que Emilio Tuero, conocido como “el barítono de Argel”, cantaba enamorado desde la pobreza y la marginación de una vecindad, la composición homónima de Luis Alcaraz y Torrás: “Por vivir en quinto patio/ desprecias mis besos/ un cariño verdadero/ sin mentiras, ni maldad.” Además de lo anterior, tal como señaló Carlos Monsiváis en torno a las vecindades del centro de la ciudad, el nombre también conllevó otras implicaciones culturales:

El Quinto Patio, el último sitio en la distribución de las vecindades, reservado a los de menor ingreso [...]. Desde la década de 1930 la Vecindad se vuelve un espacio de reconocimientos y críticas. La asumen el cine, el teatro, el teatro de revista, el cómic, la antropología social, la fotografía, ocasionalmente las artes plásticas. Lo

---

<sup>133</sup> Arturo García Hernández, “Existe una prohibición no escrita contra el rock en español: Braniff”, *La Jornada*, 23 de mayo de 1986, sección cultura, p. 33.

<sup>134</sup> José Luis Paredes Pacho, “El derecho a la fiesta: rock y autogestión en la ciudad de México, 1980–1995”, tesis de licenciatura en Historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2004, p. 102.

<sup>135</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>136</sup> Entrevista a Adrián Navarro Maycotte.

popular urbano se esclarece si se acepta que su punto de partida es la Vecindad, [y] es en el cine donde [ésta] obtiene su aura, con films como *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, *Campeón sin corona*, *El rey del barrio*, *Esquina bajan*, *Los Fernández de Peralvillo...* y cientos más.<sup>137</sup>

Simultáneamente, a mediados de 1986 el rector de la Universidad Nacional, Jorge Carpizo McGregor, publicó el documento llamado “Fortaleza y debilidad de la UNAM” en el que, además de hacer una crítica a ciertos aspectos académicos y administrativos de la institución, planteaba entre otras reformas, la “eliminación del pase automático, que se concederá exclusivamente a egresados del bachillerato de la UNAM que lo hayan concluido en tres años con promedio mínimo de 8, [y el] aumento a las cuotas por inscripción y servicios escolares, con excepción de las de ingreso a licenciatura y bachillerato.”<sup>138</sup> A pesar de la mayoría de votos favorables que en septiembre tuvieron tales propuestas ante el Consejo Estudiantil Universitario (CEU), para el 31 de octubre éste cambió su postura en torno a la palabra “derogación”.

Tras el periodo vacacional de diciembre, al no haber acuerdo entre las autoridades y el CEU, la UNAM entró en huelga. Durante enero y febrero de 1987 se llevaron a cabo un conjunto de marchas, mítines, debates y conciertos en contra del llamado “Plan Carpizo”. Como una forma de apoyar las propuestas del Consejo y difundir su repertorio, Maldita Vecindad se unió a “la cola” de la marcha hacia el Zócalo que se llevó a cabo en la tarde del 21 de enero, por lo que rentaron un camión de redilas y una fuente de poder para conectar mezcladora, instrumentos y bocinas.<sup>139</sup> Como otra manera de protestar, el colectivo se sumó a

[...] los contingentes del CCH Oriente [al que entonces asistía *Pato*], Vallejo, Sur, Azcapotzalco, Naucalpan, de las preparatorias, de Ciencias Políticas, de la ENEP, del STUNAM, de Filosofía y Letras, de Ciencias. Y grupos representantes de la UAM, Chapingo, Derecho, Colegio de Bachilleres, preparatorias populares, Universidad Pedagógica, Ciencias Químicas, el Politécnico, y también colonos, costureras y damnificados.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, México, Debate, 2010, pp. 79, 84 y 85.

<sup>138</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 248.

<sup>139</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 25.

<sup>140</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 276.

A esta expresión masiva se sumaron también los conciertos realizados en la explanada de rectoría, en los que participaron solistas como Jaime López y Nina Galindo, o las agrupaciones Arpía, Los Nakos, Orificio y Son de Merengue, entre otros más.<sup>141</sup> Finalmente, “el Consejo Universitario acordó la suspensión de los reglamentos cuestionados y la celebración de un Congreso Universitario, comprometiéndose a asumir los acuerdos que en él se tomaran. Con esto, el 18 de febrero el CEU levantó la huelga.”<sup>142</sup> Como una experiencia que condicionó la postura política y artística expresada por el colectivo en discos y presentaciones, dos años después señalaron que ello implicó:

Participar con un carácter –según Roco– más festivo, creativo. Conciliar esa vida cotidiana, todo lo que uno hace, con tu respuesta contra algo con lo que no estás de acuerdo. *Pacho*: Muchas veces nos preguntan sobre el compromiso político del grupo, pero siempre nos ha molestado que nos crean un grupo político porque no nos sentimos comprometidos con causas absolutas ni pretendemos concientizar a nadie. [...] sólo cantamos sobre lo que nos pasa o le sucede a cualquier persona. [...] en general fue una marcha festiva, con una actitud distinta hacia las formas de crear y resistir, como si ahora hubiera una generación que enfrentara sus problemas con humor y no con la solemnidad de antes.<sup>143</sup>

Aunque después de 27 años Pacho mantuvo la misma postura “apolítica” respecto a la música de Maldita Vecindad – precisando que esto cambió en *Baile de máscaras* y *Mostros*–,<sup>144</sup> lo cierto es que su participación en las marchas del CEU también formó parte de una más amplia tradición desarrollada desde los años setenta a través de las canciones de protesta y canto nuevo, música que acompañó los actos de organizaciones populares,

---

<sup>141</sup> *Nina Galindo* y “*El grupo Orificio*”. *Festival del Consejo Estudiantil Universitario*, en <http://www.youtube.com/watch?v=YZaNT1u-TdI>, consultado el 1 de abril de 2014. En esta fuente Maldita Vecindad fue anunciado como parte del programa. Sin embargo, en la entrevista que Rogelio Villarreal les hizo para *La Pus Moderna* que aquí hemos citado, *Lobito* señaló que no tocaron en rectoría, ya que no fueron invitados, sino sólo en la Facultad de Ingeniería.

<sup>142</sup> Javier Mendoza Rojas, *Los conflictos de la UNAM en el siglo XX*, México, UNAM-CESU-Plaza y Valdés, 2001, p. 177.

<sup>143</sup> Rogelio Villarreal, *Ibid.*

<sup>144</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho. Aunque intentaron solamente hacer una crónica de “lo que le sucede a cualquier persona” en la realidad del Distrito Federal, es importante recalcar que el grupo tuvo durante toda su trayectoria una clara postura de denuncia y resistencia frente a ella, muchas veces caracterizada por la ironía o el sarcasmo.

partidos políticos o sindicatos.<sup>145</sup> Esto, tal como vimos en el caso del PSUM o en 1987, cuando Maldita Vecindad tocó en el foro del Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear (SUTIN), institución que surgió en torno a la Tendencia Democrática de los electricistas, encabezada por Rafael Galván.”<sup>146</sup>

En un contexto nacional condicionado por la contracción económica, el desempleo y, con respecto al *rock* mexicano, la escasez de foros disponibles, Maldita Vecindad debió tocar en espacios tan diferentes como los ya mencionados para difundir su música, diferenciándola y dándole identidad también ante las producciones que, según la perspectiva de Jorge Velasco, eran creadas por los medios masivos de comunicación con el único propósito de la ganancia económica. Algunos ejemplos de esto fueron grupos juveniles del género *pop* como Flans o Timbiriche, que agotaban las entradas disponibles para sus conciertos, tal como decía el siguiente anuncio: “localidades agotadas [en el Teatro de la Ciudad]. A petición del público un día más: 17 de mayo.”<sup>147</sup>

Para los músicos que desde años antes venían tocando en los hoyos fonqui o los foros ya mencionados, Flans, Timbiriche o Menudo representaban el rostro de la industrialización cultural con fines únicamente lucrativos. Según la vertiente alternativa o “contracultural”, su música, apariencia y letras carecían de fondo, y constituían la antítesis de cualquier roquero. Muy cercanos a esto aún para la segunda mitad de los ochenta, grupos mexicanos como Trade Mark o Cristal y Acero –enfocados en acentuar su apariencia y virtuosismo instrumental reapropiados del *glam rock*–,<sup>148</sup> fueron también señalados como lo contrario a lo que el *rock* mexicano debía ser para entonces.

Quizá esta postura respondía no sólo ante dicha producción musical, sino también ante sus declaraciones en la prensa y vinculación con el PRI. Asimismo, la crítica de otros roqueros “atacó” el empleo del inglés por bandas mexicanas debido a que, desde su punto de vista, tal recurso continuaba la costumbre de copiar o “refritear” que tan redituable le había resultado al *rock* producido en México desde los años cincuenta. Según esta

---

<sup>145</sup> Jorge Velasco, *op. cit.*, p. 66; Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia en México 1968–1988: la música popular y los medios de comunicación masiva”, en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez (eds.), *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo ediciones, 2013, p. 14.

<sup>146</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, p. 417.

<sup>147</sup> “Concierto de Timbiriche”, *La Jornada*, 11 de mayo de 1987, sección la capital, p. 10.

<sup>148</sup> A través de grupos como Poison, Ratt o Motley Crue, dicha ramificación del “rock pesado” (*hard rock*) enfocó su atención en mostrar un estilo “afeminado” (utilización de maquillaje, *spray* para el cabello, uñas pintadas y ropa entallada), una lírica que giró en torno al sexo, las drogas y el *rock and roll*, y una ejecución instrumental apoyada en el virtuosismo de sus músicos.

perspectiva, la utilización del inglés “a la mexicana” no ayudaba a combatir la falta de apertura radiofónica hacia el *rock* nacional en español, y hacia grupos cuyas temáticas centrales giraban en torno a los problemas cotidianos del “pueblo” en la ciudad.

Esto se acentuaba si, como en el caso de Cristal y Acero, había relaciones con Televisa o el PRI condicionadas por los intereses económicos. En torno a esto resulta ilustrativa la siguiente entrevista:

[...] Icar Smith añade: ‘Mira, el rock actualmente ya no está protestando de nada, ahora es un espectáculo tanto auditivo como visual, ya no vas a que te empapen con *hipperismo*, o sea, los rojillos ya están muertos ¿no? [...] tratamos lo más posible de no alternar con grupos como el Tri, porque consideramos que eso demerita lo que hacemos.’ ¿En qué medida su éxito se debe al apoyo de Televisa? –‘Bueno, mira, para empezar ese apoyo que nos da la televisión, nos lo hemos ganado a pulso, con nuestro trabajo, no somos parientes de nadie. Increíble pero cierto: mejor el PRI nos da medio millón de pesos por una presentación en la Alameda.’<sup>149</sup>

Podemos considerar que, ideológica y existencialmente, las palabras de Cristal y Acero representaron para muchas personas el “*rock* antiroquero”, ya que los fines de la música parecían reducirse a su dimensión mercantil y comercial, así como a un mero entretenimiento espectacular en pro del sistema imperante. Y más aún, sin cercanía con las temáticas populares antes mencionadas, en torno a las cuales sí se desarrolló, por ejemplo, la mayor parte del repertorio de El Tri, “los rupestres”, Botellita de Jerez o Maldita Vecindad sólo por mencionar algunos.

Por ello, consideramos que este interés por defender “lo mexicano” –creado fundamentalmente en las principales urbes del país– fue también una respuesta no sólo al apoyo que recibieron las presentaciones de grupos o solistas extranjeros como Blue Oyster Cult (*heavy metal*), Charlice (*reggae*) y Rod Stewart (un tipo de *hard rock*) en el Palacio de los Deportes o el Auditorio Nacional, sino también un tipo de resistencia frente a las producciones discográficas que, bajo el título de “Rock en tu idioma”, la disquera BMG Ariola difundió del *rock* español (Nacha Pop, Miguel Ríos, Joaquín Sabina, Duncan Dhu, Los Toreros Muertos o Radio Futura), chileno (Los Prisioneros) y argentino (Soda Stereo, Los abuelos de la nada, Charly García y Fito Páez, entre otros) desde 1986.

---

<sup>149</sup> Arturo García Hernández, “Alternar con el Tri nos demerita dicen. ‘Somos la vanguardia del rock’: Cristal y Acero”, *La Jornada*, 28 febrero de 1986, sección cultura, p. 27.

Esta difusión se dio a través de estaciones radiofónicas como Rock 101 (surgida en 1984) y Espacio 59 (en 1987), que en los años ochenta representaron un cierto avance en la paulatina apertura de la radio y la televisión hacia el *rock* en español. Luis Gerardo Salas, entonces director artístico de ambas estaciones, señalaba que “en Espacio 59 siempre ha existido la necesidad de promoverlo, pero que siempre se pensó en él como sexo, drogas, escándalo, patadas y borracheras. –[Desde] Rock 101 rescatamos el valor real del rock, aceptándolo como una cultura, pero acogiendo también a cualquier otro tipo de expresión musical’,” siempre y cuando se ajustara a los patrones de duración requeridos por este medio.<sup>150</sup>

En tal contexto, fueron algunos de los grupos del “Rock en tu idioma” los que atrajeron la atención del público durante algunas presentaciones ofrecidas en esta década. En un artículo de 1988, el escritor y especialista en el tema Víctor Roura, llamaba la atención sobre la multiplicidad de gustos que, debido a la radiodifusión, los jóvenes habían adquirido “[...] en las sillas de El Patio para admirar a Mijares, en el Magic Circus para ver a Soda Estéreo [o] en la Arena México para aplaudir a Emmanuel. [Igualmente] van al Rockshop [...] a bailar o al Margo cuando nos visita Celia Cruz, y seguramente ya tienen reservado un sitio en el Crown Plaza para aplaudir a Miguel Mateos.”<sup>151</sup>

De tal forma, la conciencia de algunos sectores juveniles tenía en mente una gran mezcla de géneros musicales gracias a la radio, la escucha mediante el *walkman* –parte de ésta conseguida en el Tianguis Cultural del Chopo–, los foros antes mencionados para los conciertos, y otros espacios que para ello se abrieron al público.<sup>152</sup> En este sentido se realizaron las presentaciones de Miguel Ríos en la Plaza de Toros, Joaquín Sabina en el Auditorio Nacional, o Fito Páez en el Salón Margo, con quien alternó Maldita Vecindad en julio de 1988. Cabe resaltar a los dos primeros “roqueros” con el fin de comprender el impacto que habían tenido las producciones de “Rock en tu idioma”.

---

<sup>150</sup> Evangelina Hernández, “El rock es un negocio de millones de dólares anuales”, *La Jornada*, 21 de diciembre de 1987, sección cultura, p. 29. Un ejemplo de esto último fue el sencillo “Mojado” de Maldita Vecindad, cuya duración para la radio era menor (3:30 minutos) que en su versión original (5:28).

<sup>151</sup> Víctor Roura, “Del nuevo público de rock”, *La Jornada*, 23 de febrero de 1988, sección cultura, p.19.

<sup>152</sup> Al ser un reproductor de audio estéreo portátil, el *walkman* se convirtió en uno de los productos más importantes de los años ochenta y noventa, ya que al reproducir casetes a través de audífonos personalizados –o cualquier otro sistema de audio–, permitió transportar música a cualquier parte en que estuviera quien lo portara. Asimismo, permitió la “escucha privada”, el aumento en la adquisición de copias legales e ilegales y, como consecuencia, la difusión musical por canales alternativos en todo el mundo.

De esta forma, siguió dándose una paulatina apertura hacia la producción roquera en español, que tomó mayor relevancia en la ciudad de México con el concurso organizado por BMG Ariola también en 1987, y del que fue ganador el grupo Amantes de Lola con la canción “Mamá”. A partir de aquí, esta casa discográfica invirtió en las primeras producciones de *Caifanes* (1988), *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio* (1989), *Los amantes de Lola* (1990), y *Fobia* (1990), por lo que Francisco Bello, “[...] gerente de ventas de Ariola, declaró que la línea ‘Rock en tu idioma’ ocupa el 60% de la alta concentración promocional, cuando en 1986 era sólo una opción para destacar las ventas de las grandes compañías disqueras.”<sup>153</sup>

También en 1988, con el fin de presentarse en cualquier foro disponible, *Maldita Vecindad* tocó por primera vez en un programa de Televisa llamado “Música futura”, que organizaba conciertos de agrupaciones como Soda Stereo o *Fobia*, y en los que, como puede verse en el caso de los Hijos del Quinto Patio, el público no necesariamente se identificaba con el estilo o la música presentados.<sup>154</sup> Aunque durante esta época el grupo seguía ubicándose a sí mismo como parte de la vertiente subterránea del *rock* mexicano, también aceptaron tocar en estos programas con la idea de que “si Televisa nos estaba utilizando, también nosotros utilizábamos a Televisa... teníamos que lidiar con dos mundos:” el de las críticas que los acusaban de haber firmado contratos con Televisa, y por otro lado el de esta empresa.<sup>155</sup>

Aunque en dicha presentación Aldo Acuña Yance fue suplido por Alfonso Figueroa de la banda Santa Sabina, su ingreso a *Maldita Vecindad* como bajista definitivo un año antes definió el concepto del grupo como “colectivo”, registro de su música que permaneció en todo el periodo aquí analizado. Bajo esta definición, los integrantes entrevistados concuerdan en que sobre todo en los dos primeros discos, las canciones fueron compuestas de forma democrática, aunque a veces con algunas complicaciones inherentes al proceso de creación colectiva. Pacho recordaba en este año:

---

<sup>153</sup> Roberto Ponce, “Rock independiente”, *Proceso*, 9 de enero de 1989, p. 54. Es importante señalar que, en estas inversiones de BMG Ariola, también influyó el éxito que desde 1988 alcanzó la versión que *Caifanes* hizo de “La negra Tomasa” –700 mil copias del sencillo vendidas para 1989–, pieza originalmente compuesta por Guillermo Rodríguez Fiffe.

<sup>154</sup> *La Maldita Vecindad–Apañón* (1988), en <http://www.youtube.com/watch?v=cZqTVeh0cYU>, consultado el 13 de febrero de 2013.

<sup>155</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte. Debido a esta apertura de Televisa hacia el *rock*, grupos y solistas como Jaime López, *Caifanes*, *Café Tacvba* y *Tijuana No* se presentaron en su programación durante la segunda mitad de los años ochenta y noventa.

No escribimos las canciones, simplemente nos juntamos y comenzamos a tocar. De lo que sale retomamos las ideas que más nos gustan, quitamos la paja, hacemos nuevas partes y las estructuramos; enriquecemos las melodías y las armonías y limpiamos o fortalecemos la base rítmica. Después escribimos las letras según lo que la rola nos sugiera en imágenes o emociones musicales. En todo este trabajo participamos los seis, cada quien con sus referencias personales.<sup>156</sup>

Con esta postura ante la composición, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio siguió difundiendo su música en foros roqueros como Tutti Frutti, L.U.C.C. o Rockotitlán; espacios dedicados a otros géneros y expresiones artísticas como el Salón Margo o el Teatro Blanquita, en éste último junto a personajes como *Cepillín* y *Chachita*;<sup>157</sup> y lugares como el Centro Cultural para los trabajadores de la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional, o la Plaza del Templo Mayor –en la llamada “Operación Callejera” impulsada en 1985 por el Consejo Nacional para la Atención de la Juventud.<sup>158</sup> Asimismo, como parte de la convicción por apoyar causas nacionales e internacionales afines a su postura política y social –como en el caso de la resistencia del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) en El Salvador–,<sup>159</sup> el grupo participó en las concentraciones cardenistas para repudiar el fraude cometido por el PRI en las elecciones presidenciales de 1988, mismas que aprovecharon la conmemoración de los veinte años de la masacre en Tlatelolco para reivindicar sus demandas:

Partidos políticos de izquierda, organizaciones estudiantiles, de colonos y populares en general, conmemoraron ayer el vigésimo aniversario de los lamentables acontecimientos del 2 de octubre de 1968, con una marcha encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas, [quien] refrendó su compromiso de luchar por los que cayeron en esta plaza, porque estos hechos no se olvidan, están en la conciencia y es

---

<sup>156</sup> Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 20

<sup>157</sup> Carlos Rubio Rosell, “Y el rock entró a la máxima sede del espectáculo popular”, *La Jornada*, México, 6 de agosto de 1989, sección cultura, p. 25; Sin autor, “La última cumbia, espectáculo de ROCK con Jaime López, Real de Catorce, Recuerdos del Son, Rumba Abierta, Maldita Vecindad”, *La Jornada*, 28 de febrero de 1988, sección cartelera, p. 19. En este año, el colectivo también alternó con Bon y los enemigos del Silencio en el mismo foro, gracias a la promoción de la estación radiofónica Espacio 59.

<sup>158</sup> “Tocada de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, con rock fulminante al miocardio; se presentan en el Centro Cultural para los Trabajadores de la Unidad de Congresos del Centro Médico Nacional, Av. Cuauhtémoc 330; 13 hrs”, *La Jornada*, 24 de junio de 1989, sección cartelera, p. 21.

<sup>159</sup> “La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio participarán en el Festival de Solidaridad con el Pueblo Salvadoreño que tendrá lugar hoy a partir de las 12 horas en la Explanada de la Cafetería Central de la Unidad Profesional Zacatenco del IPN. Entre otros grupos que actuarán, están Tex-TEX, Ramsés y Jaraguá”, *La Jornada*, 24 de noviembre de 1989, sección cultura, p. 40.

nuestro deber honrar la gloria de los caídos en este movimiento. Al unísono: ‘¡dos de octubre no se olvida! ¡El pueblo votó y Cárdenas ganó! ¡Los masacrados serán vengados! ¡Que renuncie!... ¡Que renuncie [Carlos Salinas]!’<sup>160</sup>

Así, el colectivo se insertó en un contexto condicionado no sólo por la recurrente crisis económica, sino también por la fragmentación política del partido que durante décadas había ejercido el poder –concretada en el Frente Democrático Nacional (FDN) que para 1989 se reagrupó en el Partido de la Revolución Democrática. Paralelamente, ocurría la retirada del Estado ante los condicionamientos del mercado internacional, que después de 1986 se concretó en el “Acta Única Europea, con sus disposiciones en materia de apertura de la competencia dentro y fuera de las fronteras. Las empresas y corporaciones, a través de fusiones y adquisiciones, y de la internacionalización de su funcionamiento, operaban a escala mundial. Con frecuencia, la producción y distribución de bienes escapaba al control de los países.”<sup>161</sup>

Además, junto a lo que algunos definían como el fracaso de “la renovación moral” impulsada por Miguel de la Madrid,<sup>162</sup> en la ciudad de México las elecciones de 1988 tuvieron un gran impacto, ya que aumentaron la participación política:

Entre ese año y 2000 el principal proceso político que se vivió fue la construcción institucional del gobierno propio y representativo de la ciudad de México. Éste estuvo marcado por la emergencia del pluralismo político y la competencia electoral por cargos locales, el fortalecimiento de una clase política ‘defeña’, abocada a los problemas y temas de la ciudad y el cambio en los procesos de toma de decisiones. [Paulatinamente] se fue consolidando la participación de grupos e individuos en la vida política de la capital del país.<sup>163</sup>

Ante las acusaciones de fraude electoral, Carlos Salinas de Gortari buscó obtener la legitimidad de su cargo de diversas formas.<sup>164</sup> Además de la aprehensión de Joaquín

---

<sup>160</sup> “20 años del dos de octubre; marcha del Zócalo hacia Tlatelolco”, *El Día*, 3 de octubre de 1988, pp. 1-3.

<sup>161</sup> Tony Judt, *op. cit.*, p. 53.

<sup>162</sup> Elías Chávez, “La renovación moral muere porque no toca a la cúpula del poder”, *Proceso*, 1 de diciembre de 1987, pp. 12-19.

<sup>163</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, p. 485.

<sup>164</sup> Entendemos “legitimidad del poder” como “la cualidad por la que una persona o institución es reconocida y aceptada por la comunidad política. Constituye el apoyo en que descansa el poder político establecido, [y] apunta a si quien ejerce el poder político mandado por quien detenta la soberanía debe ser efectivamente obedecido.” Giovanni Cisternas Velis, “El poder político como elemento del Estado”, en

Hernández Galicia *La Quina*, líder del Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM), bajo el cargo de posesión ilegal de armas el 10 de enero de 1989, el nuevo presidente continuó con la reprivatización bancaria y la venta de diversas empresas paraestatales consideradas para entonces “ineficientes”. En este sentido, hacia 1983 “el gobierno tenía el control, o era propietario, de 1 155 empresas, pero ya para 1988 se habían vendido 130 al sector privado, 526 se habían liquidado y 496 aún estaban en manos del gobierno o en proceso de cerrarse o venderse. En 1993 la venta de esas empresas representó para el gobierno recursos por más de 25, 000 millones de dólares.”<sup>165</sup>

Muchos de estos recursos se destinaron al Programa Nacional de Solidaridad (PRONASOL) propuesto al iniciar el sexenio, que además de tener como objetivo combatir la pobreza extrema mediante “miles de obras de agua potable, drenaje, alumbrado y pavimentación; construcción de viviendas, escuelas y clínicas; y la puesta en marcha de programas alimentarios o de becas,”<sup>166</sup> también buscó aumentar las clientelas del PRI en las regiones y comunidades beneficiadas. Por otra parte, el presidente anunció como un gran éxito la renegociación de la deuda externa, que en realidad implicó obtener otro préstamo millonario por parte del Fondo Monetario Internacional (FMI) el 11 de abril de 1989 gracias al “Plan Brady”.

Desarrollado por el secretario del tesoro Nicolas Brady ante las reformas económicas impulsadas por México, planteaba la idea de endeudarse para pagar, tal como se había hecho desde el sexenio anterior.<sup>167</sup> En este sentido, el Plan Nacional de Desarrollo (PND) propuesto por Carlos Salinas de Gortari en mayo de 1989, apuntó hacia “un Estado ‘rector en su sentido moderno’, no intervencionista y nacionalizador sino ‘promotor’. Para garantizar un desarrollo exitoso en el futuro era necesario desregular la economía y el mercado, convocar a la inversión extranjera, poner en el centro de la escena a la inversión privada, salir de nuestras fronteras en busca de mercados, socios, inversiones y tecnología.”<sup>168</sup>

---

<http://ucnderecho2012.files.wordpress.com/2012/04/el-poder-polc3adtico-como-elemento-del-estado.pdf>, consultado el 15 de abril de 2014.

<sup>165</sup> Manuel Gollás, *op. cit.*, p. 248.

<sup>166</sup> Lorenzo Meyer, “La visión general”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 27.

<sup>167</sup> Patricia Olave, “Plan Brady: ¿solución a la crisis de la deuda?”, en [http://ru.iiec.unam.mx/1912/1/num44-articulo3\\_Olave.pdf](http://ru.iiec.unam.mx/1912/1/num44-articulo3_Olave.pdf), consultado el 15 de abril de 2014.

<sup>168</sup> Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *op. cit.*, 289. Además de esta apertura económica, el documento también incluyó un “Acuerdo Nacional para la Ampliación de Nuestra Vida Democrática” que, también como

Fue en este contexto de paulatina apertura económica e inversión privada, que Maldita Vecindad comenzó a difundir por la radio y en formato de 45 rpm, los sencillos “Mojado” y “Morenaza”, este último también adaptado para la grabación de su primer *videoclip*, dirigido por el cineasta Alberto Cortés.<sup>169</sup> En ésta producción, como ya lo habían hecho durante las movilizaciones del CEU, aparecían *Roco*, *Pacho*, *Lobito*, *Sax* y Aldo tocando sobre un camión recorriendo avenidas como Tlalpan, Circuito Interior o Eje Central. Entre ellos faltaba *Tiki*, que posteriormente fue grabado patinando en los mismos lugares mientras tocaba la guitarra. De acuerdo a *Sax* y Aldo, esta “irresponsabilidad” fue otro de los motivos que más adelante terminaría por separar a Marco Arturo Reyes del colectivo.

Finalmente, una selección del repertorio que desarrollaron entre 1985 y 1989 se plasmó en la grabación de un álbum homónimo, presentado “con un reventón en LUCC. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio festejarán este viernes la aparición de su primer disco, desde las 21 horas hasta morir.”<sup>170</sup> Por la cercanía lírica y musical que el disco tenía con las composiciones de Jaime López, éste también presentó su álbum homónimo promovido por BMG Ariola –aunque no en la misma fecha–, y que desde la perspectiva de la siguiente nota pertenecía:

[...] al rock urbano, sí, de ese que nos habla de realidades más que de fantasías, de ese que nos hace bailar, pero también reflexionar, de ese que es un grito, el grito de todos: ¡los hijos del quinto patio! Algunas de las melodías que quedaron ya en el disco las escuchamos esa misma noche de ‘reventón’ que les platicamos: ‘Puñalada traperá’, ‘La almohada eléctrica’, ‘Sácalo’ y ‘Vete derecho al infierno’. Y ahora, regresamos con los de Maldita Vecindad. Cabe mencionar que ellos abrieron la presentación, poniendo a la consideración de los medios de comunicación e invitados las melodías contenidas en su primer LP.<sup>171</sup>

---

forma de legitimación, permitió triunfos electorales como el de Ernesto Ruffo Appel en Baja California Norte en 1989.

<sup>169</sup> Esto fue posible gracias al apoyo de la disquera BMG Ariola, que los conoció en Rockotitlán gracias a la locutora Lynn Fainchtein Steider, amiga de Aldo. Asimismo, dos años después, junto a roqueros como Saúl Hernández de Caifanes y Rita Guerrero de Santa Sabina, *Sax* participó en una película de este cineasta: *Ciudad de ciegos* (1991).

<sup>170</sup> “Con un reventón en LUCC, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio festejarán este viernes la aparición de su primer disco”, *La Jornada*, 29 de septiembre de 1989, sección cartelera, p. 23.

<sup>171</sup> Araceli Cano, “Jaime López y La Maldita Vecindad claman ser hijos del Quinto Patio. Una evocación del México de los años 40, cuando el maestro Mario Molina Montes escribió de la emoción urbana”, *El Universal*, 29 de septiembre de 1989, sección la cultura, p. 7.

Con estas presentaciones, terminó una etapa en la que el grupo transitó de ser un “taller de participación voluntaria” a un proyecto con mayor compromiso hacia su trabajo musical. Asimismo, continuaron la difusión del repertorio en foros roqueros, en los no especializados en este género, o en aquellos enfocados a causas políticas, sociales o ecológicas que les permitieron tocar.<sup>172</sup> Después de casi siete años de haber iniciado, Maldita Vecindad había logrado consolidar la base de seguidores que posibilitó continuar su trayectoria durante la siguiente década.

### 2.3. Los años en torno a *El Circo*: 1990–1993.

La presentación de *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio* no sólo coincidió con el inicio del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, sino también en el ámbito internacional, con la caída del muro de Berlín, que después dio paso a la transformación de la Unión Soviética en la Comunidad de Estados Independientes (CEI) a través del Tratado de Minsk, firmado en diciembre de 1991 entre Rusia, Ucrania y Bielorrusia. Con este proceso terminó la división bipolar que durante 46 años dividió al mundo entre países capitalistas y socialistas, quedando Estados Unidos como la nación hegemónica en lo referente a economía, política y cultura.

Para México esto fue muy importante, ya que la transformación de su sociedad y sistema político acontecieron paulatinamente durante los últimos años del siglo XX, transición que, entre otras causas, puede explicarse por la cercanía geográfica con Estados Unidos. Este país fue importante no sólo por el aumento de su participación en las exportaciones mexicanas –que pasaron de 64 a 70% entre 1985 y 1990–,<sup>173</sup> sino más aún, por haberse convertido en la principal referencia del presidente Carlos Salinas de Gortari en su objetivo por lograr un tratado de libre comercio, que comenzó a negociarse desde

---

<sup>172</sup> Ejemplo de esto fue su apoyo contra la construcción de la nucleoelectrica en Laguna Verde. Sin autor, “Un error en el balazo de la nota que anteaer informaba de la realización de una tocada de rock contra Laguna Verde, nos hizo decir que ésta se efectuaría el 30 de abril, cuando en realidad se realizará este domingo 23 en el Salón Margo. En la gráfica, La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, uno de los grupos participantes”, *La Jornada*, 22 de abril de 1989, sección cultura, p. 19.

<sup>173</sup> Luis Medina Peña, *op. cit.*, p. 255.

1989.<sup>174</sup> De esta forma, el proyecto del sexenio estuvo encaminado a utilizar todas las facultades políticas del presidencialismo para impulsar el modelo económico neoliberal.

En un México cuya población habitaba mayoritariamente en los centros urbanos –ya que fueron éstos los más importantes generadores de empleo entre 1980 y 2000–,<sup>175</sup> la cercanía con Estados Unidos a través del proyecto neoliberal del sexenio salinista, también tuvo un impacto en el *rock* mexicano. Ante las ganancias que para entonces generaba, se permitió en los años noventa una mayor apertura hacia este género, abriendo las puertas del Palacio de los Deportes o el Auditorio Nacional a los primeros conciertos masivos de grupos nacionales –Caifanes, Santa Sabina, La Lupita o Café Tacvba– o extranjeros de fama mundial –Bob Dylan, U2, Metallica o The Rolling Stones. Antes dirigidos por el departamento del Distrito Federal, ambos inmuebles fueron concesionados a la Operadora de Centros de Espectáculos (OCESA) creada en 1990, que se asoció con las empresas estadounidenses Ogden Entertainment Services en la asistencia técnica, y Ticketmaster en 1992 para la venta de boletos.

Mientras la década iniciaba con la privatización de empresas y servicios, “quedaban atrás” grupos como Mamá Z, MCC, Delirium y Follaje, sólo por mencionar algunos. Por otra parte, además de Alex Lora, Jaime López y Cecilia Toussaint, en estos años aumentaban su popularidad en el Distrito Federal bandas como Fobia, Amantes de Lola, Caifanes, Santa Sabina y Real de Catorce. Asimismo, Bostik, Nina Galindo y Maldita Vecindad que, tras algunas presentaciones en Estados Unidos durante septiembre y octubre de 1990, alternaron en L.U.C.C con Santísimo Mitote, grupo que para entonces ya había formado *Tiki* a partir de sus propias composiciones.<sup>176</sup> Podemos corroborar esto en un volante del 27 de octubre que señalaba: “L.U.C.C ¡Sensacional ‘mano a mano’! Maldita Vecindad recién desempacados de su breve gira por E.E.U.U y... Santísimo Mitote dirigido por el ex-maldito Tiki.”<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Lorenzo Meyer, “Estados Unidos...”, *op. cit.*, p. 142.

<sup>175</sup> Gustavo Garza, *La urbanización de México en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2003, p. 138.

<sup>176</sup> Roberto Ponce, “Rock mexicano”, *Proceso*, 1 de enero de 1990, p. 48.

<sup>177</sup> Volante de propaganda para un concierto, consultado en la exposición *El rock en México (1950-2010)* del Museo del Objeto entre agosto de 2013 y febrero de 2014. También, en un boleto de autobús consultado en dicha exposición puede leerse: “Cupón de las líneas Greyhound, inc. Ameripass. Duración: 30 días. Este boleto es válido por el viaje entre las fechas 09/17/90 a 10/17/90”. Traducción propia. Asimismo, en los créditos de *El Circo* también está una referencia a esta pequeña gira: “Kevin Benson, Martínez Siboney, Luis Martínez y Beth Ryan (Greyhound), que nos apoyaron en nuestra gira por EU.”

Así, desde mediados de 1990 *Tiki* fue sustituido por Enrique Montes Arellano, alias *Pato*. De acuerdo a los testimonios de éste, *Sax* Cervantes y Aldo Acuña, el reemplazo se debió no sólo a la ausencia de *Tiki* durante la filmación del video “Morenaza”, sino fundamentalmente a que para entonces, además de que su prioridad era el proyecto que tenía con Santísimo Mitote, “empezó a hacer cosas un poco extravagantes. Se empezó a boicotear a sí mismo, a faltar a los ensayos... se fue deteriorando la dinámica grupal con él.”<sup>178</sup> Ante ello, *Sax* y Aldo comenzaron a recibir audiciones de diferentes guitarristas, uno de los cuales fue *Pato*, quien conoció a Maldita Vecindad en algunos talleres del Museo Universitario del Chopo, y a través de su hermano Martín Montes, entonces miembro del *staff* del grupo.<sup>179</sup> Desde la perspectiva de *Pato*, ingresar al colectivo implicó adaptarse a un cierto “eclecticismo y al desenfado para invadir géneros sin recato alguno.”<sup>180</sup>

Tras este cambio, siguieron difundiendo el material del primer disco, “y cuando entramos a grabar *El Circo*, ya todo el mundo conocía esas rolas. Nada más llegamos y las grabamos con arreglos.”<sup>181</sup> Producido también por Gustavo Santaolalla en los estudios Polygram del Distrito Federal, este álbum fue presentado el 13 de septiembre de 1991 en la Carpa Astros – ubicada en calzada de Tlalpan 855–, originalmente instalada para las presentaciones del circo Atayde Hermanos. En una entrevista de ese año, Pacho señalaba que esta producción:

[...] tiene influencias de *Rai music* (rock argelino) en la rola ‘Solín’; de *ska punk* en ‘Pachuco’ y ‘Querida’. Hay además grabaciones de la voz de Tin Tan, del Tío Herminio y de merolicos y música callejera. El disco sigue la tradición de *El Piporro* que, según dicen, no hacía grabaciones sino ‘disco novelas’. La rola ‘Pata de perro’, es un calipso pervertido; ‘Crudelia’ es un funky tequilero atascado. ‘Un poco de sangre’ es un funky chilango, ‘Toño’ un mariachi reggae. [...] nos gusta el intercambio con las comunidades creativas de músicos y artistas hispanos, indios y anglos.<sup>182</sup>

Como sucedió con su disco homónimo anterior, la mezcla de géneros y la ironía frente a la cotidianidad de la urbe se fortalecieron como elementos expresivos que, con diferencias

---

<sup>178</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>179</sup> Entrevistas citadas a Enrique Montes Arellano, Eulalio Cervantes Galarza y Aldo Acuña Yance.

<sup>180</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>181</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte.

<sup>182</sup> Sergio Monsalvo, “*El Circo de la Maldita Vecindad*”, *La Jornada*, 13 de agosto de 1991, sección cultura, p. 21.

musicales y temáticas, caracterizaron sus siguientes producciones. En este sentido fue importante resaltar las influencias culturales tomadas a partir de sus visitas a Europa o Estados Unidos, e incluir lo que consideraban como la cultura popular mexicana, concretada no sólo en las temáticas, ritmos e imágenes del disco, sino también en las voces de *Tin-Tan*, Herminio Kenny, Carlos Monsiváis, Armando Manzanero, y el homenaje a Juan Gabriel con “Querida”.<sup>183</sup> Con todas las canciones de este álbum compuestas antes de su ingreso, en entrevista *Pato* consideró que la relación con el grupo implicó ciertas dificultades:

Éramos una banda muy *punk* en actitud interna, muy destructiva. Había una energía creativa y destructiva al mismo tiempo, muy fuerte que hacía como la sinergia. Con el Trole[bús] todo era entre *Choluis* [José Luis Campos] y yo. Con Maldita era el rollo corpóreo, del baile, vital, a mil ¿no? Yo sentía a todos con una personalidad muy fuerte, con características de líderes y que era un pedo poder confluír y consensuar, y sin embargo se lograba.<sup>184</sup>

Con esta forma de trabajar, los sencillos “Toño”, “Pachuco” y “Kumbala” fueron difundidos en un año coincidente en Centroamérica con la firma del Acta de Nueva York que corroboró el fin de la guerra civil salvadoreña –a favor de la cual Maldita Vecindad había tocado–, cerrada con el acuerdo de paz entre el gobierno y el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), firmado en Chapultepec durante enero de 1992.<sup>185</sup> México parecía superar la crisis económica ante el aumento nacional del consumo de importaciones, las bajas tasas de interés e inflación, la creciente popularidad del presidente gracias al PRONASOL, y la disminución del IVA del 15 al 10%, contexto de aparente bonanza que también fue propicio para Maldita Vecindad y algunos otros grupos de *rock* mexicano.<sup>186</sup>

Al iniciar la década no sólo se produjeron discos como *Caifanes Volumen II* (conocido como *El diablito*), o los álbumes homónimos de Fobia (1990) y Café Tacvba (1992), sino también se fundó el sello “Culebra”, parte de BMG Ariola y con el que grabaron entre otros, grupos tan distintos como Santa Sabina (homónimo), La Lupita

---

<sup>183</sup> Herminio Kenny fue un pianista y cantante que, conocido como “el tío Herminio”, condujo un programa infantil en televisión durante los años sesenta.

<sup>184</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>185</sup> Lourdes Galaz Ramírez, *op. cit.*, p. 121.

<sup>186</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, p. 426.

(*Pa' servir a ud*), Tijuana No (*No*) y Cuca (*La invasión de los blátidos*) en 1992; La Castañeda (*Servicios generales II*) al siguiente año; y Los Yerberos (homónimo) o Antidoping (*Búscaló*) durante el resto de la década. Como señaló Jesús López, director de mercadotecnia desde 1989, y antes promotor de las bandas españolas Nacha Pop y Radio Futura, “Culebra debía ser un sello independiente, con una filosofía independiente de la compañía matriz. El nombre era un símbolo: mirando la bandera mexicana pensé que la culebra debía zafarse de las garras del águila.”<sup>187</sup>

Aunque Culebra representó un avance en abrir más espacios de producción y difusión para nuevos grupos, al iniciar los años noventa la capacidad industrial en torno al *rock* estaba centralizada en la capital, lo que redujo las posibilidades de dar a conocer masivamente las propuestas hechas en otras entidades de la república mexicana.<sup>188</sup> En tal contexto, Maldita Vecindad se presentó en foros tan diferentes como la sala Silvestre Revueltas, el “antro Las Catacumbas” ubicado en la colonia Centro, o el Teatro Ángela Peralta el 18 de octubre de 1991, donde alternó con Café Tacvba y la banda francesa Mano Negra, que por primera vez visitaba México.<sup>189</sup>

Es importante resaltar que a los Hijos del Quinto Patio les interesó esta banda, no sólo por su origen fronterizo y la utilización de tres idiomas en sus letras –inglés, francés y español–, sino también por la mezcla de géneros como flamenco, *rap*, *funk*, *ska* o *rai*. Esto en algunas de las canciones incluidas en los álbumes que hasta entonces habían grabado: *Patchanka* (1988), *Putá's fever* (1989) y *King of Bongo* (1991). Asimismo, Mano Negra y Maldita Vecindad tenían una postura común con respecto al contexto de represión, pobreza e injusticia cotidiana que los rodeaba. En una entrevista publicada el mismo día de la presentación, el cantante Manu Chao señaló:

---

<sup>187</sup> Enrique Blanc, “¡Rock azteca!”, *La Banda Elástica*, 26 de febrero de 2014, en <http://www.labandaelastica.com/content/rock-azteca>, consultado el 27 de abril de 2014.

<sup>188</sup> Salvo en los casos de Tijuana No y Cuca, las bandas grabadas por Culebra provenían fundamentalmente del Distrito Federal.

<sup>189</sup> “Maldita Vecindad se presenta en el ciclo Domingos rockeros en la Sala Silvestre Revueltas, del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, periférico sur 5141, colonia Isidro Fabela; 13 hs”, *La Jornada*, 17 de noviembre de 1991, sección cartelera, p. 43; “Maldita Vecindad se presenta en el recién estrenado antro Las Catacumbas, Dolores 16-B, centro; 21 hs”, *Ibid*, 28 de diciembre de 1991, p. 32; y Ernesto Contreras y José Manuel Cravioto, *Café Tacvba. Seguir siendo*, documental, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad–Canal 22–Agencia Sha, 2010, 88 minutos.

La Patchanka es la música de Mano Negra –comenta Manu. [...] –‘música popular, bailable. Porque somos un producto multicultural, una mezcla que no nos es ajena y que se refleja en nuestra música. En París como en Inglaterra o Nueva York hay una serie de interacciones musicales muy interesantes: hay mucho africano, ‘sudaca’ (sudamericano), español, árabe... Y sí, nuestra música tiene que ver con el punk, las rancheras, la salsa, un poquito de heavy metal, y por supuesto, de rai. [...] es una música tradicional donde la letra es fundamental, entre otras cosas porque denuncia lo que no funciona: los gobiernos, la religión... ¡La calle! Mira, hemos tocado en ella, en el Metro, en bares y en la calle. Era el único lugar donde podíamos hacerlo’.<sup>190</sup>

Esta convivencia se “repitió” el primero de mayo de 1992 cuando, además de “los tacubos” y Mano Negra, Maldita Vecindad alternó en el Toreo de Cuatro Caminos con Casino Shangai y La Lupita.<sup>191</sup> Bajo la lógica que siempre habían mantenido de difundir su música en cualquier foro, y con el éxito mediático que lograron con el sencillo “Kumbala”, los Hijos del Quinto Patio también siguieron presentándose en programas de Televisa como “El sabor de la noche” –conducido por el quinteto de *rap-pop* Caló–, “Siempre en domingo” de Raúl Velasco, “En vivo” dirigido por Ricardo Rocha, y “Ándale” de Paco Stanley.<sup>192</sup> Según *Pato*, este tipo de difusión les causó las críticas de diversos seguidores:

Para empezar, en algunos [de los integrantes de Maldita] yo creo que hubo una negación del éxito a nivel mediático, a nivel del recibimiento popular. El *ghetto* universitario nos tenía como sus favoritos, pero porque no salíamos de allí. Éramos como parte de su planteamiento ideológico. Y al acceder a públicos más amplios, para ellos se perdió el encanto del *underground*. Vinieron ataques sistemáticos sin fundamento, incluso de cuates que estaban en medios.<sup>193</sup>

Con el número de copias que *El Circo* había vendido hacia mediados de 1992, el 9 de julio el colectivo fue elegido como mejor grupo por los premios “Sol de Neón” que apoyaba la asociación civil “El Norte”, mismos que fueron entregados en el Auditorio Nacional a varios roqueros en categorías como “mejor guitarrista” o “mejor letra”, sólo por mencionar

---

<sup>190</sup> Socorro Gutiérrez, “Hay un pesimismo muy grave en la sociedad actual: Mano Negra”, *La Jornada*, 18 de octubre de 1991, sección cultura, p. 38.

<sup>191</sup> “Volante pegado en L.U.C.C: ‘Amerigira: Mano Negra, Maldita Vecindad, Café Tacvba, Casino Shangai y La Lupita. Toreo de Cuatro Caminos. 1º de mayo. 18 hs’”, en Maritza Urteaga Castro Pozo, *op. cit.*, p. 129.

<sup>192</sup> Es importante señalar que en éstos también se presentaron Fobia, Tijuana No, Café Tacvba y Caifanes, es decir, las bandas que tenían contrato con BMG Ariola o Culebra y que, a pesar de existir cientos de grupos en otros foros de la ciudad, parecían monopolizar la difusión masiva existente para el *rock* mexicano.

<sup>193</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

algunas.<sup>194</sup> Este impacto mediático y popular contribuyó a que Maldita Vecindad se presentara por primera vez en este foro el 13 de diciembre del mismo año, lo que ante la segunda edición del disco en 1993 por las ventas alcanzadas, los llevó a la grabación de *Gira Pata de Perro* en el mismo escenario.<sup>195</sup> Este título tomaba a la canción “Pata de perro” incluida en el álbum, como metáfora de la gira en Europa que:

[...] comenzó el 17 de enero de 1993 en Tláhuac: 25 toquines en 21 ciudades de nuestro país, 12 en los Estados Unidos, 64 conciertos en 52 ciudades de España, Portugal, Holanda, Bélgica, Suiza, Italia, Alemania, Suecia, Dinamarca, Noruega, Austria, Inglaterra, Irlanda, Francia y concluyó el 24 de septiembre en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México.<sup>196</sup>

En un año en que la apertura hacia el *rock* se manifestó en el inicio de las transmisiones en México de los canales MTV (Music Television por sus siglas en inglés) y Telehit, a través del sistema MVS Multivisión, *Gira Pata de Perro* representaba el impacto que había tenido la trayectoria del colectivo, la difusión de *El Circo*, y los videos de “Pachuco”, “Kumbala” y “Un gran circo” –este último grabado en París– en parte de la juventud capitalina. Era la primera vez que un grupo de *rock* mexicano tocaba en una gira tan amplia visitando Europa y alternando con agrupaciones roqueras de diversa índole. Ante ello, quizá una de las expresiones de las críticas antes mencionadas por *Pato* puede encontrarse en el artículo que Renato Ravelo escribió como reseña de este concierto. Valorando poco la presentación del colectivo, señalaba que de los 10 mil lugares con que contaba el Auditorio Nacional, no se habían llenado 2 mil quinientos, y que entre el público y Maldita Vecindad:

[...] se mienten, pero disfrutan por un momento de la certeza, cuando sale el grito de la garganta, en respuesta al reclamo ‘por los niños de la calle’ o ‘contra la intolerancia, la hipocresía.’ [...] en las pantallas de video del fondo aparecen Frida Kahlo y Doña Borola Tacuche, al igual que con el circo, o la versión manzanereana ‘Esta tarde vi llover’. [...] entre el público se ven pocos niños en comparación al de hace un año [en diciembre de 1992]. Quizá esos sean los 2 mil y pico que faltaron.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> José Luis Paredes Pacho, “El derecho a la fiesta...”, *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>195</sup> Para entonces *El Circo* había vendido 800 mil copias aproximadamente.

<sup>196</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *GIRA PATA DE PERRO*, México, BMG Ariola, 1993.

<sup>197</sup> Renato Ravelo, “Finalizó en el Auditorio su gira por Europa. Maldita Vecindad, más calidad y definición pero menos arrabalera”, *La Jornada*, 26 de septiembre de 1993, sección cultura, p. 25.

Ante este tipo de críticas, los “reacomodos” al interior del grupo, y los acontecimientos de impacto nacional que se desarrollaron durante el siguiente año, Maldita Vecindad cambió algunos elementos líricos, visuales y musicales de los dos siguientes álbumes. Desde entonces, en la percepción de diversos comunicadores y escritores en torno al *rock* –entre los que estuvieron la estación de radio Órbita 105.7 o la revista estadounidense *Spin*–, *El Circo* permaneció como el álbum más valioso del colectivo, juicio al que también contribuyeron los Hijos del Quinto Patio durante el resto de su trayectoria, al ser del que más canciones tocaron durante sus conciertos en los años noventa.

#### 2.4. La “oscura y larga noche” que originó *Baile de máscaras* y *Mostros*: 1994–2000

Hacia finales de 1993 México parecía seguir en el periodo de bonanza antes mencionado, así como caminar en el sentido de la modernización neoliberal condicionada por sus relaciones internacionales. No sólo se dio la posibilidad de ingresar a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo (OCDE), sino más aún, en noviembre logró firmar con Estados Unidos y Canadá el TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte), uno de los más importantes objetivos del sexenio de Carlos Salinas de Gortari. Además, entre 1989 y 1993 se había logrado controlar la inflación y alcanzado un crecimiento anual del tres por ciento. De esta forma, el presidente llegó a su último año con altos índices de aprobación, y la certeza de haber conservado la estabilidad política y económica durante tantos años anheladas.<sup>198</sup>

Sin embargo, 1994 comenzó con un acontecimiento que a muchos sorprendió, demostrando la “fragilidad” de este proyecto modernizador: el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en contra del gobierno. Aunque la confrontación directa con el ejército mexicano duró apenas unos días, el impacto social que, tanto en México como en el extranjero alcanzó la presencia del EZLN, se extendió por el resto de la década, influencia que también se dejó sentir en la producción y presentaciones de Maldita Vecindad. Como señaló en entrevista Sax Cervantes: “a todos nos cambió la vida, [ya que] realmente sí era lo que pensábamos: en la igualdad. Los que realmente creíamos fuimos los

---

<sup>198</sup> Manuel Gollás, *op. cit.*, p. 249; Macario Schettino, *op. cit.*, p. 426.

que compusimos la música, y no los que se subieron al carro del indigenismo y el discurso totalmente ambiguo.”<sup>199</sup>

En un año condicionado por procesos y acontecimientos como la división política en el PRI causada por el “enfrentamiento” entre Manuel Camacho Solís (jefe del Departamento del Distrito Federal) y Luis Donald Colosio (candidato a la presidencia elegido por Carlos Salinas de Gortari) ante la futura elección; los asesinatos de este último el 23 de marzo, y el de José Francisco Ruiz Massieu, secretario general del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del PRI el 28 de septiembre; la permanencia del partido oficial para un sexenio más; y la crisis económica que sucedió hacia finales de diciembre, el levantamiento neozapatista atrajo la atención de millones en el mundo. Esto, para denunciar el rezago y la discriminación que, durante décadas, habían padecido las comunidades indígenas bajo los gobiernos priistas. Como consecuencia de ello, también las denuncias y críticas hacia el sistema económico neoliberal se multiplicaron.

Ante los efectos del mismo en todo el mundo, la tendencia en diversos países parecía ser la misma: aumentar y profesionalizar las fuerzas del Estado contra las crecientes movilizaciones sociales, así como profundizar las distancias entre los sectores con mayores y menores recursos económicos. En torno a ello:

[...] lo realmente singular del costo social que tuvieron las perturbaciones económicas de los últimos años del siglo XX fue que coincidieran con una época de bonanza. La privatización y la apertura de los mercados financieros habían creado una gran riqueza, aunque para una minoría relativamente pequeña. Y gracias a la disminución de las distancias y a unas comunicaciones informáticas y electrónicas cada vez más rápidas, todo el mundo tenía acceso a información inmediata y con profusión de datos sobre la forma de vida de los demás. En Europa, la sensación de que era flagrante el contraste entre la riqueza y la pobreza, la prosperidad y la inseguridad, el bienestar privado y la miseria pública, fue lo que alimentó el escepticismo ante las tan cacareadas virtudes de los mercados desregulados y la globalización sin ataduras, aun cuando muchos europeos se estuvieran beneficiando indirectamente de los cambios que condenaban.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza. Es importante mencionar que la entrevista se llevó a cabo en 2011, tras la desintegración del colectivo. En ese momento, *Lobito*, Aldo, *Pato* y *Sax* habían formado otro grupo: Los Malditos Cocodrilos. Por otro lado, *Roco* seguía presentándose como Roco Pachukote con el repertorio de Maldita Vecindad. Ante la molestia que le causaba hablar de ésto, *Sax* lo señalaba por haberse “subido al carro del indigenismo sólo por ego [y por] tomarse la foto”.

<sup>200</sup> Tony Judt, *op. cit.*, p. 1054.

Asimismo, en México habían empeorado las condiciones de los habitantes que vivían en el “umbral de la pobreza extrema”, ya que entre 1992 y 1994 aumentó de 2 a 3 millones el número de familias con ingreso correspondiente a ese rango. En este sentido, “vivían en el país más de 25 millones de personas en condiciones de pobreza extrema y 19 millones no recibían apoyo oficial alguno. Los más pobres seguían localizándose en los estados de Chiapas, Oaxaca, México y Michoacán.”<sup>201</sup> De esta forma, el levantamiento neozapatista parecía representar un intento desesperado por retomar la conciencia de las enormes disparidades en los ingresos de los mexicanos, así como una convocatoria a retomar la soberanía popular. Con los llamados nacionales del EZLN, se conjuntaron:

[...] el siglo XVI, el XX y el XXI en un solo paquete. El recuerdo de la conquista española y cinco siglos de explotación, la identidad con la Revolución de 1910 en una de sus vertientes, el uso de armas modernas junto con rifles de palo, el Subcomandante Marcos, un dirigente con talento de escritor, se convirtió en personaje emblemático de la crítica al capitalismo global por su carácter cada vez más excluyente. La rebelión indígena de 1994, siendo tan local, resultaba tremendamente global.<sup>202</sup>

En un año “marcado” por la presencia mediática de los neozapatistas, Maldita Vecindad enfocó sus ensayos hacia la creación de un nuevo disco que, de acuerdo a los testimonios recabados en entrevista, conjuntaría 32 canciones como álbum conceptual. Con este objetivo en mente, a pesar de que *Pato* y *Sax* propusieron seguir trabajando con Gustavo Santaolalla –productor del primer disco y *El Circo*–, BMG Ariola designó a Bill Laswell, bajista y propietario de Axiom records en Nueva York.<sup>203</sup> Mientras a inicios de agosto se llevaba a cabo en Chiapas la Convención Nacional Democrática convocada por el EZLN tras la segunda declaración de la Selva Lacandona, los Hijos del Quinto Patio grababan este material bajo la idea de integrar nuevos géneros. En un testimonio del mismo mes, Aldo

---

<sup>201</sup> Manuel Gollás, *op. cit.*, p. 258.

<sup>202</sup> Francisco Pérez Arce, “Los movimientos sociales en el tránsito al siglo XXI”, en Leticia Reina y Ricardo Pérez Montfort, *Fin de siglos ¿Fin de ciclos? 1810, 1910, 2010*, México, Siglo XXI, 2013, p. 250

<sup>203</sup> Durante este periodo Maldita Vecindad conoció a Umar Bin Hassan, poeta y músico que, reconocido en los créditos de *Baile de máscaras*, grabó también con Bill Laswell un disco llamado *Be-Bop or be Dead*. Cabe señalar que también apareció en ellos Marshall Berman, sociólogo y autor del libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

señaló que buscaba ser “más electrónico, con tango, boleros, blues, [...] rolas punketas, pero no sabemos qué saldrá de toda esa diversidad.”<sup>204</sup>

A pesar de esta intención, el álbum no se completó como se había planeado, ya que además de que sus integrantes no estaban satisfechos con Laswell, el bajista y propietario de Axiom records tuvo ciertos desacuerdos con BMG Ariola, lo que desembocó en que el grupo no pudiera utilizar en el futuro gran parte del material hasta entonces grabado. Según la interpretación que de este proceso hizo *Pato* en entrevista, para este disco

[...] se escogió la peor opción: Bill Laswell, que hacía un trabajo bien exquisito, pero bien ajeno a lo que nosotros hacíamos. No pudimos parar el trabajo a tiempo y fue un desastre. Ahí se perdió el disco. Yo sentía que no era algo que reflejara lo que yo quería. [A partir de aquí] hubo un rompimiento, y que siento... era la negación de lo que había acontecido en *El Circo* a nivel mediático, a nivel del recibimiento popular. Fue un error de nuestra parte no ser consecuentes con nuestro trabajo. A mí me seguía gustando toda la onda afroantillana, la onda festiva que posteriormente otros grupos como Panteón [Rococó] retomaron con éxito... bien skaterón [sic], bien mexicano, que nosotros ya teníamos planteado. El disco que no salió fue una negación a todo un sistema comercial... pero que incluso era una negación a nosotros mismos, porque yo no quería tampoco hacer rolas para vender, pero sí tenía responsabilidad en el éxito de un disco. Por ejemplo “Kumbala”... eso me reflejaba... la calle. Siento que entre *Baile* y *El circo* falta un disco... falta un puente... que nos lo negamos nosotros mismos.<sup>205</sup>

Aunado a esto, y aunque Maldita Vecindad siguió registrando sus canciones como colectivo, a partir de aquí la forma de crear cambió hacia una metodología más individual, gracias también a las grabadoras de varios canales (*multitrack recorder*) que para entonces algunos de ellos tenían. Como vimos en el primer capítulo, el grupo creó mucho de su material mediante los “palomazos”, o sea la composición musical y lírica a partir de la lluvia de ideas que cada integrante aportaba durante los ensayos. En entrevista, Aldo señaló que por lo general la banda funcionaba “como un taller. Todo partía de ‘una película que vi, de algo que escuché en el camión’.”<sup>206</sup> De acuerdo a *Lobito*, estas ideas se concretaban en que “empezábamos a palomear y así iba saliendo todo... tanto música como letras. De hecho, primero hacíamos la música... luego las letras.”<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Roberto Ponce, “Graba Maldita Vecindad en Nueva York”, *Proceso*, 29 de agosto de 1994, p. 73.

<sup>205</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>206</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>207</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte.

Durante la entrevista que le hicimos Pacho estuvo de acuerdo en que se componía de esta forma, sin embargo difirió al señalar que fundamentalmente se dio así durante los dos primeros discos (1986-1991), periodo que para él resultó el más satisfactorio. Desde su perspectiva, había canciones en las que algunos de los integrantes aportaban más que otros, “pero el 90 por ciento de las rolas eran colectivas.” Según recuerda, lo importante no eran los autores individuales:

[...] sino la postura ante un sistema de producción cultural que decía que lo importante comercialmente eran la lírica y la melodía. La rítmica no, por ejemplo. Ahí lo que se decía es ‘somos todos en el mismo barco’. Eso era lo importante como colectivo, [y fue] lo que a mí me llamó la atención del grupo cuando empecé mi investigación, y por eso también me integré. No sabíamos que íbamos a ser famosos y por lo tanto iba a tener un valor para todos. ¡Vaya!, las primeras fotos que salían en prensa las sacaba yo... pero se firmaban colectivamente. Lo importante no es saber quién puso cuánto allí, sino la forma de abordar el trabajo creativo y artístico. Al principio del grupo había un tecladista, el *Tejón*, que hacía todas las composiciones, pero se firmaban colectivamente. Era un *statement* para abordar las cosas... de decir: ‘todos estamos en esto’. Y sí discutíamos mucho... sí componíamos colectivamente. [Aunque para *Baile de máscaras* y *Mostros*] comienza un momento de no crecimiento artístico... personalmente. En cuanto a mis expectativas, ya había un desinterés. A partir de 94, caí en la rutina por todo lo que había alrededor: juntas, entrevistas, avión. [Por otra parte, en la composición de estos discos] creo que era muy importante el *Sax*, porque pensaba más rápido. Empezó a haber más necesidad de algunos miembros de proponer más cosas y... ya no se dio bien la dinámica. Yo creo que se desgastó [esa] metodología.<sup>208</sup>

Además de lo expresado por Pacho, también tuvo una gran influencia en el proceso compositivo del grupo la salida de *Tiki*, así como de *Lobito* en 1995 a causa de la tendinitis que para entonces padecía. Esto permitió una mayor participación de *Pato*, así como la posibilidad de incluir a otros músicos, entre los que estuvieron el percusionista Javier Rico y la baterista Sheila Escovedo en *Baile de máscaras*, o en *Mostros* el tecladista Irving Lara, el violinista Jorge Cox Gaytán, y el trombonista John Pantle, entre otros. Cuando “ya los palomazos no funcionaban”, *Sax* Cervantes señaló en torno a los cambios en la forma de componer para estos dos últimos discos:

---

<sup>208</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

Esa forma de colectividad era más rápida [traer música y letras elaboradas], que estar veinte horas dándole como en una clase de kínder... pues no. Eso ya pasó. Esa parte primaria, primitiva... ya no funciona. Porque ya es inocente, ya no nos queda, ya fue. Era muy divertida, pero ya estaban otros elementos. Ya estaban *Pato* y Aldo, que te exigen otro nivel. No estaban los otros gueyes [sic] que: ‘a ver tú agárrate el pandero y haz ruido’. Entonces sí, *Pato* colaboró bien cabrón, incluso letrísticamente [sic]. *Roco* no colaboró mucho. Él compuso muy poco. Al principio mucho era del *Tejón*, mucho del *Tiki*, mucho mío. El *Roco* se robaba frases de libros... leía mucho. Se fusilaba muchas frases... como cadáveres exquisitos y apantalla pendejos. Era muy certero para ironizar y muy hábil verbalmente, pero de repente el Pacho le daba vuelta y le decía: “guey, te estás robando frases”.<sup>209</sup>

Al estar condicionada por la separación de *Roco* en 2011 –propietario del nombre del grupo para entonces–, quizá la molestia en estos señalamientos hacía referencia a las citas que, como veremos en el siguiente capítulo, abundan en estos dos últimos discos. Aunque la mayor parte aparece entrecomillada, un posible ejemplo de lo mencionado por *Sax* podemos encontrarlo en la canción “Mostros”, cuyo verso “poderoso caballero/ es don dinero” de Francisco de Quevedo, está sin comillas, como si fuera propio.<sup>210</sup> Finalmente, en torno a la metodología colectiva de composición, *Pato* también estuvo de acuerdo en que para *Baile de máscaras* había cambiado:

Ya había *multitracks* de casete y *minidisc*. [Yo] ya hacía rolas completas con bajo, batería, voz y letras [como en el caso de “El chulo”]. Hay rolas de Maldita Vecindad que son totalmente de uno u otro, pero que las cedíamos en una colectividad en la cual creíamos y sustentábamos, porque todavía se daba. Después no se dio de una manera totalmente natural [debido a que] la característica de estos grupos de trabajo es totalmente temporal. Los colectivos tienen un ciclo de desarrollo de vida, luego ya se empiezan a convertir en órganos corporativos y verticales ¿no? O sea con una cúpula. Tuvo una democracia y después ya no. En ese marco llegábamos algunos con rolas tal cual, otras se modificaban, y otras se daban en el palomazo.<sup>211</sup>

Bajo esta lógica de trabajo, y de vuelta en la ciudad de México tras el “tropiezo” con Bill Laswell, Maldita Vecindad comenzó a reorganizar el material que aún podía utilizarse para

---

<sup>209</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

<sup>210</sup> Un testimonio que puede corroborar la falta de aportación de *Roco* señalada por Pacho y *Sax*, puede encontrarse en la entrevista hecha por José Valenzuela que aquí hemos citado. En ella, ante la salida del *Tejón* como tecladista, bajista y compositor, *Roco* señaló: “cuando se salió nos quedamos sin bajista, y sin música, porque él era el que hacía toda la música, todos los demás lo único que hacíamos era pegarle a los bongós, a la batería y yo dizque cantaba.” José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, p. 201.

<sup>211</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

un siguiente disco, lo que se dio en un contexto condicionado por la permanencia del PRI un sexenio más, y la última crisis económica que experimentó el país en el siglo XX, desencadenada por el gobierno del presidente Ernesto Zedillo a finales de 1994. Ante la devaluación del peso, al iniciar el siguiente año “la cotización del dólar llegó hasta los seis nuevos pesos, a la vez que se comprobó la fuga de más de 10 mil millones de dólares, lo que trajo consigo el agotamiento de las reservas internacionales y dejó al país en situación de grave deterioro.”<sup>212</sup> Frente a esto y la baja recaudación que siempre había caracterizado al presupuesto nacional, entre otras medidas el gobierno recurrió a elevar nuevamente el IVA al 15% que tenía antes de 1992.<sup>213</sup>

Simultáneamente, “el error de diciembre” acrecentó en 1995 las manifestaciones de los barzonistas, cuyo origen se dio en estados como Zacatecas, Sonora y Querétaro, por la cartera vencida de muchos campesinos.<sup>214</sup> Ante ello, se formó la Unión Nacional de Productores Agropecuarios, Comerciantes, Industriales y portadores de Servicios A.C., *El Barzón*, a la que después se unió el otro 83% de los deudores bancarios: parte de la clase media ciudadana.<sup>215</sup> A través de marchas, plantones o quemas de tarjetas de crédito frente a las sucursales bancarias o las cámaras de senadores y diputados, ésta pedía la condonación de los enormes intereses generados por la crisis o, en su defecto, la “reestructuración que considere a los más de 8 millones de tarjetahabientes en el país”. Con el transcurso de 1995 y 1996, incluso los neozapatistas apoyaron simbólicamente su lucha contra el despojo.<sup>216</sup>

Desde la perspectiva de ambas organizaciones –apoyada por Maldita Vecindad–, tal despojo estaba siendo impulsado no sólo por Estados Unidos a través de su economía, sino más aún, por los políticos mexicanos que para 1995 estaban completamente deslegitimados y desgastados como figuras de poder ante la percepción de muchos mexicanos. Quizá esto se acrecentó ante las facetas contradictorias de un presidente que, mientras en su primer informe señalaba que “en Chiapas sólo es posible alcanzar la paz con dignidad y justicia

---

<sup>212</sup> Lourdes Galaz Ramírez, *op. cit.*, p. 145.

<sup>213</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, p. 432.

<sup>214</sup> “El error de diciembre” fue una expresión del expresidente Carlos Salinas de Gortari ante las medidas económicas tomadas por el gobierno entrante de Ernesto Zedillo.

<sup>215</sup> Lourdes Galaz Ramírez, *op. cit.*, p. 148.

<sup>216</sup> Laura Gómez Flores, “Queman barzonistas tarjetas de crédito frente a la Asociación de Banqueros de México”, *La Jornada*, 8 de abril de 1995, sección el país, p. 8; y Hermann Bellinghausen, “Comunicado zapatista: el EZLN y El Barzón, hermanos por la lucha en contra del despojo”, *Ibid*, 23 de julio de 1996, sección el país, p. 8.

mediante el diálogo y la negociación, en el marco de la ley, sin violencia y sin extender el conflicto”, al mismo tiempo aumentaba los contingentes militares en ese estado.<sup>217</sup>

Frente a ello, una parte de la sociedad capitalina se solidarizó no sólo con las propuestas y llamamientos del EZLN, sino también con las diversas problemáticas por las que para entonces pasaba el país. Este “efecto Chiapas” incluyó la participación de muchos

[...] sectores populares, organizaciones no gubernamentales (las ONG que brotan como hongos en un terreno humedecido: más de 2 mil desde el terremoto de 1985), grupos intelectuales, organizaciones de la ciudad y el campo, militantes de partidos, de iglesias y múltiples iniciativas que van modelando la respuesta del ‘andar armado’ bajo las condiciones de la búsqueda de una paz digna. La contribución del EZLN a la transición, o a una constelación de pequeñas transiciones, hacia la democracia es un hecho histórico innegable.<sup>218</sup>

Mientras a lo largo de 1995 se presentaron en los principales foros de la ciudad, grupos y solistas extranjeros de *rock* como Bon Jovi, Ozzy Osbourne y Robert Plant, a todas estas organizaciones también se unieron diversas bandas de *rock* mexicano. Dicha solidaridad comenzó tras la represión que llevó a cabo el gobierno capitalino el 19 de febrero, al terminar un concierto convocado por Caifanes y la estación de radio 97.7 en la explanada de la delegación Venustiano Carranza. Al no disponer de una logística adecuada de seguridad, granaderos y público asistente se enfrentaron, terminando el episodio con la prohibición de conciertos masivos al aire libre por parte del regente Oscar Espinosa Villarreal.<sup>219</sup>

Como respuesta, otros grupos –entre ellos Maldita Vecindad– organizaron un concierto bajo el lema “Por la paz y la tolerancia” el 28 del mismo mes, que también sirvió para el acopio de víveres destinados a las comunidades zapatistas. Dicho evento generó un cierto sentido de comunidad y solidaridad, expresado en el discurso que dio Rita Guerrero mientras los integrantes de todas las bandas hacían con una mano el símbolo de amor y paz: “lo más importante ahora, es evitar la muerte por hambruna y enfermedades de nuestros hermanos chiapanecos. Este festival intenta hacer acopio de alimentos y medicinas para

---

<sup>217</sup> Elías Chávez, “Avizora Zedillo un nuevo país, con democracia, crecimiento, ahorro, empleo, justicia, paz, seguridad... y todo lo necesario para la felicidad”, *Proceso*, 4 de septiembre de 1995, p. 15.

<sup>218</sup> Antonio García de León, “Prólogo”, *EZLN: documentos y comunicados*, México, Era, 1997, Vol. I, p. 17.

<sup>219</sup> *Historia del rock mexicano "Nunca digas que no" vol dos 2-3*, documental, en <https://www.youtube.com/watch?v=6SgnNDZOUfQ>, consultado el 7 de febrero de 2014.

enviar una caravana a la selva lacandona, que salga lo más pronto posible de esta ciudad, para que nosotros, la sociedad civil, hagamos un puente humanitario en la zona de conflicto.”<sup>220</sup>

Desde la perspectiva de *Roco* –entrevistado para el documental *Nunca digas de que no*, del canal televisivo MTV–, el concierto “fue una muestra de lo que se puede hacer autogestivamente entre los grupos. Con que todo lo que está involucrado alrededor de un concierto, tenga como una idea y una intención.”<sup>221</sup> Después, organizado por el Batallón de los Corazones Rotos (integrado por conjuntos de *rock*, bailarines, actores, titiriteros y artistas plásticos), y en pro del retiro de las tropas federales de Chiapas, así como la conquista de espacios culturales de los jóvenes, esta experiencia masiva se repitió el 18 de mayo en el estadio de prácticas de Ciudad Universitaria bajo el título de “Doce serpiente”.<sup>222</sup> Como participante en la organización del mismo, Pacho señaló que “en realidad somos los grupos de rock y estudiantes de la UNAM aglutinados por la caravana universitaria Ricardo Pozas, quienes convocamos a este evento civil y artístico”<sup>223</sup> en el que participaron:

[...] León Chávez Teixeira y Guillermo Briseño de los 70, pasando por quienes comenzaron durante la primera mitad de los 80 como Botellita de Jerez, Real de Catorce, Banda Elástica, Nina Galindo, Roberto González, así como los grupos considerados de la generación del terremoto: Maldita Vecindad y Choluis; además de quienes se formaron durante la segunda mitad de los 80, como Santa Sabina, La Lupita, Fratta, Café Tacvba, Juguete Rabioso y Consumatum Est. Por último, se involucraron los grupos de la generación que surgió en los 90: Los de Abajo, [...] La Nao, La Milagrosa, Van Troi y La Oveja Negra. El festival incluyó igualmente diferentes espectáculos interdisciplinarios en los que participaron Raúl Platas, de La Casa del Teatro, Utopía (danza), Katia Tirado, Martín Rentería, Miguel Ángel Corona (performance), Mojiganga y Chaneque (títeres), entre otros artistas y videoastas.<sup>224</sup>

---

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Roberto Ponce, “‘Doce serpiente’, maratón artístico por Chiapas en el Estadio de prácticas de Ciudad Universitaria, ‘Aunque se oponga la UNAM’”, *Proceso*, 15 de mayo de 1995, p. 70. Antes de este concierto, y también con el objetivo de apoyar a las comunidades indígenas, el 24 de marzo se presentaron en el zócalo capitalino Tijuana No y Botellita de Jerez, entre otros participantes.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> José Luis Paredes Pacho, “El derecho a la fiesta...”, *op. cit.*, 213. Cabe resaltar que la relación con el Grupo Chaneque databa del disco *Gira Pata de Perro* (1993), ya que fueron quienes diseñaron los títeres que aparecían en la portada como representación de los Hijos del Quinto Patio.

También en 1995, Maldita Vecindad tocó en el concierto patrocinado por la marca Coca-Cola y titulado “Nuestro rock”, que se realizó en el Palacio de los Deportes durante el 24 de junio.<sup>225</sup> En esa ocasión alternó con Caifanes, Fobia, Cuca, Víctimas del Doctor Cerebro, Los Estrambóticos, La Castañeda, Tex-Tex y La Lupita, conjunto de agrupaciones que, en su mayoría, seguían siendo las promocionadas por las disqueras BMG o WEA. Sin embargo, de forma paralela comenzaron a tomar popularidad en la capital algunas bandas pertenecientes al movimiento “Avanzada regia” que, provenientes de Monterrey, aportaron nuevos sonidos y fusiones musicales al *rock* nacional. Entre éstas se encontraban Zurdok Movimiento, Control Machete, Plastilina Mosh y El Gran Silencio.<sup>226</sup>

En este contexto de nuevas propuestas y mayor aceptación hacia el *rock*, se inauguró también hacia finales del año el Multiforo Cultural Alicia, ubicado en la Avenida Cuauhtémoc de la colonia Roma. Como “una secuela organizativa de la sociedad civil que se perfila a partir del levantamiento zapatista de 1994”,<sup>227</sup> y con el fin de dar un espacio autogestivo para quien se presentara, dio cabida no sólo a grupos como Maldita Vecindad, Caifanes o Café Tacvba, sino más aún, a muchos de los que no tuvieron acceso a los medios de difusión masiva durante los años noventa. Entre esos cientos, se encontraban El Haragán y compañía, Lira N’Roll y Trolebús en la vertiente de *rock* urbano; Luzbel y Transmental como “representantes” del metal mexicano; y Rebel d’punk y Espécimen dentro de la corriente *punk*, todos producidos por las disqueras alternativas Pentagrama, Discos y Cintas Denver, y Gas. Así, el foro Alicia fue durante los años noventa:

[...] uno de los poquísimos antros *underground* de esta ciudad. Foro multicultural que igual presenta libros, exposiciones o nuevas bandas por 34, 40 o 50 pesos. Sin duda, aunque por él pasan infinidad de ritmos, dos de los festines que más se disfrutaban son los surferos (Lost Acapulco, Los Exquisitos, Frijoles con Pijama, Los Imposibles) y, casi por antonomasia, los skaseros. El Alicia se ha vuelto casi el lugar oficial del ska, uno de los géneros de más jale actual a nivel popular. En estos festivales no faltan, entre otros, La Santísima Trinidad, Nana Pancha, La Tremenda Korte, La Matatena, La Zotehueta y Panteón Rococó.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> “Coca-Cola presenta NUESTRO ROCK 95”, *La Jornada*, 24 de junio de 1995, sección cartelera.

<sup>226</sup> Exposición *El rock en México (1950-2010)*, presentada en el Museo del Objeto entre agosto de 2013 y febrero de 2014.

<sup>227</sup> Jorge Velasco, *op. cit.*, p. 174.

<sup>228</sup> Patricia Peñaloza, “Humedad y sensación de alegría urbana/ El Alicia, foro multicultural de consagración subterránea”, *La Jornada*, 5 de junio de 1998, sección espectáculos, p. 34.

También hacia finales de 1995, Maldita Vecindad fue a Memphis, Tennessee, para dedicar tres meses en el estudio House of Blues a la grabación de su siguiente álbum: *Baile de máscaras*. Rescatando parte del material que quedó interrumpido en 1994, este disco estaba permeado por la idea de incluir géneros populares provenientes de diferentes regiones de México, latitudes como el suroeste de Estados Unidos (“Canción Omaha”), Italia (“Vuelta tras vuelta”) o Pakistán (“Lamento”, que en reconocimiento al cantante Nusrat Fatteh Ali Khan, iniciaba con un digderidoo).<sup>229</sup> Desde la perspectiva de Pato, en *Baile de máscaras*:

[...] seguíamos muy clavados en la fusión. Y más que eso, yo creo que lo que nos seguía influyendo era mucho lo que le llamaron el *world music*, y que era por ejemplo el *rai*... Cheb Mami, Chava Fabela [...]. Me llamaban mucho la atención ritmos latinos [como] el palo de mayo, la punta rock, la bachata... pero una bachata totalmente callejera. El *ska* nos seguía gustando mucho. El *punk* también era algo bien importante. Me empezaban a atraer cosas de *rap*. Oía mucho a los [Red Hot] Chili Peppers... por esa mezcla de *rap core*. Además me encantaban los *soukous* africanos. No sé... Salif Keita por ejemplo... Oumou Sangaré, Papa Wemba... e infinidad de gente. La onda africana a mí me remonta mucho a un espíritu súper festivo. Particularmente el trabajo de la guitarra, toda la digitación, la lógica armónica, la lógica no occidental de composición, muy contrapuesta a lo que es el *rock* tradicional.<sup>230</sup>

Con todas estas influencias como referente para su repertorio, *Baile de máscaras* se presentó al público el 16 de agosto de 1996, concierto en el que alternaron con la banda de *ska* y *punk* Sekta Core. En una entrevista de ese año, Pacho señaló:

‘Hay muchas canciones que no van a pasar en la radio, pero en este disco no hay autocomplacencia, no nos quedamos con la formulita que tuvo éxito, es un disco medio raro, un poco más estridente. De repente juntamos un sax mambero, mi batería tipo polka y una guitarra árabe, y ya está: la fusión natural. [...] es la forma de trabajo lo que nos impide hacer rolas en un género determinado. En *Baile de máscaras*, hay influencia de la música chicana, de la mediterránea y muchísimo de la árabe.’ El disco salió al mercado en abril pasado, el video de su primer sencillo

---

<sup>229</sup> De origen remoto entre los primeros habitantes de Australia, el digderidoo es un instrumento aerófono en forma de cuerno y tradicionalmente elaborado con madera. Con el fin de mantener su sonido grave y gutural, el instrumentista debe emplear la respiración circular, tal como podemos escuchar en la introducción de “Lamento”.

<sup>230</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

*Don Palabras* se encuentra nominado en 4 categorías para los premios MTV, cuya entrega se realizará la primera semana de septiembre [...].<sup>231</sup>

Con el fin de promocionarlo, Maldita Vecindad se presentó el primero de noviembre en el Teatro Metropolitano, foro remodelado y readaptado por OCESA en ese mismo año para ofrecer conciertos de diversa índole. En dicho evento los Hijos del Quinto Patio compartieron el escenario con músicos como *Pelusa* Rivarola –quien después participó como percusionista en *Mostros*–, *Cox Gaytán*, el pianista Héctor Infanzón, y el guitarrista de La Banda Elástica, Guillermo González.<sup>232</sup> Asimismo, junto a bandas como Los Nakos, Yerberos, Botellita de Jerez, Los de Abajo, Sekta Core y La Castañeda, el colectivo tocó el 28 de noviembre en el Estadio de Béisbol de Ciudad Universitaria, dentro del concierto titulado “Fiesta de la Memoria” en recuerdo del movimiento del CEU.

Tras cerrar de esta forma un año dedicado a la producción y promoción de *Baile de máscaras* –que también los llevó a tocar en el programa “Unplugged” de MTV–, el colectivo continuó en 1997 con su apoyo al EZLN, que para entonces seguía presente no sólo como problemática local de Chiapas, sino también como una más de las expresiones del rezago y la pobreza en que vivían millones de mexicanos.<sup>233</sup> Además de los conciertos mencionados, junto a bandas y solistas como Illya Kuryaki and the Valderramas, Divididos, Los Tres, El Tri, Café Tacvba, Mercedes Sosa y Andrés Calamaro, Maldita Vecindad participó con “La Tormenta” en el disco *Juntos por Chiapas*. En ella, el grupo tomaba como centro de la narración a una pareja enamorada cruzando una tormenta, metáfora de la

---

<sup>231</sup> Mónica Mateos, “*Baile de máscaras*, en la presentación, el próximo viernes. Raro y estridente, el nuevo CD de Maldita Vecindad”, *La Jornada*, 14 de agosto de 1996, sección cultura, p. 28. La lista de canciones incluía: “Que viva mi desgracia”, “El chulo”, “Por ahí”, “Vuelta tras vuelta”, “No les creo nada”, “El dedo”, “Saltapá’tras”, “Ojos negros”, “Cenizas” (instrumental), “El vigilante”, “Aunque”, “Don palabras”, “Vida vidrio”, “Canción omaha” y “Lamento”.

<sup>232</sup> Pablo Espinosa, “Noche de muertos en el Metropolitano. Maldita Vecindad, la neta y lo mejor del rock mexicano”, *La Jornada*, 3 de noviembre de 1996, sección cultura, p. 28. Simultáneamente, y tras haber alcanzado una gran fama con los discos *Café Tacvba* (1992) y *Re* (1994), “los tacubos” difundían su álbum *Avalancha de éxitos*, rindiendo homenaje a la música de los años ochenta que había sido un referente importante para ellos: “Chilanga banda” (Jaime López), “No controles” (Ignacio Cano) y “Alármala de tos” (Botellita de Jerez), entre otras.

<sup>233</sup> En el *booklet* de *Baile de máscaras*, los agradecimientos de *Roco* y *Pato* señalaban: “ROCO: a todos los participantes en los conciertos por la paz y la tolerancia y 12 Serpiente. Al jaguar de la noche, a los topos, a la esperanza sin rostro. Votán Zapata. PATO: A todo el 12 Serpiente y la Caravana Ricardo Pozas. Al despertar del EZLN.”

situación social y política que, desde la perspectiva del grupo, prevalecía en el estado: “ponte buzo mi buen te pueden madrugar/ porque está rete dura ya ves... la tormenta.”<sup>234</sup>

De esta forma, el álbum respondía al objetivo no sólo de recaudar fondos para las comunidades indígenas, sino también de expresar la oposición de estos músicos a la creciente presencia del ejército mexicano en Chiapas, y a las secuelas que estaba provocando:

[...] la situación es cada vez más conflictiva, pues hoy proliferan en la Selva, la región Norte y los Altos nuevos grupos paramilitares, creados originalmente por el partido oficial, pero que son ya ahora bandas fuera de control. La violencia se diversifica, y se extiende incluso a las bases de las organizaciones sociales y los partidos, y nadie parece ser capaz de detenerla, mientras que las condiciones sociales que dieron origen a la revuelta han empeorado.<sup>235</sup>

Frente a esta situación y el incumplimiento de los *Acuerdos de San Andrés* por parte del gobierno federal, el 13 de septiembre de ese año cientos de zapatistas partieron desde Chiapas hacia el zócalo capitalino con el objetivo de exigir su cumplimiento y protestar por la creciente militarización en las comunidades indígenas.<sup>236</sup> Esta presencia –sumada a la mediática de más largo plazo– condicionó que en sus conciertos Maldita Vecindad no sólo siguiera apoyando al EZLN, sino también reivindicara en los agradecimientos de sus dos últimos discos las propuestas sociales y políticas de organizaciones civiles como “El Barzón”, “Alianza Cívica” o “La Neta Amorfa” –surgida en San Luis Potosí. Esto, por sus

---

<sup>234</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “La tormenta”, en *Juntos por Chiapas*, México, Polygram, 1996, 3:43 minutos.

<sup>235</sup> Antonio García de León, *op. cit.*, Vol. II, p. 14.

<sup>236</sup> Lourdes Galaz Ramírez, *op. cit.*, p. 167. <sup>236</sup> Estos acuerdos se firmaron entre el gobierno federal y el EZLN el 16 de febrero de 1996, con el fin de ser enviados a las cámaras de diputados y senadores para proponerse como reformas constitucionales. En resumen, ocho eran los puntos principales: “1. reconocimiento de los pueblos indígenas en la Constitución y su derecho a la libre determinación en un marco constitucional de autonomía; 2. ampliar la participación y representación política, el reconocimiento de sus derechos políticos, económicos, sociales y culturales; 3. garantizar el pleno acceso de los pueblos indios a la justicia y jurisdicción del Estado, y el reconocimiento de los sistemas normativos internos de los pueblos indios; 4. promover las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas; 5. asegurar la educación y la capacitación y aprovechar y respetar sus saberes tradicionales; 6. satisfacer sus necesidades básicas; 7. Impulsar la producción y el empleo; y 8. proteger a los indígenas migrantes.” Sin autor, “¿Qué son los acuerdos de San Andrés?”, en <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=400>, consultado el 22 de marzo de 2014.

pugnas en favor de la justicia, la democracia y “la no conformidad con el sistema capitalista.”<sup>237</sup>

Por otra parte, 1997 fue un año importante para la ciudad de México, el *rock* y Maldita Vecindad en particular, debido a que, tras llevar a cabo elecciones locales, por primera vez la capital tuvo en Cuauhtémoc Cárdenas la figura política del jefe de gobierno. Con el fin del mandato del regente Oscar Espinosa Villarreal, el ejecutivo federal ya no fue quien designó directamente este cargo, sino una ciudadanía:

[...] ‘defeña’, informada, crítica y exigente, que ha desarrollado capacidades para defender su entorno y participa no sólo en los procesos electorales, sino que es muy proclive a utilizar, cuando lo necesita, mecanismos formales y sobre todo informales de participación, como las marchas, el plantón y los bloqueos para presionar a las autoridades y conforma una *polis* muy compleja en la que en cualquier momento, cualquier asunto puede desatar discusión, definición de posiciones públicas y ocupar espacios en los principales medios de comunicación nacionales.<sup>238</sup>

Con el objetivo de fomentar las expresiones culturales de “esta ciudadanía” a lo largo de su mandato, el gobierno de Cárdenas apoyó en el zócalo capitalino un gran evento artístico para celebrar su toma de posesión el 5 de diciembre. De esta forma, el equipo de trabajo encabezado por el escritor Paco Ignacio Taibo II, estuvo integrado por Gabino Palomares, Los Folkloristas, Anthar López, Rodolfo Reyes, Guillermo Briseño, Francisco Barrios *El Mastuerzo*, Héctor Castillo Berthier –que organizó un concierto paralelo de *rock* en la Alameda Central– y José Luis Paredes Pacho, por lo que, además de Santa Sabina y Juguete Rabioso, este evento incluyó una presentación de Maldita Vecindad.<sup>239</sup> Entre las expresiones de “la fiesta del Zócalo”, rescatamos las que fueron similares a las retomadas por los Hijos del Quinto Patio en *Mostros*, su penúltimo disco:

En seguida aparece la llamada Época de Oro del Cine Mexicano. En las pantallas se apreciarán bailando –gracias al trabajo de edición de Sergio Olhovich– a Clavillazo, Tintán, Cantinflas, María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, rumberas, Jorge Negrete y Pedro Infante, entre otros. Surgen entonces los momentos

---

<sup>237</sup> Sin autor, “La Neta Amorfa (Zezta del Potosí)”, en <http://lanetaamorfa.wordpress.com/2013/05/02/la-neta-amorfa-zezta-del-potosi/>, consultado el 16 de febrero de 2014.

<sup>238</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *op. cit.*, p. 530.

<sup>239</sup> Roberto Ponce, “Grupos, foros, proyectos: el PRD debate su oferta cultural para el DF en medio del hermetismo”, *Proceso*, 2 de noviembre de 1997, p. 61.

dramáticos. El 68. Se escucharán las consignas y los coros de las Olimpiadas, en contraparte el repudio de los estudiantes. Se escenificará su marcha en contra de los tanques y la matanza de Tlatelolco. En la misma atmósfera se mostrarán escenas del terremoto de 1985, y se verá cómo la organización civil surge de los escombros de todo lo que se derrumbó. Seguirán las imágenes de los alzamientos chiapanecos de 1994 y por último se presentarán las imágenes del triunfo electoral [de Cárdenas] del 6 de julio. [...] subirán al foro principal 80 organilleros, 30 grupos de mariachis y 5 grupos de concheros.<sup>240</sup>

Algunas de estas imágenes ya habían sido referencia para Maldita Vecindad en *Baile de máscaras* (como en el caso de los organilleros en “Vuelta tras vuelta”), lo que se acentuó en *Mostros* quizá con el fin de insertarse en la historia capitalina, y darle un cierto sentido de continuidad a su producción musical. Paralelamente, 1997 fue también un año importante para el *rock* mexicano, ya que se publicó el disco de Molotov *¿Dónde jugarán las niñas?*, que además de parodiar al álbum del grupo Maná *¿Dónde jugarán los niños?* (1992), mezcló géneros como el *hip-hop*, el *rap* y el *funk*, utilizó el *spanglish* y el caló en algunas de sus canciones, e incluyó de forma irreverente un lenguaje soez en el léxico de sus piezas, entre las que estuvieron “Chinga tu madre”, “Voto latino”, “Molotov Cocktail Party”, “Puto” y “¿Por qué no te haces para allá?... al más allá”.

Además de la controversia –y censura– que causaron la portada del disco y algunas de sus canciones, éste fue uno de los más vendidos y reconocidos en la vertiente musical que recurrió a los géneros señalados, misma que también estuvo representada por el álbum *Mucho barato* (1996) de Control Machete y, sumando el *heavy metal*, *República de Ciegos* (1997) del grupo Resorte.<sup>241</sup> Fue también el año en que se presentaron en el Palacio de los Deportes bandas extranjeras como Def Leppard (4 de abril) y Pantera (17 de julio), continuó creciendo el reconocimiento internacional de Café Tacvba, y tomaron relevancia en la capital grupos que fusionaron *ska* con *punk*: La Santísima Trinidad, Panteón Rococó,

---

<sup>240</sup> Rosario Manzanos, “El 5 de diciembre, 2, 700 artistas voluntarios representarán gratuitamente un espectáculo de dos horas en el Zócalo: la historia de la Ciudad de México”, *Proceso*, 2 de noviembre de 1997, p. 64.

<sup>241</sup> Pablo Epinosa, “¿Dónde jugarán las niñas?, primer y único disco con más de 300 mil copias vendidas. Molotov ingresa al elenco del Hard Rock Live”, *La Jornada*, 10 de febrero de 1998, sección cultura, p. 27; Roberto Ponce, “Control Machete y Molotov, los grupos del 97”, *Proceso*, 4 de enero de 1998, pp. 62-65. Como parte de dichos reconocimientos, *¿Dónde jugarán las niñas?* ganó el primer lugar como “disco del año” en los premios Nuestro Rock, concurso celebrado en el Teatro Metropolitano el 24 de febrero de 1997. Asimismo, Café Tacvba fue premiado como “mejor grupo”, y Control Machete en la categoría de “mejor nuevo grupo”, “mejor video” y “mejor canción” por “¿Comprendes Méndes?”

La tremenda Korte, Los de abajo, Sekta Core, La Matatena y Los Estrambóticos, entre muchos otros.

Para 1998, cuarto año del gobierno encabezado por el presidente Ernesto Zedillo, las secuelas de la última crisis económica se habían acentuado. No sólo había crecido la pobreza y aumentado la delincuencia en todo el país, sino también los índices de desempleo, que de acuerdo al Consejo Nacional de Trabajadores (CNT), aumentaron su déficit ocupacional en 3.4 millones durante el sexenio de Zedillo, cifra equivalente a 35% de la PEA.<sup>242</sup> Asimismo, esta crisis tuvo el efecto político de deslegitimar totalmente al partido en el poder, que para entonces había cambiado sus principales características económicas y políticas:

Había modificado su orientación económica, el Banco de México era ya autónomo, la Suprema Corte era independiente [...]. Después de las dificultades de los años ochenta, y de la crisis de 1995, el número de sindicalizados era mínimo comparado con quienes tenían un trabajo y no estaban en un sindicato oficial, y con quienes estaban en la economía informal. En 1997, tal vez porque ya no era necesario, murió Fidel Velázquez, líder de la CTM desde 1940 (salvo por el periodo 1944-1948 en que Fernando Amilpa dirigió la organización). Y en ese año, por primera vez en la historia, el PRI no logró obtener la mayoría en la Cámara de Diputados.<sup>243</sup>

Bajo este contexto nacional, en la ciudad de México el gobierno de Cárdenas tampoco parecía caminar en la dirección “deseada”, ya que algunas encuestas señalaban que su aprobación era baja debido a lo que muchos ciudadanos percibían como la creciente inseguridad pública de la urbe.<sup>244</sup> Por otra parte, la presencia mediática del EZLN y la militarización en Chiapas, seguían siendo temas importantes en la capital y en parte del círculo roquero con el que convivía Maldita Vecindad. Lo anterior debido a que el 22 de diciembre de 1997 sucedió la masacre de Acteal (municipio de Chenalhó, Chiapas), perpetrada por un grupo paramilitar en contra de indígenas tzotziles que estaban rezando al interior de una capilla en la localidad.

Como protesta frente a esto, en enero de 1998 Rita Guerrero, cantante de Santa Sabina, encabezó una convocatoria para marchar “por la paz en Chiapas”, a la que, entre el

---

<sup>242</sup> Manuel Gollás, *op. cit.*, p. 257.

<sup>243</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, p. 442.

<sup>244</sup> Raúl Monge, “Alerta perredista y desencanto ciudadano: el gobierno de Cárdenas no despega por viejos lastres, errores e indecisión”, *Proceso*, 31 de mayo de 1998, p. 7.

Ángel de la Independencia y el Zócalo capitalino, se unieron también Rubén Albarrán de Café Tacvba y Roco.<sup>245</sup> Con este antecedente, el apoyo de algunos roqueros al movimiento neozapatista se concretó más adelante en un concierto en el Foro Sol –ubicado en las instalaciones de la Ciudad Deportiva Magdalena Mixhuca, e inaugurado como tal en 1997 para albergar presentaciones de gran tamaño.<sup>246</sup> Aunque participaron grupos tan importantes como Jaguares, Tex tex, Los Estrambóticos, La Gusana Ciega y Los de Abajo, no se alcanzó el número de asistentes y recursos económicos esperados. Como apuntó en entrevista Mario Núñez, coordinador de asesores del evento: “pecamos de optimismo, creíamos que la capacidad de convocatoria de Chiapas y del 68 era suficiente, [pero] quizá la gente estaba saturada del 68.”<sup>247</sup>

Tras las expresiones de apoyo que Maldita Vecindad dio al EZLN en enero, hacia mediados de año participó en el “Primer Festival Nacional de Ska”, organizado el 27 de junio por la Dirección de Programas para la Juventud (DPJ) –adscrita a la Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social del gobierno capitalino– y el colectivo Mexska en el Deportivo Leandro Valle, ubicado en avenida Javier Rojo Gómez de la delegación Iztacalco.<sup>248</sup> Esto como parte de la campaña “Todas las voces contra la violencia” que, a través de “Las siete tocadas capitales”, buscó abrir espacios alternativos para el *rock*.<sup>249</sup> Además de los Hijos del Quinto Patio, en este concierto estuvieron bandas como La Tremenda Korte, Almalafa (proveniente de Tijuana), Sekta Core, El Cerco (de Guadalajara), Inspector, Tijuana No, Revuelta Propia, La Matatena y Panteón Rococó.

Simultáneamente, Maldita Vecindad dedicó las dos primeras semanas de junio a grabar el álbum *Mostros* en el Estudio 19 –calle Villahermosa de la delegación Magdalena

---

<sup>245</sup> Pie de foto, “[...] a la derecha, Rita Guerrero encabeza el llamado de Santa Sabina a la marcha pro zapatista del lunes”, *La Jornada*, 11 de enero de 1998, sección el país, p. 5; Pie de foto, “TOCADA POR LA PAZ EN CHIAPAS: Nina Galindo, Anónimo de Café Tacvba y Roco, vocalista de Maldita Vecindad, al término de la marcha del Ángel de la Independencia al Zócalo el pasado lunes”, *Ibid*, 14 de enero de 1998, sección cultura, p. 27.

<sup>246</sup> Destacan entre ellos las presentaciones de The Rolling Stones el 7 y 9 de febrero de 1998.

<sup>247</sup> “Veinte grupos tocaron gratuitamente en el Foro Sol/ Solidario toquin sin rollo para Chiapas”, *La Jornada*, 31 de octubre de 1998, sección espectáculos, p. 21.

<sup>248</sup> Benjamín Anaya, “Se realizará hoy el festival de ska más importante del año”, *La Jornada*, 27 de junio de 1998, sección espectáculos, p. 20.

<sup>249</sup> Dentro de esta misma campaña estuvieron también los conciertos masivos “El rock contra el sida” y “El baile contra la violencia”, en los que participaron bandas como Salario Mínimo, La Barranca, Nana Pancha y Santa Sabina, entre otros. Ángel Vargas, “Cuarta tocada Muévete por la vida en el DF. La Bola se encargará de poner música al pecado el viernes/ Participan Santa Sabina y Salario Mínimo, entre otros grupos”, *La Jornada*, 12 de noviembre de 1988, sección cultura, p. 29.

Contreras–, para el resto del mes y julio terminar detalles en The Lavandería Studios, en Los Ángeles, California. Teniendo como asistentes de grabación a Raúl Durand y Rogelio Gómez, así como a Craig Brock en los procesos de mezcla, este disco fue producido por el guitarrista y compositor Michael Brook. Su trabajo fue importante por la gran experiencia que había adquirido participando con Jon Hassell –reconocido por sus aportaciones a la vertiente *world music* y la manipulación electrónica del sonido de su trompeta–, produciendo con Brian Eno el disco *Hybrid* (1985), y colaborando con Nusrat Fateh Ali Khan o el grupo U2, entre otros.

Asimismo, su participación mostró apertura hacia la integración de otros géneros musicales, o la incorporación de instrumentos provenientes del Medio Oriente (como en el caso de la *darbuka* usada en “El malasuerte”) o la India (con la utilización del *santur* en “Caer”). Entrevistado junto a Roco y Pacho en torno a *Mostros*, Michael Brook mencionó que:

En este caso se trata de una banda que suena muy bien en vivo, de manera que traté de conjuntar los elementos para transmitir, en una grabación discográfica, toda la energía y vitalidad que los caracteriza. [...] –hay una dirección estética, un camino trazado, una idea general en un productor de discos. ¿Cuál es tu caso? –Consiste [...] más que nada en un gran entusiasmo por las colaboraciones entre culturas diversas. –Circulan, empero, ciertos prejuicios acerca de tales colaboraciones, por ejemplo la acusación de ‘colonialismo cultural’. ¿Qué opinas al respecto? –Que se trata de una actitud arrogante. Olvida que prácticamente todas las culturas son producto de importaciones, de interactividad, de experimentaciones y convivencias. Debemos hacer lo posible por difundir cada vez más las colaboraciones interculturales, popularizarlas en nuestros propios entornos occidentales. Toda cultura que sea realmente viva, dinámica, tiene que estar expuesta a otras, interactuar con su entorno total. Debemos, pues, aprender de todas las culturas, de todo aquello que nos haga más humanos.<sup>250</sup>

Con la línea rectora de establecer puentes musicales entre diferentes culturas que siempre había caracterizado a la producción de Maldita Vecindad, el repertorio de *Mostros* fue presentado por primera vez en el Cine Ideal al sur de la ciudad, y después en el “Vive

---

<sup>250</sup> Pablo Epinosa, “Produce en México un nuevo disco de La Maldita Vecindad. Las supuestas purezas aniquilan las culturas: Michael Brook”, *La Jornada*, 6 de julio de 1998, sección cultura, p. 25.

Latino 98: primer festival americano de rock de México para el mundo.”<sup>251</sup> Patrocinado por MTV y organizado por OCESA, este evento se llevó a cabo el 28 y 29 de noviembre en el Foro Sol, siendo el primero de una serie cuya importancia –hasta nuestros días– radicó en la promoción y apertura denotada hacia el *rock* mexicano por parte del gobierno federal y el capitalino, así como la iniciativa privada involucrada en su desarrollo. Quizá ante el gran negocio que resultó ser, el “Vive Latino” parecía dejar atrás el rechazo y la estigmatización hacia el *rock* nacional y sus correspondientes “tocadas” masivas.<sup>252</sup>

Por otra parte, mientras visitaron la capital grupos extranjeros de *punk* como Green Day, de *heavy metal* como Megadeth, Iron Maiden y Judas Priest, y de *rock* progresivo como Smashing Pumpkins y Dave Mathews Band, en 1998 La Lupita se presentó en el Teatro Metropolitano, El Tri grabó su álbum *Sinfónico* en el Auditorio Nacional para celebrar 30 años de trayectoria, y se publicó el disco *Libres y Locos* de El Gran Silencio. Como parte de la nueva generación de bandas provenientes de Monterrey, éste tuvo cierto impacto en el *rock* mexicano por la fusión que los compositores del “chuntaro style” hicieron entre géneros como la polka, el *rap*, la cumbia y el *reggae*, así como el éxito mediático de los sencillos “Dormir soñando” y “Decadencia”, ésta última caracterizada por una perspectiva muy pesimista respecto al entorno nacional:

[...] sigo caminando entre tanta decadencia/ con tranquilidad en estos tiempos de violencia/ Tanta basura y tanta contaminación/ entre tanto policía y tanta discriminación./ Todos los medios de comunicación/ van cantando y repiten la misma canción./ Todos los días hablando de violencia/ de guerras y de muertes y de tanta decadencia./ [...] El pueblo se calla y se deja robar/ de tantos ladrones que roban y se van./ [...] Mojados en masa que salen de sus casas/ por falta de dinero y de imaginación/ Sigo caminando y siguen robando/ y siguen violando y siguen asesinando/ Y tanta violencia ya me estoy desesperando/ tanta decadencia que en el cielo está flotando/ Y ¡piensa! ¡Sólo piensa!<sup>253</sup>

<sup>251</sup> Anuncio, “MTV Invita. Vive latino 98. Primer festival americano de rock de México para el mundo. 28 y 29 de noviembre. 13:00–23: 00 hrs.” Foro Sol–Autódromo Hermanos Rodríguez, *La Jornada*, 5 de noviembre de 1998, sección cartelera, p. 31.

<sup>252</sup> En este participaron las siguientes bandas: Molotov, Café Tacvba, Maldita Vecindad, Illya Kuryaki, Cuca, Tijuana No, Todos tus muertos, Desorden público, Víctimas, Ángeles del Infierno, El Gran Silencio, Control Machete, Plastilina Mosh, Sekta Core, Los Esquizitos, Resorte, Riesgo de Contagio, Guillotina, Titán, Miguel ríos, El Tri, Juan Perro, Danza Invisible, Los Tres, Santa Sabina, La Lupita, Azul Violeta, Julieta Venegas, La Barranca, La Castañeda, Ritmo Peligroso, La Dosis, Ely Guerra, Rastrillos, Poncho King´z, Julio Revueltas y Zurdok Movimiento.

<sup>253</sup> El Gran Silencio, “Decadencia”, en *Libres y Locos*, México, EMI, 1998, 3:44 minutos. Como sucedía en el caso de Maldita Vecindad, Tony Hernández, cantante y guitarrista de El Gran Silencio, señaló en entrevista que los referentes musicales del grupo iban desde Eulalio González *Piporro*, Jaime López, Rockdrigo y

Con una perspectiva similar del entorno –por ejemplo en la canción “Mostros”–, y una cierta nostalgia por un pasado impreciso que parecía mejor, Maldita Vecindad también dedicó parte de su trabajo a tocar para los discos *Un tributo* a José José,<sup>254</sup> con su versión de “Lo pasado pasado”, y *Viva Tin-Tan*, con el tema “Los agachados”. Ésta última participación tuvo influencia en la pieza “El cocodrilo”, incluida en su álbum *Mostros*, que también era parte de un año dedicado a conmemorar 25 años de la muerte de Germán Valdés.<sup>255</sup> Por ello, se organizaron múltiples actividades:

[...] una exposición fotográfica con material proporcionado por el IMCINE en el Paseo de las Estrellas de Plaza Galerías y la Cineteca Nacional. [Además], la compañía de discos Sony realizó una recopilación de sus mejores canciones y la puso a la venta en un CD que incluye fotos inéditas del actor. Televisa también preparó un reconocimiento a su desempeño artístico.<sup>256</sup>

También, salieron a la venta el libro *Tin Tan y sus musas*, escrito por Fernando Muñoz,<sup>257</sup> así como el disco ya mencionado en el que participaron junto a Maldita Vecindad bandas como Botellita de Jerez, Café Tacuba y Los de Abajo tocando algunas de las más famosas canciones del “Pachuco de oro”. Finalmente, como parte de estos homenajes, *Pato* y *Roco* participaron en el baile organizado por el salón Los Ángeles, en el que alternaron con agrupaciones como Contraste, Merenglás y Orquesta Mexi-Cuba. Ambos fueron acompañados “magistralmente por Nova Orquesta. Cada uno interpretó lo mejor de su repertorio entre danzones, chachachás, cumbias y salsas.” Asimismo, interpretaron “Los agachados” (en versión acústica), “Pachuco” y “Kumbala”. Respecto al evento, *Roco* señaló que era “increíble; había muchos pachucos bailarines, todo mundo vestido acá,

---

Beastie Boys, hasta José Alfredo Jiménez y Mano Negra. Patricia Peñaloza, “El grupo regiomontano promueve su próximo disco. El Gran Silencio: hacemos una mezcla de pop, rap y polka ciberpunk”, *La Jornada*, 3 de julio de 1998, sección espectáculos, p. 47.

<sup>254</sup> Sin autor, “15 grupos de hoy cantan los éxitos de José José”, *La Jornada*, 30 de octubre de 1998, sección espectáculos, p. 21.

<sup>255</sup> En este año también se produjo el videoclip de la canción, que protagonizado por el actor Luis Felipe Tovar, mostraba el sueño de un taxista conduciendo un “cocodrilo”. Hacia el final del video, éste llegaba a una cantina en donde se convertía en pachuco, todo lo cual terminaba cuando Tovar volvía a la realidad de la vecindad en que vivía.

<sup>256</sup> “Tin Tan, incómoda conciencia de México”, *La Jornada*, 30 de mayo de 1998, sección espectáculos, p. 23.

<sup>257</sup> Raquel Peguero, “Editarán el libro *Tin Tan y sus musas*/ Las cuidaba y era muy respetuoso con ellas/ Homenaje a 25 años de su fallecimiento”, *La Jornada*, 29 de junio, sección cultura, p. 21.

totalmente en la onda. [Este] es uno de los mejores lugares para hacer un homenaje al tintadazo [sic].”<sup>258</sup>

Con todas estas actividades durante 1998, en noviembre fueron premiados como “artistas del mes” por la cadena televisiva MTV, ya que *Mostros* logró posicionarse entre “los primeros lugares en cuanto a ventas en Estados Unidos”.<sup>259</sup> Sin embargo, consideramos que ante el auge de la nueva generación de roqueros proveniente del norte del país, el surgimiento del colectivo Nortec en Tijuana –que mezcló música electrónica con nortea–, los grupos de *ska* ya mencionados, y el éxito en ventas o conciertos alcanzado por Café Tacvba, Molotov y Control Machete, la nueva producción de Maldita Vecindad ya no fue tan valorada por sus receptores. Aunque durante 1999 siguieron tocando en diferentes foros y medios de comunicación con el fin de promocionarlo, para este año el colectivo ya era más recordado por el gran impacto que causó con *El Circo*, restando con ello importancia a los dos siguientes álbumes.<sup>260</sup>

Lo anterior se acentuó cuando en agosto la revista estadounidense de música, *Spin*, colocó a *El Circo* en el número 49 de entre los mejores 90 álbumes de los noventa, ya que desde su perspectiva, había logrado cambiar el rumbo del *rock* mexicano.<sup>261</sup> Posicionándola junto a bandas como Nirvana, Beck, Pulp y U2, *Spin* contribuyó a la interpretación que hasta nuestros días se le ha dado a la trayectoria de Maldita Vecindad, resaltando la fama que alcanzaron entre 1991 y 1993, y dejando sin analizar más detenidamente a *Baile de máscaras* y *Mostros*. Aunado a ello, tras éste último disco el colectivo terminó su contrato de producción y difusión con BMG Ariola, dando paso también a un amplio periodo de “descanso” que sólo terminó hasta la grabación independiente del álbum *Circular colectivo* (2009).

De esta forma, Maldita Vecindad cerró una trayectoria que contribuyó en cierta medida a la apertura y aceptación hacia el *rock* mexicano durante la segunda mitad de los años ochenta y todos los noventa. Esto, debido a sus presentaciones en eventos políticos o

---

<sup>258</sup> Arturo Cruz Bárcenas, “Fueron muchos los que lustraron la duela en memoria de Tin Tan”, *La Jornada*, 1 de julio de 1998, sección cultura, p. 26.

<sup>259</sup> Sin autor, “Los Malditos, artistas del mes en MTV”, *La Jornada*, 27 de noviembre de 1998, sección espectáculos, p. 31.

<sup>260</sup> Esto incluyó tocar en programas de Televisa (como “La Botana” conducido por José Origel), Canal 11 y 22, así como ir de gira por Estados Unidos y España.

<sup>261</sup> Jorge Caballero, “El Circo, de Maldita Vecindad, cambió la dirección del rock mexicano: Spin”, *La Jornada*, 5 de agosto de 1999, sección espectáculos, p. 24.

de ayuda social, foros dedicados al *rock* –así como a otros géneros musicales– y, sobre esta “primera base de seguidores” y el apoyo de BMG Ariola, en las giras internacionales o los escenarios masivos de la ciudad. En este camino, el desarrollo del grupo se nutrió de muchas de las expresiones culturales que, como en el caso de “los rupestres”, Botellita de Jerez, el *ska*, el *punk* y la *world music*, fueron referentes importantes no necesariamente como “roqueros”, sino como parte de un proceso de apropiación en favor de una identidad musical y estilística autodefinida como “popular”.

Como veremos en el siguiente capítulo, bajo un contexto nacional y local en muchos sentidos adverso, dicha identidad se expresó en forma de irónica denuncia, nostalgia y resistencia frente a éste a través de los cuatro discos que a continuación analizaremos.

### **3. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, El Circo, Baile de máscaras y Mostros: análisis de sus dimensiones lírica y musical**

#### 3.1. “La selva de concreto sin sueño”: la ciudad representada<sup>262</sup>

Con una población que en las últimas dos décadas del siglo XX rondó los 8.5 millones de habitantes, la ciudad de México se convirtió durante este periodo en una gran zona metropolitana cuyos límites, de acuerdo a las modificaciones hechas a la ley orgánica del Distrito Federal durante los años ochenta, terminaron por unirse con los de municipios como Naucalpan, Tlalnepantla, Ecatepec y Nezahualcóyotl pertenecientes al Estado de México.<sup>263</sup> Siendo en la segunda mitad de esta década una de las concentraciones urbanas más grandes del mundo, daba espacio a 2.7 millones de vehículos y, con base en la experiencia del temblor ocurrido en 1985, una planificación urbana que intentó limitar la intensidad del uso del suelo y las alturas permitidas para la construcción.<sup>264</sup>

Durante los últimos años del siglo XX, Grupo Radio Centro y la Asociación de Concesionarios Independientes de Radio (ACIR) ocuparon gran parte de la señal en frecuencia modulada del Distrito Federal. Mientras tanto, se publicaban “31 periódicos diarios. [Entre éstos y los] de otra periodicidad, el *Directorio de Medios Impresos* registraba para comienzos de 1998, 307”, de los que no sólo destacaban *Excélsior* o *El Universal*, sino también *Unomásuno*, *La Jornada* y *Reforma*, fundados en 1977, 1984 y 1993 respectivamente.<sup>265</sup> Sumadas a lo anterior, las emisiones televisivas pertenecían principalmente al grupo Televisa, que durante los años noventa debió competir con

---

<sup>262</sup> “La selva de concreto [...]” y “[...] sin sueño” son expresiones tomadas de las piezas “Patineto” y “Don palabras”, contenidas en los álbumes *Mostros* y *Baile de máscaras* respectivamente.

<sup>263</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “Tasa de crecimiento media anual de la población por entidad federativa 1990 a 2010”, en <http://www.inegi.org.mx/sistemas/sisept/Default.aspx?t=mdemo09&s=est&c=17511>, consultado el 16 de diciembre de 2013; y Carlos Contreras Bustamante, *La ciudad de México como Distrito Federal y entidad federativa: historia y perspectiva*, México, Porrúa, 2001, p. 218.

<sup>264</sup> Enrique Cervantes Sánchez, “El desarrollo de la ciudad de México”, en [http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/11/03.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf), consultada el 19 de diciembre de 2013.

<sup>265</sup> Raúl Trejo Delarbre, *Mediocracia sin mediaciones: prensa, televisión y elecciones*, México, Cal y Arena, 2001, p. 170.

Televisión Azteca, inaugurada tras la compra que hizo Raúl Salinas Pliego del Instituto Mexicano de Televisión (Imevisión) en 1993.<sup>266</sup>

Esta sobrepoblada ciudad estaba dividida en 16 delegaciones, una de las cuales condicionó parte de la producción de *Maldita Vecindad*, así como su identificación con las problemáticas cotidianas de los sectores subalternos: Cuauhtémoc, ubicada en la zona central de la urbe.<sup>267</sup> Lo anterior se debió a que durante los inicios del periodo aquí analizado, las reuniones del grupo se llevaron a cabo en la colonia Santa María la Ribera, tal como señaló Adrián *Lobito* Navarro: “primero ensayábamos en la casa del ‘Tejón’, [pero ante la inconformidad de su familia] optamos por mejor ya no ensayar allí... y nos fuimos a la casa del *Roco*” en el número 151 B de la calle Ciprés.<sup>268</sup>

Para 1987, calles como ésta habían experimentado ciertos cambios considerables en su estructura material, uso de suelo y composición social, evidenciados en el desinterés del gobierno capitalino por la conservación de los edificios en la zona:

Las antiguas casas coloniales de fines del siglo pasado, multifamiliares – vecindades– para el inquilinato popular en la zona céntrica, presentan hoy día graves problemas de deterioro y deficiencia habitacional de todo tipo: insalubridad, hacinamiento, inseguridad jurídica y aumento constante de renta. Estas se encuentran principalmente en las delegaciones céntricas: Venustiano Carranza, Cuauhtémoc y parte de Gustavo A. Madero. [Ejemplo de ello es que] en la colonia Santa María la Ribera el número 195 de Carpio, es una vecindad en subarrendamiento. Aquí existen 26 departamentos y en ellos viven 120 familias.<sup>269</sup>

Si durante la primera mitad del siglo XX la colonia todavía albergaba propiedades ocupadas por los sectores alto y medio, en el transcurso de la segunda sus predios progresivamente se dedicaron más a los servicios o la construcción de viviendas plurifamiliares de “interés social” o “popular”, denominadas así por el Programa Parcial de

---

<sup>266</sup> Fátima Fernández Christlieb, *La radio mexicana: centro y regiones*, México, Casa Juan Pablos, 1991, p. 136.

<sup>267</sup> Entendemos “lo subalterno” bajo la definición de Ranajit Guha, según la cual es “un nombre para el atributo general de la subordinación... ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma.” De acuerdo a este historiador, la identidad del subalterno se construye también como “antítesis necesaria” de un sujeto dominante [o sujetos dominantes], y con base en la “conceptualización binaria de fluidez verbal-poder versus mutismo-subalternidad”. En John Beverley, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, España, Iberoamericana, 2004, pp. 54 y 56.

<sup>268</sup> Entrevista a Adrián Navarro realizada por Juan Carlos Encinas, ciudad de México, 20 de febrero de 2013. Hasta el momento en que terminamos esta tesis, no fue posible encontrar el nombre real de “*El Tejón*”.

<sup>269</sup> Víctor Ballinas, “Hacinamiento y deterioro en viejas vecindades del centro”, *La Jornada*, 12 de octubre de 1987, sección la capital, p.15.

Impulso al Reordenamiento Urbano a partir de 1995.<sup>270</sup> Así, desde los años sesenta se da una “creciente presencia de los sectores populares [...] que se hace manifiesto [...] cuando el nivel social de los pobladores ya se encuentra redefinido denotando una composición social, en la que predominan los sectores subalternos.”<sup>271</sup>

Además, sumada a los índices de contaminación ambiental y reducción demográfica acentuada por el temblor de 1985, la inseguridad pública en la colonia comenzó a ser un problema importante a partir de los años ochenta. Esto pudo deberse a su cercanía geográfica con la colonia Guerrero, “donde tienen su base de operación varias de las bandas de asaltantes más aguerridas que actúan en el área central capitalina”,<sup>272</sup> y con la que Santa María la Ribera se asemejó durante las últimas dos décadas del siglo XX debido al aumento del ambulante, la fragmentación de los predios, y el consiguiente incremento en el número de vecindades, condiciones que terminaron caracterizándola de forma negativa.<sup>273</sup>

Por esto es que “Apañón”, canción número uno del álbum producido en 1989, comenzaba su relato en esta zona de la urbe: “En la noche en la ciudad/ los gatos miran pasar/ las patrullas merodear/ buscando a quién apañar. Dentro de una Paco y Juan/ alias Mostro y el Simbad/ recorren por quinta vez/ la Guerrero y la Merced.”<sup>274</sup> Como expresión del contexto represivo que parte de la juventud padecía a manos de la policía capitalina, comandada hasta 1988 por el general José Domingo Ramírez Garrido Abreu, esta pieza se identificaba con lo que Carlos Monsiváis denominó la cultura del chavo banda, acosada en varias ocasiones como si las *razzias* fueran “las nuevas levas, el tributo por el uso de las calles.”<sup>275</sup>

En la ciudad gobernada por el regente Ramón Aguirre Velázquez (1982–1988), estas acciones policiacas tuvieron sus antecedentes en la campaña “Mano de hierro contra los ‘rebeldes sin causa’”, impulsada a finales de los años cincuenta por su antecesor Ernesto

---

<sup>270</sup> Guillermo Boils Morales, *Pasado y presente de la colonia Santa María la Ribera*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2005, p. 68.

<sup>271</sup> *Ibid*, p. 71.

<sup>272</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>274</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Apañón”, cara B del sencillo “Mojado” y primera pieza del álbum *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, México, Bertelsmann de México, 1989, 3:33 minutos. Transcripción propia.

<sup>275</sup> Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Mondadori, 2007, pp. 305–306. *Razzia* es el término italiano que, como sinónimo de los “[...] ‘apañes’, [se refiere a] los levantamientos ilegales por parte del cuerpo de policías o granaderos a los chavos y, particularmente, a los chavos de los sectores populares.” Maritza Urteaga Castro Pozo, *op. cit.*, p. 32.

Uruchurtu Peralta. A causa de ésta, “las camionetas de la policía, ‘las julias’, empezaron a recorrer las calles en busca de los rebeldes. [Operaciones como la llamada] ‘Peine y Tijera’” terminaron cerrando los cafés cantantes hacia la segunda mitad de los sesenta, y asociando a la juventud roquera con la delincuencia de algunas pandillas de la época: los Nazis de la Portales, los Azotes de la Narvarte, o los de la Roma.<sup>276</sup>

La representación musical de los “apañones”, tenía su antecedente en la canción de 1976 “Abuso de autoridad” grabada por Three souls in my mind, que decía en dos de sus estrofas: “vivir en México es lo peor/ nuestro gobierno está muy mal/ Y nadie puede protestar/ porque lo llevan a encerrar/ [...] Muchos azules en la ciudad/ a toda hora queriendo agandallar.”<sup>277</sup> Para 1987, dicha situación también se expresó en la pieza de Cecilia Toussaint “Buldog blues”: “[...] rastreando a mi cuate/ la tira ladró/ Cuando era estudiante fue aquel apañón.”<sup>278</sup> Un año después, estos versos se complementaron en las siguientes líneas de “En esta ciudad”: “la tira en acción dispersa el amor [...] Si vienen por mí, vendrán por los dos/ Si vienen por dos, vendrán por los tres/ Si vienen por tres, por todos vendrán.”<sup>279</sup>

En el mismo sentido, para la segunda mitad de la década “Apañón” era una expresión de la cotidianidad urbana que, tal como señalaba la siguiente nota, de vez en cuando era denunciada en algunos diarios nacionales: “el director del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), Heriberto Galindo, informó que de las 100 mil llamadas mensuales que recibe la institución a su cargo, un número importante es para denunciar abusos de la policía. [...] llamó a las autoridades a respetar la dignidad de los afectados y propuso se lleve a cabo por medio de la concertación con las organizaciones juveniles.”<sup>280</sup>

Esto se intentó a través de programas como los partidos de futbol entre policías y “chavos banda” impulsados por Garrido Abreu, sin embargo, durante el resto del sexenio las redadas continuaron, e incluso el procurador de Justicia del Distrito Federal, Renato

---

<sup>276</sup> Ricardo Pérez Montfort, “La cultura”, en Alicia Hernández Chávez (coord.), *México: mirando hacia dentro*, Vol. 4, México, Fundación Mapfre–Taurus, 2012, p. 331, (Colección América Latina en la Historia Contemporánea).

<sup>277</sup> Three Souls in my mind, “Abuso de autoridad”, *Chavo de onda*, México, Cines/Raff, 1976, 1:57 minutos.

<sup>278</sup> Cecilia Toussaint, “Buldog blues”, *Arpía*, México, Ozono/Pentagrama, 1987, 2:57 minutos.

<sup>279</sup> Cecilia Toussaint, “En esta ciudad”, *En esta ciudad*, México, CBS, 1988, 2:48 minutos.

<sup>280</sup> Norberto Hernández Montiel, “Galindo pide respeto para los jóvenes: 100 mil denuncias mensuales de abuso policiaco recibe el CREA”, *La Jornada*, 21 de agosto de 1986, sección justicia, p. 24.

Sales Gasque, “se pronunció porque se aplicara la ley a los jóvenes a los 16 años de edad, en vez de a los 18.”<sup>281</sup> En colonias como Guerrero, Santa María la Ribera o Tacubaya siguieron los asaltos policiacos contra los señalados generalmente como “Panchitos”, que podían ir desde la extorsión sólo por caminar en la calle, hasta las golpizas, el secuestro o la muerte. Bajo cualquier pretexto, muchos jóvenes padecieron esta represión, tal como expresaba “Apañón” a partir de un narrador y tres personajes en el relato:

En la esquina ven cruzar a la víctima ideal/ Juan acelera/ Paco le dice “espera/ Vamos a agarrar al infeliz/ como si fuera lombriz/ date la vuelta en “u”/ y échale la luz. Vamos Juan no lo dejes ir/ pa la esquina quiere huir. Es un punk míralo bien/ y panchito ha de ser. – Hey tú qué haces aquí/ caminando en la calle vestido así. – Pues discúlpeme señor/ pero yo no soy doctor/ Y yo camino aquí/ pues no tengo un Grand Marquis. – Escuinclito cara de guey/ tú te burlas de la ley/ Y te vamos a enseñar/ que la vas a respetar/ Pégale aquí pégale allá [...].<sup>282</sup>

Con la idea de que para 1996 no había cambiado esta discriminación en una ciudad segregada por el nivel económico y las características étnicas de sus habitantes, Maldita Vecindad retomó dicha temática en “Saltapa´trás”, del álbum *Baile de máscaras*.<sup>283</sup> Mediante la forma responsorial de sus estrofas, esta letra alternaba la voz del narrador con la de una sociedad personificada en los adjetivos discriminatorios. Ya fuera mediante categorías como “mestizo con blanca/ –castizo”, “indio con negra/ –lobo”, tomadas del sistema de castas virreinal, o “fresas y gruesos./ –jipiosos”,<sup>284</sup> originadas en el siglo XX, permanecía en esta letra la impresión de seguir viviendo en un espacio urbano marcado por el miedo, las clasificaciones y las divisiones heredadas de su propia historia.

Como escribieron en “Apañón”, la última estrofa de “Saltapa´trás” volvió al tema del abuso policiaco: “No aguanto mi casa/ –¡un caso!// Voy por la calle/ –¡caco!./ me apaña la tira/ –¡tizo!./ la greña y tatuajes/ –¡naco!./ no tengo trabajo/ –¡vago!./ soy estudiante/ –

---

<sup>281</sup> Fernando Ortega Pizarro, “Juegos de futbol para intentar un idilio. Ramírez Garrido quiere hacer policías a los chavos banda”, *Proceso*, 3 de noviembre de 1986, p. 20.

<sup>282</sup> A pesar de que durante aquellos años había pandillas que se autodenominaban “los gabachos”, “los salvajes” y “los Buk”, “Panchito” (que era quien pertenecía específicamente a la banda ubicada en la zona de Santa Fe, al poniente de la ciudad) fue para la policía sinónimo de “chavo banda” y, por tanto, víctima posible de sus atropellos.

<sup>283</sup> Consideramos que por esta misma idea, una década antes habían compuesto la canción “Apartheid”.

<sup>284</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Saltapa´trás”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 4:25 minutos. Las cursivas de lo cantado coralmente son nuestras.

*¡rojillo! / uso aretes / ¡joto! / acabo en el tambo / ¡pobre!...*” A pesar de la distancia en el tiempo, en ambas canciones permeaba una misma concepción de la sociedad y sus autoridades como agentes represores. A través de los estereotipos del joven que, carente de recursos económicos, rompía con la estructura familiar (“¡un caso!”), consumía drogas (“¡tizo!”), criticaba determinados parámetros político-sociales (“¡rojillo!”), o tenía una apariencia posiblemente transgresora para ciertos sectores, en la segunda mitad de los años noventa, por la trayectoria personal y origen socioeconómico de sus integrantes, Maldita Vecindad seguía identificándose con estos relatos.

Finalmente, el tema de la represión policiaca expresada en estos “apañones” continuó en la lírica del colectivo hasta “Camaleón”, incluida en el álbum *Mostros* de 1998, tercer año de una crisis económica cuyos efectos en la ciudad se expresaron no sólo a través de “la corrupción y el abuso de poder por parte de autoridades policiacas como constante en la violación de los derechos humanos de los capitalinos”, sino también en numerosas marchas y manifestaciones.<sup>285</sup> Desde 1996 abundaron las notas periodísticas con encabezados como los siguientes: “provocadores profesionales agredieron a granaderos durante una manifestación magisterial,<sup>286</sup> y “en 13.5 meses, 15 mil 213 manifestaciones de protesta.”<sup>287</sup> Bajo este contexto, tras describir en las dos primeras estrofas el encuentro con un antiguo compañero de trabajo que ingresó a la policía, el narrador relataba:

Una, / una tarde al acabar la marcha / cayó la razzia: / provocadores pasándose de lanza. / Con rabia en la mirada / yo miré a quien me pegaba / y detrás de la jugada te vi a ti camarada, te vi a ti / camaleón. / Policía soy, dijiste, / el que no transa no avanza. / Aspirante a judicial, / golpeador a contratar, / te olvidaste del barrio, / el dinero es tu verdad. / Cama, cama, cama, camaleón / Trucha camaleón.<sup>288</sup>

Esta pieza representaba no sólo el desprecio ante la hipocresía y la traición a los idealizados orígenes “del barrio”, sino también la crítica a los abusos, corrupción y desprestigio de una policía que tras haber sido militarizada, “fracasó” en combatir la delincuencia urbana

---

<sup>285</sup> Juan Antonio Zúñiga, “Policías, quienes más violan derechos de ciudadanos”, *La Jornada*, 23 de febrero de 1998, sección la capital, p. 55.

<sup>286</sup> “Su función era desviar el tránsito”, *La Jornada*, 24 de mayo de 1996, sección el país, p. 14.

<sup>287</sup> “En 13.5 meses, 15 mil 2013 manifestaciones de protesta”, *La Jornada*, 22 de febrero de 1997, sección la capital, p. 38.

<sup>288</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El Camaleón”, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998, 3:24 minutos. De acuerdo al caló chicano, la expresión “trucha” es sinónimo de estar alerta o tener cuidado.

durante el periodo gubernamental de Oscar Espinosa Villarreal, último regente del Departamento del Distrito Federal.<sup>289</sup> Como escribieron en la última línea de “Apañón”, desde la perspectiva de la juventud roquera quedaba el desprecio y la desconfianza ante las instituciones gubernamentales, que a pesar de haber impulsado ciertas políticas públicas para disminuir estos abusos y abrir algunos espacios al *rock* durante el periodo aquí analizado, no dejó de hostilizar a sus seguidores.

Todavía en 1997, como participante en los proyectos de oferta cultural del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en el Distrito Federal, Pacho proponía: “que no se clausuren los foros independientes para teatro, danza y rock; que no resulte difícil obtener las licencias respectivas para foros de este tipo; [...] que no se cancelen los conciertos en los barrios o plazas; [...] que termine el hostigamiento, la censura y la represión hacia la cultura no alineada.”<sup>290</sup> Hasta estos años, la música de Maldita Vecindad continuaba identificándose con esta “cultura no alineada”, por lo que desde una perspectiva de largo plazo, “Apañón”, “Saltapa’trás” y “Camaleón” constituían tres representaciones en torno a un contexto marcado por la represión hacia el *rock* y parte de la juventud capitalina.<sup>291</sup>

### 3.1.1. Pobreza y marginalidad “como un gran circo” en la urbe.

Lo anterior también implicó que Maldita Vecindad representara no sólo a los sectores marginados, sino al espacio urbano como ámbito de miseria cotidiana, denuncia plasmada en “Un gran circo” como parte de lo que, desde su perspectiva, era la realidad en algunas zonas del Distrito Federal: “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/ como rico espectador/ te invito a nuestra ciudad”.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Raúl Monge, “La capital, de los compromisos a los hechos: criminalidad creciente, ambulante explosivo, transporte caótico”, *Proceso*, 23 de noviembre de 1997, pp. 18–25.

<sup>290</sup> Roberto Ponce, “Grupos, foros, proyectos: el PRD debate su oferta cultural para el DF en medio del hermetismo”, *Proceso*, 2 de noviembre de 1997, pp. 61–62.

<sup>291</sup> Entendemos a las representaciones como “significaciones conferidas a un conjunto de textos”, imágenes literarias, pictóricas o cinematográficas, o incluso aquellas tomadas de la vida cotidiana en la ciudad de México. Al carecer de un sentido “estable, universal o fijo, [están] investidas de significaciones plurales, móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan estructura, y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas.” Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. XI.

<sup>292</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Un gran circo”, *El Circo*, México, Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1991, 4:11 minutos.

Como espacio simbólico en que podemos dimensionar el resto de los discos, la idea que permea a *El Circo* surgió también a partir de las experiencias concretas que sus integrantes tuvieron cuando, en 1986, participaron tocando en la exposición “Ver para creer: el circo en México”, coordinada por Betty Perkins para el Museo Nacional de Culturas Populares. Aunque ya se presentaban en la ciudad circos de gran trayectoria y presupuesto, como el de los Hermanos Fuentes Gasca o el Atayde, los espacios y personajes que aparecieron en la lírica e imágenes de Maldita Vecindad refirieron más a los circos populares de una capital inexistente para entonces.

Más que haber sido tomado de los anuncios radiofónicos o televisivos sobre los grandes circos del momento, este conjunto de representaciones aludió al “circo callejero: en tanto más pobre, elemental y astroso, [...] más poético y expresivo.”<sup>293</sup> Así, el colectivo mezclaba en su música este tipo de imagen con el contexto de la capital, que a raíz de la crisis de 1982 y con una población económicamente activa cercana a los 3 millones de personas, había presenciado el notable aumento de individuos dedicados a la economía informal o al subempleo.<sup>294</sup> Al desarrollarse este proceso en la zona central de la ciudad, la colonia Santa María la Ribera también se vio afectada, ya que:

[...] este tipo de comercio se encuentra localizado casi de manera exclusiva en el extremo sur de la misma. Los puestos ambulantes se concentran en la avenida Ribera de San Cosme, [...] desplegándose sobre la acera a lo largo de varias decenas de metros. El efecto principal de esta actividad comercial tiene que ver con la suciedad que producen los dependientes de los puestos y los compradores, sobre todo aquellos que venden comida. Lo cierto es que esos establecimientos [...] generan grandes volúmenes de basura. A estos factores habría que agregar las inconveniencias para la circulación de peatones y vehículos, ya que los puestos invaden tanto las aceras, como las propias vías de circulación.<sup>295</sup>

Bajo el contexto nacional, y ante esta dinámica en el cuadro central, la representación del circo en la música refiere a imágenes de informalidad y pobreza. Cuando la moneda mexicana aún conservaba los tres ceros de cada peso que fueron eliminados a partir de

---

<sup>293</sup> Hugo Hiriart, *Circo callejero*, México, Ediciones Era–Instituto Nacional de Antropología e Historia–Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 10.

<sup>294</sup> INEGI, *Estadísticas históricas de México 2009*, en [http://www.inegi.org.mx/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/EEH200.pdf](http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/pais/historicas10/EEH200.pdf), consultada el 26 de diciembre de 2013.

<sup>295</sup> Guillermo Boils, *op. cit.*, pp. 69 y 161.

1993, en la introducción de “Un gran circo” podían escucharse algunos comerciantes ambulantes ofreciendo su mercancía de fayuca procedente de China: “-¡Playera china 6 mil una dos por diez ire (sic)... de regalo de remate!/ -¡Lleve tres pares de playeras por 5 mil pesos... tres por cinco mil!”, líneas que después daban paso a la introducción de carácter triste, acentuado por la tonalidad de La menor en la guitarra acústica.

Transmitiendo de esta forma la principal estructura armónica de toda la canción, a través de un caminante imaginario el escucha podía acercarse a otras facetas de dicho subempleo: “En una esquina es muy fácil/ *que tú puedas ver/* a un niño que trabaja/ y finge *sonreír*, lanzando pelotas *para vivir/* sólo 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!”<sup>296</sup> Así, la ironía de la estrofa se expresaba a través de las imágenes cómicas tomadas de la tradición circense, criticando paralelamente la cruda realidad “sin telón” que había llevado a tantas personas por esta opción a partir de los años ochenta. Sobre todo en la capital del país, durante estas dos últimas décadas no sólo aumentó la migración y la pobreza, sino también la desigualdad en la distribución del ingreso:

[...] hacinamiento cada vez más notorio, especialmente en las zonas céntricas, donde se formaba ya lo que sería un despliegue de puestos ‘ambulantes’ en los años ochenta, cuando llegaría, imbatible, la fayuca. [Se dio también] la consolidación de una economía paralela, subterránea, con variadas y sorprendentes formas de subempleo [...]. De ésta formaba parte [...] la aparición de tragafuegos, lavaparabrisas y actos circenses en las calles; así como la venta de todo tipo de cosas en los altos de las grandes avenidas.<sup>297</sup>

Como también escribió Alex Lora en la canción “Millones de niños” (“políticos y diplomáticos pasean en sus Mercedes Benz/ mientras los niños en la calle venden chicles”),<sup>298</sup> o en 1993 el grupo Tijuana No! en “Niños de la calle”, Maldita Vecindad retomó el tema del subempleo infantil cinco años después, cuando en el álbum *Baile de máscaras* la última estrofa de “Por ahí” decía: “Una esquina en la ciudad:/ Lupe vende/ con

---

<sup>296</sup> Ponemos en cursivas lo cantado por los coros.

<sup>297</sup> José Agustín Ramírez Gómez, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982*, México, Random House Mondadori, 2013, p. 183; y *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1982 a 1994*, México, Random House Mondadori, 2013, p. 110.

<sup>298</sup> El Tri, *Niño sin amor*, WEA, 1987; y *Una leyenda viva llamada El Tri*, WEA, 1990.

sus seis años/ modernidad.”<sup>299</sup> Y como efecto de lo que el grupo consideró el fracaso social del sistema capitalista durante los sexenios de Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo, este tipo de fenómenos fue muy común en los años en que produjeron su música. En este sentido, *La Jornada* reportaba que como “saltimbanquis de la crisis, cuatro niños forman pirámide a los pies del Ángel de la Independencia; por si sus rostros no fueran lo suficientemente tristes los han pintado, como payasos, y piden entre los coches cooperación al espectáculo.”<sup>300</sup>

A pesar de que el inicio de los años noventa se caracterizó por la disminución de recursos gubernamentales al servicio de la deuda externa, una mayor inversión pública en gasto social, y el notable aumento del consumo en importaciones, para el año en que Maldita Vecindad presentó *El Circo*, seguía aumentando este tipo de pobreza y el porcentaje del PIB que la informalidad representaba.<sup>301</sup> Frente a esta realidad, como “carpa de lo real maravilloso, círculo de tiza en el que lo que es, no puede ser, y lo que se ve, no se puede creer”,<sup>302</sup> el gran circo de Maldita Vecindad continuaba hacia el estribillo y última estrofa de la canción: “*Gran circo es esta ciudad/ Un alto, un siga, un alto.../ Es mágico este lugar/ mientras más pobreza hay/ más alegría se ve/ En las calles hay color,/ no falta algún saxofón/ al terminar la función/ allá en el palco de honor/ nadie podrá ya reír.*”<sup>303</sup>

Aún con el movimiento y la modernidad que los semáforos simbolizaban, lo importante para el colectivo continuaba siendo la crítica irónica hacia una ciudad que, aunque llena de risas y color, miraba indiferente las miserias cotidianas del subempleo y el rezago de cientos de personas. Bajo tal lógica, dos de estas historias también se cruzaban en la canción “Un poco de sangre”, crónica y metáfora de las distancias sociales y económicas que durante décadas habían caracterizado a México. Un año después de que *El Circo* salió a la venta:

[...] 20% de las familias más pobres recibía apenas 5% del ingreso nacional y 20% de las familias más ricas 54%. Hasta los últimos años del siglo XX las políticas

---

<sup>299</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Por ahí”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos, Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 2:36 minutos.

<sup>300</sup> Javier González Rubio, “Limosnas, culpas y saltimbanquis”, *La Jornada*, 14 de julio de 1987, sección la capital, p. 15.

<sup>301</sup> Luis Medina Peña, *op. cit.*, p. 252; y Macario Schettino, *op. cit.*, p. 426.

<sup>302</sup> María Elena Hope, *op. cit.*, p. 11.

<sup>303</sup> En cursivas lo cantado por los coros.

económicas aplicadas no habían disminuido la desigualdad entre los mexicanos; por el contrario, la aumentaron. [...] el PIB por habitante de 20% de la población más pobre es de aproximadamente 1,500 dólares anuales, contra el PIB per cápita de 20% de la población más rica que llega casi a 20,000 dólares al año. [...] El patrón de la distribución del ingreso, por su parte, ha privilegiado a los grupos de las familias más ricas del país: el estrato más alto, donde se encuentran las personas con ingresos superiores a cinco salarios mínimos mensuales, recibió 33% del PIB en 1984 y 38% en 1989 y 1992.<sup>304</sup>

Esta desigualdad era más visible en los principales centros urbanos del país, fenómeno que expresaba “Un poco de sangre” al presentar a su primer personaje recorriendo las calles de la capital: “Nada más bello/ ni más lujoso, tan poderoso/ como un gran auto nuevo./ Y Junior lo admira/ y se imagina/ que su auto nuevo/ es un caballo blanco/ y él se siente/ un rey valiente,/ tan orgulloso,/ que nada lo detiene ¡uah!”.<sup>305</sup> Con una flota vehicular de lujo de aproximadamente 23 mil automóviles,<sup>306</sup> la ciudad de México era representada como el espacio contingente que, desde la perspectiva de Maldita Vecindad, albergaba al tipo de riqueza estereotipada en este irresponsable joven conduciendo a gran velocidad.

Como su contraparte, sobre las diversas pistas compartidas con tragafuegos y vendedores ambulantes del gran circo, aparecía un niño “limpiaparabrisas” llamado José, representación de un fenómeno común desde los años ochenta. Al iniciar la siguiente década, se estimaba que eran

[...] entre 12 o 15 millones. El caso de estos niños, casi 20 por ciento de la población nacional, ha colocado a México en el segundo lugar entre los países de América Latina con el problema de abandono infantil, según estudios de Andrea Bárcena, directora del Centro Mexicano para los Derechos de la Infancia (CEMEDIN). [Cotidianamente] se forman escondiéndose de las patrullas policíacas. Sólo en 1989 llegaron [al Consejo Tutelar] unos cinco mil menores acusados de robo en la mayoría de los casos.<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> Manuel Gollás, *op. cit.*, p. 259.

<sup>305</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Un poco de sangre”, *El Circo*, México, Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1991, 3:58 minutos.

<sup>306</sup> “Determinación de los factores de emisión para fuentes vehiculares circulando en la zona metropolitana del valle de México en unidades de gramos por kilómetro”, en [http://www.inecc.gob.mx/descargas/calair/det\\_fact\\_emision\\_fuentes.pdf](http://www.inecc.gob.mx/descargas/calair/det_fact_emision_fuentes.pdf), consultado el 2 de enero de 2014.

<sup>307</sup> Judith Calderón, “Hasta 15 millones de niños mexicanos buscan su sustento en la calle: CEMEDIN”, en Lourdes Galaz Ramírez (coord.), *op. cit.*, p. 108.

En el mismo sentido de la “tradición” de protesta y denuncia que parte del *rock* había tenido hacia las injusticias del entorno, también desde 1987 en la canción “Niño sin amor”, El Tri escribió sobre el trabajo infantil: “Mendigó, suplicó/ vendió globos y chicles limpió parabrisas/ aprendió a vivir/ entre miles de gentes que siempre traen prisa/ Entendió que la vida/ es un juego que es muy difícil jugar/ ese niño no conoce el amor.”<sup>308</sup> Cuatro años después, en el trájín del escenario urbano habitado por estos infantes, Maldita Vecindad representó de forma trágica el encuentro final con la velocidad de Junior. Tras seis compases de bajo y batería, *Roco* cantaba en forma de *rap*: “Ahí está en la calle/ brilla como el sol./ En su auto nuevo/ qué orgulloso va./ Vuela por la calle/ a gran velocidad./ Todas las personas/ lo miran pasar./ Limpiaparabrisas/ cruza sin mirar/ un niño no puede/ el auto esquivar/ sólo se oye un grito/ golpe y nada más/ demasiada sangre/ en esta ciudad.”

Estas líneas daban paso a un pequeño solo de timbales tocados por *Lobito*, y una melodía ejecutada al unísono por todos los instrumentos, que finalmente antecedían al regreso de la introducción tocada por Eulalio Cervantes en los saxofones alto y tenor. Aunque la intención manifiesta del colectivo parecía ser sólo mostrar la “infinita” diversidad urbana,<sup>309</sup> tras la ironía de su lírica, o de citas como las de Fray Servando Teresa de Mier (“Mi genio es festivo, el asunto trágico”) y Henry Miller (“Si estoy en contra del estado del mundo no es porque sea un moralista, sino porque quiero reírme más”) insertadas en el disco *Gira Pata de Perro* (1993), se encontraba una profunda inconformidad y resistencia ante ella.

Hemos señalado que en este capítulo también tomamos al circo como metáfora del espacio urbano en que se desarrolló gran parte de su lírica, misma que se concretó en la existencia simbólica de diversas problemáticas denunciadas por Maldita Vecindad, o de personajes subalternos por ellos retomados. Bajo la idea de Alfonso Reyes citada en el interior del *booklet* de *Baile de máscaras*, según la cual “de lo real e imaginario está tramada la vida”, dichos personajes representaban en todo momento un papel que sólo adquiriría sentido bajo la lógica del escenario capitalino.<sup>310</sup> De esta forma, otra cita conducía

---

<sup>308</sup> El Tri, “Niño sin amor”, en *Niño sin amor*, WEA, 1987, 2:58 mins. Transcripción propia.

<sup>309</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

<sup>310</sup> Pequeño fragmento de una carta que Alfonso Reyes le escribió a Antonio Mediz Bolio el 5 de agosto de 1922. En ella expresaba: “yo sueño en emprender una serie de ensayos que habrían de desarrollarse bajo esta divisa: en busca del alma nacional. La visión de Anáhuac puede considerarse como un primer capítulo de esta obra, en la que yo procuraré extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica: buscar el

hacia el concepto que tenía el colectivo de ellos: “Máscara, del árabe “máshara”, careta, antifaz, mascarilla. En latín “persona”, palabra que designaba en Roma a la máscara del actor teatral que se expresaba mediante ella (per-sonare, “sonar a través de”). Trascender el tiempo, el espacio y el propio yo.”

Pasando a otra parte del mismo documento, dichas líneas se complementaban con la pregunta tomada de *La llama doble*, “¿qué hay detrás de la máscara, qué es aquello que anima al personaje?”, a lo que Octavio Paz respondía en su libro: “el espíritu humano, el alma o ánima. La persona es un ser compuesto de un alma y un cuerpo.”<sup>311</sup> En un sentido similar al planteado por ambos autores con respecto a una alteridad esencial compuesta de imaginación y realidad, los personajes en la música de Maldita Vecindad parecían ocultar siempre su verdadero ser tras una “careta”,<sup>312</sup> sólo para integrarse a la carpa de este “gran circo”: el de la variedad popular y, por ende, de la pluriculturalidad característica del Distrito Federal.

Bajo esta lógica, como representación integrada por la nostalgia del pasado y el simbolismo del circo urbano, Maldita Vecindad compuso “Solín”, cuarto número de *El Circo*, y cuyo nombre se tomó directamente de *Kalimán*, historieta que comenzó a circular en la ciudad a partir de 1965, y de la que *Sax* recuerda haber tenido todos los números.<sup>313</sup> Musicalmente, esta pieza remitía a “los mambos en las pelis mexicanas... por lo africano”,<sup>314</sup> elemento retomado de películas como *Revancha* (1948) o *Víctimas del Pecado* (1950), en las que la actriz Ninón Sevilla bailaba tanto a ritmo de piano, trompetas y tambores batá, como acompañada por la orquesta de Dámaso Pérez Prado en el mambo “La Cocaleca”.

La introducción y estructura armónica tenía influencias de la *rai music* de origen argelino, que se expandió por Europa y América desde la segunda mitad de los años ochenta, y que Maldita Vecindad conoció durante su primera visita a los Estados Unidos en

---

pulso de la patria en todos los momentos y en todos los hombres en que parece haberse identificado.” Alfonso Reyes, “Historia documental de Visión de Anáhuac”, en *Visión de Anáhuac*, México, Joaquín Mortiz, 2002, p. 64.

<sup>311</sup> Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo*, México, Planeta, 1993, p. 129.

<sup>312</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>313</sup> *Kalimán* comenzó en 1963 como una serie radiofónica creada por Rafael Cutberto Navarro y Modesto Vázquez González.

<sup>314</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

1990.<sup>315</sup> Tras un pequeño prelude tocado por el *ride* de Pacho, el ritmo se aceleraba para dar paso a la melodía del saxofón alto y los primeros versos que narraban la vida de “José” como padrote de este circo.<sup>316</sup> Desde la perspectiva del narrador y testigo imaginario, la prohibición policiaca lo transforma en “Solín”, haciéndolo “transitar” de ser un personaje más en la vecindad, a las imágenes circenses retomadas por el colectivo –casi transformándolo en un héroe.

Cantada por *Roco* a manera de vocero callejero, nuevamente se utilizaba la ironía de este “gran faquir” para representar a otro de los personajes estereotípicos en los viejos circos aquí rememorados, así como una más de las expresiones del subempleo a inicios de los años noventa: “Un día José leía su Kalimán/ y de ahí se le ocurrió tomar/ el nombre de Solín/ y convertirse en un gran faquir./ Yo sí lo conocí/ antes de que fuera popular/ salir con su disfraz/ y a toda la gente deslumbrar.”<sup>317</sup>

Como figura heroica de lo mágico y difícil de creer, este personaje sintetizaba no sólo la postura del *rock* que desde los sesenta buscó romper con las relaciones sociales y familiares en busca de nuevas experiencias, sino también, en la historieta, la decisión de Solín al terminar el episodio de los “Profanadores de tumbas”: renunciar a sus riquezas como descendiente de faraones, y partir con Kalimán buscando posibles aventuras. Teniendo esto en cuenta, y como si se tratara de atraer al escucha alternando los instrumentos al unísono con las llamadas a presenciar un acto increíble, sólo entonces se escuchaba la voz de José: “Soy el Gran Solín/ leo las cartas,/ veo el futuro,/ hipnotizo/ soy el Gran Solín... ¡Uoah!”

Bajo la lógica de este gran circo, y como otra expresión de una vida como la llevada por “Solín”, “Don Palabras”, del álbum *Baile de máscaras*, representó la tradicional figura circense del merolico, que en “donde quiera que ha habido plazas concurridas, mercados, ferias, ha estado ahí aseverando, sonriente y rápido, el merolico. Arte singular el suyo, pregón elaborado, anuncio ampliado con estilo, ingenio y desenfado.”<sup>318</sup> Según *Sax*, el origen de esta pieza tuvo como referencia espacial la calle Gobernador Luis G. Vieyra,

---

<sup>315</sup> De acuerdo a Pacho, esta influencia se acrecentó durante su primera gira en Europa durante 1992, año en el que visitaron la zona argelina de París.

<sup>316</sup> El *ride* es el platillo que, ubicado generalmente a la derecha del baterista (entre los *toms* de aire y el de piso), puede utilizarse para llevar el ritmo.

<sup>317</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Solín”, *El Circo*, México, Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1991, 3:12 minutos.

<sup>318</sup> Hugo Hiriart, *op. cit.*, p. 16.

perteneciente a la colonia San Miguel Chapultepec de la delegación Miguel Hidalgo, y en la que también estaba la vecindad que el grupo había fotografiado para las imágenes del primer disco.

La canción iniciaba con una introducción de las tumbadoras tocadas por Javier Rico, percusionista que *Pato* y *Sax* conocieron durante los años ochenta en el bar León.<sup>319</sup> Posteriormente, esta entrada daba paso a la melodía “arabesca” del saxofón a ritmo de polka, así como a las primeras líneas cantadas por *Roco*: “Miles de historias/ en cada barrio./ Por la calle de Vieyra/ viene ya Don Palabras/ recitando poesías,/ viene canta que canta./ Cierta día Don Palabras/ me contó una extraña historia,/ de cómo nacen las cosas/ cada vez que uno las nombra./ El tiempo vive en la memoria.”<sup>320</sup>

Como mezcla entre merolico e indigente que “[...] se acercaba a los autos/ cuando les tocaba el alto”, este personaje recuperaba la figura de “las personas que se subían a los camiones a recitar poemas”,<sup>321</sup> así como parte de la concepción de la historia que tenía Pacho, y que plasmó trece años antes en el artículo arriba mencionado: “cada instante condensa la historia toda, la resume, la sintetiza. El pasado tiene un peso y una fuerza hoy en día, una función que resulta de su síntesis con el presente.”<sup>322</sup> En el plano simbólico con que Maldita Vecindad se identificaba, la historia constituía no sólo la materialidad de la “ciudad sin sueño”, sino también la de quienes la recorrían, y las expresiones verbales que viajando “de boca en boca” podían volver realidad lo que nombraban.

En este sentido, al citar en voz de “Don Palabras” que “dichosos los poetas pobres,/ de ellos será el reino de los suelos”, poema titulado “Amenaza” que Efraín Huerta incluyó en su *Estampida de poemínimos*, el grupo nuevamente representaba la existencia marginal de tales individuos, que al estar compuesta de realidad e imaginación, aludía también a Juan del Jarro, una de las más tradicionales leyendas de San Luis Potosí, estado en que había nacido *Sax*. Surgida hacia mediados del siglo XIX, contaba que Juan era un vagabundo que despreciaba las riquezas, vivía de la limosna que muchas veces compartía con otros de su

---

<sup>319</sup> Desde entonces, éste foro había dado espacio a diferentes géneros musicales y grupos, entre los que estuvieron Banco del Ruido, Recuerdos del Son y Trabuco. *Proceso*, 13 de abril de 1987, p. 38.

<sup>320</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Don Palabras”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 3:23 minutos.

<sup>321</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano

<sup>322</sup> José Luis Paredes Pacho, “Cuando quise...”, *op. cit.*, p. 100. *Vid supra*, p. 15.

misma condición, e iba por las calles diciendo refranes caracterizados por el buen humor y el sentido común.

Constituida por todos estos referentes, “Don Palabras” sería más adelante la inspiración para componer “El teporocho”, incluida en el álbum *Mostros* de 1998, y que “era como la continuación del rollo de Don Palabras. Porque pasarán los siglos de los siglos y habrá uno. En cada cuadra hay uno... son crónicas de la ciudad.”<sup>323</sup> Esto se correspondía también con el aumento de dicha marginalidad, ya que para 1996 se estimaba en 4 mil 727 el número de indigentes dispersos en las calles, concentrados casi todos en las delegaciones Cuauhtémoc y Miguel Hidalgo.<sup>324</sup>

Al ser uno de los efectos sociales de las crisis económicas acontecidas desde 1982, el aumento de la pobreza urbana –particularmente de la indigencia– constituyó otro de los fenómenos representados por las imágenes de fotógrafos como Pedro Valtierra, a quien Pacho conocía desde 1983 cuando estudiaban a las pandillas juveniles de Santa Fe; Rogelio Cuellar, que colaboró en *Baile de máscaras*; y Marco Antonio Cruz López, quien “retrató” a los indigentes en numerosas ocasiones para *La Jornada*, periódico en que los cuatro participaron durante los años ochenta y noventa. Como refiere la historiadora Yoania Torres,

[...] dirigir la cámara hacia el habitante de la calle fue una de las prácticas más socorridas de su generación, sobre todo por el contexto de crisis que había empeorado las condiciones de vida de los mexicanos, particularmente de los más desprotegidos. Esta práctica documentó cómo a raíz de la crisis económica que vivía México, la indigencia se transformó en un fenómeno social: con la segregación y la marginalidad provocada por el proceso de urbanización, paulatinamente se convirtió en una faceta más de los modos de coexistir en la urbe.<sup>325</sup>

Siguiendo la misma lógica, “El teporocho” era también representación musical y denuncia de una realidad urbana que convivía cotidianamente con este tipo de subsistencia en las calles. Cantada en primera persona según la perspectiva de este indigente, podía escucharse el estribillo y la primera estrofa que describía su “exiliada” autopercepción en la sociedad:

---

<sup>323</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

<sup>324</sup> Laura Cardoso, “Indigentes: realidad urbana”, *El Universal*, 11 de diciembre de 2000 en <http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/20787.html>, consultado el 30 de enero de 2014.

<sup>325</sup> Yoania Torres Luna, “Marco Antonio Cruz López: una mirada documental a los indigentes de la ciudad de México”, tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2009, p. 41.

La calle para mí ha sido la única escuela./ La negra, negra noche es mi única amiga./ En esquivar los autos yo me paso los días./ Los perros callejeros son mi fiel compañía./ Así es mi vida. Auuuuú./ Si esto es vida. Por eso no me importa lo que pueda pasar,/ nada tengo que perder, nada quiero ganar./ Yo veo a la gente caminar apurada/ siempre con mala cara, buscando la lana./ Tanto odio he sentido,/ tantos golpes recibido/ por ser loco y teporocho/ y eso que yo a nadie le importo.<sup>326</sup>

Esta canción representaba no sólo el retrato de la pobreza más extrema, sino también la ruptura simbólica con una sociedad sólo regulada por el dinero e indiferente ante la miseria humana. Como decía “El teporocho” en medio de la embriaguez, otro personaje marginal y rechazado socialmente era la razón que sostenía su precaria existencia: Natalia, quien trabajaba como prostituta en un cabaret. En la segunda estrofa, el grupo citaba también dos versos del pasado musical con el que se identificó aún más en *Mostros*: “Aventurera”, compuesta en 1949 por Agustín Lara, y “Quinto Patio” de Luis Alcaraz y Torrás. Por ello, *Roco* cantaba:

Sólo una cosa me mantiene vivo,/ la foto de Natalia en la marquesina,/ por eso cada noche voy al congal Tijuana/ y desde el callejón espero a que salga. La veo caminar, siempre va acompañada/ y en mi imaginación soy el que la abraza./ ‘*Vende caro tu amor...*’/ Yo le brindo en cada trago/ a esa dama pleitesía,/ *el dinero no es la vida,/ es tan sólo fantasía.*/ Tanto amor yo he sentido,/ su perfume lo respiro,/ veo a Natalia tan cercana,/ para ella yo soy nada.<sup>327</sup>

Retomando a los personajes marginales que, como en este caso formaron a partir de referencias concretas en la realidad y el pasado de mediados del siglo XX, Maldita Vecindad representó a través de su música el fenómeno de la pobreza y la marginalidad, denunciando al mismo tiempo la indiferencia de la sociedad capitalina. Frente a un entorno así, dos fueron sus respuestas creativas: voltear al pasado para darle otro sentido en el presente, o resistir simbólicamente a través de apropiarse representaciones culturales de diversa procedencia.

---

<sup>326</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El Teporocho”, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998, 3:10 minutos.

<sup>327</sup> Son nuestras las cursivas de las citas correspondientes a las canciones mencionadas.

### 3.1.2 Del pasado presente en la identidad simbólica de la ciudad

Tal como sucedía en “El Teporocho”, la identidad de Maldita Vecindad estuvo compuesta de ciertas referencias culturales y materiales tomadas de un pasado para ellos significativo, y “aún presente” durante los años ochenta. Bajo tal lógica simbólica, en el escenario de este circo siempre hubo música de todo tipo, uno de cuyos solistas era un trompetista: “Toño”, tercer número de *El Circo*. Ésta canción remitía nuevamente al espacio urbano y los personajes que, en torno de un humilde músico, le daban sentido: “En mi cuadra Toño es famoso/ su silueta todos la conocen./ En mi cuadra Toño es famoso/ su trompeta inunda la calle./ Un sombrero viejo, un bote con monedas,/ un perro va pasando, el sol cala muy fuerte,/ los niños en la calle no paran de gritar./ Toño muy lento guarda sus monedas/ camina buscando otra esquina pa’ tocar./ CORO: Toca la trompeta, suena en toda la ciudad.”<sup>328</sup>

En la ciudad imaginada de este “mariachi reggae”,<sup>329</sup> se expresaba un orden que iba desde la cuadra hasta la calle o sus posibles esquinas, remitiendo simultáneamente a imágenes y personajes muy familiares para cualquier escucha de la época que hubiera visitado el centro capitalino. Simultáneamente, éstas fungían como elementos de identidad artística y espacial para Maldita Vecindad, ya que desde la perspectiva del narrador, “Toño” es el centro de referencia en torno al cual gira el significado de otros usos e historias populares en la calle, imbuyéndola de una connotación positiva al describir parte de su vida cotidiana también en la segunda estrofa: “Un mercado viejo, los vendedores gritan/ la güera de los tacos le pide una canción/ Cuando cae la tarde es una cantina/ el mejor lugar pa’ tocar un buen danzón./ Toño tranquilo guarda su trompeta/ la noche en el barrio acaba de llegar.”

De esta forma, el colectivo representaba no sólo parte de la realidad urbana en los años noventa, sino también una conmemoración de lugares y prácticas concretos que remitían más a la ciudad de mediados de siglo que habitaron sus padres. Tanto el mercado viejo como la cantina y el danzón en ella tocado por “Toño”, resultaban imágenes

---

<sup>328</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Toño”, *El Circo*, México, Bertelsmann de México S. A. de C. V. Div. BMG Ariola, 1991, 3:29 minutos.

<sup>329</sup> Sergio C. Monsalvo, “El Circo de la Maldita Vecindad”, *La Jornada*, 13 de agosto de 1991, p. 21 – Cultura. Así la define José Luis Paredes Pacho, baterista del grupo.

constituidas por una nostalgia con la que se identificaban y, a través de la cual, reafirmaban su “comunidad musical” durante el periodo aquí analizado. Como señala David Lowenthal:

La nostalgia es a menudo más de pensamientos pasados que de cosas pasadas. [...] el beneficio más generalizado del pasado que sobrevive es que hace que el presente nos sea familiar. Sus huellas sobre el suelo [...] nos dejan dar un sentido al presente. Sin el hábito y el recuerdo de la experiencia pasada, ninguna visión ni ningún sonido significarían nada. [Por tanto], necesitamos los recuerdos de otra gente tanto para confirmar los nuestros propios como para hacer que perduren. Satisfechos de que nuestros recuerdos sean de nuestra propiedad, también queremos unir nuestro pasado personal con la memoria colectiva y la historia común.<sup>330</sup>

Así, la intención de reconfigurar el presente a partir de ciertos espacios, objetos o personajes, fue un elemento expresivo que el grupo mantuvo a lo largo de toda su producción. Ante un entorno que parecía estar negando parte de la identidad urbana en favor del progreso impulsado por el neoliberalismo, figuras como la de “Toño” (incluida en *El Circo*) o los organilleros en la calle parecían representar un pasado “ideal” en vías de extinción. Por esto *Baile de máscaras* (1996) iniciaba con la pequeña versión en organillo de “Viva mi desgracia”, compuesta en 1944 por Francisco Cárdenas Larios, y cantada por Pedro Infante en la película homónima del mismo año.

Este “retorno al pasado” se expresaba en “Vuelta tras vuelta”, tercer número de este disco cuya nostalgia se acentuaba no sólo a partir de la descripción de un “sangrante” organillero en la lírica, sino también del ritmo en forma de vals, la armonía evocando la música del compositor italiano Nino Rota, y el timbre constituido por la dotación instrumental en la que destacaban el bandoneón y la mandolina. En sus primeros versos podía escucharse la representación de esta realidad en camino de desaparecer frente a los capitalinos: “Carga sobre su espalda/ nuestra agonía/ en viejas canciones./ Muere la indiferencia, muere vuelta tras vuelta,/ sangra cuando camina./ [...] va por la calle, sobre su espalda/ viejas canciones.”<sup>331</sup>

Ante la negación de un presente permeado por la modernidad, el pasado resultaba, además de una realidad con rasgos concretos, una conmemoración de ciertos elementos culturales definidos como “tradicionales” de la ciudad. Por esto, tras la nostálgica melodía

---

<sup>330</sup> David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, pp. 34, 76, 287 y 288.

<sup>331</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Vuelta tras vuelta”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 3:49 minutos.

descendente de la mandolina, *Roco* cantaba: “Oiga señor cilindrero,/ bríndenos una nostalgia/ que alimente corazones/ de recuerdos y esperanza./ Dele vuelta al organillo/ en la ciudad ebria de luces, para que en sus calles/ nuestras penas se guarden./ Vuelta tras vuelta/ va caminando/ sobre su espalda/ nuestra agonía.” Al aludir a un supuesto carácter atribulado de los capitalinos que recordaban su pasado en desgaste, Maldita Vecindad también enfrentaba de forma melancólica su entorno:

Si bien por una parte la nostalgia es un síntoma de malestar, por otra, tiene también virtudes compensadoras. El apego a los lugares familiares puede amortiguar el cataclismo social, el apego a las caras conocidas puede ser necesario para tolerar la vida en sociedad. [...] la nostalgia reafirma las identidades magulladas por el desorden reciente cuando ‘las convicciones fundamentales establecidas acerca del hombre, las costumbres, los modales, las leyes, la sociedad y dios eran desafiadas, interrumpidas y agitadas’ como nunca antes.<sup>332</sup>

De esta forma, el colectivo representaba no sólo parte de la realidad urbana en los años noventa, sino también una conmemoración de lugares, prácticas y personajes concretos que remitían más a la ciudad de mediados de siglo con la que se identificaron también por influencia de sus padres. Tanto “Morenaza” como “Toño” y “Vuelta tras vuelta”, fueron expresiones condicionadas por una nostalgia que también ayudó a reafirmar su “comunidad musical” y estética durante el periodo aquí analizado.

### 3.2. Las resistencias simbólicas frente al poder

#### 3.2.1. Fantasía rebelde ante la dominación

Este segundo apartado estructura en tres ejes temáticos el resto de las piezas aquí analizadas: la resistencia a través de lo que James C. Scott denomina “fantasías del discurso oculto como negación de una dominación específica”,<sup>333</sup> la interpretación de la resistencia simbólica chicana; y la resistencia ante los poderes mediático, político y religioso durante el

---

<sup>332</sup> David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, p. 41.

<sup>333</sup> James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2007, p. 69.

periodo comprendido entre 1985 y 2000.<sup>334</sup> Estas expresiones se dieron ante un contexto marcado por las crisis económicas y el aumento de la pobreza urbana como uno de sus efectos; la creciente migración de los mexicanos hacia Estados Unidos y una mayor conciencia de la cultura fronteriza implicada en ella; y finalmente, la decadencia política del Estado posrevolucionario en favor de la nueva estructura neoliberal.

En el primero de los ejes podemos ubicar a “Bailando” y “Supermercado”, incluidas en el primer disco. De acuerdo a las palabras de Scott señaladas, y tomando en cuenta la autopercepción social de los integrantes de Maldita Vecindad en la clase media baja,<sup>335</sup> estas canciones representaban dos diferentes fantasías como respuesta ante el desempleo. Para 1989, *Sax* y *Pacho* vivían en vecindades de la colonia Roma y Tacubaya, *Roco* en Santa María la Ribera, y *Lobito* al norte de la ciudad en la colonia CTM el Risco, por lo que pudieron resultarles muy cercanas las problemáticas de los sectores de bajos recursos.

En un contexto condicionado por la recesión económica, los personajes de dichas canciones narraban su situación bajo un sistema laboral percibido como injusto e indiferente a sus trabajadores, ante cuya dominación, ambos elaboraban una extensa fantasía. Ya fuera a través de una pareja imaginaria con la que el baile se convertía en catarsis (“[...] lástima que te inventé/ Siempre me pasa lo mismo/ si me acaban de correr”),<sup>336</sup> o por medio de la violencia contra la figura superior más inmediata, “Bailando” y “Supermercado” no sólo invertían simbólicamente el orden establecido mediante la fantasía de su letra, sino también negaban y resistían la tragedia del desempleo.

En torno a esto, consideramos que la segunda es más representativa. También a ritmo de *ska*, el narrador en la voz de *Roco* comenzaba su relato ubicando al escucha en el espacio y atmósfera de este lugar: “Hoy ya se cumplen dos meses/ de que entré a trabajar/ Cuidando porquerías/ en este almacén/ Yo cuido lo que no es mío/ ¡Nunca podré

---

<sup>334</sup> Entendemos el concepto de resistencia también bajo la definición de Romana Falcón, que hace referencia “a algunas de las formas que adoptan y se dirimen los conflictos entre clases, razas, etnias, castas, géneros y demás partes del tejido social. Abreva del marxismo y la antropología simbólica y da primacía a la conciencia y voluntad de los actores sociales. Sostiene que el grueso de los subordinados, a lo largo de la historia, rara vez se puede dar el lujo de lanzarse a un desafío a fondo del statu quo, y menos aún a un reto que implique una organización política abierta.” Romana Falcón (coord.), *Culturas de pobreza y resistencia: estudios de marginados, proscritos y descontentos: México 1804-1910*, México, El Colegio de México, 2005, p. 20.

<sup>335</sup> Entrevista citada a José Luis Paredes Pacho.

<sup>336</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Bailando”, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio México*, Bertelsmann de México, 1989, 4:20 minutos.

comprarlo!/ Reetiquetan los precios/ los suben más y más/ y más y más y más y más.”<sup>337</sup> La frustración ante la imposibilidad de alcanzar los productos que “a cualquiera” ofrecía el sistema capitalista, aumentaban su énfasis musical con estos signos de admiración y la repetición del “más” referente a la injusta subida de los precios.

Desde esta percepción, es importante recordar que los años ochenta en el Distrito Federal parecían marcados no sólo por la tragedia económica de 1982, sino también por la natural del temblor en 1985, y la generada por la inflación del 100% en 1986, ante la que los salarios parecían nunca alcanzar. En palabras del historiador Macario Schettino: “la inflación alcanzó su máximo en enero de 1988, ya dentro del programa antiinflacionario, con 180 por ciento anual. Mientras tanto, el dólar pasó de 350 pesos en diciembre de 1985 a 900 pesos en diciembre de 1986 y 2,000 un año después, tras una devaluación provocada por la crisis de la bolsa de valores de octubre de ese año.”<sup>338</sup>

En este contexto, la inversión del orden y las jerarquías expresadas en la última estrofa de la canción, pudo llegar a tener una gran importancia debido al conjunto de oyentes que se identificaron con ella en un determinado momento. Siguiendo a James C. Scott:

|

Un individuo que es ofendido puede elaborar una fantasía personal de venganza y enfrentamiento, pero cuando el insulto no es sino una variante de las ofensas que sufre sistemáticamente toda una raza, una clase o una capa social, entonces la fantasía se puede convertir en un producto cultural colectivo. No importa qué forma toma (una parodia fuera del escenario, sueños de venganza violenta, visiones milenaristas de un mundo invertido), este discurso oculto colectivo es esencial en cualquier imagen dinámica de las relaciones de poder.<sup>339</sup>

Tras diecisiete compases en los que destacaban *Sax* y *Tiki*, podía escucharse esta inversión del orden en forma de venganza ante el inexplicable incremento de precios: “Hoy revisamos los precios/ y en vez de subirlos/ puse en gran ofertón/ todo lo que encontré aquí y allá/ Ya con tres días de ofertas/ se dio cuenta el gerente/ Se armaron los guamazos/ ¡y gané por nocaut!” Con esto no sólo cerraba la melodía del saxofón bajo una voz femenina

---

<sup>337</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Supermercado”, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio México*, Bertelsmann de México, 1989, 3:11 minutos.

<sup>338</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, p. 412.

<sup>339</sup> James C. Scott, *op. cit.*, p. 32. A pesar de que en este trabajo no desarrollaremos la temática de la recepción, consideramos que buena parte del reconocimiento capitalino y nacional que tuvo Maldita Vecindad, se debió a lo señalado por Scott.

que voceaba al “personal de seguridad, favor de presentarse en la gerencia”, sino también, como en el caso de Joaquín en “Bailando”, el desempleo como desenlace de tal confrontación: “Ya, ahora estoy/ otra vez/ buscando trabajo.”

Manteniendo el carácter festivo de la música, la resistencia simbólica se expresaba trágicamente justiciera en la lírica. Era sólo a través de la catarsis de “los guamazos” que, además de invertir el orden impuesto, podían compensarse los agravios sufridos por una colectividad subordinada: “las inversiones de este tipo son importantes, aunque sea únicamente por la función imaginativa que cumplen. Al menos crean, en el nivel del pensamiento, un espacio de libertad imaginativa en el cual las categorías normales de orden y jerarquía, no parecen tan abrumadoramente inevitables.”<sup>340</sup>

### 3.2.2. Apropiación de la resistencia chicana ante la segregación en la ciudad

En la interpretación que Maldita Vecindad desarrolló de la resistencia simbólica chicana, podemos ubicar las canciones “Mojado” y “Ojos negros” que, incluidas en el sencillo *Mojado* (1989) y *Baile de máscaras* (1996) respectivamente, fueron representaciones de las injusticias y dificultades padecidas por muchos mexicanos en su migración hacia los Estados Unidos. Frente a ello, parte de la juventud mexicoamericana opuso el pachuquismo, interpretado por los Hijos del Quinto Patio estilística y discursivamente como sinónimo de resistencia o transgresión estética, conceptos que expresaron en “Pachuco”, “El chulo” y “Cocodrilo”, incluidas en los discos *El Circo* (1991), *Baile de máscaras* (1996) y *Mostros* (1998).

Hasta la segunda mitad de los años ochenta, el grupo no había visitado Estados Unidos, tal como frecuentemente lo hicieron durante el resto de los noventa, sin embargo ya tenían presente a Tijuana como influencia cultural, debido a que:

[...] para mí siempre [representó] la posibilidad de conocer la cultura fronteriza que a mí desde chavito me había interesado mucho por mi jefe, que era pachuco. A Tijuana la veo como un laboratorio de sincretismo cultural [...], como una gran cicatriz que habla de esa separación ficticia entre la cultura del otro lado y la cultura de este lado, que cada vez están más mezcladas. Antes que los Tijuana No, Solución

---

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 200.

Mortal fue de las pocas bandas que fueron a tocar al Museo del Chopo, y fue histórico, como referente de Tijuana.<sup>341</sup>

Con base en esta influencia compusieron “Mojado”, crónica que, mezclando rumba y mambo, denunció una temática muy común en algunos medios de comunicación masiva del Distrito Federal: los infortunios de los migrantes mexicanos al intentar cruzar la frontera norte. Tal como señalaba una nota periodística en primera plana, “en los siete meses que van del año, y que comprenden la temporada de mayor flujo de inmigrantes a Estados Unidos, han muerto en el cruce por el Río Bravo de Ciudad Juárez a El Paso 64 trabajadores mexicanos en el intento por alcanzar la orilla estadounidense.”<sup>342</sup>

En esta época, la economía informal y la migración fueron las opciones que muchos mexicanos tuvieron ante la falta de crecimiento y los bajos salarios, que en un fragmento de la canción se representaba cantando: “[...] me voy de aquí/ no tengo nada que darte a ti./ El otro lado es la solución/ por todas partes se oye el rumor/ yo me voy de aquí.”<sup>343</sup> Para 1990, esta idea también fue abordada por el grupo Tijuana No, que en “La migra” cantaba: “lo único que quiero/ es ir a trabajar/ para a mis hijos/ darles de tragar./ Porque donde vivo/ no puedo progresar./ [...] lo único que quiero es/ comida, techo, vestido, dignidad.”<sup>344</sup>

Siendo esta década en la que también se trasladaron miles de centroamericanos hacia Norteamérica tras huir de las guerras civiles en sus países,<sup>345</sup> los migrantes podían perder la vida al intentar pasar el Río Bravo, tal como señalaba otra parte de la nota citada (“Nunca hubo tantas víctimas, dicen ribereños.”), o cruzar ocultos en camiones, algunos de los cuales eran sorprendidos por la policía fronteriza. Con todo y los “bajos sueldos” que se pagaban en Estados Unidos, para el estimado de 60 mil personas que cada año tomaba esta opción era más redituable migrar que permanecer en México, que para el historiador Lorenzo Meyer tenía la siguiente lógica:

---

<sup>341</sup> José Manuel Valenzuela, “Roco...”, *op. cit.*, p. 203.

<sup>342</sup> Blanche Petrich, “64 muertos en 7 meses al cruzar de Juárez a El Paso”, *La Jornada*, 26 de julio de 1987, primera plana.

<sup>343</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Mojado”, Cara A del sencillo homónimo y quinta pieza del álbum *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, México, Bertelsmann de México, 1989, 5:28 minutos. Transcripción propia.

<sup>344</sup> Tijuana No, “La migra”, *No*, México, BMG Ariola-Culebra, 1990, 4:08 minutos. Transcripción propia.

<sup>345</sup> David Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, México, Siglo XXI-Conaculta, 2000, p. 31.

Las autoridades mexicanas no querían cerrar la válvula de escape que era la emigración de mano de obra, pues no podían crear empleos a la velocidad y en las condiciones que requería la masa de jóvenes que cada año ingresaba al mercado de trabajo. Además, las remesas de los emigrantes a sus familias en México eran una fuente creciente de ingreso insustituible en muchas comunidades. Por otro lado, y pese a las declaraciones en contra, en Estados Unidos había un fuerte factor de atracción de trabajadores mexicanos, quienes llenaban nichos laborales a precios muy bajos que los trabajadores estadounidenses no estaban dispuestos a ocupar, [y que] a ciertas industrias y servicios estadounidenses [les permitía] mantenerse competitivas en el ámbito local o internacional.<sup>346</sup>

En la lírica de Maldita Vecindad este fenómeno tenía un desenlace trágico, carácter que se acentuaba con la interrupción de la secuencia armónica hasta aquí mantenida, y el cambio de la tonalidad en el descenso melódico cantado por *Roco*: “Ya son dos días que no estás aquí/ hoy Pedro corre gritando hacia mí/ Trae en la mano un diario gris/ hay una nota perdida entre mil/ que habla de ti. Habla de ti, mojado muerto/ al intentar huir/ No dice nada, no hay explicación/ eras un cerdo oculto en un camión que quiso huir/ Lloro por ti/ A mis espaldas oigo decir ‘Yo lo vi partir’.” Dejando paso al desvanecimiento sonoro de la pieza en las tumbadoras de *Lobito* y la batería de Pacho tocando mambo, el colectivo reivindicaba nuevamente la ironía frente a la tragedia, expresada en la fusión de esta base rítmica –de carácter festivo– con la lírica.

Siete años después, cuando produjeron *Baile de máscaras*, Maldita Vecindad ya había visitado en varias ocasiones el suroeste de dicho país, con el que primero tuvo contacto gracias a la periodista michoacana Elena Rodrigo, quien fue conductora de estaciones radiales como Radio Bilingüe en California, fundadora de Aztlán Records, y promotora de la primera presentación del colectivo en 1990.<sup>347</sup> Esto como parte de la celebración del 5 de mayo en “La Raza Park” (ubicado en La Misión, barrio de San Francisco incluido en los agradecimientos de este disco), festividad que simbolizaba la

---

<sup>346</sup> Lorenzo Meyer, “Estados Unidos...”, *op. cit.*, p. 138

<sup>347</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance; y “Elena Rodrigo Marketing+Media”, en <http://www.elenarodrigo.com/>, consultado el 8 de febrero de 2014. En esta ocasión el colectivo alternó con Dr. Loco’s Rockin Jalapeño Band, del que Pacho, al sentirse identificado, escribió un año después: “Doctor Loco toca covers transformados por lo que llama un tratamiento jalapeño, es decir, el humor y el punto de vista chicano. Doctor Loco explica: ‘tocamos música con un ritmo que todo mundo puede bailar. Representa todo el estilo de música chicana, música de dimensión política que habla de la conciencia étnica de los mexicanos.’ [...] las transformación que hacen de los covers tienen un paralelismo con los hallazgos eclécticos de varios grupos originales de rock mexicano. Me refiero a Sangre Asteka; Nabuco y su Combo (Guadalajara); o a las tecno-polkas de Café Tacuba.” José Luis Paredes Pacho, “El Doctor Loco y su Rockin’ Jalapeño Band”, *La Jornada*, 7 de julio de 1991, sección cultura, p. 39.

resistencia de los mexicoamericanos ante la cultura anglosajona. En palabras de la antropóloga Mariangela Rodríguez:

[...] resultó ser un lugar privilegiado para desglosar tanto el polo ideológico como el emocional del símbolo Aztlán, como el lugar de origen, epicentro de la identidad nacional chicana. Identidad nacional que se construyó a partir de múltiples rechazos y exclusiones. [Esto] transmitía valores acerca de quiénes son los mexicanos y chicanos, para reflexionar sobre acontecimientos como el racismo y la desigualdad.<sup>348</sup>

Teniendo contacto con una población que en ese país creció 58 por ciento de 1990 a 2000, hasta alcanzar 35 millones de personas, *Roco* señaló que es allí donde “conocemos también todo este movimiento chicano que resonaba mucho con lo que estábamos haciendo con Maldita Vecindad, [y en el que] sí había mucho interés por reflexionar acerca de qué es ser mexicano.”<sup>349</sup> Con esto en mente, el grupo representó en su música la melancolía por volver a un país originario imaginado, expresado en “Ojos negros” por los pensamientos que un migrante tenía con respecto a su regreso al municipio de Amatepec, Estado de México.<sup>350</sup>

Acompañada por un ritmo lento con dotación instrumental acústica, esta pieza representaba las añoranzas de un mexicano que, tras “largos [...] días de trabajo/ [en los que] por las noches el cansancio no deja dormir/”, pensaba en volver a la mujer a quien dedicaba “[...] mi canto,/ mi vida entera, mi devoción,” y que como miles más, debió dejar ante “la injusticia y el hambre” en el lugar de origen. Como en otros de los casos antes analizados, Maldita Vecindad también se identificaba con las resistencias de este personaje oprimido por su condición económica, expresándolo en forma de canto sponsorial:

---

<sup>348</sup> Mariangela Rodríguez, *Tradición, identidad, mito y metáfora: mexicanos y chicanos en California*, México, M. A. Porrúa–Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, p. 266.

<sup>349</sup> *Ibid*, p. 121; y *Verdad y fama...*, *op. cit.*

<sup>350</sup> Relacionado con esto, es importante destacar que “las regiones tradicionales del centro y norte de las que provenían los migrantes continuaron figurando entre las más [afectadas por el fenómeno migratorio], pero crecientemente nuevos flujos procedieron del sur y sureste. Así, entre las primeras diez entidades federativas en cuanto a número de emigrantes, todavía se encontraban Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Zacatecas y San Luis Potosí, pero también figuraban el Estado de México, el Distrito Federal, Veracruz, Guerrero y Puebla.” Francisco Alba, “Continuidad y cambios de la migración a Estados Unidos”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), *op. cit.*, Vol. 1, p. 493.

“*Protégenos* de la injusticia del poderoso/ *Protégenos* de la mentira y la hipocresía/  
*Protégenos* de los peligros del camino/ *Protégenos* para llegar con bien.”<sup>351</sup>

Ante esta existencia marcada por los múltiples rechazos y exclusiones impuestos por la cultura anglosajona, la comunidad mexicoamericana resistió de diferentes maneras durante el siglo XX, dos de las cuales tuvieron una enorme influencia en la lírica del grupo: el pachuquismo y las reivindicaciones ideológicas de los chicanos desde los años sesenta. En cuanto a la primera, a diferencia de los pachucos que Octavio Paz caracterizó de forma peyorativa como personas cuya “voluntad no afirma nada concreto sino la decisión de no ser como los otros que los rodean”,<sup>352</sup> la representación del pachuco con que el colectivo se identificó, sobre todo tras sus primeras presentaciones en Estados Unidos, sí valoraba el mestizaje cultural heredado y la resistencia simbólica en pro de su estilo o forma de vida.

Esta identificación fue asumida a partir de distintos referentes, uno de los cuales fue Germán Valdés *Tin-Tan*, que sobre todo en películas como *El hijo desobediente* (1945), *Músico, poeta y loco* (1947), y *El rey del barrio* (1949), se caracterizaba no sólo por su imagen de pachuco con sombrero de media copa, saco a medio muslo, corbata ancha, pantalones holgados y, en algunas ocasiones, zapatos bicolores, sino también por la “fusión de elementos mexicanos con norteamericanos, que tanto tocaba el lenguaje, el baile y la música como el atuendo y la moral escurridiza. El pachuco interpretado magistralmente por *Tin-Tan* tenía un carácter ambiguo, entre libre, irreverente y sumiso.”<sup>353</sup> En tal sentido, este personaje representaba para Maldita Vecindad la transgresión estilística, la resistencia simbólica y la ironía frente a la vida como valores de identidad.

Quizá la presencia de estas películas en la generación de roqueros que produjeron sus discos durante las últimas dos décadas del siglo XX, estuvo relacionada con el incendio de la Cineteca Nacional en 1982, tras lo cual Televisa quedó como el principal acervo de cine mexicano, mismo que proyectó constantemente en sus horarios matutino y vespertino hasta “imponerlo”, en voz de comentaristas, actores y público entrevistado, como parte de “la época de oro” del cine mexicano. Esta tendencia se acentuó cuando el 19 de noviembre de 1990, la televisora decidió cambiar la programación cultural del nueve por “El canal de

---

<sup>351</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Ojos negros”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 3:37 minutos. Son nuestras las cursivas de lo cantado coralmente.

<sup>352</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 13.

<sup>353</sup> Ricardo Pérez Montfort, “La cultura”, *op. cit.*, p. 305.

la familia mexicana”, que dedicó a “películas de charros, de tríos y de abnegadas madrecitas de la época primera del cine mexicano.”<sup>354</sup>

Ya desde 1989 Pacho definía a los integrantes del colectivo como parte de “una generación que creció viendo caricaturas, leyendo cómics [y tomando] referencias de la televisión”,<sup>355</sup> medio en el que conocieron a *Tin-Tan*, quien también influyó musical y estilísticamente en grupos como Caifanes, Café Tacvba, Panteón Rococó y El Gran Silencio. Siendo cantante de éste último, Tony Hernández recordaba que “para nosotros como público era algo bien machín [sic] estar viendo por ejemplo una película del Pedro Infante y de repente ‘¡Ay chingá, el *Tin-Tan* guey!’ Le hablabas: ‘¡mamá! ¡Ahí está el *Tin-Tan* con Pedro Infante!’ – ‘Ay mijo [sic], yo la vi cuando se estrenó en el cine no me chinges [risas entusiasmadas]’.”<sup>356</sup>

En el mismo sentido, como el “pachuco de oro” que “proféticamente fue haciendo música de fusión antes que el *rock* mexicano o el *hip-hop*”,<sup>357</sup> *Tin-Tan* siempre fue un referente cultural para los integrantes de Maldita Vecindad “a través del cine, o a través de su *spanglish* [y] su irreverencia.”<sup>358</sup> De aquí la primera canción de *El Circo* titulada “Pachuco”, nombre originalmente dado a quienes “iban a escuelas anglo durante los años cuarenta del siglo XX; quienes no querían volver a ser mexicanos, pero tampoco querían incorporarse plenamente al estilo de vida estadounidense.” Al vestir con el traje *zootsuit* que antes describimos en *Tin-Tan*, estos personajes asumían una clara y abierta resistencia al *statu quo*.<sup>359</sup>

Los Hijos del Quinto Patio integraron a su música esta resistencia simbólica, expresada en el diálogo entre una figura paternal y su hijo rebelde, tal como sucedía en la primera escena de *El hijo desobediente*, cuando *Tin-Tan* terminaba de cantar e inmediatamente era reprendido por su padre Rogaciano Rico. Éste, al ver el traje *zootsuit* del hijo decía: “ya siento que la cara se me cae de vergüenza,” insistiendo en que éste debía dedicarse a las labores del campo:

---

<sup>354</sup> Armando Ponce y Héctor Rivera, “Televisa elimina, de un día para otro, su canal cultural”, *Proceso*, 26 de noviembre de 1990, p. 47.

<sup>355</sup> Rogelio Villarreal, “La Maldita Vecindad...”, *op. cit.*, p. 23.

<sup>356</sup> Entrevista a El Gran Silencio, en Manuel Márquez, *Ni muy, muy... ni tan, tan... simplemente... Tin tan*, documental, México, TVI films–Estudios Churubusco–Azteca productores, 2011, 100 minutos.

<sup>357</sup> Entrevista a Rolando Roco Ortega, en *Ibid.*

<sup>358</sup> Entrevista a Enrique Pato Montes, en *Ibid.*

<sup>359</sup> Mariangela Rodríguez, *op. cit.*, pp. 29 y 100.

–Y eso pa qué jefito. Yo lo que le hago es a la buena cantada usted sabe. –Hacer gorgoritos ante el público ¿no? –Ánene, es un jale como cualquier otro jefe. Usted nomás cálmela y lo veredas tropicales. Yo ya le teoriqué que yo serafín lo que mentolatum en ganancia. –Bueno, pos si te empeñas en desobedecerme no cuentas más conmigo. Tendrás que irte a México con ese traje y sin un centavo. –Pus de perdida le haré el *try*. [...] yo por derecho que ya estoy pantalonudo jefe. Yo ya sé draiviarme solo. –¿Esa es tu última palabra? –Pero qué mené, la última jefe. – Bueno, pos a ver si hay un tren en que puedas viajar sin un centavo y con esas enaguas.<sup>360</sup>

Como le pasaba en este diálogo a Rogaciano Rico, el padre imaginario de “Pachuco” se escandalizaba por la música, la imagen o el comportamiento de los jóvenes. En las tres primeras líneas de todas las estrofas, la reprimenda del padre era: “No sé cómo te atreves [o “cómo se atreven”]/ a vestirse de esa forma [o “a vestirse”]/ y salir... así.”, tras lo cual tenía tres recuerdos con intención aleccionadora: “En mis tiempos todo era elegante/ sin greñudos y sin rock”; “En mis tiempos todas las mujeres/ eran serias no había punk”; “Yo recuerdo:/ mi generación era/ decente y muy formal.” Ante estos prejuicios, en los estribillos el hijo se oponía señalando su incoherencia e hipocresía: “CORO: *Hey pa* fuiste pachuco,/ también te regañaban/. *Hey pa* bailabas mambo,/ *tienes* que recordarlo.”<sup>361</sup>

Así, la primera canción de *El Circo* era la representación de la resistencia chicana ante lo percibido como la discriminación en el Distrito Federal, un homenaje a *Tin-Tan* –y simultáneamente a los padres “pachucos” de *Pato* y *Roco*–, la defensa del estilo con el que la banda se identificó a desde los años ochenta, y la transgresión de las supuestas virtudes que, según ellos, se adjudicaban los adultos: la decencia y la formalidad. Por último, aunque musicalmente era una mezcla entre *punk* y *ska*, en su letra era una conmemoración del mambo, género que por haber sido relacionado durante los cuarenta con la rebeldía juvenil, siempre tuvo gran importancia en la producción del colectivo que retomó la cultura popular de esos años (por ejemplo en “Mojado”).<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Humberto Gómez Landero, *El hijo desobediente*, México, As Films–Producciones Grovas, 1945, en <http://www.youtube.com/movie/el-hijo-desobediente>, consultado el 12 de febrero de 2014. Transcripción propia.

<sup>361</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Pachuco”, *El Circo*, México, Bertelsmann de México BMG Ariola, 1991, 3:14 minutos. Son nuestras las cursivas de lo cantado por el coro.

<sup>362</sup> *Vid supra*, p. 112.

Ésta siguió expresándose en *Baile de máscaras* a través de “El chulo”, segunda canción de este disco, y continuación del pachuquismo. Según la perspectiva de *Pato*, su compositor, esta canción también hacía referencia “a la onda del personaje urbano picaresco, reventadón y medio malandrín. Regularmente sí era el equivalente del padrote ¿no? Pero también es el personaje chingón de la calle que se mueve. [...] No es un delincuente, sino que es un personaje urbano que se la sabe y que a fuerza de madrazos ha sabido sobrevivir e ir más allá. El que baila, el que va con las morras, el que va con el cocodrilo ¿no?”<sup>363</sup>

“El chulo” era una representación del estilo que *Pato* había desarrollado como compositor desde los años ochenta, y que estaba relacionado con sus orígenes familiares en la colonia Moctezuma. Tras doce compases de una introducción “arabesca” tocada por un órgano farfisa, guitarra, bajo y batería, *Roco* cantaba a ritmo de *ska*:

Viene aquel chulo cruzando La Alameda/  
con la changuita que ya ligó./ Se faja, se  
peina,/ nomás una chaineada,/ qué facha, qué tipo,/ le tiran unas chavas. Tiene diez  
años dejados en el tanque/ aunque, me cai, ni la sintió. Viene caminando, casi está  
bailando,/ chotas pasan raudos, los viene driblando./ Se va con la cholita,/ se chuta  
una vielita,/ se tira un chanflazo,/ ahora un cabezaso/ y vive goleando la canija  
vida.<sup>364</sup>

De acuerdo a *Pato*, al ser “un ejercicio en ch” que le había mostrado a Jaime López,<sup>365</sup> “El chulo” también estuvo influenciada por la piezas “Malafacha” (“Me dicen el malafacha/ mi tacuche es muy acá/ con mi changuita chilanga/ me la voy a pachanguear/ [...] será muy mala mi facha, pero bailo chachachá.”),<sup>366</sup> y “Chilanga Banda” de este compositor, popularizada en 1996 por el álbum *Avalancha de éxitos* de Café Tacvba. En ella, mediante la utilización constante de la “ch”, López describía a “la chilanga banda”, es decir a los diversos individuos del Distrito Federal que se iban cruzando con el personaje principal

---

<sup>363</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>364</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El chulo”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 3:18 minutos. De acuerdo al caló chicano, una “chaineada” es sinónimo de arreglar rápidamente la apariencia personal. Por otra parte, “tanque” significa cárcel, “chotas” patrullas o policías, y “vielita” cerveza.

<sup>365</sup> Como vimos en el segundo capítulo, Jaime López fue uno de los compositores mexicanos que mayor influencia tuvo no sólo en Maldita Vecindad, sino en el *rock* mexicano de los años ochenta y noventa.

<sup>366</sup> Jaime López, “Malafacha”, *¿Qué onda ése?!*, México, Crystal (Polygram), 1987, 2:35 minutos.

“tan choncho como una chinche/ más chueco que la fayuca/ con fusca y con cachiporra/ [...] chambeando de chafirete/ me sobra chupe y pachanga”.<sup>367</sup>

Tras un puente instrumental en el que resaltaban las líneas melódicas del órgano tocado por *Sax* o el bajo de Aldo Acuña, la descripción que un narrador anónimo hacía de “El chulo” continuaba: “Sus manos roladas,/ su cara charrasqueada,/ sus ojos, ¡aguas!, te cachan de volada./ Su mujer baile en el congal Tijuana, ahí se coopera con una luz./ El alma solita aguanta siempre vara,/ el miedo no cabe, se va a la tiznada.”<sup>368</sup> Así, este personaje marginal en constante movimiento era una representación de ciertos valores y actitudes que eran importantes para el colectivo en esta época: la sagacidad, la resistencia y la valentía ante la adversidad.

Como en las canciones antes analizadas, “El chulo” fue compuesta a partir de vivencias personales, influencias artísticas contemporáneas, y la realidad local, elementos relacionados por la ciudad como marco general e imagen nostálgica acentuada más adelante en el disco *Mostros*. Teniendo un carácter global que desde la perspectiva de Aldo Acuña tenía el objetivo de “crear un sonido *vintage* con cada uno de los instrumentos utilizados”,<sup>369</sup> en este último álbum se incluyó “El Cocodrilo”, no sólo alusión a los taxis que con dientes pintados a su alrededor recorrieron la ciudad durante los años cincuenta y sesenta, sino un homenaje más a Germán Valdés y la cultura material y artística de mediados del siglo XX.

Esta se narra en primera persona desde la perspectiva del “fantasma pachuco/ pachuco de oro/ ángel del barrio” que representaba este imaginario *Tin-Tan*, cuyo “frío chante” se ubicaba en el Panteón de Dolores.<sup>370</sup> A ritmo de una mezcla entre mambo y chachachá reinterpretada por Maldita Vecindad, podía escucharse el resto de la primera estrofa y el estribillo de la canción: “En los salones de baile/ los bailadores/ me invocan/ al decir:/ ¡quiubas mi rey!/ Andaba penando por el Cine Teresa/ cuando de pronto en una esquina lo vi,/ un cocodrilo taxi de mis 50’s,/ rodando muy cuco iba el catrín./ La gente lo

---

<sup>367</sup> Jaime López, “Chilanga banda”, *Odio Fonky (Tomas de Buró)*, México, Lejos del Paraíso, 1994, 2:16 minutos. En este disco López también incluyó “Malafacha”.

<sup>368</sup> Mientras “las manos roladas” aluden a la promiscuidad del personaje, “aguantar vara” hace referencia a soportar la adversidad estoicamente.

<sup>369</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance. De origen anglosajón, la palabra *vintage* hace referencia a los objetos “viejos” de cierta calidad que aún se utilizan, pero que no son catalogados como antigüedades.

<sup>370</sup> De acuerdo al caló chicano, *chante* es sinónimo de casa.

miraba pasar: ‘¿De quién es esa ranfla? ¡Cuántos recuerdos trae!’ El Icuiricui/ El Sacalacachimba.”<sup>371</sup>

Con la cita del “Mambo del Ruletero/ de Pérez Prado,/ a todo lo que da la radio”, esta canción era para el grupo la síntesis de un pasado con el que se identificaba y confrontaba el presente, o en palabras de *Pato*, “un espacio de atención a toda esa cultura de los pachucos, aunque luego adoptada de una manera chilanga, bien del DF.”<sup>372</sup> Transitar simbólicamente las calles de la ciudad recordando “los bailes del Balalaika y del Waikiki”, o la cinematografía en que aparecieron “Juan Orol y Tongolele”, era también una forma de revalorar la historia local paralela a la oficial difundida por el Estado, así como la transgresión estética que dichos espacios y personajes representaron hacia mediados del siglo XX. En torno a ello:

[...] el *boogie woogie* fue desplazado por las estridencias de *Cara de foca*, Dámaso Pérez Prado. Los agitados bailes de Tongolele y la Kalantan; el propio mambo y el subsecuente chachachá, lo que tenían de extranjero, también lo tenían de ‘depravante’. Las cruzadas para privar de estos bailes a la juventud mexicana, ya plenamente identificada con ellos, que eran considerados como ‘música de salvajes’ o ‘ritmo de caníbales’, no tuvieron éxito alguno.<sup>373</sup>

Con estas tres canciones Maldita Vecindad representaba y conmemoraba el fenómeno cultural del pachuquismo, no sólo resistencia simbólica ante la segregación y discriminación capitalinas, sino también visión alternativa de las prácticas y espacios que dieron sentido e identidad a ciertos sectores populares del Distrito Federal durante buena parte del siglo XX.

### 3.2.3 Contra el orden impuesto por los poderes político, religioso y mediático.

Tras la salida de *Tiki* como guitarrista, y el ingreso de *Pato* en su lugar a finales de 1990; la difusión de *El Circo* en 1991 y 1992; la gira nacional e internacional “Pata de Perro”; y finalmente la fallida grabación del disco producido por Bill Laswell durante 1994, *Baile de*

---

<sup>371</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El Cocodrilo”, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998, 4:25 minutos.

<sup>372</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

<sup>373</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 333.

*máscaras* y *Mostros* se distinguieron por una crítica más explícita a lo que, desde la perspectiva del colectivo, era la alianza entre los poderes mediático, político y religioso, en buena medida responsable de la situación económica y social del país durante los años noventa.

Este cambio lírico, visual y musical se dio principalmente ante los procesos y acontecimientos históricos que, como vimos en el segundo capítulo, acontecieron fundamentalmente a partir de 1994. Frente a la desesperanza de un contexto nacional marcado por la pobreza y la desigualdad creciente, en éstos dos álbumes se expresan otros tipos de resistencia simbólica (o se acentúan los antes analizados): incredulidad, denuncia, crítica, conmemoración e ironía.

En “No les creo nada”, cuarto número de *Baile de máscaras*, Maldita Vecindad representó no sólo su postura de desconfianza ante las mentiras de los noticiarios televisivos y radiofónicos, sino también ante los políticos que aparecían en estos medios. Asimismo, esta canción denunciaba la gran distancia entre un “país que no está tan mal [porque] el peso no se iba a devaluar,/ dice la radio: ‘El desempleo va a terminar’,” y otro marcado por la realidad cotidiana en que “la calle no está en la pantalla [y la gente anda] buscando cómo ganarse el pan.”<sup>374</sup> Desafortunadamente, para el año en que este disco se produjo sí se devaluó el peso, aumentando de 21 a 37 por ciento de la población las tasas de pobreza y desempleo.<sup>375</sup>

Ya desde mediados de 1995 las cifras en torno a éste último resultaban catastrofistas: según “la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación, a partir de la recesión económica en el país este sector ha perdido más de 2 millones 300 mil empleos.”<sup>376</sup> Por su parte, el INEGI y la Secretaría del Trabajo “pronosticaban que a finales de 1995 habría más de 10 millones de mexicanos sin ingresos fijos y que el número de desempleados ascendería a 2 millones.”<sup>377</sup> En este sentido, el secretario de desarrollo económico del gobierno capitalino, Héctor Flores Santana, reconocía que el desempleo a

---

<sup>374</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “No les creo nada”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 3:11 minutos.

<sup>375</sup> Macario Schettino, *op. cit.*, p. 439.

<sup>376</sup> “Perdidos, más de 2 millones de empleos, dice la Canacintra”, *La Jornada*, 19 de agosto de 1995, sección el país, p. 17.

<sup>377</sup> “Empresarios arruinados, campesinos al borde de la hambruna, obreros depauperados, deudores y hasta clérigos avizoran en 1996 el estallido social”, *Proceso*, 1 de enero de 1996, p. 13.

nivel nacional fue 0.9 puntos porcentuales mayor al de diciembre, dato que se esperaba similar para la ciudad de México.<sup>378</sup>

Desde la perspectiva del grupo, la postura de los medios de comunicación masiva y del poder político con que estaban aliados, era negar en todo momento esta realidad nacional marcada por lo anterior, dos años del levantamiento zapatista, y el ascenso de la delincuencia. Ante ello el colectivo oponía: “Mienten mucho no les creo nada”, para en la tercera estrofa preguntar “¿Qué es lo que dicen?” Y como representación del absurdo en la política de la época, recordaba el narrador “Que no hay levantamiento,/ es una guerra de internet”, crítica a la polémica aserción hecha por el secretario de relaciones exteriores José Ángel Gurría en abril de 1995, cuando ante más de 150 hombres de negocios provenientes de 37 países declaró: ‘El estado de Chiapas vive una guerra de ‘tintas’, de ‘palabra escrita’, una ‘guerra de Internet’.’<sup>379</sup>

Bajo la misma incredulidad, otras agrupaciones coetáneas a Maldita Vecindad escribieron sobre dichos medios. Además de Tijuana No, que en su canción “Patético cuadro” mencionaba que las “verdades a medias/ [eran] mentiras totales./ Tú prendes la tele/ todo es fantasía./ Manipulan y juegan con tu cráneo vacío”,<sup>380</sup> en 1997 bandas como Sekta Core y Molotov cantaron en torno a esta temática. En “Que no te haga bobo Jacobo”, incluida en el disco *¿Dónde jugarán las niñas?*, la segunda de éstas tomaba al conductor Jacobo Zabludovsky como representación de las mentiras y la manipulación de una Televisa también aliada con el poder político, –en este caso encarnado por el presidente Carlos Salinas de Gortari. Por otra parte, en “Con los ojos vendados”, del álbum *Morbos Club*, Sekta Core expresaba que “seguimos escuchando muchas mentiras/ [...] nos quieren ver la cara con noticias arregladas/ Con los ojos vendados y muy bien portados/ [...] nos quieren bien callados.”<sup>381</sup>

Tras un fragmento central de “No les creo nada” en que resaltaban la trompeta y el trombón tocados por *Sax*, ideas como estas se expresaban al escucharse la voz de algunos periodistas, una de las cuales señalaba que “en la madrugada tres mil quinientos policías

---

<sup>378</sup> Víctor Ballinas, “DDF: el desempleo en la capital durante 1995 y enero del 96, el más alto del país”, *La Jornada*, 28 de febrero de 1996, sección la capital, p. 46.

<sup>379</sup> “Explica política local a extranjeros. La de Chiapas, guerra de tintas y de Internet: Gurría”, *La Jornada*, 26 de abril de 1995, página principal.

<sup>380</sup> Tijuana No, “Patético cuadro”, *Transgresores de la ley*, México, BMG Ariola-Culebra, 1994, 2:55 minutos. Transcripción propia.

<sup>381</sup> Sekta Core, “Con los ojos vendados”, *Morbos club*, México, Sony, 1997, 3:49 minutos.

entre granaderos y patrulleros desalojaron calles y avenidas”. Posteriormente, venía la estrofa final: “Hoy vi en la tele que la tira iba a aumentar/ y que el ejército tiene nuevo arsenal./ Muchas redadas y retenes,/ la paz de los sepulcros quieren./ Mienten mucho no les creo nada.” Similarmente a lo visto en “Apañón”, “Saltapátrás” y “Camaleón”, Maldita Vecindad denunciaba a un Estado que, al no poder resolver la injusticia social y la inseguridad, seguía recurriendo a los métodos represivos en algunas ocasiones utilizados durante la segunda mitad del siglo XX.

Esto se concretó en que, frente a las predicciones de estallido social, “El Ejército Mexicano incrementó sustancialmente la compra de armamento en los últimos dos años (1993–1994), durante los cuales adquirió equipo sofisticado destinado fundamentalmente a unidades especiales y a la Policía Militar.” Lo anterior implicó comprar cohetes, granadas, toletes y escudos eléctricos, así como material especializado para la lucha en la selva.<sup>382</sup> Mientras a mediados de 1996 se preparaba la difusión de *Baile de máscaras*, otro titular en primera plana señalaba noticias similares.<sup>383</sup>

Ante un contexto permeado por el miedo y casi tres años de negociaciones infructuosas con el movimiento neozapatista, Maldita Vecindad, como muchos otros grupos de *rock* en la capital, se sumó a las críticas hechas al sistema económico neoliberal, responsable desde su perspectiva de perpetuar la pobreza y mantener rezagados a miles de individuos, entre los que destacaban los indígenas. Por esto, el segundo número de *Baile de máscaras*, “Por ahí”, retomaba un tema que había sido muy importante durante buena parte de los siglos XIX y XX: la difícil relación entre estas comunidades y el “progreso” impulsado por el Estado o el sector privado.

Esta pieza comenzaba con una breve frase (“Way Yah”) en idioma Omaha recitada por Warren *Sonny* Wahpepah Nima-Wah, miembro de la comunidad Omaha en California, Estados Unidos, a quien Maldita Vecindad conoció en 1994.<sup>384</sup> Tras ésta, una introducción de ocho compases daba paso a las primeras líneas: “Nos dijeron por ahí/ que el camino/ del progreso/ era el mejor:/ ‘No te detengas,/ mira al futuro./ Nada importa, sólo llegar’.” Esta

---

<sup>382</sup> Jesús Aranda, “Gran aumento en compras de armas por Sedena en 93 y 94: datos oficiales”, *La Jornada*, 21 de agosto de 1995, sección el país, p. 6.

<sup>383</sup> “Aviones del Ejército realizaron vuelos de reconocimiento. Llega a Chilpancingo convoy militar para reforzar retenes y patrullajes. Se movilizan tropas hacia comunidades serranas en busca de presuntos miembros del EPR. Alrededor de 7 mil 500 policías, acuartelados.”, *La Jornada*, 1 de julio de 1996, sección el país, p. 3.

<sup>384</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

primera estrofa sintetizaba una de las posturas del gobierno y algunos pensadores ante las comunidades indígenas durante los siglos mencionados: su integración a la modernidad de un estado nacional.

Podemos ubicar el replanteamiento de tal postura alrededor de 1917, cuando el antropólogo Manuel Gamio, mientras era funcionario de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos, publicó la obra *Forjando Patria*.<sup>385</sup> Entre otros aspectos, en ella proponía la integración de los indígenas a México a través de “la unidad étnica por vía del mestizaje [y el impulso] del castellano como lengua oficial para alcanzar la uniformidad idiomática.”<sup>386</sup> Años después, esto se acentuó cuando el secretario de educación pública, Octavio Véjar Vázquez (1941-1943), rechazó el método de enseñanza bilingüe reconocido por el Primer Congreso Indigenista Interamericano (1940), revelando con ello un cierto “temor por el pluralismo cultural que implicaba el reconocimiento de las lenguas indígenas.”<sup>387</sup>

Aunque se fundó el Instituto Nacional Indigenista en 1948 por iniciativa del presidente Miguel Alemán, intentando con ello “ejercer una acción continua y eficaz entre los grupos étnicos con base en el estudio y la investigación científica”,<sup>388</sup> la situación económica y social de los indígenas durante los siguientes sexenios continuó sin cambiar. En el mismo sentido de la integración a un Estado “uniforme”, Gonzalo Aguirre Beltrán, antropólogo que dirigió el instituto entre 1971 y 1972, señaló que “la historia marchaba de modo inevitable hacia el progreso y no tenía sentido que los indígenas” se resistieran. Si quería lograrse la integración apoyada entonces por el presidente Luis Echeverría, México debía unir “tanto a los ladinos como a los indígenas, romper su aislamiento y promover el desarrollo.”<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup> Guillermo Castillo Ramírez, “La propuesta de proyecto de nación de Gamio en *Forjando patria* (pro nacionalismo) y la crítica del sistema jurídico-político mexicano de principios del siglo XX”, *Desacatos. Revista de Antropología Social*, en [http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/43%20Indexado/esquinas\\_1.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/43%20Indexado/esquinas_1.pdf), consultado el 9 de abril de 2014.

<sup>386</sup> Ramón Cota Meza, “Indigenismo y autonomía indígena”, *Letras libres*, en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/indigenismo-y-autonomia-indigena>, consultado el 8 de abril de 2014.

<sup>387</sup> Yael Bitrán (coord.), *México: Historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinares sobre la cuestión indígena*, México, Universidad Iberoamericana, 2001, p. 244.

<sup>388</sup> *Ibid*, p. 263.

<sup>389</sup> Enrique Guerra Manzo, “Los pueblos indígenas: entre la comunidad corporativa y el pluralismo, 1968 – 2001”, en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer, *Una Historia contemporánea de México*, México, El Colegio de México, 2003, Vol. 4, p. 317.

Esta postura intentó ser modificada en alguna medida por antropólogos como Arturo Warman, quien encabezó el INI entre 1988 y 1992, o Guillermo Bonfil Batalla, también etnólogo y fundador del Museo Nacional de Culturas Populares. Ambos pugnaron por integrar a los indígenas a través del “etnodesarrollo” autogestivo de sus comunidades, sin embargo, para el periodo comprendido entre diciembre de 1995 y febrero de 1996 en que Maldita Vecindad grababa su tercer álbum, las políticas gubernamentales del presidente Ernesto Zedillo se resistían cada vez más a dicha posibilidad.<sup>390</sup> Así, esta población quedaba “reducida a mera receptora de la asistencia social y se hace a un lado a las organizaciones comunitarias y corresponsables de la ejecución de programas y proyectos. A partir de 1994 la presencia militar se incrementa.”<sup>391</sup>

Desde la perspectiva del colectivo, la continuación de la política integracionista planteada desde el siglo XIX hasta el último sexenio del PRI, implicaba una cierta negación de las raíces culturales de México. Por la influencia que, sobre todo en *Roco*, habían tenido las ideas chicanas relacionadas con el “orgullo del legado mexicano, [que incorporaba] la etnicidad y [apelaba] a la parte indígena de la identidad mexicana, en particular a Aztlán, el mítico lugar de origen de los aztecas,”<sup>392</sup> las siguientes líneas de “Por ahí” señalaban: “[...] Fiestas y bailes/ cantos y lenguas/ fuimos negando/ siempre, por progresar.”

De igual forma, cabe resaltar la importancia que pudieron tener en la letra algunas de las ideas del subcomandante Marcos en contra del neoliberalismo. En las siguientes cuatro líneas podía escucharse: “¡A progresar! ¡Colonizar!”,/ fue su discurso para dominar./ “¡A progresar, modernizar!”,/ es su discurso neoliberal,” versos que quizá retomaron las palabras pronunciadas por este líder en San Cristóbal de las Casas y la comunidad indígena de La Realidad:

El moderno ejército del capital financiero avanza conquistando un nuevo reparto del mundo que destruye a la humanidad” [...], y convocó a “los pueblos del mundo a levantar su voz contra el neoliberalismo y a pronunciarse a favor de la esperanza.”<sup>393</sup> [...] Diversos pensamientos de diferentes naciones de América se encuentran hoy en La Realidad. Se encuentran convocados no por su nacionalidad, no por su color, no

---

<sup>390</sup> *Ibid*, p. 325.

<sup>391</sup> *Ibid*.

<sup>392</sup> Mariangela Rodríguez, *op. cit.*, p. 39.

<sup>393</sup> “Llama Marcos a levantar la voz contra el neoliberalismo”, *La Jornada*, 4 de abril de 1996, sección el país p. 10.

por su sexo, no por su cultura, no por su lengua. Sólo una cosa nos ha convocado: la lucha, la lucha por la humanidad y contra el neoliberalismo. [...] La más moderna y sofisticada tecnología de guerra es lanzada contra las armas de madera [...]. La muerte moderna contra la vida ancestral. El neoliberalismo contra el zapatismo. [Desde esta posición] el migrante de América es el gran solitario compuesto por millones de seres buscando. El migrante de América es la lucha de siempre, la leyenda...<sup>394</sup>

Señalamientos como el anterior, fueron referente para Maldita Vecindad no sólo por plantear la recuperación de un pasado imaginario como enseñanza para el presente, sino también por considerar el concepto de “la unidad” contra el neoliberalismo en tantas ocasiones defendido por el *rock* mexicano durante los conciertos en pro del EZLN. Finalmente, “Por ahí” hacía eco de la polémica surgida entre 1989 y 1992 ante los festejos del quinto centenario por el descubrimiento de América, que en la última estrofa fue expresada así: “Una esquina en la ciudad: Lupe vende/ con sus seis años/ modernidad./ Está enojada,/ es mucho tiempo,/ 500 años de esperar./ Empieza el año/ con tanto asombro./ Lupe en la esquina/ comienza un día más. A caminar...”

Como representación del asombro que causó el levantamiento neozapatista el 1º de enero de 1994, y ante la idealización de un paraíso perdido tras la conquista de Tenochtitlán, dichos versos hacían hincapié en la idea de que la segregación étnica y las disparidades económicas no habían cambiado desde hace 500 años.<sup>395</sup> Ante los festejos por el quinto centenario del descubrimiento de América preparados por el gobierno español desde finales de los años ochenta, se opusieron muchas “comunidades indígenas del continente, a las que se [sumaron] teólogos, por lo menos un jefe de Estado, y numerosos antropólogos e intelectuales.”<sup>396</sup>

Según la perspectiva de foros como el de la Segunda Consulta Ecuémica sobre Pastoral Indígena, realizada en Quito durante 1986, o grupos como el Consejo Restaurador

---

<sup>394</sup> “Mención a Elorriaga en mensaje del EZLN en La Realidad”, *La Jornada*, 6 de abril de 1996, sección el país, pp. 13-14.

<sup>395</sup> Esta idea también parecía ser compartida por el grupo Tijuana No, con el que tantas veces alternó Maldita Vecindad. Durante la presentación que ofrecieron el 24 de marzo en el zócalo capitalino, el cantante Luis Guereña señaló: “en el palacio virreinal se esconden las ratas de México. Y todo continúa igual que cuando estaban los virreyes. Allí están los responsables, atrás de esas paredes que fabricaron con las piedras del templo mayor”. *Tijuana No-Pobre de ti (1995 Zócalo D.F.)*, en <https://www.youtube.com/watch?v=manY4Lb0HaI>, consultado el 10 de abril de 2013.

<sup>396</sup> Guillermo Correa, “Se levanta la voz indígena para impugnar la celebración del V centenario de la llegada de Colón”, *Proceso*, 22 de octubre de 1986, p. 44.

de los Pueblos Indios (COREPI) y el Movimiento Nacional de la Mexicanidad (MNM) en 1989, en realidad este “encuentro de dos mundos” implicó:

La desintegración de nuestras organizaciones socio-políticas y culturales. Sometimiento ideológico y religioso en detrimento de la lógica interna de nuestras creencias. [De acuerdo a la Segunda Consulta], éramos libres y soberanos. Sólo la fuerza violenta del invasor nos obligó a vivir en espacios cada vez más reducidos y en situaciones infrahumanas. Así es como hemos existido, desposeídos de nuestras tierras, por 494 años [...]. ¿Por qué festejar los 500 años si los indígenas siguen siendo agredidos desde las formas más violentas hasta las más sutiles dentro de los Estados de América Latina? [En el mismo sentido], conquista y colonización de América es un proceso de 500 años de invasión y opresión.<sup>397</sup>

Esta idea también se expresó en algunas canciones de la época, una de las cuales fue de Los Fabulosos Cadillacs, que en “V centenario” del álbum *Vasos vacíos* (1993), a ritmo de *ska* y *punk* cantaban: “el v centenario, no hay nada que festejar./ Latino descorazonado/ hijo bastardo de colonias asesinas/ Cinco siglos no son para fiesta/ celebrando la matanza al indígena/ [...] Juventud de América, no debemos festejar/ colonia imperialista teñida de sangre [...]”<sup>398</sup> Asimismo, en Los Ángeles, California, Aztlán Underground –incluido en los agradecimientos de *Baile de máscaras*– compuso “My blood is red” (“Mi sangre es roja”).

En ella, el grupo hablaba de “500 años de tu confusión/ y vives sordo y ciego en una ilusión./ [...] recuerda gringo nuestras tierras nos has robado/ y entonces gringo tú eres el gran mojado”;<sup>399</sup> y “Revolution”: “500 enfermos años sin tu madre/ es la fuerza detrás de este drama.” A través de la cercanía que Maldita Vecindad tuvo con agrupaciones como estas, sumada a las ideas en contra del intervencionismo estadounidense en Centroamérica, las políticas neoliberales o la celebración del quinto centenario, fue que apoyaron las reivindicaciones de los neozapatistas, denunciando simultáneamente las formas de propiedad de la tierra que, en diferentes regiones del país, aún pervivían desde el porfiriato.

---

<sup>397</sup> *Ibid*, p. 44; y Guillermo Correa, “El descubrimiento de América no fue un encuentro, fue una invasión”, *Proceso*, 8 de enero de 1990, p. 47.

<sup>398</sup> Los Fabulosos Cadillacs, “V centenario”, *Vasos vacíos*, Argentina, Sony, 1993, 3:55 minutos.

<sup>399</sup> Aztlán Underground, “My blood is red”, *Decolonize*, Los Ángeles, Xicano Records and Film, 1995, 5:10 minutos; Aztlán Underground, “Revolution”, *Sub-verses*, Los Ángeles, Xicano Records and Film, 1998, 3:29 minutos. Transcripción y traducción propias.

Esto lo expresaron en “El Barzón” del disco *Mostros*, pieza en la que colaboró el grupo de son veracruzano Chuchumbé,<sup>400</sup> y cuya versión original, compuesta por Miguel Muñiz en 1920, modificó la cantante Amparo Ochoa durante 1975.<sup>401</sup> De ésta, Maldita Vecindad cambió la última estrofa para representar, a través de la metáfora del estribillo (“Se me reventó el barzón/ y sigue la yunta andando”), un país que “seguía andando” a pesar del EZLN o el autodenominado en 1996 Ejército Popular Revolucionario (EPR), la crisis económica, la decadencia política del PRI, la precaria situación laboral del campo mexicano, y las constantes manifestaciones del movimiento barzonista en la ciudad. Tras comenzar con un requinto similar al del son “El Ahualulco”, e incorporar el marimbol como referencia al Caribe, el narrador relataba:

[...] *Nomás me quedé pensando/ pue'que deje a mi patrón/ me decía mi prenda amada: “que vaya el patrón al cuerno,/ como estuviéramos de hambre,/ si te has seguido creyendo/ lo que dicen en los medios,/ pura manipulación/ y mentiras del gobierno./ En el campo está el patrón,/ los finqueros y hacendados,/ guardias blancas y matones,/ nomás explotando pueblos,/ van secando nuestra tierra./ Y allá en las ciudades/ los políticos corruptos,/ los mafiosos y banqueros,/ nomás chupando la sangre/ a la gente, a los obreros./ Es por eso que Zapata/ ahora cabalga de nuevo:/ la revolución civil,/ viva el autogobierno.”* Se me reventó el barzón/ y sigue la yunta andando.<sup>402</sup>

La recuperación de esta pieza mestiza revolucionaria por parte de un grupo que se asumía como de protesta y “crítica a las figuras de poder”,<sup>403</sup> adquiriría sentido en el marco de una década en que, a pesar de las promesas gubernamentales de modernidad y progreso expresadas en mayor equidad y democracia, pervivía una explotación similar a la de siglos pasados, tal como señalaba la siguiente nota periodística:

La Comisión de Derechos Humanos de La Laguna denunció la existencia de dos ranchos agrícolas donde se explota a por lo menos 500 indígenas del sur del país, a quienes con engaños les hicieron venir a trabajar. [...] con engaños se transportó

---

<sup>400</sup> En los agradecimientos del disco están reseñados sus integrantes: “Félix Oseguera: guitarra de son; Patricio Hidalgo Belli: jarana tercera; Zenen Z. Huervo: jarana primera; Noé González: leona; Leopoldo Novoa: marimbol, Perry.”

<sup>401</sup> Amparo Ochoa, “El Barzón”, México, Discos Pueblo, 1975, 3:16 minutos. La referencia a Miguel Muñiz como compositor de esta pieza, también aparece en los créditos de *Mostros*.

<sup>402</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El Barzón”, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998, 4:24 minutos. Son nuestras las cursivas correspondientes a la versión de Amparo Ochoa.

<sup>403</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

desde Guerrero y Oaxaca, por ferrocarril y camiones de carga, a más de 500 personas a quienes les ofrecieron trabajo por dos meses para cosechar tomate, chile, lechuga, col y limón. A su llegada a La Laguna los concentraron en los predios El Cambio y Monte Alegre, y los confinaron en jacales insalubres, donde tienen que beber agua de los canales de riego y viven sin las mínimas medidas de higiene.<sup>404</sup>

Casi un año después, la prensa seguía reportando abusos y condiciones semejantes a las representadas por la canción “El Barzón”, por ejemplo en el valle de San Quintín, Baja California Norte, donde se sublevaron 35 mil jornaleros (70% indígenas) “a los que se mantiene en condiciones de explotación extrema. [...] jornadas extenuantes en las que participan familias completas de indígenas –traídos mayoritariamente de la mixteca oaxaqueña; empleo de niños de seis años o menos en las pesadas labores de siembra y recolecta, vigilados por guardias blancas en ranchos cercados.”<sup>405</sup> Ante esto, “Votan Zapata” (metáfora usada por el EZLN en algunos de sus comunicados, y por *Roco* en los agradecimientos del disco) era el héroe mítico que venía a salvar al pueblo de la explotación y la injusticia, tal como podía escucharse en la parte central dedicada al requinto: “Cuando escuchen cabalgar el caballo de un valiente, es que vuelve el insurgente Zapata para luchar.”

Percibido desde una capital dominada por las mentiras de los medios de comunicación masiva, “los políticos corruptos” y los banqueros mafiosos “nomás chupando la sangre” (metáfora que utilizaron en “Mostros”), el ámbito rural era también expresión idílica de un paraíso perdido y ultrajado no sólo ante el avance de la modernidad urbana, sino más aún, ante la reforma constitucional del artículo 27 que, durante el sexenio del presidente Salinas, eliminó la propiedad ejidal de la tierra. Como apunta el historiador Mark A. Hernández, los antecedentes de esta “traición a la revolución mexicana” se remontan a:

[...] la presidencia de Miguel de la Madrid como parte de un programa de austeridad requerido por la comunidad bancaria internacional para sacar a México de su crisis de deuda. El programa de austeridad secó los subsidios para fertilizantes y otros elementos químicos dados a los campesinos, y erosionó el apoyo a los

---

<sup>404</sup> Jorge Torres, “Hay tiendas de raya. Explotan a más de 500 indígenas en 2 ranchos de Coahuila”, *La Jornada*, 21 de agosto de 1995, sección el país p. 17.

<sup>405</sup> Andrea Becerril y Jorge A. Cornejo, “Explotación y miseria, constantes para 35 mil jornaleros. En San Quintín, condiciones del porfiriato”, *La Jornada*, 17 de julio de 1996, sección el país, p. 11.

precios para las cosechas. [Más adelante], los consejeros de Salinas llegaron al acuerdo de que el campesinado mexicano debía ser sometido a cirugía mayor, transformado y absorbido en la modernización de la agricultura para aumentar su productividad en otros lugares.<sup>406</sup>

Frente a éstas medidas y las figuras de poder que las impulsaron, en la canción se oponían “la revolución civil” y “el autogobierno” para unir las luchas del campo y la ciudad. Como vimos en el segundo capítulo, en el Distrito Federal tal resistencia se había concretado desde 1995 en las manifestaciones de los barzonistas endeudados con los bancos tras la crisis económica de 1994.<sup>407</sup> Ante la deslegitimación de la política y los políticos en la perspectiva de Maldita Vecindad, compusieron “El dedo”, quinto número de este álbum que denunciaba de forma irónica la cultura de simulación implicada en el proceso de sucesión presidencial, conocida popularmente como “dedazo”. Dicha palabra hacía referencia a la costumbre de los presidentes mexicanos según la cual, durante la segunda mitad del siglo XX, designaron a su sucesor.

Por medio de un diálogo entre “Juan Charrasqueado y don Emiliano” –ambas figuras, símbolos de resistencia popular–, en la primera estrofa de la canción se representaba esta “cultura del tapadismo”: “–Uno no gana/ para puros sustos,/ cada seis años/ vuelve a empezar./ Cada dedazo/ todos se van a formar./ El que se mueve no sale en la foto,/ con el tapado hay que esperar. –Se hacen bolas,/ se mueven el piso, parece lo natural,/ sabemos lo que vendrá./ –Luego nos dicen/ que son rete felices./ El pastel se reparten, no engañan a nadie./ ¡Con atolito no me he de curar!”<sup>408</sup> Estas líneas manifestaban el hartazgo frente a una política antidemocrática y caduca, expresado al citar las palabras que alguna vez pronunció Fidel Velázquez, líder hasta entonces de la Confederación de Trabajadores de México (CTM): “El que se mueve no sale en la foto”, frase con que se refería a que, antes de que el ejecutivo diera el “dedazo”, los posibles candidatos no debían mostrar interés por la presidencia.

---

<sup>406</sup> Mark A. Hernández, “Remaking the corrido for the 1990s: Maldita Vecindad’s “El Barzón”, *Studies in Latin American Popular Culture*, Estados Unidos, 2001, p. 104.

<sup>407</sup> *Vid supra*, pp. 73-74.

<sup>408</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El dedo”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 4:00 minutos. Juan Charrasqueado es el personaje principal de un corrido posiblemente compuesto durante la revolución mexicana. Además de “borracho, parrandero y jugador, [se jactaba de ser] muy gallo” para pelear. Con él platica “don Emiliano”, representación de Emiliano Zapata.

En un sexenio marcado por la privatización de muchas empresas paraestatales, “El dedo” también representaba la desconfianza ante un sistema que, además de imponer al presidente “cada seis años”, parecía sólo interesado en repartirse las riquezas nacionales. Quizá Maldita Vecindad compuso esta pieza porque, a diferencia de otros años, la sucesión presidencial de Carlos Salinas de Gortari no se caracterizó porque los posibles aspirantes al cargo, o “tapados” (Luis Donald Colosio, Manuel Camacho Solís y Pedro Aspe Armella), hayan mantenido la lealtad al “dedazo” del presidente tal como hasta entonces se había acostumbrado en el PRI. Hacia fines de 1993, éste anunció que su candidato oficial sería Luis Donald Colosio, ante lo que Manuel Camacho Solís expresó públicamente su desacuerdo, renunciando tras ello a la jefatura en el Departamento del Distrito Federal. Así, se rompía la disciplina que había mantenido al partido en el poder durante décadas, desgastándolo más aún frente a la opinión pública tras el asesinato de Colosio en marzo de 1994.

Retomando a la música latinoamericana a través del compás de seis por ocho, e instrumentando un ritmo “huapanguero” después “anorteñado” (violín y jaranas que luego dan paso al acordeón y el bajo sexto), *Roco* cantaba: “–los platos siempre hay que pagar./ Ellos los tiran/ y a eso llaman progresar”, metáfora del fracaso social que había significado la modernidad prometida por el sexenio que terminó ese año. Desesperanzados ante la ineficiencia de la política nacional, los versos continuaban denunciando sus mentiras: “–discursos, promesas,/ es lo que nos dan,/ parece lo natural./ Nada los hace cambiar./ –Según lo que dicen/ somos todos muy felices./ ¡Morcillas al diablo!, es el cuento de siempre,/ ¡con atolito no me he de curar!”

Desde la perspectiva del colectivo, a esta farsa también se había sumado un amplio sector de la Iglesia católica que, como figura de poder, Maldita Vecindad expresó con “El vigilante” (novena canción de *Baile de máscaras*). Este siniestro personaje no sólo era metáfora de Jorge Serrano Limón, presidente del Comité Nacional Pro-Vida fundado desde 1978, sino también representación de la alianza entre el sistema político y la derecha católica hacia fines de los años ochenta. Según esta pieza, dicha unión político-religiosa no sólo fomentaba una doble moral frente a temas de salud pública como el sida o el aborto, sino que atentaba contra las libertades civiles de expresión y autogestión sexual. Por esto es que Serrano Limón era caracterizado como “[...] mitotero del mundo entero,/ de los

fisgones/ es el primero./ [...] En nuestra sociedad/ hay una lacra mortal/ que se escuda en la moral para manipular./ Habla de religión,/ habla mucho de Dios,/ en sus actos y en sus obras hay un odio atroz.”<sup>409</sup>

Autodefinido como “defensor de la vida y promotor de la moral cristiana”, este individuo aglutinaba hacia 1989 a 140 organizaciones parroquiales, educativas y civiles encargadas, entre otras actividades, de impartir cursos sobre Sexualidad Humana, Paternidad Responsable y Educación de los Hijos.<sup>410</sup> Además, en 1988 su comité se había distinguido por lograr “que se quitara del Museo de Arte Moderno la exposición pictórica *Espacios Alternativos*. La calificaba de ‘irreverente contra la Virgen de Guadalupe, Jesucristo y los ‘símbolos patrios’.”<sup>411</sup> Como crítica a esta personalidad autoritaria y represora, la canción continuaba: “Injusticia y hambre/ le parecen normal/ y si ve una minifalda el grito al cielo da:/ ‘¡El aborto no!/, el condón es peor,/ pues el sida y los hijos son mandatos de Dios’.”

A raíz de los primeros casos de sida en México durante los años ochenta, el gobierno de Miguel de la Madrid impulsó una campaña para promover el uso del condón, que se suspendió hacia el final de su sexenio debido a “las presiones de Pro Vida y del clero mexicano”. Como decía Serrano Limón con orgullo:

Cuando supimos que se preparaban anuncios en que se promovía el uso del condón realizamos presiones para que no pasaran al aire. [...] también pedimos se suspendiera la distribución de condones. [...] Guillermo Soberón, entonces secretario de Salud, había publicado un desplegado en que mencionaba al sida como un problema de salud y no de moral pública. ¡Cómo diablos se atrevió! ¡Es un problema moral que repercute en la salud!, dijo Serrano Limón dando un manotazo.<sup>412</sup>

Ante reacciones que como ésta, fueron muy comunes durante la primera mitad de los noventa, Maldita Vecindad escribió que “cuando se enoja es un ejemplo de lenguaje procaz,” asimilándolo con las personalidades autoritarias de Hitler, Mussolini o la Inquisición. Sobre todo a raíz de la segunda visita del papa Juan Pablo II, encaminada a

---

<sup>409</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “El vigilante”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 4:59 minutos.

<sup>410</sup> Rodrigo Vera, “El respeto al pudor detiene la promoción de los condones”, *Proceso*, 17 de julio de 1989, p. 19.

<sup>411</sup> *Ibid.*

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 18.

“iniciar una nueva etapa de evangelización en nuestro país”, Serrano Limón se fortaleció como parte de la alianza entre el gobierno y la derecha católica durante el resto de la década.<sup>413</sup> Desde entonces, además de apoyar sin crítica alguna la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, las intenciones generales de la política vaticana quedaron bien señaladas: “‘si lo que falta en este país superficialmente católico es la educación de la fe, la educación en las escuelas no puede ser laica’.” Sumado a esto, en Chihuahua condenó el control artificial de la natalidad como cerrazón a Dios y oposición a su voluntad.<sup>414</sup>

Así, “El vigilante” cobra sentido en el periodo que va de 1994 a 1996, ya que desde la perspectiva de Maldita Vecindad, la cercanía entre el gobierno mexicano y las múltiples organizaciones católicas encabezadas por Serrano Limón, sobre todo durante el sexenio del presidente Carlos Salinas, fue otro de los procesos políticos que coadyuvó a perpetuar la deslegitimación del ejecutivo, la pobreza y la falta de libertad en México. Durante la segunda mitad de los años noventa, con el levantamiento neozapatista y las consecuencias sociales de la crisis de 1995, dicha alianza se fue debilitando. Incluso, durante el gobierno de Ernesto Zedillo la Iglesia apoyó la apertura democrática hacia el cambio de sexenio.

Ante la cercanía temporal que tuvo la producción de *Baile de máscaras* (diciembre de 1995 a febrero de 1996) con el cambio de sexenio y sus consecuencias, tales críticas y denuncias representaron una manifestación más del encono popular ante la política y uno de los que, según éste, era culpable de la misma: Carlos Salinas de Gortari. Sobre todo a partir de 1995, este fenómeno se había expresado no sólo a través de sátiras teatrales o de cabaret como *Zedilleus*, *Las arcas perdidas* o *Sor Juana en Almoloya*, sino más aún en la enorme cantidad de “ceniceros, calcomanías, camisetas, máscaras, muñecos obscenos [y] piñatas” que integraban para entonces “la vasta colección de fetiches de la ‘salinasmanía’.”<sup>415</sup>

En esta “crisis de credibilidad”, mientras algunas de dichas camisetas decían en torno del rostro caricaturizado del exmandatario, “Se busca ¡por ojete!”, en otros locales tenían gran demanda “el Salinitas preso en una jaulita” o, “a pesar de su enorme costo –90

---

<sup>413</sup> Pedro Alisedo, “En México hay que componer muchas cosas, menos la Iglesia, que es la verdad”, *Proceso*, 14 de mayo de 1990, p. 6.

<sup>414</sup> *Ibid.*, pp. 10 y 12.

<sup>415</sup> Rosario Manzanos, “Una verdadera ‘salinasmanía’, la invasión callejera de objetos con la imagen del expresidente”, *Proceso*, 25 de noviembre de 1995, p. 50.

nuevos pesos—, la rata negra. Sostenida en sus dos patas traseras y con un dólar en las garras, el juguete tiene como cabeza un Salinas más orejón de lo normal.”<sup>416</sup> Como objetos hechos por sectores oprimidos que se sentían agraviados, eran también formas de resistencia simbólica ante un malestar que sólo podían visualizar en la figura del expresidente. Como señalaba la actriz Jesusa Rodríguez: “las obras de teatro, las canciones, las calcomanías, los muñequitos de semáforo, los chistes y los carteles, son producto de la ‘indignación popular’. Porque —dice— ante ‘este degradante espectáculo de la realidad nacional, lo único que nos queda es reírnos de ella’.”<sup>417</sup>

Si bien Maldita Vecindad había mantenido hasta *Baile de máscaras* parte de la ironía que lo había caracterizado, éste fue un álbum más enfocado en la crítica de las figuras de poder y su falibilidad frente a la oposición popular, perspectiva expresada en algunas líneas de “Aunque”, décimo número del disco: “Aunque poderoso/ al mismo hoyo vas a parar” y “Aunque tú controles/ algo siempre podrá escapar/ No lo puedes negar, esto puede pasar.”<sup>418</sup> Retomando al inicio de la pieza dos versos de José Emilio Pacheco, “El emperador quiere huir de sus crímenes./ pero la sangre no lo deja solo”, pertenecientes al poema *El emperador de los cadáveres*, el colectivo rememoraba metafóricamente las represiones del PRI, y denunciaba las “máscaras” utilizadas por los políticos bajo la lógica del neoliberalismo:

[...] El poder corrompe, el poder es cruel/ el poder te ciega, no te deja ver./ Vendes a la patria, vendes al país./ vendes a la gente./ vendes su sufrir./ Desde tu palacio./ todo se ve bien./ pero tu negocio./ se empieza a caer. Más cara la vida./ más caro el poder./ máscara de sangre./ no te deja ver./ Los bailes y marchas/ con su propio ser./ caras y más caras/ ellas sí te ven.

Así, la interacción entre las manifestaciones populares y las figuras de poder a que se oponían, conformaban el “baile de máscaras” de la realidad capitalina, que para la segunda mitad de los años noventa, como vimos en “Camaleón”, había estado condicionada por una gran cantidad de protestas, marchas y plantones.<sup>419</sup> Para 1998 en que se produjo *Mostros*,

---

<sup>416</sup> *Ibid*, p. 51.

<sup>417</sup> Ana Cecilia Terrazas y Miguel de la Vega, “Del pitorreo de la sátira carpera a la crítica política del cabaret, varios shows expresan la condena para los gobernantes”, *Proceso*, 25 de noviembre de 1995, p. 57.

<sup>418</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Aunque”, *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996, 4:59 minutos.

<sup>419</sup> *Vid supra*, p. 94.

también se cumplían 30 años de los trágicos eventos ocurridos el 2 de octubre de 1968, por lo que en la ciudad se organizaron diversas actividades para conmemorarlos. Entre éstas, la presentación del libro de Raúl Jardón, *1968: el fuego de la esperanza*; la remasterización de *Canoa*, película filmada en 1975 por Felipe Cazals, pero olvidada “durante años en las bodegas de los Estudios Churubusco”; y la lectura de *La noche de Tlatelolco* en el parque de La Bombilla.<sup>420</sup>

Además, “el Comité 1968-1998, en colaboración con el Instituto de Cultura de la ciudad de México, ha organizado una serie de 21 exposiciones ‘simultáneas e itinerantes’ [tituladas] *Por las libertades democráticas*, que se iniciaron el 24 de septiembre en la Galería de la Escuela Normal Superior”. Por su parte, la UNAM organizó múltiples eventos culturales entre los que estuvieron, además de una exposición cinematográfica en el MUCA, obras teatrales presentadas por grupos estudiantiles, mayoritariamente del Departamento de Literatura y Teatro de los CCH. Finalmente, “la disquera Universal Music ha editado el disco conmemorativo *1968: los ecos de un año*, recopilación de algunos de los himnos que acompañaron a aquellos jóvenes que en México y el mundo cambiaron ‘el rumbo de la historia’.”<sup>421</sup>

A través de la novena canción de *Mostros*, “2 de octubre”, Maldita Vecindad también se unió a estas rememoraciones, no sólo identificándose con tales acontecimientos del pasado urbano, sino también dando continuidad a las expresiones contra la represión política que habían usado en su música a lo largo de su trayectoria. Como señaló el historiador Peter Burke con respecto a la memoria colectiva, “los derrotados no pueden olvidar lo que ocurrió y están condenados a cavilar sobre ello, a revivirlo y a pensar en lo diferente que habría podido ser.” En este sentido, quizá el fin de recordar a través de las actividades antes mencionadas, así como de otras piezas que precedieron a “2 de octubre”, era “decir quiénes somos y distinguirnos de ‘ellos’.”<sup>422</sup>

Como señalaba en su libro el escritor y periodista Raúl Jardón, muchas personas seguían teniendo la impresión de que los gobiernos priistas no habían cambiado sus

---

<sup>420</sup> Javier Betancourt, “El rescate de *Canoa*”, *Proceso*, 27 de septiembre de 1998, p. 63; Ángel Vargas, “Más de 60 voces leyeron en maratón el libro *La noche de Tlatelolco*”, *La Jornada*, 19 de octubre de 1998, sección cultura, p. 29.

<sup>421</sup> “Expos en conmemoración del 68”, *La Jornada*, 28 de septiembre de 1998, sección cultura, p. 32; Olga Harmony, “Así que pasen 30 años”, *Ibid*, 2 de octubre de 1998, sección cultura, p. 31; Arturo García Hernández, “Los ecos sin fin del 68”, *Ibid*, sección espectáculos, p. 49.

<sup>422</sup> Peter Burke, *Formas de Historia Cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 79.

políticas autoritarias hacia finales del siglo XX, “y a pesar de la democracia, tenemos un pueblo insatisfecho; las amenazas represivas siguen rondando y dan zarpazos como el de Acteal, y el poder, por más que se vista de modernidad y globalidad, poder sigue siendo; por ello el 68 tiene actualidad y no es sólo historia.”<sup>423</sup> De esta forma, otras luchas se sumaron a las manifestaciones que recordaban el 2 de octubre, expresando que la realidad nacional seguía caracterizándose por la misma circunstancia de tres décadas antes: la impunidad.

En el mismo sentido, Maldita Vecindad escribió: “¿Qué fue el 2 de octubre?/  
¿Cuánta gente murió?/ Los que dieron la orden/ impunes hasta hoy,/ repiten su falsedad,/ fue por su seguridad./ Nuestra historia/ hay que escribir,/ nuestra vida tiene raíz./ Desgraciada la nación/ sin memoria,/ sin historia./ Si no queremos que/ vuelva a pasar,/ nuestra memoria/ es un arma de paz.”<sup>424</sup> Con estas líneas el colectivo no sólo rememoraba su participación en causas sociales y políticas, tal como había hecho desde 1985, sino también utilizaba la historia de acuerdo a su propia interpretación, y recuperaba la noción de “la memoria” como eje estructural de su música y elemento de identidad colectiva en el *rock* mexicano. Para este último y la música de protesta compuesta desde los años sesenta, el 2 de octubre no fue expresado como un hecho concreto a recordar objetivamente, sino como una representación de la juventud reprimida por un gobierno autoritario. Como apunta Ricardo Pérez Montfort:

La represión con la que culminó el movimiento estudiantil del 68 dejó una honda huella en el repertorio musical de quienes participaron en él. El dos de octubre se convirtió en una referencia obligada en los cantos de protesta subsiguientes, tanto en México como en otras partes del mundo. En el primer volumen de la serie de discos dedicada a la Peña de los Parra a principios de los años setenta, se podía escuchar un ‘homenaje a los estudiantes mexicanos’ interpretado por [el chileno Ángel Parra], titulado ‘México 68’. Después de una introducción muy al estilo de un corrido antiguo la letra decía: ‘Para que no se olviden/ las gloriosas olimpiadas/ Mandó matar el gobierno/ cuatrocientos camaradas’.<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> Mónica Mateos, “El 68 está vigente y no nada más es historia: Jardón”, *La Jornada*, 20 de marzo de 1998, sección cultura, p. 29.

<sup>424</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “2 de octubre”, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998, 3:08 minutos.

<sup>425</sup> Ricardo Pérez Montfort, “Cultura musical y resistencia...”, *op. cit.*, p. 9.

Continuando la protesta a través de la música, otras bandas de *rock* habían compuesto en torno a la misma temática, entre las que estuvo Masacre 68, que incluyó en su disco *No estamos conformes* (1989), la canción “Masacre 68”: “Como fieras salvajes a su presa/ los soldados atacan en la plaza,/ [...] demuestran el abuso de su fuerza./ [...] Cuerpos inertes, mutilados, profanados,/ [...] un número incierto de muertos,/ cuyos cuerpos serán ocultados.”<sup>426</sup> Bajo la misma perspectiva, aunque con un estilo musical diferente, Caifanes había escrito “Antes de que nos olviden”, incluida en *Caifanes Volumen II* (1990): “Antes de que nos olviden/ haremos historia./ No andaremos de rodillas/ el alma no tiene la culpa./ [...] Antes de que nos olviden/ romperemos jaulas,/ y gritaremos la fuga,/ no hay que condenar el alma.”<sup>427</sup> Como antecedentes de “2 de octubre”, estas piezas expresaban también la importancia de trascender en la memoria colectiva, a través de los valores y comportamientos que identificaban simbólicamente a una parte de la “juventud roquera”: denunciar la opresión y permanecer de pie ante ella, mantener los ideales personales, y luchar contra las estructuras de cualquier autoridad.

Así, en 1998 se cumplían 30 años de estos trágicos acontecimientos, conmemoración que se sumó a la desesperanzada perspectiva que expresó Maldita Vecindad en “Mostros”, penúltima pieza de este disco.<sup>428</sup> Tomada simultáneamente como metáfora de los años noventa y homenaje a las películas del “enmascarado de plata”,<sup>429</sup> esta canción adquiriría coherencia bajo un contexto condicionado por la denuncia que hizo el levantamiento neozapatista de las condiciones de explotación y marginación sufridas por las comunidades indígenas; las manifestaciones en la ciudad de los barzonistas, el SNTE o los vendedores ambulantes; y de acuerdo a los indicadores publicados por las fuentes hemerográficas consultadas, el alza constante en los índices delictivos de la capital.

A pesar del préstamo millonario que hizo el gobierno estadounidense al del presidente Ernesto Zedillo para aminorar la crisis financiera, así como del optimismo que éste último mostró cuando en su primer informe habló de alcanzar un crecimiento económico superior al 5% anual, y lograr “un México más democrático y más justo”,<sup>430</sup>

---

<sup>426</sup> Masacre 68, “Masacre 68”, *No estamos conformes*, México, Gamma, 1989, 1:35 minutos. Transcripción propia.

<sup>427</sup> Caifanes, “Antes de que nos olviden”, *El diablito*, Nueva York, 1990, 4:47 minutos.

<sup>428</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance.

<sup>429</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

<sup>430</sup> Elías Chávez, “Avizora Zedillo un nuevo país...”, *op. cit.*, pp. 6 y 13.

otra realidad se fue imponiendo durante el resto del sexenio. Para 1995 la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (PGJDF), reportaba que la comisión de delitos denunciados (600 diarios) creció 35% en comparación con el año anterior, mientras que al iniciar 1996, algunos dirigentes empresariales consideraban que se había creado “el caldo de cultivo ideal para los estallidos sociales, [ya que] el número de pobres creció de 40 a 48 millones.”<sup>431</sup>

En una ciudad condicionada por el “fracaso” del regente Oscar Espinosa Villarreal frente a la inseguridad pública, las expectativas frustradas en 1998 ante los escasos logros de la gestión encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas, y los mayores índices de pobreza, el creciente desempleo, la indigencia infantil, y el deterioro del poder adquisitivo de los salarios,<sup>432</sup> “Mostros” representaba la urbe así: “En la desafiante ciudad más grande del mundo/ acechan, con gran maldad,/ abyectos humanoides/ Es un cruel mundo de pesadillas/ con olor a azufre, muerte y terror,/ los zombies caminan las calles.”<sup>433</sup>

En el mismo sentido, el grupo también ironizaba su contexto a través de ciertas imágenes acompañadas por una instrumentación a manera de las películas del Santo: “niños bizarros [...], alcantarillas llenas de sangre y piel [...], la llorona con miedo [y] la mano peluda.” El pesimismo frente al presente del país se expresaba al señalar que “ya no vendrán/ el Santo y Blue Demon/ gobernarán/ los vampiros banqueros”, metáfora que pudo tener como referencia a los caricaturistas Rogelio Naranjo Ureño, o Rafael *El fisgón* Barajas Durán, éste último en el libro de cómics *El papá del Ahuizote*, anunciado así en *La Jornada*: “Ya está a la venta el número de septiembre; acá está el tema y acá están los moneros; ja ja ja ¡los banqueros draculeros!”<sup>434</sup>

Comenzando con los versos “Poderoso caballero/ es don Dinero”, del poema *Letrilla satírica* escrito en el siglo XVII por Francisco de Quevedo,<sup>435</sup> la tercera estrofa de

---

<sup>431</sup> Raúl Monge, “Clima de terror: seiscientos delitos diarios en el Distrito Federal, la ciudad más violenta, insegura y peligrosa”, *Proceso*, 25 de diciembre de 1995, p. 21; Raúl Monge, “Empresarios arruinados...”, *op. cit.*, p. 6.

<sup>432</sup> Raúl Monge, “Alerta perredista...”, *op. cit.*, p. 7; Raúl Monge, “La pobreza y la descomposición del DF son brutales; la mitad de la población recurre a la medicina asistencial del gobierno capitalino: Clara Jusidman”, *Proceso*, 26 de julio de 1998, pp. 8-9.

<sup>433</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Mostros”, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998, 3:35 minutos.

<sup>434</sup> Rogelio Naranjo Ureño, “Otro último”, *Proceso*, 22 de noviembre de 1998, p. 37; Anuncio, *La Jornada*, 2 de septiembre de 1995, sección el país, p. 16.

<sup>435</sup> Estos versos también los usó *Tin-Tan* en la película *El revoltoso* (1951), cuando en la escena del accidente automovilístico, discute con Roberto, personaje interpretado por el luchador y actor Wolf Ruvinskis.

“Mostros” continuaba: “La Momia Azteca es líder obrero”, metáfora que recordaba no sólo a la película *Santo en la Venganza de la momia* (1971), sino más aún a Fidel Velázquez, cuya muerte en junio de 1997 parecía expresar la del presidencialismo corporativista. A continuación, otro acontecimiento increíble de la política mexicana era representado en los “cráneos enterrados en todos los jardines”, versos que aludían al caso de “los restos de la osamenta que el ex fiscal especial Pablo Chapa Bezanilla presentó en octubre de 1996, como los restos de Manuel Muñoz Rocha.”<sup>436</sup>

Tomando la película *Santo y Blue Demon contra los Monstruos* (1969), aparecía una representación metafórica de la maldad imputada al presidente: “El Dr. Maloso es el monarca,/ la Paz de los Sepulcros reina en su comarca”. Como expresión que también se utilizó en “No les creo nada”, continuaba la idea de que el gobierno pretendía eliminar por la fuerza la oposición que exigía justicia por los hechos del pasado. Finalmente, la última estrofa decía: “En esta oscura y larga noche, la tormenta con/ relámpagos y truenos,/ ilumina los rostros de terror y miedo.” Sin fuerzas salvadoras, esta desilusión ante el contexto nacional se acentuaba en el *booklet* incluido en el disco, ya que junto a la expresión:

¡Espeluznante!, [citaba al] Subcomandante Marcos desde las montañas del Sureste Mexicano [...]: ‘Así que aquí tiene usted a las siete bestias del horror del poder en México. En torno a una gran mesa presiden la Hidra del sistema de partido de Estado y la Medusa del crimen organizado, y departen con ella el político-zarigueya, el intelectual-ratón, el banquero-serpiente, el clérigo-demonio, y el militar-hiena.’

Con “Mostros”, el colectivo cerraba de forma pesimista una trayectoria creativa que, a través de las diversas expresiones de la ironía, había reivindicado la crítica frente al sistema político y económico, así como la resistencia simbólica frente a sus figuras de poder más visibles. Ante un contexto que durante los quince años aquí analizados se caracterizó por la decadencia del Estado posrevolucionario frente a la consolidación del neoliberalismo,

---

<sup>436</sup> Entrevista citada a Aldo Acuña Yance; “Ayer, el procurador capitalino, José Antonio González Fernández, ofreció a los medios una nueva identidad de los huesos presentados en 1996”, *La Jornada*, 1 de febrero de 1997, primera plana. Muñoz Rocha fue un exdiputado acusado de asesinar a José Francisco Ruiz Massieu en 1994.

Maldita Vecindad recuperó parte del pasado con el fin de dar un significado diferente al presente.

## **Conclusiones**

Cabe resaltar que en nuestro país la mayor parte de trabajos académicos relacionados con el *rock* mexicano, ha sido desarrollada por disciplinas como el periodismo, la comunicación y, en menor medida, la musicología, la sociología, la antropología y la Historia. Dentro de ésta última, los estudios en torno a dicho género musical extienden fundamentalmente sus límites temporales a toda la segunda mitad del siglo XX, manteniendo los espaciales circunscritos a Guadalajara, Monterrey, San Luis Potosí, Tijuana y el Distrito Federal. Aunque en todos ellos se aborda la interacción de las agrupaciones que protagonizaron el periodo, así como sus formas de expresión y los medios que les permitieron difundirlas, ninguno analiza de manera particular a una de estas bandas como forma de comprender alguna de las etapas del *rock* en México.

En este sentido considero que mi trabajo es un aporte a la historiografía mexicana en torno al tema, ya que no sólo muestra las relaciones establecidas entre estas producciones discográficas y el contexto histórico en el que se compusieron, sino también los elementos simbólicos implicados en su lírica, imágenes y música. Esto a partir de fuentes hemerográficas, documentales, audiovisuales, musicales y, como medio de acercamiento a la trayectoria específica de los participantes, testimoniales. Así, la correlación entre todas ellas me ha permitido explicar a Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio mediante los tres ejes estructurales del capitulado: el “biográfico”, el de la trayectoria del colectivo entre 1985 y 2000, y el de sus representaciones culturales.

Mi investigación permite comprender en qué formas condicionan a un colectivo artístico las coyunturas y procesos políticos de un determinado periodo, así como las fluctuaciones económicas, las problemáticas o movilizaciones sociales y, en ciertos espacios, la convivencia con diferentes expresiones culturales. Éste último aspecto ha implicado también relacionar a Maldita Vecindad con el proceso de paulatina apertura mediática y espacial hacia el *rock* durante los años ochenta, que tras la marginación impuesta por el gobierno federal a partir del Festival de Avándaro en 1971, fue propiciando

la salida de los denominados “hoyos fonqui”, que hasta entonces representaron la vitalidad de muchas expresiones musicales en el ámbito “*subterráneo*” del Distrito Federal.

Como hemos visto en los dos primeros capítulos, este proceso se remonta sobre todo a mediados de los años ochenta, cuando los nombres y lírica de las agrupaciones comienzan a dejarse de expresar en inglés, y la época en que bandas como El Tri, Luzbel, Caifanes, Botellita de Jerez, Cecilia Toussaint o Ritmo Peligroso graban sus primeras producciones profesionales gracias a disqueras como Polydor o Comrock. Asimismo, apoyándose en la labor que desde 1984 realizaba la estación Rock 101, estas primeras inversiones antecedieron a la serie “Rock en tu idioma” difundida en 1986 por la empresa BMG Ariola, promotora también del primer concurso de *rock* mexicano durante 1987, y la que también financió el primer álbum de Maldita Vecindad dos años después.

De forma paralela, en la ciudad de México los grupos podían presentarse en los conocidos popularmente como “hoyos fonqui”, o en espacios no destinados para el *rock*, como teatros y salones de baile, contexto que, más que expresar la falta de apertura institucional hacia el *rock*, evidenció la escasez de un público masivo interesado en este género. Para 1985 esto cambió en cierto sentido, ya que los integrantes de Botellita de Jerez inauguraron Rockotitlán (que continuó las características de La Rockola), teniendo como fin primordial promover “toquines” siguiendo dos requisitos básicos: tocar composiciones originales y con letras en español. Tras ello, se abrieron a esta música espacios como el Bar 9, L.U.C.C o Rockstock, y el Foro Alicia o el Circo Volador durante los años noventa.

Así, el *rock* mexicano comenzó a consolidarse en esta época no sólo ante las inversiones que hicieron las empresas mencionadas, y los espacios que lentamente fueron permitiendo sus presentaciones, sino también ante la trayectoria que, en el “canto nuevo”, la “música folklórica” y “el *rock* rupestre”, muchos de sus participantes ya tenían desde finales de los setenta. De igual manera, este proceso se fortaleció debido a las actividades realizadas por el Museo del Chopo durante la primera mitad de los ochenta y, desde 1985 hasta la fecha, la instalación del “Tianguis Cultural del Chopo”, que cada sábado ha venido montando locales ambulantes de compra, venta e intercambio de una enorme cantidad de géneros musicales nacionales e internacionales.

En los primeros dos capítulos vimos que el *rock* producido en el Distrito Federal (y particularmente el de Maldita Vecindad) comenzó a reivindicar cierto “nacionalismo” no

sólo frente a la difusión de la serie “Rock en tu idioma” y la diferenciación ante agrupaciones de *pop* como Flans o Timbiriche, sino también a partir de la reinterpretación de ritmos latinoamericanos como el *bossa nova*, el *ska* o el *reggae*, y las temáticas que, desde el punto de vista de los roqueros, estaban apegadas a “la realidad” del Distrito Federal: pobreza, subempleo, corrupción, delincuencia, discriminación y represión policiaca, entre otros aspectos.

Por esta perspectiva del entorno urbano, y teniendo en cuenta los antecedentes ya mencionados, se conjuntaron los integrantes del grupo entre 1985 y 1988. A los gustos culturales afines y la identificación ideológica, se sumó el compromiso político del grupo mediante su participación en la serie de conciertos organizados por el PSUM en 1985, en las presentaciones que hicieron para la CONAMUP apoyando a los damnificados del temblor y, a principios de 1987, en el movimiento del CEU. Un año después, Maldita Vecindad suma su música a la marcha en recuerdo de los veinte años del 2 de octubre, y las manifestaciones cardenistas contra el fraude realizado por el partido oficial. Por tanto, además de ser un espacio para difundir su música, estas movilizaciones tuvieron una influencia considerable en la postura política del grupo, expresada más evidentemente en sus últimos dos discos.

Para 1991, el colectivo integró a *Pato* en la producción de *El Circo*, lo que definió aún más la orientación temática, estética y política del grupo. En la medida en que fue posible, durante los años noventa la banda se presentó en apoyo de diversas movilizaciones sociales, sobre todo a partir de 1994 en pro del EZLN y las comunidades indígenas de todo el país. Así, la lírica, los diseños y la música mantuvieron como referentes a las principales problemáticas de México y el Distrito Federal, tal como fueron las manifestaciones de “El Barzón”, el SNTE, los vendedores ambulantes y, de acuerdo a los indicadores publicados por las fuentes consultadas, la crisis económica nacional y el alza constante en los índices delictivos.

Asimismo, toda la producción aquí analizada representó a la ciudad de México no sólo componiendo acerca de “los problemas de ayer y hoy”, sino también recreando a los personajes que, desde la perspectiva del grupo, le daban sentido a parte de su cotidianidad: las pandillas juveniles, los músicos y “cirqueros” de la calle, los “chulos” y las prostitutas, y los merolicos o los “teporochos”, sólo por mencionar algunos. Como representaciones de

la realidad circundante que fueron, todas las canciones que conforman estos cuatro álbumes mantuvieron una cierta crítica social a través de la denuncia irónica y la resistencia simbólica expresada por el “caló” o “caliche” con el que tuvieron mayor contacto durante sus giras por el sur de Estados Unidos.

Considero que éste último factor tuvo un importante papel en la composición de sus canciones, ya que acentuó la propuesta del grupo en torno a lo que consideraban desde los años ochenta como una cierta “mexicanidad”, que no sólo se componía de realidades concretas en la ciudad, sino también de elementos como el orgullo por hablar castellano; el mestizaje cultural entre “lo hispano y lo indígena” (en las características étnicas de “la raza”); el enfrentamiento de la represión autoritaria a través de la organización colectiva; y en última instancia, la reutilización de algunas palabras inglesas como forma simultánea de resistencia y exclusión ante cualquier autoridad.

Con la interpretación que de la historia hicieron los movimientos chicanos desde los años sesenta, su cultura se definió frente a lo que consideraron como la intrusión norteamericana. Según hemos visto en el tercer capítulo, esta lógica fue retomada por Maldita Vecindad no sólo asimilándola con la represión padecida por los migrantes mexicanos en Estados Unidos, sino también con aquella por la que pasaron las pandillas juveniles en la ciudad de México durante los años ochenta o, en Inglaterra, grupos juveniles como los *punks*. En este sentido, los cuatro primeros álbumes mantienen una identificación con aquellos grupos que, desde su perspectiva, han sufrido discriminación, brutalidad y cualquier tipo de represión por parte de las autoridades tan sólo por sus características étnicas o culturales.

Así, las composiciones en torno a ello adquieren sentido en el contexto nacional e internacional de los años ochenta, debido a que se forman principalmente durante el sexenio de Miguel de la Madrid, que no sólo debió lidiar con indicadores económicos negativos y una creciente inflación, sino también con los impactos sociales del temblor, la caída de los precios del petróleo en 1985, y la percepción generalizada de corrupción e ineficiencia en el gobierno.

Siendo un sexenio dedicado a recuperarse de la crisis precedente, así como del descrédito e ilegitimidad que para entonces tenía el régimen, dicho periodo también se inserta en la lógica de las primeras medidas conservadoras y neoliberales impulsadas por

Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Bajo estos lineamientos políticos y económicos, algunas de las letras de Maldita Vecindad parecen reivindicar una cierta “mexicanidad” desde su primer disco en 1989, conjunto de temáticas que, en el sentido de los discursos de “la raza chicana” antes mencionados, se acentúan durante el gobierno de Carlos Salinas ante la firma del Tratado de Libre Comercio y, como el mismo *Pato* mencionó en entrevista, el manejo tecnocrático de la vida nacional durante la última década del siglo XX.

Particularmente los discos *Baile de máscaras* y *Mostros* mantienen un “diálogo” constante con los últimos años de la crisis del estado posrevolucionario, proceso que desde la perspectiva de Maldita Vecindad, dejó el apoyo y la difusión de la cultura en manos de empresas privadas administradas por burocracias tecnocráticas, cuyo interés parecía ser sólo económico. Ante este proceso de privatización de la cultura, durante el periodo comprendido entre 1994 y 2000 el grupo compuso un conjunto de canciones que, a pesar del humor y la ironía utilizados como forma de crítica, transmiten un mensaje desencantando ante el presente y desesperanzado frente al futuro.

En última instancia, estos cuatro discos fueron creados en un contexto caracterizado por la crisis permanente, el estancamiento económico, el declive del Estado presidencialista, las movilizaciones sociales de diversa índole y, en el espacio del “gran circo” que para Maldita Vecindad fue la ciudad de México, la pauperización de las condiciones de vida para muchos capitalinos. Desde luego, a pesar de esto, considero que dichas expresiones pudieron darse gracias a cierta apertura democrática propiciada por los compromisos económicos contraídos con Estados Unidos, las reformas electorales impulsadas por Carlos Salinas y Ernesto Zedillo, la nueva estructura administrativa del Distrito Federal encabezada por un Jefe de Gobierno y, como efecto de ello, la apertura de nuevos espacios para el *rock* mexicano.

Por ello, durante los años noventa fue posible asistir a los conciertos masivos de grupos o solistas internacionales, algunas bandas nacionales, y a los festivales capitalinos del Zócalo, el “Doce Serpiente”, “Muévete por la vida” y “Vive Latino”. Sobre todo en los casos de *Baile de máscaras* y *Mostros*, la difusión fue también posible gracias a nuevas estaciones de radio como Órbita o Reactor 105.7 (que se sumaron a las aportaciones de

Espacio 59, Rock 101, Radio Educación y Radio UNAM), la cadena de televisión por cable MTV, y las transmisiones de Canal Once y Canal 22.

A pesar de la difícil situación que vivía el país ante las secuelas de la crisis política y económica acontecida en 1994, el *rock* mexicano encontró más espacios para su expresión no sólo ante la apertura democrática que el gobierno se vio en la necesidad de promover, sino también por la disponibilidad de las nuevas tecnologías de producción musical, la creación de “Culebra”, y el paulatino surgimiento de disqueras independientes. Aunque en algunas ocasiones grupos como Molotov, Panteón Rococó o Los de Abajo criticaron abiertamente a los medios de comunicación masiva o a las figuras de autoridad, su producción y difusión fueron posibles gracias a este contexto paralelo de inversión económica y autogestión por parte de todos los involucrados en este género musical.

Por último, en el ámbito cultural dentro del cual se insertó Maldita Vecindad, el Distrito Federal pasó por una mayor diversificación de las expresiones artísticas, que aunque no todas fueron difundidas masivamente, sí contaron con foros capaces de darles cabida. Como vimos en los dos últimos capítulos, en este sentido los diarios, las revistas especializadas (conocidas como “*fanzines*”), el radio, el cine, la televisión y, aún con menor impacto, el internet, experimentaron un conjunto de cambios que, bajo la doble lógica de la apertura capitalizada económica o políticamente, tuvieron una influencia importante en posibilitar la producción de los Hijos del Quinto Patio.

Teniendo como base la interrelación entre el contexto histórico del periodo aquí analizado y las reflexiones de la Historia Cultural en cuanto a los sentidos o significaciones simbólicas de ciertas representaciones culturales, considero que mi trabajo es novedoso por recurrir a la metodología propuesta por la Historia oral a través de las entrevistas, abordar las dimensiones lírica, visual y musical de forma temática, y por las posibilidades abiertas para una futura investigación no sólo en torno a Maldita Vecindad, sino también en torno al *rock* mexicano como expresión cultural de una época.

## APÉNDICE (en torno a las imágenes en los discos de Maldita Vecindad: 1989–1998)

En este último apartado abordamos el análisis visual de los cuatro discos que aquí nos ocupan. Quien tuviera entre sus manos el primer sencillo de Maldita Vecindad, podía ver en la esquina inferior derecha el título “Mojado”, mismo que se encontraba alineado a la leyenda que, en la esquina superior, mostraba en negro el nombre del colectivo sobre un fondo blanco. Nuestro observador imaginario vería que las letras de “MALDITA VECINDAD”, muy en consonancia con aquellas del primer álbum de The Clash, aparecían desgastadas y deterioradas, características de las vecindades que para 1989, aún habitaba gran cantidad de familias en la ciudad de México.<sup>437</sup> Bajo éstas, la tipografía cambiaba para el complemento del grupo: “y los hijos del quinto patio”, que en manuscrita remitía al bolero cantando por Luis Alcaraz y a su condición de relegados, marginados, diferentes e, incluso, subterráneos.



<sup>437</sup> Integrado por Michael Geoffrey Jones en la guitarra, John *Strummer* Graham en la voz y segunda guitarra, Paul Gustave Simonson en el bajo, y Terry Chimes en la batería, este grupo de *punk* produjo su álbum homónimo durante 1977 y, de acuerdo a las entrevistas realizadas, fue un referente importante para los integrantes del colectivo. Su portada mostraba en blanco y negro sólo a los miembros de esta banda en el callejón que estaba frente al cuarto en que solían ensayar, ubicado en la calle “Camden” de Londres; *Vid supra*, p. 90.

**Figura 1. Portada del álbum *The Clash, The Clash, 1977. Fotografía. Medidas: 30 x 32 cms;* y portada del sencillo *Mojado, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1989. Fotografía. Medidas: 17 x 17 cms.***

Como tercer elemento de análisis, estaba una fotografía que, entre estas dos leyendas, ocupaba las tres cuartas partes de la portada frontal. En ella aparecían de izquierda a derecha *Lobito, Tiki, Roco, Aldo, Pacho y Sax*. Mirando fijamente a la cámara, se mostraban serios, inexpresivos y manteniendo posturas que parecían casuales, sin intencionalidad alguna. Todos aparecían entre o frente a dos vagones de ferrocarril en los que, según testimonio del primero, aún habitaban algunas familias muy pobres de la delegación Azcapotzalco para el momento en que se tomó esta imagen.<sup>438</sup>

Los seis mostraban en su estilo la mezcla de influencias que consideraban importantes para representar en esta su primera fotografía hacia el conocimiento público. Aunque la imagen pretendía captarlos en un momento sin importancia, podemos observar parte del estilo *punk* en los botines que calzaban *Tiki, Lobito y Sax* (desgastados en el casquillo del frente); en el corte *mohawk* que, en el último plano, alcanza a verse en *Roco*; en el arremangado saco negro de *Sax*; y finalmente, en los desgarrados *jeans* negros de *Tiki*.

Asimismo, podían observarse otras reminiscencias del *punk* al estilo *The Clash*, representadas por la boina, el chaleco y la camisa de éste último, muy en consonancia con la imagen de John Strummer en la portada del álbum *¡Sandinista!* que, como en el caso de Maldita Vecindad, registró en 1980 todos sus temas bajo la autoría del colectivo musical.<sup>439</sup> También aparecían influencias del *two tone ska*, que se concretaban no sólo en la centralidad de los hijos del quinto patio en la imagen, sino también en el sombrero *pork-pie* de *Sax*, que recordaba simultáneamente al saxofonista Lee Kix Thompson en el clásico video “One step beyond” (del álbum *Madness* de 1979), y a uno de los elementos que, junto al chaleco de *Roco*, fueron característicos de la vestimenta de los pachucos.<sup>440</sup>

Continuando con la observación, sentado entre *Lobito* y *Sax* sobre un desgastado durmiente, Aldo miraba inexpresivamente a la cámara, ya no como representación de los

---

<sup>438</sup> Entrevista citada a Adrián Navarro Maycotte.

<sup>439</sup> En torno al álbum *¡Sandinista!*, *Roco* señaló: “nos gustaba mucho porque tenía de todo, *country, rap, reggae, ska* y *dub*.” Entrevista a *Roco* en Aída Analco y Horacio Zetina, *Del negro al blanco: breve historia del ska en México*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, p. 45.

<sup>440</sup> Ejemplos de ello son los álbumes de los grupos ingleses *Madness* o *The Specials*, cuyas trayectorias cobraron notoriedad a partir de 1980, siendo también referentes importantes para Maldita Vecindad.

estilos antes mencionados, sino de otro que llamó su atención durante aquellos años: el *new wave*, concretado de forma particular en la agrupación Talking Heads, cuya producción comenzó en 1977 con el álbum *Talking Heads 77*. Llevando el cabello corto, camisa polo pintada de color rosa y tenis adidas negros, Acuña recordaba a nuestro observador imaginario la portada del álbum *More songs about buildings and food*, producido durante 1978, aunque con poca cercanía musical con el material de Maldita Vecindad.

Finalmente, de cabello largo y recargado en el vagón de la derecha, la seriedad con ceño fruncido de Pacho combinaba con el estilo *punk* de su bermuda verde y la cadena unida a su cinturón, parte de la estética que, ya desde su disco homónimo de 1984, Botellita de Jeréz mostró en defensa de “lo mexicano urbano”, caracterizado porque “desde su imagen, ‘los botellos’ explicitan el lugar de origen de su propuesta: la cultura popular urbana juvenil. Su look es ‘banda’: playera de un solo color sin mangas para enseñar unos musculosos brazos ‘de albañil’.”<sup>441</sup> Al ser un inmediato antecedente de Maldita Vecindad, mostraba a los creadores del “guacarrock” como la representación visual, lírica y musical del humor utilizado en este género para hablar de la cotidianidad en la ciudad de México.

Si nuestro observador imaginario volteaba el sencillo, podía ver que estaba dividido en dos partes. En la ubicada hacia la derecha, bajo el logotipo del álbum *Mosquito Coast*, observaría la caricatura de un obeso mosco que, en la playa, bebía sangre recostado en una hamaca colgada de dos palmeras y, bajo éste, la siguiente “reseña”:

MOJADO está también presente en el MOSQUITO COAST, el álbum doble que reúne el ritmo del Caribe. Un ritmo que baña las costas de Venezuela, Colombia, Panamá, México, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo... música sin prejuicios, hecha por y para gozar, bautizada como salsa, rumba, cumbia, merengue... y cantada en español. Son ritmos que le prestan al rock un encanto especial, que le dan sabor a las baladas y que siempre, siempre, incitan al baile.<sup>442</sup>

---

<sup>441</sup> Maritza Urtega Castro Pozo, *op. cit.*, p. 21.

<sup>442</sup> Sencillo “Mojado”, Madrid, Bertelsmann de México, 1989.

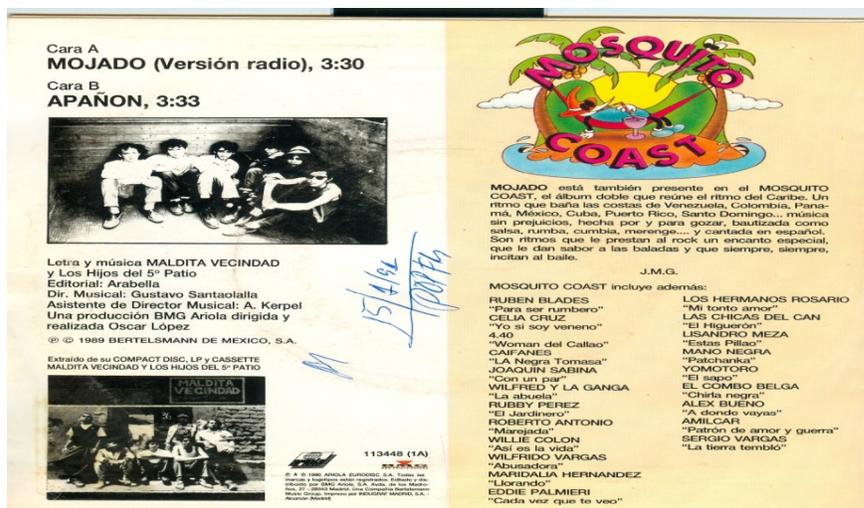


Figura 2. Contraportada del sencillo *Mojado*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1989. Fotografía. Medidas: 17 x 17 cms.

Como podemos observar en este fragmento, para los empresarios de la disquera BMG Ariola que cedieron este tema, así como para los promotores del material, no parecía estar clara la diferencia entre los ritmos que constituían este disco, ya que junto a intérpretes y compositores tan distantes como Rubén Blades (con el tema “Para ser rumbero”), Celia Cruz (“Yo sí soy veneno”) o Joaquín Sabina (“Con un par”), también podían estar grupos que, con los años serían considerados como emblemáticos del *rock* mexicano. Entre ellos Caifanes con “La negra tomasa”, y Maldita Vecindad con “Mojado”, que ante su mezcla rítmica entre mambo y rumba flamenca, entró en este vinilo “sin prejuicios, [hecho] para gozar”.<sup>443</sup>

La segunda mitad, situada a la izquierda sobre un fondo blanco, tenía dos fotografías más: una que, ubicada en la esquina inferior mostraba la portada del álbum *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, y otra arriba de ésta que representaba a los integrantes del colectivo sentados en media luna al interior de la caja de un camión de redilas. Esta imagen aludía simultáneamente al apoyo que el grupo dio al movimiento del Consejo Estudiantil Universitario (CEU) en 1987 –tocando sobre un camión igual–, así como al trágico desenlace de “Mojado” que vimos antes.<sup>444</sup>

Sin embargo, y regresando la mirada al frente del vinilo, la posibilidad de alcanzar “el sueño americano” valía cualquier riesgo. Por esto, en acompañamiento de los hijos del

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> *Vid supra*, pp. 113-114.

quinto patio –no como símbolo de progreso en la ciudad de México que fue durante el porfiriato y parte del siglo XX–,<sup>445</sup> el abandonado ferrocarril es mostrado como vestigio, escenario y representación de la tragedia nacional que era la migración. También, para 1989 los ferrocarriles simbolizaban la decadencia de la idea de modernidad, ya que padecían el descuido de las autoridades, tal como desde años antes señalaba el “Sindicato Nacional de Trabajadores Ferrocarrileros: de las 1,903 locomotoras diesel con que cuenta el sistema ferroviario nacional, sólo 837 están en servicio en la actualidad. Las 1,066 restantes se encuentran descompuestas.”<sup>446</sup>

En este año también salió a la venta el segundo sencillo de la banda: “Morenaza”. Las fotografías que constituían su portada y contraportada, producidas por “Oscar Necochea y Maldita Vecindad”, mostraban a *Sax*, *Pacho*, *Roco*, *Lobito* y Aldo tocando también encima de un camión de redilas a cuyas espaldas aparecían el Circuito Interior, Avenida Tlalpan, el Hemiciclo a Juárez y el Palacio Postal ubicado sobre el Eje Central Lázaro Cárdenas. Tomadas de su primer *videoclip*, estas seis imágenes estaban acompañadas por algunas ilustraciones que, también en blanco y negro, retomaban la estética de los años cuarenta y cincuenta.



<sup>445</sup> Tan sólo para la metrópoli, se ha señalado que “ya al finalizar el siglo XIX, por Tacubaya transitaba el Ferrocarril de Cuernavaca, así como la línea México-Mixcoac-San Ángel-Tlalpan, propiedad de la Empresa de los Ferrocarriles del Distrito Federal”. Sergio Miranda Pacheco, *Tacubaya: de suburbio veraniego a ciudad*, México, UNAM, 2007, p. 156. Señalamos esto no sólo por “la modernidad” que implicaba la presencia del ferrocarril, sino también debido a que las fotografías del primer álbum, fueron tomadas en una vecindad que habitaba Pacho en este barrio de la delegación Miguel Hidalgo.

<sup>446</sup> Raúl Monge, “La modernización, sólo remiendo de antiguallas, con piezas usadas”, *Proceso*, 24 de febrero de 1986, p. 27.

**Figura 3. Portada y contraportada del sencillo *Morenaza*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1989. Fotografía. Medidas: 30 x 32 cms.**

Junto a dos camiones MAN (uno de ellos de redilas, sobre el que estaban representados los integrantes de Maldita a partir de cinco figuras masculinas que cantan una semicorchea) y dos “Pegaso” para pasajeros, aparecía la silueta negra de una fábrica emitiendo una clave de sol desde su chimenea, junto a la que podía leerse “una producción de BMG/ARIOLA, dirigida y realizada por Oscar López”;<sup>447</sup> tres figuras de obreros con overol y martillo junto a los cuales se daba crédito a los ilustradores arriba mencionados; una figura masculina que, precedida por ocho perros (símbolo de quienes en la canción gritaban piropos a las mujeres), se expresaba mediante un silencio de dieciseisavo; y finalmente, varias manos señalando a una figura femenina en minifalda. Estas imágenes parecían transmitir la cultura de los sectores obreros de la ciudad, de los hombres y mujeres que cada día transitaban por sus calles y que, como se escucha en “Morenaza”, en ocasiones cruzaban sus vidas a través de tales piropos.

Tras estos dos sencillos, en la portada del LP aparecían los integrantes como elemento central bajo el logotipo que, en gris y sobre un fondo negro, ya habían utilizado en “Mojado”. De semblante inexpresivo, y frente al portón de la desgastada pared de vecindad en la calle Gobernador Luis G. Vieyra,<sup>448</sup> aparecían de pie o sentados representando en su vestir la mezcla de estilos con los que para entonces se identificaban: parte del *punk* en las roídas botas de casquillo de *Sax* y *Tiki*; el pachuquismo expresado en los calcetines y zapatos bicolors de *Lobito*, los pantalones *zoot suit* y la cadena colgando de la cintura de *Roco*; y finalmente, algunas reminiscencias *new age* en la informalidad de Aldo y Pacho, así como la presencia del *ska two tone* en el sombrero y saco rayado de *Sax* en la portada y la contraportada.

---

<sup>447</sup> Joan Garriga, “La historia de los camiones Pegaso”, en <http://www.encamion.com/node/1660>, consultado el 6 de junio de 2013.

<sup>448</sup> Según el testimonio de Pacho en entrevista, los colores de la pared y la ropa que al fondo aparece, fueron pintados por ellos mismos. Además, de acuerdo a *La Pus Moderna*, que contiene también otras fotos de esos mismos días, dicha vecindad era en la que éste habitaba para entonces. Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 22.



**Figura 4. Portada del álbum *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1989. Fotografía. Medidas: 30 x 32 cms.**

Los escenarios de vecindad mostrados en cada imagen, estética que de otra forma había sido ya utilizada en el sencillo de Caifanes, *La negra tomasa* (1988), fungían como extensión de las temáticas abordadas en esta su primera producción, mismas que retomaban el origen humilde de personajes que, con bajos recursos económicos, recorrían las calles de la ciudad. En la contraportada, mediante posturas corporales relajadas e indiferentes, así como la vista desviada de la cámara (salvo *Roco* y *Lobito*), los Hijos del Quinto Patio parecían representar la precaria situación de muchos ciudadanos que, desde su perspectiva, tanto se había deteriorado.



**Figura 5. Contraportada del álbum *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1989. Fotografía. Medidas: 30x32 cms.**

Tal estética permaneció en *El Circo*, que aunque exhibía con otros colores la portada y contraportada, mantuvo en blanco y negro las imágenes interiores del *booklet*. Mediante éstas, el colectivo no sólo recuperaba los circos populares o “carpas” de la primera mitad del siglo XX como referente, sino también se integraba simbólicamente a sus actividades. Por ello, en el mismo espacio dispuesto para una fotografía que mostraba de espaldas a 12 personas mirando a través de la malla puesta por un circo para evitarlas, aparecían fotografiados a *medium shot* (salvo *Pato*, retratado a *full shot*) los seis integrantes de Maldita Vecindad.



**Figura 6. Fotos interiores del álbum *El Circo, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, 1991. Fotografía. Medidas: 24 x 12 cms.**

Con una toma contrapicada, en la esquina inferior izquierda Pacho estaba de perfil tocando la batería; a su derecha, Aldo tocaba un bajo Fender Precision; arriba de él, y junto a la imagen mencionada del circo, *Lobito* percutía extenuado las tumbadoras; le seguía en la misma dirección una fotografía de *Sax* tocando el saxofón; bajo él, otra vez en contrapicada, *Roco* cantaba dirigiéndose al público; y en la fotografía de la esquina superior derecha, *Pato* miraba las notas tocadas por su mano en una guitarra Fender Stratocaster sostenida por un tahalí de igual marca.<sup>449</sup> Por último, en la esquina inferior derecha de este mismo espacio añadieron dos fotografías de otros momentos históricos.

Mientras la primera mostraba el interior de una carpa cuyo público, sentado o de pie, prestaba atención a un espectáculo que no aparecía en la imagen, la segunda tomaba en ángulo picado a un grupo de personas que parecían involucradas en un posible *slam* o una trifulca.<sup>450</sup> Resaltaba en el centro de ésta un hombre que, vestido con pantalón de mezclilla y botas de casquillo, estaba parado sobre sillas previamente derribadas con una actitud que parecía convocar al baile o la violencia. Por tanto, el relato implicado en la disposición formal de tales fotografías, representaba que “los fisgones” al exterior de este humilde circo querían ver tocar a Maldita Vecindad, y que tras algunas canciones, la gente terminaba

<sup>449</sup> Se le llama así a la banda de cuero cruzada sobre el pecho y la espalda que sirve para sostener este instrumento.

<sup>450</sup> Desde que surgió en los ochenta, esta palabra fue sinónimo de “[...] un baile frenético en el que todos brincaban y corrían en círculo, la mayoría de las ocasiones dándose caballazos, y uno que otro soltando golpes.” Bruno Bartra, *op. cit.*, p. 81.

inmersa en el baile o “los trancazos”, tal como podía escucharse hacia el final de “Pachuco” en voz de *Tin-Tan*.

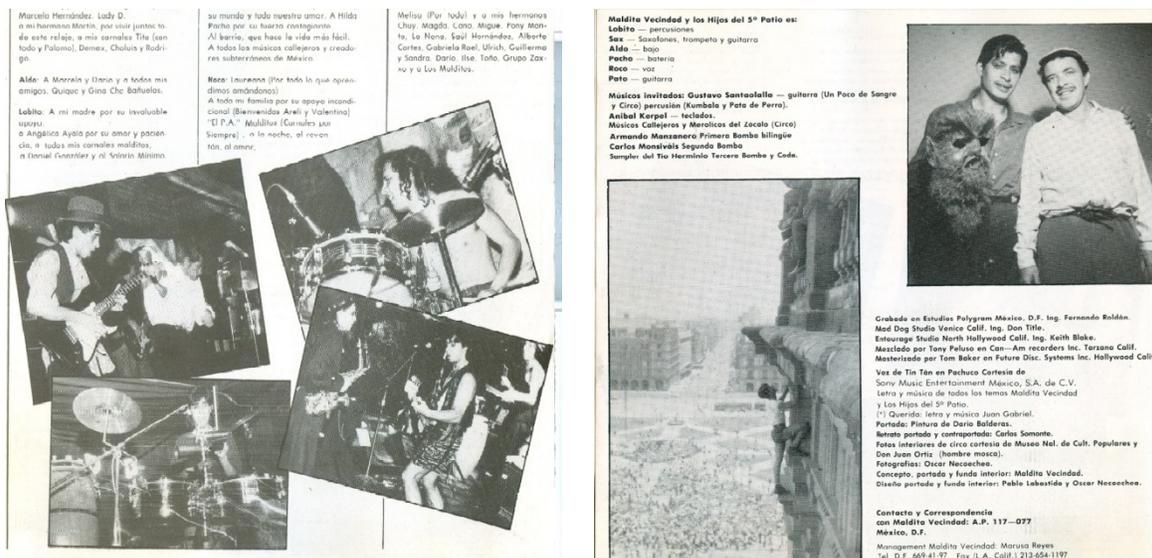
Además de éstas, en la sección del *booklet* dedicada a las letras, el fotógrafo Oscar Necochea –a quien en los créditos del disco se atribuyen estos trabajos– también incluyó seis imágenes individuales a *medium shot*: de izquierda a derecha, la misma de *Lobito* utilizada en la parte posterior; *Sax* con sombrero de media copa tocando la trompeta y vistiendo gabardina negra; Aldo, de playera sin mangas, portando su bajo y observando un punto indeterminado a la izquierda de la cámara; mirando hacia ésta, y portando un sombrero que en su copa decía “Don’t worry” (“No te preocupes”), *Pato* parecía estar chiflando; a continuación estaba Pacho, vistiendo chamarra de piel, y dirigiendo hacia arriba la mirada; finalmente, vestido de negro *Roco* aparecía mirando hacia la cámara con expresión “feroz” y actitud desafiante.



**Figura 7. Fotos interiores del álbum *El Circo*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1991. Fotografía. Medidas: 35 x 12 cms.**

Por último, en la sección dedicada a los créditos incluyeron dos fotografías más. La primera, ubicada en la extrema izquierda como conmemoración de los cincuenta –años con los que estéticamente se identificó el grupo–, mostraba a “Don Juan Ortiz Hernández (hombre mosca y ex doble de Tintán, El Santo y Lon Chaney)” trepando por el costado oriente de la catedral metropolitana, mientras al fondo se veía la avenida 20 de noviembre y

una multitud congregada en el zócalo.<sup>451</sup> Junto a ésta imagen en la esquina superior derecha, aparecía nuevamente con Germán Valdés *Tin-Tan* sosteniendo una máscara de lobo.<sup>452</sup>



**Figura 8. Fotos interiores del álbum *El Circo*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1991. Fotografía. Medidas: 24 x 12 cms.**

Además, la portada, contraportada y sección de las letras en el *booklet*, incluía diversos grabados que donó el Museo Nacional de Culturas Populares, junto a las “fotos interiores” del circo y la trifulca mencionadas. Estas pequeñas “viñetas de Manuel Manilla, José Guadalupe Posada y grabadores desconocidos que ilustraron los programas circenses de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX”,<sup>453</sup> no sólo fueron retomadas para un libro posterior escrito por Alfonso Morales, sino también contribuyeron a la concepción que Maldita Vecindad desarrolló respecto al circo y la ciudad, insertando al grupo en un periodo más amplio de la historia popular mexicana.

Estas imágenes incluían a personajes como el hombre de goma, el trapecista, el malabarista, los payasos, y las equilibristas de pie sobre caballos corriendo. En la

<sup>451</sup> Hacia 1956, éste hombre fue reconocido por escalar en numerosas ocasiones la catedral, actividad por la que fue apodado “el hombre mosca”. “Juan Ortiz Dávila escala edificio”, en <http://www.youtube.com/watch?v=Vid4yi2WDQo>, consultado el 27 de febrero de 2014.

<sup>452</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, “Créditos”, *El Circo*, México, Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1991.

<sup>453</sup> María Elena Hope, *op. cit.*, p. II.

contraportada ubicaron la lista de canciones, que encabezó una viñeta con la palabra “Circo”, acompañada por dos payasos sonriendo y dos trapeceistas, junto a la que también se integró una fotografía del colectivo tomada por Carlos Somonte a las afueras de un circo.

Con la experiencia de haber participado en los discos *Falta amor* (1990) y *Mundo feliz* (1991), de los grupos Maná y Fobia respectivamente, Somonte mencionó que en el proceso creativo de esta imagen sólo intervino sugiriendo el lugar, las poses de los integrantes, e intentando lograr el “estilo más estridente de Maldita” [sic], pero que en última instancia “todo fue responsabilidad y criterio de la banda. Todas las [fotos] que he mencionado [en entrevista], fueron realizadas del brazo de las bandas en cuestión, siempre en una intensa mancuerna creativa con cada uno de los grupos y su muy particular imagen.”<sup>454</sup>

En la correspondiente a la contraportada, los integrantes de Maldita Vecindad conservaron poses y actitudes similares a las del disco anterior. Con expresión completamente seria, se mostraba la influencia del estilo *punk* en la chamarra de Pacho o las botas de casquillo de *Sax y Pato*; parte de la vestimenta de pachuco en el saco de *Pato* y el pantalón de *Roco*; o la más informal vestimenta *new age* de *Lobito* y Aldo, este último sin dirigir la mirada a la cámara. Finalmente, este disco se presentó con una portada que, diseñada entre “Pablo Labastida, Oscar Necochea y Maldita Vecindad”, fue pintada en última instancia por Marco Darío Balderas, a quien Pacho conocía desde 1985.<sup>455</sup>

En entrevista, Balderas señaló que a principios de los años noventa “comenzaba a hacer cuadros con temas de la fotografía mexicana antigua, pues pensaba que los años finales del siglo XIX y principios del XX, podrían tener un interés pictórico si lograba hacer una paleta de colores acorde a las imágenes” que el colectivo le había solicitado. Una vez decidido el diseño, utilizó para su elaboración la “técnica mixta, pues usé guache,<sup>456</sup> acrílicos y las caras fueron recortadas de fotografías [tomadas por Carlos Somonte]. Se iban a hacer primero pintadas, pero era preferible el detalle fotográfico, [que determinó] en

---

<sup>454</sup> Entrevista a Carlos Somonte realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 1 de octubre de 2013. Después de *El Circo*, éste fotógrafo también participó en los siguientes discos: *Te vas a acordar de mí* de Tex Tex (1994); *Avalancha de éxitos* de Café Tacuba (1996); *Amor chiquito* de Fobia (1995); *Babel* de Santa Sabina (1996); y de La Lupita, *Tres-D* (1996).

<sup>455</sup> Créditos en *El Circo*, México, Bertelsmann de México S. A. de C. V. Div. BMG Ariola, 1991.

<sup>456</sup> “Técnica pictórica sobre papel o cartón, consistente en aplicar el color diluido en agua o agua mezclada con goma o resina.” En <http://www.wordreference.com/definicion/guache>, consultado el 27 de febrero de 2014.

buena medida la expresión corporal de los personajes.”<sup>457</sup> Como pasaba con las fotografías y viñetas que donó el museo, la estética de la portada –en consonancia con la música– obedecía a la misma rememoración de lo que consideraron la cultura popular en los siglos mencionados.

En este sentido, el color “sólo buscaba ser brillante, como lo es en un circo mexicano. Tal vez el de una sencilla carpa de barrio con los típicos personajes y dos monstruos (tarántula y lagarto), pues las canciones del disco hablaban de un ambiente urbano popular con inspiración tipo años cuarenta y cincuenta.” Tanto el payaso que asomaba sonriente a través de un parche de tambor reventado, como el título de *El Circo* sobre las cortinas de colores, fueron imágenes que Balderas copió del libro *Ver para creer: el circo en México*. Esto se puede corroborar en los grabados originales de 1888, uno de los cuales anunciaba: “Circo mexicano, Plazuela de San Salvador el Verde”,<sup>458</sup> espacio de la calle homónima en la delegación Cuauhtémoc. En cuanto al resto de los elementos en esta portada, *Lobito* aparecía:

[...] tocando las maracas vestido con camisa de bongosero, y de la cintura hacia abajo con pantalón de chinaco y botines; después, como la mujer gorda, está *Sax* con su sombrero, vestido verde de lunares, rebozo y huaraches; en medio baja *Pato* con cuerpo de tarántula; Pepe “Pacho”, subido en un banco es el hombre de goma, con camiseta colorida y tiene en su mano izquierda unas antorchas de tragafuegos; Aldo es el hombre fuerte a la derecha, con un traje azul que tiene un águila, un sol y una luna. Tiene tatuada en el brazo izquierdo un ancla y en el derecho sostiene unas pesas. Por último, abajo, *Roco* tiene la forma de un lagarto y saca la lengua como tal.<sup>459</sup>

---

<sup>457</sup> Entrevista a Marco Darío Balderas realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 6 de septiembre de 2013.

<sup>458</sup> Véase María Elena Hope, *op. cit.*, p. 98.

<sup>459</sup> Entrevista citada a Marco Darío Balderas.



**Figura 10. Portada del álbum *El Circo*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1991. Guache, acrílicos y fotografías sobre papel ilustración. Medidas: 32 x 32 cms.**

Al fusionar algunos elementos de las “carpas” con otras expresiones del pasado cultural en México –como en el caso del chinaco–, Maldita Vecindad intentó representar en esta portada una cierta esencia nacional que, a través del mestizaje visual, lírico y musical creado desde la ciudad, los identificaba con los sectores populares desde la segunda mitad del siglo XIX. Así, poner sobre un mismo escenario al hombre de goma –cuya posición también tomaron de una fotografía en el libro ya mencionado– junto al sonriente bongosero, los fenómenos o “la mujer gorda”, era aludir e insertarse simultáneamente en una realidad que podía ser mágica e increíble, pero en el fondo, triste y dolorosa.

Esta idea cambió en las imágenes incluidas en *Baile de máscaras* (1996), debido al contexto nacional a partir de 1994, los reemplazos en el grupo –*Lobito* por Javier Rico en las percusiones, y *Pato* por Tiki en la guitarra–, y los cambios en el personal involucrado en la producción. Adjudicando el “concepto creativo a Maldita Vecindad”, y con la idea de que “nunca quisimos hacer un segundo *Circo*”,<sup>460</sup> en este álbum se integraron “fotos antiguas y de luchadores [del] Archivo Arturo Ortega Navarrete,” así como algunas máscaras de la Galería Eugenio, ubicada en Allende 82 de la colonia centro. También, participaron Víctor Gayol, quien fotografió la “colección de máscaras indígenas cortesía del

<sup>460</sup> Entrevista citada a Eulalio Cervantes Galarza.

Museo Nacional de Culturas Populares”, y Rogelio Cuéllar, encargado de fotografiar al colectivo y la imagen en contraportada.<sup>461</sup>

Condicionado por las polémicas en torno a la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, la reivindicación de las comunidades indígenas tras el levantamiento del EZLN, y la idea del mestizaje cultural implicado en las influencias “de la música chicana, de la mediterránea y muchísimo de la árabe”,<sup>462</sup> *Baile de máscaras* ya no presentó a los integrantes de Maldita Vecindad como protagonistas de la portada. En su lugar, sobre el movimiento y la interacción que sugería su título, aparecían cuatro máscaras siguiendo el mismo sentido giratorio de los círculos concéntricos bajo ellas. La primera, en la esquina superior derecha como alusión al elemento prehispánico, pertenecía a la cultura maya; bajo ésta, como referencia al elemento negro, seguía una máscara perteneciente a la danza de los negritos en Michoacán o Guerrero; a continuación, respecto al elemento europeo, venía un “barbón” o “huehue”; y finalmente, una máscara antropozoomorfa de color verde portaba en su cabeza un murciélago como entidad protectora.



**Figura 11. Portada del álbum *Baile de máscaras*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1996. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

De esta forma, el colectivo reivindicaba la festividad y el mestizaje de todas las herencias culturales implicadas en el ritual del “baile” visual y musical. Por ello en la portada

---

<sup>461</sup> Créditos en *Baile de máscaras*, Estados Unidos (Memphis Tennessee), Bertelsmann de México Div. BMG Ariola, 1996.

<sup>462</sup> Mónica Mateos, “Baile de máscaras...”, *op. cit.*, p. 28.

utilizaba una disposición circular, ya que esta forma “es el núcleo central de la ritualidad: cuando los chicanos se reúnen para convocar a los ‘ancestros’ se dirigen a los cuatro puntos cardinales y se hacen las plegarias en círculo. En este sentido, el círculo habla no sólo de continuidad entre la vida y la muerte, sino de abolición de las relaciones de poder, del borramiento [sic] de las jerarquías.”<sup>463</sup> Así, tanto la portada como el círculo interior en el que también “danzaban” dos “Manueles”, una “malinche (o comadre) y otro negrito, eran continuación de la resistencia simbólica plasmada antes en su lírica.<sup>464</sup>



**Figura 12. Imagen interior del álbum *Baile de máscaras*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1996. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

En la sección del *booklet* dedicada a las letras también aparecía una máscara de la danza “Turi Huararicha” de los negritos, proveniente de Uruapan, Michoacán –entre “El chulo” y “Por ahí”–, que aludía no sólo a la herencia negra ya mencionada, sino a las influencias que, como señaló *Pato*, Maldita Vecindad retomó para este álbum.<sup>465</sup> Finalmente, el colectivo incluyó tres imágenes más: un trío de “chores” tocando la guitarra y dos máscaras “huicholas”. Junto a los círculos de “baile” y los negritos ya mencionados, éstas completaban la referencia a lo que el grupo consideró como las principales raíces culturales de México: la indígena, la europea y la negra. Tanto visual como lírica y musicalmente, el colectivo representó la idea del mestizaje que permeaba toda esta producción.

<sup>463</sup> Mariangela Rodríguez, *op. cit.*, p. 251.

<sup>464</sup> Tomando en cuenta las manecillas del reloj, los “Manueles” estaban ubicados a las seis y 12, mientras “la malinche” y el negrito a las 9 y 3 respectivamente.

<sup>465</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano. *Vid supra*, p. 78.



**Figura 13. Imágenes interiores del álbum *Baile de máscaras*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1996. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

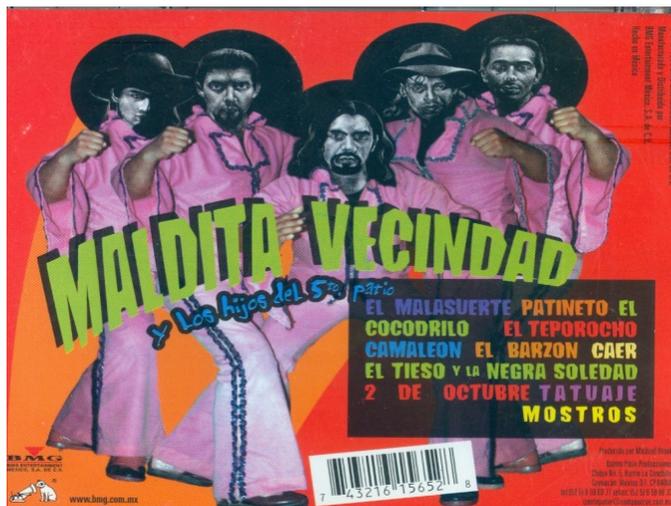
A diferencia de los discos anteriores, los integrantes de Maldita Vecindad aparecían “ocultos” bajo el CD, en cuyo centro estaba “El psicodélico”,<sup>466</sup> imagen en torno a la que parecían girar las múltiples máscaras que el colectivo tomó de la Galería Eugenio. De izquierda a derecha, junto a una columna de seis máscaras, aparecían en cuclillas *Sax*, Aldo, *Pato*, *Pacho* y *Roco*, todos sosteniendo una y mirando inexpresivamente a la cámara, disposición formal que también rompía con el diseño mantenido en los dos discos anteriores.



**Figura 14. Imagen interior del álbum *Baile de máscaras*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1996. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

<sup>466</sup> Como *Sax Cervantes*, este luchador también nació en San Luis Potosí, siendo muy reconocido en México y Estados Unidos durante los años setenta.

Por último, en cuanto a *Mostros* sólo haremos referencia a las imágenes frontal y trasera, así como a las que acompañaron las canciones aquí analizadas. Como se menciona en los créditos, el “Concepto Arte” fue realizado por Maldita Vecindad, el diseño gráfico por Fritz Torres Carrillo y su asistente Raúl Núñez, y algunas de las ilustraciones por Mario Henríquez.<sup>467</sup> En la contraportada de este álbum, los integrantes aparecieron en un fotomontaje compuesto por los rostros –de izquierda a derecha– de *Sax*, *Pacho*, *Roco*, *Pato* y Aldo que Mario Henríquez dibujó a blanco y negro, y que después integró a los cuerpos de “los Villanos”. Éstos últimos aparecían uniformados de rosa con espiguillas al estilo de la música disco de inicios de los años setenta, y mirando a la cámara en posición “combativa”.<sup>468</sup>



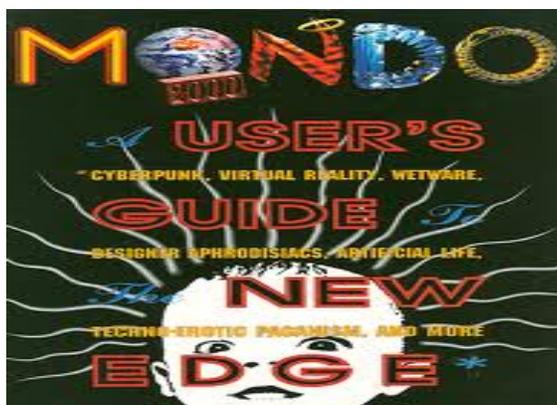
**Figura 15. Contraportada del álbum *Mostros*, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, 1998. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

En esta sección también cambió el logotipo que hasta *Baile de máscaras* habían utilizado para el nombre del grupo, resaltando simultáneamente el amplio colorido de las canciones presentadas. De acuerdo a Fritz Torres, éste diseño tenía como referente cultural a la revista de Los Ángeles, California, publicada durante los años noventa, *Mondo 2000*, que había

<sup>467</sup> Créditos en Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Mostros*, México, BMG Entertainment México, 1998.

<sup>468</sup> Entrevista a Fritz Torres Carrillo realizada por Juan Carlos Encinas Rayón, ciudad de México, 8 de marzo de 2014. “Los villanos” fue el nombre que como luchadores profesionales se dieron los hermanos José de Jesús Díaz Mendoza, José Alfredo Díaz Mendoza, Arturo Díaz Mendoza, Tomás Díaz Mendoza y Raymundo Díaz Mendoza, mismos que, presentándose en el ring casi siempre juntos, alcanzaron cierta fama durante los años ochenta y noventa.

sugerido Pacho, y cuya característica principal era la difusión de la “*tecno*” y “*ciber-cultura*”, así como la estética “*kitsch* saturada de color en todas sus imágenes”.<sup>469</sup> La influencia más evidente de dicha revista podía observarse en la similitud de la tipografía en sus títulos, que en referencia al mismo estilo “*kitsch*” mencionado, prácticamente fue copiada en la portada de *Mostros*.



**Figura 16. Portada de la revista *Mondo 2000*, Ken Goffman y Allison Bailey Kennedy (eds.), 1989. Fotografía.**

Por otra parte, aparecían dos platillos voladores, cinco extraterrestres que descendían de una nave espacial, y un “dinosaurio” de juguete caminando en una ciudad de la que podían distinguirse, junto a otros edificios, el Monumento a la Revolución y el Ángel de la Independencia. Como Torres mencionó, “me acuerdo que yo tenía uno de esos monitos orejones de Salinas de Gortari que vendían en las esquinas, y se los agregué como si fuera un ejército invasor que llegaba de algún otro planeta. El monstruo lo sacamos de secciones de una imagen de Godzilla.”

Ésta figura sostenía en sus patas delanteras un viejo televisor marca RCA que, en su imagen central, mostraba un brazo presentando una tarjeta de crédito con la leyenda “vida”, ante lo que cinco personas –de rostro editado– mostraban una expresión aterrorizada. En última instancia, la idea de esta portada era “armar una escena de terror tipo ‘*B movie*’, algo como Godzilla mezclado con una invasión extraterrestre que nos envía un ejército de

<sup>469</sup> Entrevista citada a Fritz Torres Carrillo. La palabra “*kitsch*” hace referencia a los elementos visuales excesivamente recargados o vistosos.

políticos corruptos para gobernarnos.”<sup>470</sup> Asimismo, consideramos que la imagen retomaba los versos de “Mostros” referentes a los “platillos voladores por todos los confines” y los “rostros de terror y miedo”, sintetizando la percepción que, en “un cruel mundo de pesadilla”, tenía Maldita Vecindad respecto a un contexto dominado por la influencia de los medios de comunicación masiva.



**Figura 17. Portada del álbum *Mostros, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, 1998. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

Como Pato señaló en entrevista, “mientras no se rompa la mediocracia [sic], no habrá democracia. Sigue existiendo el avasallamiento de los medios de comunicación,”<sup>471</sup> idea que antes expresó el colectivo en “No les creo nada”. Por otra parte, además de las temáticas urbanas que desde 1989 habían identificado su música y diseños –esquina inferior izquierda–, también la ironía seguía expresándose en las inofensivas figuras de juguete que contrastaban con el rostro de los hombres y mujeres frente al televisor. Quizá esta imagen no sólo aludía a una sociedad que, a través de las tarjetas de crédito, equiparaba el valor de la “vida” con el del dinero, sino también a la problemática concreta de los mexicanos que,

---

<sup>470</sup> Los filmes denominados “películas B”, son aquellas que durante la primera mitad del siglo XX fueron producidas con muy bajo presupuesto, así como caracterizadas por su falta de aspiración artística y burda recurrencia a los géneros de ciencia ficción, *western* y terror.

<sup>471</sup> Entrevista citada a Enrique Montes Arellano.

agrupados en *El Barzón*, demandaban la disminución de los intereses acumulados con los bancos.<sup>472</sup>

Ya en el interior del *booklet*, la tercera página correspondía a “El cocodrilo”, en cuyas esquinas superior derecha e inferior izquierda, aparecían fotografiadas las partes trasera y delantera del auto “dientón” que tenía *Pato*, estética de los años cincuenta retomada también por los Skarnales en el disco *Vatos rudos* (1997), o por Cabrito Vudú en su álbum *Tatuajes de pólvora* (1998). Junto al título, Fritz Torres dibujó una calavera con pipa y barba de candado que, vistiendo sombrero con pluma, representaba al “fantasma pachuco” de *Tin-Tan* sobre el que hablaba la canción. En la siguiente página, y bajo el título de “El teporocho”, aparecían tres imágenes de diferente procedencia: una desconocida ciudad iluminada durante la noche, y un grabado de José Guadalupe Posada que mostraba a un insecto gigante atacando a un aterrizado teporocho –monstruo por él imaginado–, éste último tomado de otra fuente.



**Figura 18. Interiores del álbum *Mostros, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, 1998. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

Con la misma intención que tenía el disco de “presentar de manera literal o metafórica los diferentes monstruos que aterrizan a la sociedad (la corrupción, los medios, la represión)”, en la siguiente página aparecía un corpulento policía “Camaleón” en forma de cómic, dibujo que también elaboró Mario Henríquez con base en esta idea. Asimismo, ante la vigencia que en 1998 seguían teniendo las demandas de los neozapatistas en Chiapas, las calaveras enmascaradas frente al desierto de Sonora en “El Barzón”

<sup>472</sup> Vid supra, p. 74.

representaban “al monstruo que oprime a la gente del campo y la obliga a levantarse en armas cubriendo su rostro,” aseerción que iba en el mismo sentido de la letra bajo ellas: “la revolución civil, viva el autogobierno”.<sup>473</sup>

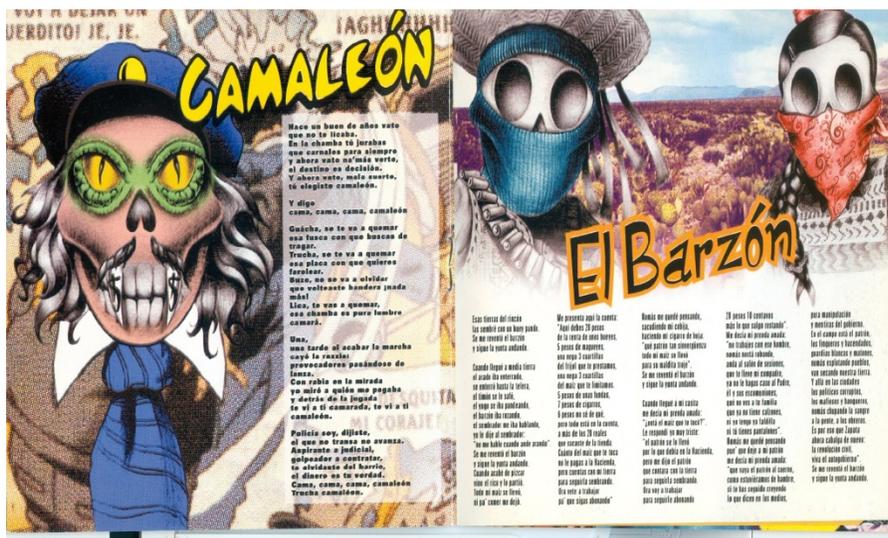


Figura 19. Interiores del álbum *Mostros, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, 1998. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.

Ya en las últimas páginas se integraron seis imágenes más para “2 de octubre” y “Mostros”, que como señaló Fritz Torres, fueron tomadas de “la gráfica popular del 68... de carteles anónimos que circularon en esos tiempos de manera clandestina en lugares como Tlatelolco; [y en el caso de la segunda, como] referencias a imágenes de monstruos clásicos de películas de terror como el de la laguna verde [o] los monstruos de películas mexicanas como [las de] el Santo.” En ambos casos permeaba un carácter negativo con respecto a las autoridades gubernamentales y, como señalamos antes, el presente del país asimilado a “un cuento de terror” sumido bajo una “oscura y larga noche”.

<sup>473</sup> Entrevista citada a Fritz Torres Carrillo. Estos mismos elementos relacionados con la muerte y el movimiento neozapatista, fueron también integrados en las imágenes de álbumes como *Transgresores de la ley* y *Contrarrevolución avenue* de Tijuana No, en 1994 y 1998 respectivamente; *Dale aborigen* (1994) y *Subversiones* (1996) de Todos tus muertos. Tanto estos dos grupos como Los skarnales y Cabrito Vudú fueron incluidos en los agradecimientos de *Mostros*.



**Figura 20. Interiores del álbum *Mostros, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, 1998. Fotografía. Medidas: 12 x 12 cms.**

Quizá sin pretenderlo, con “*Mostros*” el colectivo sintetizó las tres manifestaciones que caracterizaron su expresión musical: denuncia irónica, nostalgia, y resistencia en favor de sus convicciones ideológicas o estilísticas. En el contexto de la segunda mitad de los años noventa, las dos primeras se acentuaron a través de *Baile de máscaras* y *Mostros*, postura que en cierto sentido los hizo asumirse como “defensores” de causas que consideraron justas –sobre todo en el caso de *Roco*–, “voceros” de los sectores marginados u oprimidos en el país o la ciudad de México, y reivindicadores de algunas expresiones culturales o hechos históricos que, desde su perspectiva, debían permanecer en la memoria de sus escuchas como elementos de identidad colectiva.

Al “utilizar” constantemente la historia como referente de las dimensiones lírica, visual y musical, Maldita Vecindad buscó también cuestionar y criticar a “los poderes” político, religioso o mediático que, según ellos, alejaban al país de sus raíces culturales propias mediante la imposición del modelo económico neoliberal. En este sentido, los cuatro álbumes aquí analizados representaron en mayor o menor medida una forma de integrarse al devenir histórico popular de México y su capital, aunque desde una visión “alternativa” o paralela a la propuesta por las instituciones culturales que el Estado fue dejando en propiedad privada durante este periodo. En última instancia, estos cuatro discos sintetizan las interrelaciones del grupo no sólo con su contexto, sino también con las diversas manifestaciones de la expresión popular concretada en el *rock* mexicano de estas décadas.

Ante un contexto permeado por las consecuencias de los acontecimientos en 1994, el colectivo buscó en el pasado “nacional” o las expresiones culturales de los mexicoamericanos, un sentido de identidad capaz de confrontar o resistir simbólicamente el desgaste del Estado frente al sistema económico neoliberal. Finalmente, al fusionar todo lo visto hasta aquí en sus cuatro primeros discos, Maldita Vecindad se convirtió en una de las expresiones populares más importantes del México de fin de siglo.

## Anexos

### 1. Integrantes de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio entre 1982 y 1990

<b>Año</b>	<b>Integrantes</b>
1982-1985	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rolando Javier Ortega Cuenca alias <i>Roco</i> (cantante).</li> <li>- <i>Tejón</i> (bajista-tecladista).</li> <li>- Marco Arturo Reyes Hagen alias <i>Tiki</i> (guitarrista).</li> <li>- Adrián Navarro Maycotte alias <i>Lobito</i> (percusiones).</li> <li>- <i>Germen</i> (bongós).</li> <li>- Rafael <i>Tram</i> (baterista), después suplido por Hiram.</li> </ul>
1986	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salida del <i>Germen</i>.</li> <li>- Ingreso de José Luis Paredes Pacho (clarinete), después supliendo a Hiram en la batería.</li> <li>- Ingreso de Eulalio Cervantes Galarza alias <i>Sax</i>.</li> </ul>
1987	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salida de <i>Tejón</i> e ingreso de Aldo Acuña Yance.</li> </ul>
1988	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Roco (cantante), Tiki (guitarra), Sax (saxofón alto, tenor y guitarra rítmica), Lobito, (percusiones), Pacho (batería), Aldo (bajo).</li> </ul>
1990	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salida de <i>Tiki</i> e ingreso de Enrique Montes Arellano alias <i>Pato</i> como guitarrista.</li> </ul>
1995	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salida de <i>Lobito</i> e ingreso de Javier Rico en las percusiones.</li> </ul>

## 2. álbumes, listas de canciones y letras completas de las piezas analizadas

### I. *Maldita Vecindad y los Hijos del*

*Quinto Patio* (1989)<sup>474</sup>

- Piezas:

1. “Apañón”.
2. “Rafael”.
3. “Morenaza”.
4. “Mujer”.
5. “Mojado”.
6. “Bailando”.
7. “Apariencias”.
8. “Supermercado”.

#### 1. “Apañón”

En la noche en la ciudad  
los gatos miran pasar  
las patrullas merodear  
buscando a quién apañar.

Dentro de una, Paco y Juan,  
alias *Mostro* y el *Simbad*  
recorren por quinta vez  
la Guerrero y la Merced.

En la esquina ven cruzar  
a la víctima ideal.  
Juan acelera,  
Paco le dice: ‘¡Espera  
vamos a agarrar al infeliz  
como si fuera lombriz,  
date la vuelta en U  
y échale la luz!’

CORO: Uo uo uo uoo  
Uo uo uo uoo

---

<sup>474</sup> La transcripción de todas las letras en este disco es propia.

Vamos Juan no lo dejes ir  
va en la esquina quiere huir  
Es un punk míralo bien  
Y "panchito" ha de ser.

–Hey tú qué haces aquí  
caminando en la calle vestido así

–Pues discúlpeme señor,  
pero yo no soy doctor.  
Y yo camino aquí  
pues no tengo un *Grand Marquis*

–¡Escuinclito cara de güey!  
tú te burlas de la Ley.  
Y te vamos a enseñar  
que la vas respetar  
Pégale aquí, pégale allá.

En un sucio callejón,  
despiertas sin recordar,  
nada de lo que pasó,  
te duelen hasta los pies.

No traes chamarra,  
no traes dinero,  
no traes zapatos,  
y ya no traes pelo.  
Sales de ese callejón...  
¡Odiando!

#### 3. “Morenaza”

–En las calles de la ciudad,  
siempre tienes que aguantar,  
en el barrio en el camión,  
siempre tienes que oír la voz,  
y escuchar... y escuchar.

‘–Morenaza de mi alma,  
por qué tan sola vas.  
Con este peloncito,

te puedes consolar.

Chaparrita preciosa,  
dime en qué te pensó dios.  
Cuando en vez de naranjas,  
dos melones te dio, ¡te te dio!

CORO

‘Como dos gelatinas,  
las meneas al andar.  
Como dos cebollitas,  
están para llorar.

No te enojés mi prieta,  
de lo que oyes hablar.  
Enojona y coqueta,  
te queremos aún más... ¡aún más!’

CORO

## 5. “Mojado”

—Yo sabía que te ibas a ir.  
Hoy por fin te vi partir.  
Yo temía que te ibas a ir.  
Hoy tu voz la oí decir: ‘—yo me voy de aquí

Me voy de aquí,  
no tengo nada que darte a ti.  
El otro lado es la solución.  
Por todas partes se oye el rumor.

Yo me voy de aquí’,  
‘—Te vi partir  
Ahora estoy sola, sola sin ti,  
hoy te vi partir.’

Ya son dos días que no estás aquí.  
Hoy Pedro corre gritando hacia mí.  
Trae en la mano un diario gris,  
hay una nota perdida entre mil  
que habla de ti... habla de ti,  
mojado muerto, al intentar huir.

No dice nada, no hay explicación.

Eras un cerdo oculto en un camión  
que quiso huir...  
Lloro por ti  
A mis espaldas oigo decir: ‘—yo lo vi  
partir’.

## 6. “Bailando”

He... baila con Maldita Vecindad.  
Ritmo que prefiere tu Mamá.

¡Un, dos, tres!

No tengo ninguna idea  
por qué quiero hoy salir.  
Lo último de mis ahorros  
me lo gastaré en ti.

En la fábrica dijeron:  
‘ya no Sirves más Joaquín.’  
Para no perder dinero  
nos corrieron a dos mil.

Hoy es viernes por la noche  
todos salen a bailar.  
Yo me apunto en el desmoche  
¡tengo ganas de gritar!

CORO: No aguanto más...  
quiero bailar.

Eres la única en el barrio,  
con quien yo quiero bailar.  
Tu vestido colorado corta  
el aire sin parar.

Ya me siento un poco libre,  
pues comienzo a sudar.  
En tus ojos no hay reproche,  
esta noche me la das.

CORO

Todo gira todo gira,  
giro con este lugar.

Parece que la impotencia  
me marca bien el compás.

Tus tacones no te estorban,  
bailas sin preocupación.  
Bien Sabemos que esta noche,  
nos pertenece a los dos.

Ríes de mis malos chistes,  
algo que nunca pasó.  
Te gustan mis ojos tristes  
que te miran con temor.

CORO

Lástima que tú no existes,  
lástima que te inventé.  
Siempre me pasa lo mismo,  
si me acaban de correr.

Salgo del salón de baile,  
Solo solo como entré,  
Tal vez vuelva en un año,  
si tengo suerte en tres.

CORO.

II. *El Circo* (1991)<sup>475</sup>

- Piezas:

1. "Pachuco".
2. "Un poco de sangre".
3. "Toño".
4. "Solín".
5. "Kumbala".
6. "Un gran circo".
7. "Pata de Perro".
8. "Crudelia".

---

<sup>475</sup> La transcripción de las letras que a continuación sigue, está hecha de acuerdo a los *booklets* contenidos en los tres siguientes discos.

## 8. "Supermercado"

Hoy ya se cumplen dos meses  
de que entré a trabajar,  
cuidando porquerías  
en este almacén.

Yo cuido lo que no es mío,  
nunca podré comprarlo.  
Reetiquetan los precios,  
los suben más y más ¡y más y más y más  
y más!

Hoy revisamos los precios,  
y en vez de subirlos,  
puse en gran ofertón,  
todo lo que encontré ¡aquí y allá!

Ya con tres días de ofertas,  
se dio cuenta el gerente.  
Se armaron los guamazos,  
y gané por *knock out*:  
¡sacala chumbala carumba laca pum!

Ya ahora estoy,  
otra vez buscando... trabajo.

9. "Mare".
10. "Otra".
11. "Querida".

## 1. "Pachuco"

No sé cómo te atreves  
a vestirme de esa forma  
y salir... así.  
En mis tiempos todo era elegante  
sin greñudos y sin rock.

CORO: '—Hey pa fuiste pachuco,  
también te regañaban.  
Hey pa bailabas mambo,  
tienes que recordarlo.'

No sé cómo se atreven  
a vestirse de esa forma  
y salir así.  
En mis tiempos todas las mujeres  
eran serias no había punk.

CORO.

## 2. “Un poco de sangre”

CORO: Poco de sangre roja  
sobre un gran auto nuevo  
poco de sangre roja  
sobre un gran auto blanco.

Nada más bello,  
ni más lujoso  
tan poderoso  
como un gran auto nuevo.

Junior lo admira  
y se imagina  
que su auto nuevo  
es un caballo blanco  
y él se siente  
un rey valiente,  
tan orgulloso  
que nada lo detiene

(CORO)

José trabaja  
en una esquina,  
con otros niños,  
limpiando parabrisas.  
Corre a un carro,  
corre a otro,  
jabón y trapo  
y muy pocas monedas.  
Y él se siente  
como en un juego  
que no divierte,  
corriendo entre autos nuevos.

**Rap:** Ahí está en la calle  
brilla como el sol,

En su auto nuevo  
qué orgulloso va.  
Vuela por la calle  
a gran velocidad.  
Todas las personas  
lo miran pasar.

Limpiaparabrisas  
cruza sin mirar  
un niño no puede  
el auto esquivar  
sólo se oye un grito  
golpe y nada más  
demasiada sangre  
en esta ciudad.

## 3. “Toño”

En mi cuadra Toño es famoso,  
su silueta todos la conocen.  
En mi cuadra Toño es famoso,  
su trompeta inunda la calle.

Un sombrero viejo, un bote con monedas,  
un perro va pasando y ladra al compás.  
Música sabrosa, el sol cala muy fuerte,  
los niños en la calle no paran de gritar.

Toño muy lento guarda sus monedas  
camina buscando otra esquina pa'tocar.

CORO: Toca la trompera,  
suena en toda la ciudad.

En mi cuadra (...)   
un mercado viejo, los vendedores gritan,  
la güera de los tacos le pide una canción.  
Cuando cae la tarde es una cantina  
el mejor lugar pa'tocar un buen danzón.

Toño Tranquilo guarda su trompeta  
la noche en el barrio acaba de llegar.”

(CORO)

#### 4. “Solín”

Yo sí lo conocí  
vivía en la vecindad  
jamás logró encontrar  
trabajo más formal.  
Machetero y vendedor de amor  
pero la justicia le cayó  
y al fin logró encontrar  
en la feria la chamba ideal.

Un día José leía su Kalimán  
y de ahí se le ocurrió tomar  
el nombre de Solín  
y convertirse en un gran faquir.  
Yo sí lo conocí  
antes de que fuera popular  
salía con su disfraz  
a toda la gente a deslumbrar.

Soy el Gran Solín  
leo las cartas  
veo el futuro  
hipnotizo  
Soy el  
Gran Solín.

#### 6. “Un gran circo”

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  
como rico espectador—  
te invito a nuestra ciudad.

En una esquina es muy fácil  
que tú puedas ver  
a un niño que trabaja  
y finge sonreír,  
lanzando pelotas para vivir  
sólo 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!

(CORO)

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

Es mágico este lugar  
mientras más pobreza hay  
más alegría se ve.  
En las calles hay color,  
no falta algún saxofón  
al terminar la función  
allá en el palco de honor  
nadie podrá ya reír.

(CORO).

### III. Baile de máscaras (1996)

- Piezas:

1. “Que viva mi desgracia (instrumental)”.
2. “El chulo”.
3. “Por ahí”.
4. “Vuelta tras vuelta”.
5. “No les creo nada”.
6. “El dedo”.
7. “Saltapa´trás”.
8. “Ojos negros”.
9. “Cenizas (instrumental)”.
10. “El vigilante”.
11. “Aunque”.
12. “Don palabras”.
13. “Vida vidrio”.
14. “Canción omaha” (instrumental).
15. “Lamento” (instrumental).

#### 1. “El chulo”

Viene aquel chulo cruzando La Alameda  
con la changuita que ya ligó.  
Se faja, se peina,  
nomás una chaineada,  
qué facha, qué tipo,  
le tiran unas chavas.

Tiene diez años dejados en el tanque  
aunque, me cai, ni la sintió.  
Poncha que rola, prendiendo la choya  
de aquél que se deje encandilar.

Viene caminando, casi está bailando,  
chotas pasan raudos, los viene driblando.

Se va con la Cholita,  
se chuta una vielita,  
se tira un chanflazo,  
ahora un cabezazo  
y vive goleando la canija vida.

Sus manos roladas,  
su cara charrasqueada,

sus ojos, ¡aguas!,  
te cachan de volada.  
Su mujer baila en el congol Tijuana,  
ahí se coopera con una luz.  
El alma solita aguanta siempre vara,  
el miedo no cabe, se va a la tiznada.  
A la tiznada.

¡A la tiznada!

#### 2. “Por ahí”

Nos dijeron por ahí  
que el camino  
del progreso  
era el mejor:

“No te detengas,  
mira al futuro.  
Nada importa,  
sólo llegar”.

Fiestas y bailes,  
cantos y lenguas  
fuimos negando  
siempre, por progresar.

“¡A progresar! ¡Colonizar!”,  
fue su discurso para dominar.  
“¡A progresar! ¡Colonizar!”,  
es su discurso neoliberal.

Una esquina en la ciudad:  
Lupe vende  
con sus seis años  
modernidad.

Está enojada,  
es mucho tiempo,  
500 años de esperar.

Empieza el año  
con tanto asombro,  
Lupe en la esquina  
comienza un días más.

A caminar...

### 5. "No les creo nada"

Hoy vi en la tele que el país no está tan mal:

"con Jorge Campos ganaremos el mundial",

Yo no sé a quién creen que engañan, la calle no está en la pantalla.

Mienten mucho, no les creo nada.  
Mienten mucho, no les creo nada.

Hoy vi en la tele que el peso no se iba a devaluar

dice la radio: "El desempleo va a terminar"

Y en la ciudad a donde mires encontrarás gente en la calle buscando cómo ganarse el pan.

Mienten mucho, no les creo nada.  
Mienten mucho, no les creo nada.

—¿Qué es lo que dicen?

—Dicen las noticias:

que no ha habido matanzas,  
son suicidios por la espalda.

Que no hay levantamiento,  
es una guerra de internet.

CORO

Hoy vi en la tele que la tira iba a aumentar,  
y que el ejército tiene nuevo arsenal.  
Muchas redadas y retenes,  
la paz de los sepulcros quieren.

CORO

### 6. "El dedo"

Juan Charrasqueado y don Emiliano platican allá en Toniná:

—Uno no gana  
para puros sustos,  
cada seis años  
vuelve a empezar.

Con cada dedazo  
todos se van a formar.

El que se mueve no sale en la foto,  
con el tapado hay que esperar.

—Se hacen bolas,  
se mueven el piso,  
parece lo natural,  
sabemos lo que vendrá.

—Luego nos dicen  
que son retefelices.

El pastel se reparten, no engañan a nadie.  
¡Con atolito no me he de curar!

Juan Charrasqueado y don Emiliano platican allá en Toniná:

¿Que dicen?:

—Uno no gana  
para puros sustos,  
los platos siempre hay que pagar.

Ellos los tiran  
y a eso llaman progresar.  
Déjalos solos que batan el agua,  
que en ella se han de bañar.

—Discursos, promesas,  
es lo que nos dan  
parece lo natural,  
nada los hace cambiar.

—Según lo que dicen somos todos muy felices.

¡Morcillas al diablo!, es el cuento de siempre,  
¡con atolito no me he de curar!

### 7. "Saltapa'tras"

Barzino con india

–calpamulato,  
mestizo con blanca  
–castizo,  
mestiza con blanco  
–castizo cuatralvo,  
china con lobo  
–jibaro,  
indio con loba  
–tente en el aire,  
indio con negra  
–zambo,  
blanco y albina  
–saltapa'tras  
cambujo con india  
–sambaigo,

CORO: Sangre con sangre,  
mujeres y hombres.  
Poder necesitas de hombres,  
temor, divisiones.  
Colores y castas:  
herencia de segregaciones.

Indio y mestiza  
–coyote,  
mestizo con india  
–cholo,  
negro con zamba  
–zambo prieto,  
blanco y mulata  
–morisco,  
blanco con negra  
–mulato,  
lobo con negra  
–chino,  
negro con india  
–jarocho,  
indio con negra  
–lobo.

CORO

Nuestras diferencias somos,  
no hay pureza.  
Indios y banda  
–patarrajada,  
tibiris, nacos,

–guarines,  
jotos y bugas,  
–machorras,  
chilangos, oaxacos,  
–yucas,  
fresas y gruesos,  
–jipiosos,  
cholos y chulos,  
–teporochos,  
grifos y pochos,  
–chichifos,  
zafados, pirados,  
–dementes...

Miedo a los otros,  
a costumbres distintas.  
Poder, necesitas de nombres,  
disfraces y reglas.  
Clasificaciones:  
vivir entre segregaciones.

No aguanto mi casa  
–¡un caso!  
Voy por la calle  
–¡caco!,  
me apaña la tira  
–¡tizo!,  
la greña y tatuajes  
–¡naco!,  
no tengo trabajo  
–¡vago!  
soy estudiante  
–¡rojillo!,  
uso aretes  
–¡joto!,  
acabo en el tambo  
–¡pobre!...

Miedo a los otros,  
a costumbres distintas.  
Poder, necesitas de odio,  
disfraces y reglas.  
Clasificaciones:  
vivir entre segregaciones.  
Nuestras diferencias somos,  
no hay pureza.  
No hay pureza.

## 8. “Ojos negros”

Ando emocionado y tan contento  
pues hoy comienzo el camino de regreso  
a ti.

Largos fueron los días de trabajo.  
Por las noches el cansancio no deja  
dormir.

Querido Amatepec,  
tres años ya que no te veo,  
familia, amigos, quedaron ahí.

Lo más querido está tan lejos,  
gira la rueda del destino  
y hoy comienzo el camino... por ti.

Ojos negros, para ti es mi canto,  
mi vida entera, mi devoción.  
Ojos negros, acudo a tu llamado  
y regreso a ti.

Querido Amatepec,  
tres años ya que no te veo,  
ojalá la injusticia y el hambre  
ya no vivan ahí.

La libertad no está tan lejos  
pues hoy comienzo el camino de regreso  
a ti.  
Los pasos que me alejaron,  
los mismos que hoy me acercan.

Sólo el camino nos separa,  
largo y difícil camino, mi amor.  
Lo más querido: protégenos.  
Protégenos - de la injusticia del poderoso  
Protégenos - de la mentira y la hipocresía  
Protégenos - de los peligros del camino  
Protégenos - para llegar con bien  
Volverte a ver

## 10. “El vigilante”

Es mitotero

del mundo entero,  
de los fisgones  
es el primero.  
Se fija en todo,  
ese es su juego.  
Tiene su lema:  
juzgar primero.

En nuestra sociedad  
hay una lacra mortal  
que se escuda en la moral para manipular.  
Habla de religión,  
habla mucho de Dios  
en sus actos y en sus obras hay un odio  
atroz.

Se fija en todo...  
injusticia y hambre  
le parecen normal  
y si ve una minifalda el grito al cielo dá.  
“El aborto ¡no!,  
el condón es peor,  
pues el sida y los hijos son mandatos de  
Dios.”

Juan de la Tiznada,  
le gusta manipular.  
Farol de la calle  
le grita la gente.  
Oscura su casa,  
se cree muy decente.

Es mitotero...  
“Los desnudos ¡no!,  
en estatuas ¡peor!  
¡Esa diana cazadora es una perdición!”.  
Critica a los demás  
por falta a la moral,  
cuando se enoja es un ejemplo de leguaje  
procaz.

Se fija en todo...  
No puede soportar  
que exista libertad,  
mil pretextos que se inventa para  
censurar,  
se siente superior,

se siente muy fregón,  
como Hitler, Mussolini o la Inquisición.

Juan de la Tiznada,  
le gusta manipular.  
Farol de la calle  
le grita la gente.  
Oscura su casa,  
se cree muy decente.

### 11. “Aunque”

El Emperador quiere huir de sus  
crímenes,  
pero la sangre no lo deja sólo.

Aunque no te guste estás oyendo esta  
canción.

Aunque seas muy influyente  
a alguien le debes el favor.

Aunque siempre mientas no podrás  
engañar.

Aunque poderoso  
al mismo hoyo vas a parar.  
No lo puedes negar, esto puede pasar.  
No lo puedes negar.

Aunque cuidan de tu sueño,  
¿acaso puedes dormir bien?  
Aunque estés muy bien parado  
también te puedes caer.  
Aunque te sonrían dentro no es igual.  
Aunque tú controles  
algo siempre podrá escapar.  
No lo puedes negar, esto puede pasar.  
No lo puedes negar.  
¡No me digas que no es verdad!

El poder corrompe, el poder es cruel  
el poder te ciega, no te deja ver.  
Vendes a la patria,  
vendes al país,  
vendes a la gente,  
vendes su sufrir.  
Desde tu palacio,  
todo se ve bien,

pero tu negocio,  
se empieza a caer.

Más cara la vida,  
más caro el poder,  
máscara de sangre,  
no te deja ver.  
Los bailes y marchas  
con su propio ser,  
caras y más caras  
ellas sí te ven.  
No me digas que no es verdad.

### 12. “Don Palabras”

Miles de historias  
en cada barrio.

Por la calle de Vieyra  
viene ya Don Palabras  
recitando poesías,  
viene canta que canta.

Cierto día don palabras  
me contó una extraña historia,  
de cómo nacen las cosas  
cada vez que uno las nombra.

El tiempo vive en la memoria.

Una noche lo encontré,  
había llovido, lo recuerdo bien  
se acercaba a los autos  
cuando les tocaba el alto,  
a través de la ventana  
le escuchaban hablar  
con su voz apasionada.  
Volver casi real un olvidado amor,  
un antiguo dolor  
que ni el tiempo borró.

Miles de historias  
en cada barrio.

Por la calle de Vieyra  
viene ya Don Palabras

recitando poesías,  
viene canta que canta.

“Dichosos los poetas pobres,  
de ellos será el reino de los suelos”,  
así empezaba nuestro amigo  
su andar en la ciudad sin sueños

Caminando a su lado todo puede pasar,  
un señor adormilado  
puede ser un Don Juan

dispuesto a enamorar  
a la güera del pan  
como princesa.

De boca en boca viajan los sueños

Por la calle de Vieyra  
viene ya Don Palabras  
recitando poesías,  
se va canta que canta.

#### IV. *Mostros* (1998)

- Piezas:

1. “El malasuerte”.
2. “Patineto”.
3. “El cocodrilo”.
4. “El teporocho”.
5. “Camaleón”.
6. “El Barzón”.
7. “Caer”.
8. “El tieso y la negra soledad”.
9. “2 de octubre”.
10. “Tatuaje”.
11. “Mostros”.
12. “Sirena”.

#### 3. “El cocodrilo”

En el panteón de Dolores  
tengo mi chante,  
mi frío chante,  
desde hace un buen.

Soy el fantasma pachuco,  
pachuco de oro,  
ángel del barrio  
pa' servir a usted.

En los salones de baile  
los bailadores  
me invocan  
al decir:

¡quiubas mi rey!.

Andaba penando por el Cine Teresa  
cuando de pronto en una esquina lo vi,  
un cocodrilo taxi de mis 50's,  
rodando muy cuco  
iba el catrín.  
La gente lo miraba pasar:  
"¿De quién es esa ranfla?  
¡Cuántos recuerdos trae!".

El Icuricui  
El Sacalacachimba  
El Icuricui  
El Sacalacachimba

El cocodrilo en la calle  
es la memoria  
y las historias de la gran ciudad.

El Pato es el chofer  
y Juan Orol y Tongolele  
viajan con él.

El Mambo del Ruletero,  
de Pérez Prado,  
suena a todo lo que da la radio.

Al paso del Coco aquél vato  
recuerda  
los bailes del Balalaika  
y del Waikikí.

Una viejita  
le dice a su nieta:  
"en uno igual a tu abuelo conocí".

La gente lo miraba pasar:  
"¿De quién es esa ranfla?  
¡Cuántos recuerdos trae!".

El Icuiricui  
El Sacalacachimba  
El Icuiricui  
El Sacalacachimba

#### 4. "El teporocho"

La calle para mí ha sido la única escuela.  
La negra, la negra noche es mi única  
amiga.  
En esquivar los autos yo me paso los días.  
Los perros callejeros son mi fiel  
compañía.

Así es mi vida. Auuuuú.  
Si esto es vida.

Por eso no me importa lo que pueda  
pasar,  
nada tengo que perder, nada quiero ganar.  
Yo veo a la gente caminar apurada  
siempre con mala cara, buscando la lana.

Tanto odio he sentido,  
tantos golpes recibido  
por ser loco y teporocho  
y eso que yo a nadie le importo.

Sólo una cosa me mantiene vivo,  
la foto de Natalia en la marquesina,  
por eso cada noche voy al congal Tijuana  
y desde el callejón espero a que salga.  
La veo caminar, siempre va acompañada  
y en mi imaginación soy yo el que la  
abraza.

"Vende caro tu amor..."

La calle para mí ha sido la única escuela.  
La negra, la negra noche es mi única  
amiga.  
En esquivar los autos yo me paso los días.  
Los perros callejeros son mi fiel  
compañía.

Yo le brindo en cada trago  
a esa dama pleitesía,  
el dinero no es la vida,  
es tan sólo fantasía.

Tanto amor yo he sentido,  
su perfume lo respiro,  
veo a Natalia tan cercana,  
para ella yo soy nada.

#### 5. "Camaleón"

Hace un buen años vato  
que no te licaba.  
En la chamba tú jurabas  
que carnales para siempre  
y ahora vato na'más verte,  
el destino es decisión.  
Y ahora vato, mala suerte,  
tú elegiste camaleón.

Y digo  
cama, cama, cama, camaleón

Guácha, se te va a quemar  
esa fusca con que buscas de  
tragar.  
Trucha, se te va a quemar  
esa placa con que quieres  
farolear.  
Buzo, no se va a olvidar  
que volteaste bandera ¡nada  
más!

Lica, te vas a quemar,  
esa chamba es pura lumbre  
camará.

Una,  
una tarde al acabar la marcha  
cayó la razzia:  
provocadores pasándose de  
lanza.

Con rabia en la mirada  
yo miré a quien me pegaba  
y detrás de la jugada  
te vi a ti camarada, te vi a ti  
camaleón.

Policía soy, dijiste,  
el que no transa no avanza.  
Aspirante a judicial,  
golpeador a contratar,  
te olvidaste del barrio,  
el dinero es tu verdad.

Cama, cama, cama, camaleón  
Trucha camaleón.

## 6. "El Barzón"

Esas tierras del rincón  
las sembré con un buey pando.  
Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando llegué a media tierra  
el arado iba enterrado,  
se enteró hasta la telera,  
el timón se le safó,  
el yugo se iba pandeando,  
el barzón iba rozando,  
el sembrador me iba hablando,  
yo le dije al sembrador:  
"no me hable cuando ande arando".

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando acabé de pizar  
vino el rico y lo partió.  
Todo mi maíz se llevó,  
ni pa' comer me dejó.  
Me presenta aquí la cuenta:  
"Aquí debes 20 pesos

de la renta de unos bueyes,  
5 pesos de magueyes,  
una nega tres cuartillas  
del frijol que te prestamos,  
una nega tres cuartillas  
del maíz que te limitamos.  
5 pesos de unas fundas,  
7 pesos de cigarros,  
6 pesos no sé de qué,  
pero todo está en la cuenta,  
a más de los 20 reales  
que sacaste de la tienda.  
Cuanto del maíz que te toca  
no le pagas a la Hacienda,  
pero cuentas con mi tierra  
para seguirla sembrando.  
Ora vete a trabajar  
pa' que sigas abonando"  
Nomás me quedé pensando,  
sacudiendo mi cobija,  
haciendo mi cigarro de hoja:  
"qué patrón tan sinvergüenza  
todo mi maíz se llevó  
para su maldita troje".

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

Cuando llegué a mi casita  
me decía mi prenda amada:  
"¿ontá el maíz que te tocó?".  
Le respondí yo muy triste:  
"el patrón se lo llevó  
por lo que debía en la Hacienda,  
pero me dijo el patrón  
que contará con la tierra  
para seguirla sembrando.

Ora voy a trabajar  
para seguirle abonando  
20 pesos 10 centavos  
más lo que salgo restando".  
Me decía mi prenda amada:  
"no trabajes con ese hombre,  
nomás nostá robando,  
anda al salón de sesiones,  
que te lleve mi compadre,

ya no le hagas caso al padre,  
él y sus excomuniones,  
qué no ves a tu familia  
que ya no tiene calzones,  
ni yo tengo ya faldilla  
ni tú tienes pantalones".  
Nomás me quede pensando  
pue' que deje a mi patrón  
me decía mi prenda amada:  
"que vaya el patrón al cuerno,  
como estuviéramos de hambre,  
si te has de seguir creyendo  
lo que dicen en los medios,  
pura manipulación  
y mentiras del gobierno.  
En el campo está el patrón,  
los finqueros y hacendados,  
guardias blancas y matones,  
nomás explotando pueblos,  
van secando nuestra tierra.  
Y allá en las ciudades  
los políticos corruptos,  
los mafiosos y banqueros,  
nomás chupando la sangre  
a la gente, a los obreros.  
Es por eso que Zapata  
ahora cabalga de nuevo:  
la revolución civil,  
viva el autogobierno".

Se me reventó el barzón  
y sigue la yunta andando.

### 9. "2 de octubre"

¿Qué fue el 2 de octubre?  
¿Cuánta gente murió?  
Los que dieron la orden  
impunes hasta hoy,  
repiten su falsedad,  
fue por su seguridad.

Nuestra historia  
hay que escribir,  
nuestra vida tiene raíz.  
Desgraciada la nación

sin memoria,  
sin historia.

Si no queremos que  
vuelva a pasar,  
nuestra memoria  
es un arma de paz.

No es tan fácil  
dejarlo así.  
Esta vida tiene raíz.  
Nunca dirán la verdad,  
así es la historia oficial.

¿Que fue el 2 de octubre?  
¿Cuanta gente murió?  
Tan fuerte era el silencio  
que su grito rompió.  
El tiempo no lo ha callado,  
se sigue escuchando hoy.  
Esta historia hay que escribir,  
nuestra vida tiene raíz.

Desgraciada la nación  
sin memoria,  
sin historia.

Desgraciada la nación  
sin memoria,  
sin historia.

Si no queremos  
que vuelva a pasar,  
nuestra memoria  
es un arma de paz.

### 10. "Mostros"

En la desafiante ciudad más grande del  
mundo  
acechan, con gran maldad,  
abyectos humanoides.

Es un cruel mundo de pesadilla  
con olor a azufre, muerte y terror,  
los zombies caminan las calles.

Niños bizarros resucitados  
por genios indecentes,  
profanarán los sueños ajenos.

Alcantarillas llenas de sangre y piel  
fermentan los cerebros,  
melífluos condenados a mal vivir.

Ya no vendrán  
el Santo y Blue Demon,  
gobernarán  
los vampiros banqueros,  
vemos pasar  
a La Llorona con miedo,  
libre está  
La Mano Peluda.

Poderoso caballero es Don Dinero,  
la Momia Azteca es líder obrero,  
cráneos enterrados en todos los jardines,  
platillos voladores por todos los confines,  
superstición, videntes en la tele,  
el Hombre Lobo, el Coco comegente.  
El Dr. Maloso es el monarca,  
la Paz de los Sepulcros reina en su  
comarca.

¡Este es un cuento de terror!

En esta oscura y larga noche, la tormenta  
con relámpagos y truenos.  
Ilumina los rostros de terror y miedo.

De terror y miedo.

## **FUENTES CONSULTADAS**

### **ARCHIVOS**

Archivo del Conservatorio Nacional de Música-Fondo documental de Servicios Escolares.

Archivo General de la Nación–Dirección Federal de Seguridad–PSUM.

Archivo “José Raúl Hellmer” de la Biblioteca de la ENAH.

Centro de Documentación del Museo Universitario del Chopo.

Fondo “José Toribio Medina” de la Hemeroteca de la ENAH.

### **HEMEROGRAFÍA**

- **Periódicos y suplementos culturales**

*El Día*

*El Universal*

*Excélsior*

*La Jornada*

*La Jornada Semanal*

• **Revistas**

*Acústica*

*México Canta*

*Banda Rockera*

*Proceso*

*Conecte*

*Rock-Pop*

*Historia mexicana*

*Siempre!*

*Historias*

*Sonido*

*La Pus Moderna*

**BIBLIOGRAFÍA CITADA**

- Aceves, Fernando, *Retratos del rock mexicano: alusiones y destellos*, México, Plaza y Janés, 1999, 180 pp.
- Aceves Lozano, Jorge E. (coord.), *Historia oral: ensayos y aportes de investigación. Seminario de Historia oral y Enfoque Biográfico*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-El Colegio de la Frontera Norte, 2012, 224 pp.
- Agrimbaru, Diego y Dante Ginevra, *Tragedias del rock. Bob Marley, no reggae no cry*, Buenos Aires, V&R Editoras, 2011, 61 pp.
- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, 493 pp.
- Aguilar, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución*, México, Cal y Arena editores, 1990, 312 pp.
- \_\_\_\_\_, *Después del milagro*, México, Cal y Arena, 2004, 296 pp.
- \_\_\_\_\_, *Historias conversadas*, México, Cal y Arena, 1992, 211 pp.
- \_\_\_\_\_, *México 1988–2012: la modernidad fugitiva*, México, Planeta, 2012, 473 pp.

- Aldana, Mario, *Manuel Lozada hasta hoy*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia–El Colegio de Jalisco, 2007, 288 pp.
- Analco, Aída y Horacio Zetina, *Del negro al blanco: breve historia del ska en México*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, 161 pp.
- Anaya, Benjamín, *Neozapatismo y rock mexicano*, México, Ediciones La cuadrilla de la langosta, 1999, 72 pp.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, México, María Enea, 2002, 554 pp.
- Arce Barceló, María Esther, *Análisis del periódico mexicano La Jornada. Un modelo de comunicación alternativa en la era de la globalización*, España, Universidad de Murcia, 2011, 556 pp.
- Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1977, 344 pp.
- Avant-Mier, Roberto, *Rock the nation: latin/o identities and the latin rock diaspora*, Estados Unidos, Continuum International Publishing Group, 2010, 228 pp.
- Bartolucci Incico, Jorge y Roberto A. Rodríguez Gómez Guerra, *El Colegio de Ciencias y Humanidades: una experiencia de innovación universitaria*, México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1983, 221 pp.
- Bartra Calvo, Bruno, “Desenfrenados: la cultura del rock en la Ciudad de México”, tesis de licenciatura en sociología, México, UNAM, 2008, 171 pp.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987, 301 pp.
- \_\_\_\_\_, *Anatomía del mexicano*, México, Plaza y Janés, 2002, 318 pp.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, segunda reimpresión, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, 321 pp.
- Benadiba, Laura y Plotinsky, Daniel. *De entrevistadores y relatos de vida. Introducción a la Historia Oral*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2007, 143 pp.
- Benítez Salazar, Jennifer, “En el gran circo anda y levanta, no te detengas, Chilanga Banda: la representatividad del chavo del D.F. en las rolas de Café Tacuba, Maldita Vecindad, Panteón Rococó y Los de Abajo: reportaje”, tesis de licenciatura en Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 117 pp.

- Beverley, John, *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*, España, Iberoamericana, 2004, 221 pp.
- Bitrán Goren, Yael (coord.), *México: Historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinares sobre la cuestión indígena*, México, Universidad Iberoamericana, 2001, 410 pp.
- Bizberg, Ilán y Lorenzo Meyer (coords.), *Una Historia contemporánea de México*, 4 vols., México, El Colegio de México, 2003.
- Blay Bloqué, Pep, *Enrique Bunbury. Lo demás es silencio*, Barcelona, Random House Mondadori, 2007, 446 pp.
- Blush, Steven, *American Hardcore. A tribal History*, Los Ángeles, Feral House, 2001, 333 pp.
- Boils Morales, Guillermo, *Pasado y presente de la colonia Santa María la Ribera*, México, UAM, 2005, 193 pp.
- Bonasso, Miguel, *El presidente que no fue. Los archivos ocultos del peronismo*, Buenos Aires, Planeta, 1997, 683 pp.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1994, 250 pp.
- Buriano Castro, Ana (ed.), *Tras la memoria: el asilo diplomático en tiempos de la Operación Condor*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora – Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2000, 292 pp.
- Burke, Peter, *Formas de Historia Cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, 302 pp.
- \_\_\_\_\_, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, 285 pp.
- Cantera Garrido, Sara, “El rock mexicano en los noventa: contra el malestar económico y cultural”, tesis de licenciatura en periodismo y comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 150 pp.
- Calloni, Stella, *Operación Cóndor: pacto criminal*, México, La Jornada, 2001, 293 pp.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, vigésima primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 335 pp.

- Castillo Berthier, Héctor, *Juventud, cultura y política social: un proyecto de investigación aplicada a la ciudad de México, 1987–1997*, tesis de doctorado, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, 374 pp.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, 332 pp.
- Chimal, Carlos, *Crines y otras lecturas de rock*, México, Era, 1994, 250 pp.
- Chirinos Soto, Enrique, *Historia de la República: 1821–Perú–1978*, Lima, Andina, 1997, 606 pp.
- Contreras Bustamente, Carlos, *La ciudad de México como Distrito Federal y entidad federativa: historia y perspectiva*, México, Porrúa, 2001, 559 pp.
- Cortés, David y Alejandro González Castillo (coords.), *100 discos esenciales del rock mexicano. Antes de que nos olviden*, México, Grupo Editorial Tomo, 2012, 319 pp.
- Cross, Charles, *Led Zeppelin: los dioses del rock*, Barcelona, Sycla Editores, 2009, 96 pp.
- Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 452 pp.
- De Man, Paul, *Aesthetic ideology*, Estados Unidos, University of Minnesota Press, 1996, 196 pp.
- Encinas Rayón, Juan Carlos, “Por los abismos de la resistencia simbólica. Un análisis histórico de los álbumes *Kill em´all*, *Ride the lightning* y *Master of Puppets* (1983 – 1986)”, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 2008, 218 pp.
- Estrada, Teresa, *Sirenas al ataque. Historias de las mujeres rockeras mexicanas: 1956-2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, 323 pp.
- Romana Falcón (coord.), *Culturas de pobreza y resistencia: estudios de marginados, proscritos y descontentos: México 1804-1910*, México, El Colegio de México, 2005, p. 20.
- Fernández Christlieb, Fátima, *La radio mexicana: centro y regiones*, México, Casa Juan Pablos, 1991, 188 pp.
- Fortson, James, *Perspectivas mexicanas desde París: un diálogo con Carlos Fuentes*, México, Corporación, 1973, 159 pp.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, 207 pp.

- Friedlander, Paul, *Rock and roll: a social history*, Estados Unidos, Westview press, 1996, 356 pp.
- Frith, Simon, “La constitución de la música rock como industria transnacional”, en Luis Puig y Jenaro Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Valencia, Pretextos, Fundación Bancaja, 1999, pp. 11–30.
- Galaz Ramírez, Lourdes (coord.), *La Jornada 25 años*, 2 vols., México, La Jornada, 2009.
- García de León, Antonio, “Prólogo”, *EZLN: documentos y comunicados*, 3 vols., México, Era, 1997.
- García Medina, Antonio, *et. al., Música y danzas urbanas*, México (Jalisco), Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco–Editorial Ágata, 2005, 274 pp.
- Garza, Gustavo, *La urbanización de México en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2003, 208 pp.
- Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, México, Taurus, 1999, 519 pp.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Inglaterra, Harper Collins Academic, 1991, 287 pp.
- Hebdige, Dick, *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004, 259 pp.
- Hernández, Regina, *El Distrito Federal: historia y vicisitudes de una invención, 1824–1994*, México, Instituto Mora, 2008, 298 pp.
- Hiriart, Hugo, *Circo callejero*, México, Ediciones Era-Instituto Nacional de Antropología e Historia– Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 71 pp.
- Hope, María Elena y Cecilia Villanueva (eds.), *Ver para creer: el circo en México*, México, Museo Nacional de Culturas Populares–Secretaría de Educación Pública, 1986, 156 pp.
- Judt, Tony, *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*, México, Santillana, 2007, 1212 pp.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986, 220 pp.
- Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, 683 pp.
- Maciel, David R., *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, México, Siglo XXI–Conaculta, 2000, 223 pp.

- Malacara Palacios, Antonio, *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, 432 pp.
- Martorell, Francisco, *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte: la coordinación represiva en el Cono Sur*, Santiago de Chile, Lom, 1999, 247 pp.
- Medina Peña, Luis, *Hacia el nuevo Estado: México 1920–1933*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 338 pp.
- Mendoza Rojas, Javier, *Los conflictos de la UNAM en el siglo XX*, México, UNAM-CESU-Plaza y Valdés, 2001, 254 pp.
- Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, México, Era, 1994.
- , *Apocalipstick*, México, Debate, 2010.
- , *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era, 2010, 306 pp.
- , *Escenas de pudor y liviandad*, México, Random House Mondadori, 2007, 374 pp.
- , *Las imprescindibles de Monsiváis*, México, CONACULTA, 2011, 46 pp.
- , “Notas sobre la cultura Mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, Vol. 2, El Colegio de México, México, 1976, pp. 1375-1548.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 271.
- Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 241 pp.
- \_\_\_\_\_, “¿Cómo se podría historiar la fotografía?”, en Martín Díaz Vázquez y Ricardo Pérez Montfort (eds.), *Ciencias sociales y mundo audiovisual*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social–Laboratorio Audiovisual, 2012, pp. 155–173.
- Odile Marión, Marie (coord.), *Antropología simbólica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia–Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1995, 214 pp.
- O’Gorman, Edmundo, *El arte o de la monstruosidad*, México, México, Joaquín Mortiz, 2002, 88 pp.

- Ortiz Gómez, Octavio, “El surgimiento del rock y su asentamiento internacional como producto cultural de masas, 1950–1973: tradición e innovación en el desarrollo de una música popular juvenil transnacional y sus nexos”, tesis de Maestría en Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 337 pp.
- Padilla, Ramón, *Canciones de protesta del pueblo norteamericano*, España, Ediciones de Cultura Popular, 1968, 217 pp.
- Pantoja, Jorge (coord.), *Rupestre: el libro*, México, Ediciones Imposibles-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, 162 pp.
- Paredes Pacho, José Luis, “El derecho a la fiesta: rock y autogestión en la ciudad de México, 1980–1995”, tesis de licenciatura en Historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2004, 250 pp.
- \_\_\_\_\_, *Rock mexicano: sonidos de la calle*, México, Ediciones Pesebre, 1992, 144 pp.
- Pasquali, Laura, *Historia social e historia oral*, Argentina, Homo sapiens ediciones, 2009, 286 pp.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 191 pp.
- \_\_\_\_\_, *La llama doble: amor y erotismo*, México, Planeta, 1993, 223 pp.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Cultura musical y resistencia en México 1968 – 1988: La música popular y los medios de comunicación masiva”, en Ignacio Sosa y Antoine Rodríguez (eds.), *Cultura y resistencia en México*, México, Nostromo ediciones, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Ciesas, 2003, 237 pp.
- \_\_\_\_\_, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- \_\_\_\_\_, “Escribir historia con imágenes. Breve relato de tres experiencias”, en Victoria Novelo (coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2011, 111 pp. 33–47.

- \_\_\_\_\_, *Juntos y medio revueltos. La Ciudad de México durante el sexenio del General Cárdenas y otros ensayos*, México, Héctor R. de la Vega, 2000, 95 pp.
- \_\_\_\_\_, “La cultura”, en Alicia Hernández Chávez (coord.), *México: mirando hacia dentro*, Vol. 4, México, Fundación Mapfre–Taurus, 2012, pp. 271–345, colección América Latina en la Historia Contemporánea.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, 191 pp.
- Puig, Luis y Jenaro (eds.), *Las culturas del rock*, Buenos Aires, Pre–textos/Fundación Bancaja, 1999, 178 pp.
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850 – 1992)*, segunda reimpresión, México, Cal y Arena, 2010, 720 pp.
- Ramírez Gómez, José Agustín, *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Grijalbo, 2001, 168 pp.
- \_\_\_\_\_, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1940 a 1970*, Vol. 1, México, Planeta, 2013, 274 pp.
- \_\_\_\_\_, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982*, Vol. 2, México, Random House Mondadori, 2013, 315 pp.
- \_\_\_\_\_, *Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1982 a 1994*, Vol. 3, México, Random House Mondadori, 2013, 337 pp.
- Reina, Leticia y Ricardo Pérez Montfort, *Fin de siglos ¿Fin de ciclos? 1810, 1910, 2010*, México, Siglo XXI, 2013, 418 pp.
- Reyes, Alfonso, *Visión de Anáhuac*, México, Joaquín Mortiz, 2002, 65 pp.
- Rioux, Jean Pierre y Francois Sirinelli, *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1998, 337 pp.
- Rodríguez Kuri, Ariel (coord.), *Historia política de la Ciudad de México. Desde su fundación hasta el año 2000*, México, El Colegio de México, 2012, 568 pp.
- Rodríguez, Mariangela, *Tradición, identidad, mito y metáfora: mexicanos y chicanos en California*, México, M. A. Porrúa – Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2005, 285 pp.

- Samuel, Raphael, *et. al.*, “Historia popular, Historia del pueblo”, en *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984, 317 pp.
- San Juan Victoria, Carlos (coord.), *El XX mexicano: lecturas de un siglo*, México, Ítaca, 2012, 286 pp.
- Santos, Ana Elisa, “Los hijos de los dioses. El Grupo Hiperión y el Estado mexicano: una aproximación a las construcciones identitarias y al nacionalismo posrevolucionario de mediados del siglo XX”, tesis de maestría en Historia, México, UNAM, 2012, 430 pp.
- Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1985, 89 pp.
- Schettino, Macario, *Cien años de confusión: México en el siglo XX*, México, Santillana Ediciones, 2007, 526 pp.
- Seca, Jean-Marie, *Los músicos underground*, España, Paidós, 2004, 254 pp.
- Siegmester, Elie, *Música y sociedad*, México, Siglo XXI, 1980, 107 pp.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2007, 324 pp.
- Serna, Hugo, *Culturas alternativas e identidades en resistencia*, México, Hugo Serna, 2010, 171 pp.
- Stuessy, Joe y Scott Lipscomb, *Rock and roll. Its History and stylistic development*, Estados Unidos, Prentice Hall, 2003, 510 pp.
- Torres Luna, Yoania Alejandra, *Marco Antonio Cruz López: una mirada documental a los indigentes de la Ciudad de México*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM, 2009, 77 pp.
- Trejo Delarbre, Raúl, *Mediocracia sin mediaciones: prensa, televisión y elecciones*, México, Cal y Arena, 2001, 563 pp.
- Urteaga Castro Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, México, Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud–Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 259 pp.
- Valdés Cruz, Merced Belén, *Rock mexicano: ahí la llevamos cantinflando*, México, Encuadernaciones López, 2002, 405 pp.

- Valenzuela, José y Gloria González, *Oye cómo va: recuento del rock tijuanense*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Secretaría de Educación Pública, 208 pp.
- Vega-Gil, Armando, *Diario íntimo de un guacarróquer*, México, B México, 2013, 438 pp.
- Velasco, Jorge, *El canto de la tribu: un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*, México, Conaculta – Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2004, 205 pp.
- Walker, Louise E., *Walking from the dream: Mexico's middle classes after 1968*, California, Stanford University Press, 2013, 321 pp.
- Warren, Holly George y Patricia Romanowski (eds.), *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll*, tercera edición, Nueva York, Rolling Stone, 2001, 1110 pp.
- Yankelevich, Pablo, *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México (1974–1983)*, México, El Colegio de México, 2009, 367 pp.

#### **PÁGINAS WEB**

- Bartra, Armando, “Del gesto y otras estrategias”, *Luna Córnea*, No. 31, en [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero31/nacho\\_lopez\\_meximexican2.html](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero31/nacho_lopez_meximexican2.html), consultada el 4 de julio de 2013.
- Blanc, Enrique, “¡Rock azteca!”, *La Banda Elástica*, 26 de febrero de 2014, en <http://www.labandaelastica.com/content/rock-azteca>, consultada el 27 de abril de 2014.
- Camacho Solís, Manuel, “Los nudos históricos del sistema político mexicano”, en <http://sistemapoliticomexico.files.wordpress.com/2012/11/los-nudos-histic3b3ricos-del-sistema-polc3adtico-mexicano.pdf>, consultada el 5 de febrero de 2014.
- Cardoso, Laura, “Indigentes: realidad urbana”, *El Universal*, 11 de diciembre de 2000 en <http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/20787.html>, consultada el 30 de enero de 2014.
- Castillo Ramírez, Guillermo, “La propuesta de proyecto de nación de Gamio en Forjando patria (pro nacionalismo) y la crítica del sistema jurídico-político mexicano de

- principios del siglo XX”, en [http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/43%20Indexado/esquinas\\_1.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/43%20Indexado/esquinas_1.pdf), consultada el 9 de abril de 2014.
- Cervantes Sánchez, Enrique, “El desarrollo de la ciudad de México”, en [http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/11/03.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf), consultada el 19 de diciembre de 2013.
  - Cisternas Velis, Giovanni, “El poder político como elemento del Estado”, en <http://ucnderecho2012.files.wordpress.com/2012/04/el-poder-polc3adtico-como-elemento-del-estado.pdf>, consultada el 28 de marzo de 2014.
  - Cota Meza, Ramón, “Indigenismo y autonomía indígena”, *Letras libres*, en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/indigenismo-y-autonomia-indigena>, consultada el 8 de abril de 2014.
  - Cruz Bárcenas, Arturo, “La radio no toca grupos underground como nosotros, afirma Panteón Rococó”, recuperado de <http://www.jornada.unam.mx>, 5 de diciembre de 2006.
  - “Determinación de los factores de emisión para fuentes vehiculares circulando en la zona metropolitana del valle de México en unidades de gramos por kilómetro”, en [http://www.inecc.gob.mx/descargas/calair/det\\_fact\\_emision\\_fuentes.pdf](http://www.inecc.gob.mx/descargas/calair/det_fact_emision_fuentes.pdf), consultada el 2 de enero de 2014.
  - Garriga, Joan, “La historia de los camiones Pegaso”, en <http://www.encamion.com/node/1660>, consultada el 6 de junio de 2013.
  - Instituto Nacional de Estadística y Geografía, “Tasa de crecimiento media anual de la población por entidad federativa, 1990 a 2010”, en <http://www.inegi.org.mx/sistemas/sisept/Default.aspx?t=mdemo09&s=est&c=17511> consultada el 16 de diciembre de 2013.
  - “La Neta Amorfa (Zezta del Potosí)”, en <http://lanetaamorfa.wordpress.com/2013/05/02/la-neta-amorfa-zezta-del-potosi/>, consultado el 16 de febrero de 2014.
  - Moreno Hernández, Hugo César, “Marginalidad y resistencia: estrategias marginales en la discusión de Larissa Adler, Oscar Lewis y Carlos Vélez-Ibáñez”, en

- <http://www.uia.mx/iberoforum/12/pdf/ESPA%C3%91OL/4.%20MORENO%20VOCVO%20Y%20CONTEXTOS%20NO.%2012.pdf>, consultado el 5 de enero de 2013.
- Mraz, John, “Nacho López y la mexicanidad”, *Luna Córnea*, No. 31, en [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero31/nacho\\_lopez\\_mexicanidad2.html](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero31/nacho_lopez_mexicanidad2.html), consultada el 4 de julio de 2013.
  - Ojeda, Rafael, “Subalterno”, en *Diccionario del pensamiento alternativo II*, en <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=135>, consultado el 23 de marzo de 2014.
  - Olave, Patricia, “Plan Brady: ¿solución a la crisis de la deuda?”, en [http://ru.iiec.unam.mx/1912/1/num44-articulo3\\_Olave.pdf](http://ru.iiec.unam.mx/1912/1/num44-articulo3_Olave.pdf), consultada el 28 de marzo de 2014.
  - Ponce, Roberto, “Rock y revolución”, en <http://www.proceso.com.mx>, consultada el 11 de septiembre de 2006.
  - *Verdad y fama: Maldita Vecindad (documental)*, en <http://www.youtube.com/watch?v=1pjOcG2tEJI&feature=related>, consultada el 13 de abril de 2013.
  - *Estadísticas históricas de México*, en <http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/Boletines/Boletin/Comunicados/Especiales/2010/enero/comunica.pdf>, consultada el 15 de diciembre de 2013.
  - “¿Qué son los acuerdos de San Andrés?”, en <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=400>, consultado el 22 de marzo de 2014.
  - Ramos, Alondra, “El sindicato de costureras ’19 de septiembre’ con motivo del Día Internacional de la mujer trabajadora”, en <http://militante.org/sindicato-costureras-19-sept-con-motivo-8-marzo>, consultada el 25 de marzo de 2014.
  - Rubli Kaiser, Federico, “Avándaro 1971: a 40 años de Woodstock en Valle de Bravo”, *Nexos*, 16 de septiembre de 2011, recuperado de: <http://registropersonal.nexos.com.mx/?p=1943> el 4 de junio de 2013.
  - “The Clash debut álbum cover photo location”, en <http://www.feelnumb.com/2010/10/15/the-clash-debut-album-cover-photo-location/>, consultado el 13 de mayo de 2013.
  - Vargas, Ángel, “El Conservatorio Nacional de Música renovará su plan de estudios”, *La Jornada*, 13 de enero de 2006, en <http://noticias.universia.net.mx/ciencia-nn->

tt/noticia/2006/01/13/77501/conservatorio-nacional-musica-renovara-plan-estudios.html, consultado el 18 de febrero de 2014.

## FILMOGRAFÍA

- *Águila o rock*, México, Canal Once – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, 25 minutos, documental.
- Arau, Sergio, *Naco es chido. La verdadera historia de Botellita de Jerez*, México, Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, 2010, película y documental.
- Contreras, Ernesto y José Manuel Cravioto, *Café Tacuba. Seguir siendo*, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad – Canal 22 – Agencia Sha, 2010, 88 minutos, documental.
- Demaio, Joe, *Rage against the machine: the battle of Mexico City*, Estados Unidos, 2001, 76 minutos.
- García, Sergio, *Rock sin fresas*, México, Museo Carrillo Gil (post producción), 1996, 84 minutos, documental.
- Gómez Landero, Humberto, *El hijo desobediente*, México, As Films–Producciones Grovas, 1945, en <http://www.youtube.com/movie/el-hijo-desobediente>, consultada el 12 de febrero de 2014.
- Márquez, Manuel, *Ni muy, muy... ni tan, tan... simplemente... Tin tan*, México, TVI films – Estudios Churubusco – Azteca productores, 2011, 100 minutos, documental.
- Miccio, Lance, *Rock n´roll made in Mexico. From evolution to revolution*, Heatdrum productions – Happy Trailers productions, 2008, 85 minutos, documental.
- Rubio, Olallo, *Gimme the power*, México, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad-CECC films, 2012, 101 minutos, documental.

## ENTREVISTAS

- Aldo Acuña Yance, bajista de Maldita Vecindad.
- Adrián Navarro Maycotte, percusionista entre 1985 y 1995.
- Eulalio Cervantes Galarza, saxofonista.
- José Luis Paredes Pacho, baterista.
- Enrique Montes Arellano, guitarrista.
- Marco Darío Balderas, pintor de la portada de *El Circo*.

- Carlos Somonte, fotógrafo en *El Circo*.
- Fritz Torres Carrillo, encargado del diseño gráfico en *Mostros*.

## DISCOGRAFÍA

- Amparo Ochoa, “El Barzón”, México, Discos Pueblo, 1975.
- Aztlán Underground, *Decolonize*, Los Ángeles, Xicano Records and Film, 1995.
- -----, *Sub-verses*, Los Ángeles, Xicano Records and Film, 1998.
- Botellita de Jerez, *La venganza del hijo del guacarrock*, México, Polydor, 1985.
- Caifanes, *El diablito*, Nueva York, 1990.
- Cecilia Toussaint, *Arpía*, México, Ozono/Pentagrama, 1987.
- Cecilia Toussaint, *En esta ciudad*, México, CBS, 1988.
- El Gran Silencio, *Libres y Locos*, México, EMI, 1998, 3:44 minutos.
- El Tri, *Niño sin amor*, WEA, 1987.
- -----, *Una leyenda viva llamada El Tri*, WEA, 1990.
- Flores, Antonio, Antonio Flores (arreglos musicales y dirección artística), *Himno Nacional Mexicano y Marchas Policiales*, LP, Secretaría General de Protección y Vialidad, 1988.
- Jaime López, *¿Qué onda ése?!*, México, Crystal (Polygram), 1987.
- *Juntos por Chiapas*, México, Polygram, 1996.
- -----, *Odio Fonky (Tomas de Buró)*, México, Lejos del Paraíso, 1994.
- Los Fabulosos Cadillacs, *Vasos vacíos*, Argentina, Sony, 1993.
- Masacre 68, *No estamos conformes*, México, Gamma, 1989.
- Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán, *Sesiones con Emilia*, México, Fotón, 1980.
- Three Souls in my mind, *Chavo de onda*, México, Cines/Raff, 1976.
- Trolebús, *Trolebús en sentido contrario*, México, Ozono, 1987.



































