



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS
POLÍTICAS Y SOCIALES



PAZ, BAILE Y RESISTENCIA: EL SKA Y LA IZQUIERDA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN (COMUNICACIÓN POLÍTICA)

PRESENTA
HÉCTOR ALBERTO CRUZ PÉREZ

DIRECTOR DE TESIS
FABIÁN BONILLA LÓPEZ

Ciudad Universitaria, D. F.

Diciembre de 2015



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.

A la memoria de
Epigenia Cruz Chavarría

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo hubiera sido imposible sin el apoyo incondicional de mi madre Julia Pérez Cruz, quien no quitó el dedo del renglón hasta verlo concluido. También fue invaluable el respaldo de mi padre Álvaro Cruz Guzmán; mis hermanos, Esmeralda y Sergio, y mis sobrinos: Karla, Fernanda y Enrique, así como la paciencia y el enorme cariño que me prodigó mi novia Sarahí Hernández Rodríguez durante el año y 10 meses que tomó el proyecto en tomar su forma actual.

Agradezco enormemente a mis primos Erika y Gerardo el haberme enviado dos libros muy importantes para la realización de esta tesis. Asimismo, a mis primas Alejandra y Carolina, por las largas pláticas y comentarios sobre mi tema, y a mi primo José Antonio, por los años que pasamos entre discos y tocadas de ska. No menos importante fue el interés de mis tías Esther, Rosa y Trini en ver concluido este trabajo, y el de mis amigos Abraham, Christian, Cristina, Gabriela, Juan, Liliana, Magaly, Marisela, Mónica y Monserrat.

Merecen una mención especial el grupo Fallas de Origen, por la amable entrevista que me concedieron en su lugar de ensayo, la cual se encuentra al final de este trabajo. Por último, quiero reconocer todos sus comentarios y la gran ayuda que me brindó Fabián Bonilla López, mi asesor, durante cada capítulo de la tesis.

ÍNDICE

Introducción	1
1. La música popular como comunicación política	4
1.1. El génesis de la comunicación política	4
1.2. La crítica a las teorías de los efectos	5
1.3. Música y relaciones de poder	9
1.4. La canción como discurso político	11
1.5. Discurso y comunicación política	14
2. Los jóvenes toman la palabra	17
2.1. Rock, jóvenes y rebeldía	17
2.1.1. Adolescentes, sexo y delincuencia	19
2.1.2. ¡Estudiantes del mundo uníos!	21
2.1.3. Voces del subterráneo	24
2.2. Ska: baile y antirracismo	27
2.2.1. De los bailes a las elecciones	31
2.2.2. Blanco y negro: la segunda ola del ska	35
3. Rock y ska en México: de la rebelión simulada al grito de resistencia	42
3.1. Yo no soy un rebelde	43
3.2. La onda de la contracultura	46
3.3. De Tlatelolco a Avándaro	48
3.4. El rock a la deriva	52
3.5. De los hoyos a la radio	55
3.6. “Paz, baile y resistencia”	58
4. El discurso político en el ska mexicano	66
4.1. El análisis del discurso	66
4.1.1. Macroestructuras	67
4.1.2. Intertextualidad	68
4.1.3. Connotación, denotación y sentido	69
4.2. Discurso, política e ideología	70
4.2.1. La polarización ideológica del ska	72
4.2.2. Discursos sobre la clase trabajadora	76
4.2.3. Resistencias y revoluciones	85
4.2.4. El conformismo en el discurso del ska	90
4.2.5. Dos de octubre no se olvida	93
4.2.6. Nacionalismo	97
4.2.7. Antiimperialismo	99
Conclusiones	103
Bibliografía	108

INTRODUCCIÓN

Uno puede nutrirse sin hablar pero para conmover a un corazón joven, rechazar a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, quejas: he ahí porqué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas, antes de ser simples y metódicas¹.

Gracias a mi primo y a mis compañeros de secundaria fue que comencé a escuchar a grupos como Salón Victoria, La Tremenda Korte, La Matatena o Panteón Rococó, y a asistir a los “toquines” donde la entrada costaba una bolsa de arroz para ayudar a la lucha de los zapatistas en Chiapas. Durante aquella época de adolescencia, mi lengua se apropió de los versos de dichos grupos que cantaban contra el gobierno, el neoliberalismo, los Estados Unidos y ensalzaban a personajes localizados en el espectro ideológico de la izquierda, como Salvador Allende o el Subcomandante Marcos: “¿Por qué los negritos no le gustan al Tío Sam?”, “A Salvador Allende lo mataron”, “Vuela, vuela palomita, corre y dile a los farsantes que ya se acabó el agüita, pues llegó el Subcomandante”, “...en un mundo globalizado, la gente pobre no tiene lugar”. Como a un corazón roto le “llegan” las canciones de despecho, esas canciones –viva voz de la *subalternidad*– me “llegaban” a mí.

A la distancia y como estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales surgió la inquietud de saber si estos actos discursivos que se llevan a cabo en un escenario paralelo al de la política, el de la música popular, participan en los procesos de comunicación política y en qué medida. A través de la música, los sujetos han encontrado una forma de expresar sus inconformidades, de tomar la palabra que les ha sido negada por las instituciones. Así fue en el caso del corrido en las guerras de Independencia y de la Revolución en México, la canción que se opuso al franquismo en España, el rock que protestó contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos, o la nueva trova que exaltó la revolución cubana. En este mismo sentido, a finales del siglo XX, el ska en México llegó a ser la voz de los jóvenes que se oponían a las instituciones que censuraba sus formas expresión y, al mismo tiempo, encontraron una alternativa ideológica en el neozapatismo. La estela de este periodo aún se mantiene tanto en las nuevas generaciones de bandas como en aquellas que surgieron en los 90's y siguen activas.

Cabe señalar que Gérard Borrás advierte que la necesidad de analizar los fenómenos musicales, en tanto formas culturales, desde las múltiples perspectivas que ofrecen las distintas ciencias sociales y no sólo de la musicología². Un enfoque que ha sido privilegiado en este sentido es el

1 Jean Jacques Rousseau; *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Akal. Madrid. 1980. p. 33.

2 Gérard Borrás (Comp.); *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*. UAG, Guadalajara. 2000.

estudio de las identidades juveniles. Trabajos relevantes de este corte son las investigaciones de Maritza Urteaga Castro-Pozo y Héctor Castillo Berthier, así como la tesis doctoral de Juan Rogelio Ramírez, quien plantea el concepto de “identidades sociomusicales”, sosteniendo que, con el advenimiento de la posmodernidad –la cual conlleva una crisis de las identidades tradicionales y los marcos axiológicos que las sustentan–, la música se ha constituido en una forma de cohesión social capaz de generar vínculos de identificación colectiva y sentidos de pertenencia que, a su vez, implican formas colectivas de expresión, ocupación de ciertos espacios sociales y participación en rituales simbólicos compartidos³.

Por otro lado, Sarah Cohen (1993) refiere que el estudio de la música popular desde la comunicación se ha decantado por los métodos semiológico, sociológico y estadístico, siendo sus objetos privilegiados el análisis textual de las canciones y los procesos de producción, distribución y consumo⁴. En este sentido, la corriente de los Estudios Culturales ha examinado la música popular contemporánea y su relación con las industrias culturales; investigadores como Simon Frith y James Lull se han preocupado por indagar a través de métodos etnográficos en los procesos de producción, distribución y consumo de la música popular. El análisis textual de la canción, por su parte, se encuentra en una gran diversidad de obras; una buena muestra de ellas se encuentra en *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina* (2000). Asimismo, resaltamos los trabajos de María del Carmen de la Peza, guías fundamentales para este texto: *El bolero y la educación sentimental en México* (2001) y *El rock mexicano: un espacio en disputa* (2014). Ambas investigaciones conjugan el análisis del discurso con los métodos etnográficos empleados por la antropología y la sociología.

Desde luego, las investigaciones históricas y periodísticas sobre la música forman un cúmulo bastante amplio de publicaciones. De estas, mencionaremos sólo un par que enfocan al rock como un fenómeno social y las cuales cimentaron dos capítulos de este trabajo: *Rockin' in Time. A Social History of Rock-and-Roll*, de Peter Szatmary, y *Rebeldes sin causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, de Eric Zolov. La segunda, en particular, nos resulta interesante en tanto que da cuenta de los discursos sociales en torno al rock en México y documenta excelentemente la relación conflictiva entre los roqueros mexicanos y el Estado. Dentro de esta clasificación, también incluiremos los textos que nos ayudaron en la descripción del ska: *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México* (2000), de Aida Analco y Horacio Zetina; *Ska: The Rhythm of Liberation* (2013), de Heather Augustyn; *Reggae Explosion. The Story of Jamaican Music* (2001) de

3 Juan Rogelio Ramírez; *Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: El caso del High Energy Music*. Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, FFL-FCPS UNAM, México. 2006.

4 María del Carmen de la Peza; *El bolero y la educación sentimental en México*. UAM-X/Miguel Ángel Porrúa. México. 2001. p. 265.

Chris Salewicz y Adrian Boot, y *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music* (1998) de Kevin O'Brien Chang y Wayne Chen.

La música como fenómeno político, sin embargo, ha sido poco tratada. Los textos que encontré en este sentido fueron los escritos por David King Dunaway (1988), Gerard Borrás (2000) y De la Peza (2014). El primero ya plantea el distanciamiento de la investigación sobre la música política de las teorías de los efectos; el segundo señala las relaciones de poder que subyacen en la producción musical de América Latina, y la tercera además de adentrarse a las relaciones de poder mira al rock mexicano como un acto de subjetivación política. Cabe señalar que ninguno de los tres autores plantea un vínculo con la disciplina de la comunicación política, cuyo enfoque está centrado principalmente en el análisis del papel de los medios de comunicación de masas en el proceso político, con especial énfasis en las elecciones.

En este sentido, el objetivo del primer capítulo es ampliar la noción de comunicación política, la cual en la perspectiva de Wolton se reduce al “intercambio de discursos contradictorios” entre los tres actores que a su arbitrio son los legítimos protagonistas de la comunicación política. En este apartado hacemos un brevísimo repaso de las diferentes ramas de la disciplina en cuestión, para ubicarnos en la postura del análisis del discurso desde donde abordaremos la crítica al concepto de Wolton para abrirlo a todas las expresiones políticas que generan significado en una comunidad.

Los dos siguientes capítulos buscan analizar los procesos históricos por los cuales han transitado el rock y el ska, así como los discursos sociales que los atraviesan, y dar cuenta de las transformaciones que estos estilos musicales han tenido en el contexto mexicano. En ambos está presente el interés por describir las relaciones de poder subyacentes en dichas músicas, la metamorfosis de sus discursos y su condición como portadoras de múltiples connotaciones. El último capítulo se plantea un análisis textual de las canciones de ska a partir de las herramientas teóricas que retomé de Roland Barthes y Teun Van Dijk, con la finalidad de encontrar los temas de la política mexicana relevantes para los skaseros mexicanos y los sentidos hacia donde los orientan.

PRIMER CAPÍTULO

La música popular como comunicación política

En este capítulo revisaremos los distintos enfoques desde los cuales se ha estudiado a la comunicación política, tanto la tradición de los efectos así como las corrientes opuestas que se basan en el estudio del lenguaje. A partir de este repaso, situaremos nuestro objeto de estudio, el ska en tanto música popular, dentro de la perspectiva de la comunicación política.

1.1. El génesis de la comunicación política

Si bien podría inferirse que la comunicación política surge con las primeras colectividades humanas, en tanto que éstas tuvieron que crear lenguajes para poder organizarse y también para poner en común sus conflictos, su estudio en el mundo occidental podría trazarse desde los siglos III al I a.C. con los trabajos sobre retórica realizados por Platón, Aristóteles y Cicerón. Mientras que el concepto propiamente enunciado no apareció sino hasta el siglo pasado, en Estados Unidos, de la mano de las investigaciones de Walter Lipmann y Harold Laswell en torno a los fenómenos de propaganda y opinión pública.

Periodista y filósofo de formación, Lipmann analizó la cobertura del New York Times en torno a la Revolución Rusa de 1917. A través de este estudio, el investigador observó el sesgo del periódico en contra de la facción bolchevique, llevándolo a cuestionar el papel de los medios en la formación de la opinión de los ciudadanos. Por su parte, el politólogo Harold Laswell, para examinar la propaganda realizada por los países en conflicto durante la Primera Guerra Mundial, desarrolló la metodología del análisis de contenido y estableció la pauta para las futuras investigaciones sobre los efectos de los medios de comunicación a través de la pregunta “quién dice qué a quién, a través de qué canales y con qué efectos”⁵.

Siguiendo este paradigma, en la década de 1930, Paul Lazarsfeld y Robert K. Merton concibieron la técnica de entrevistas a grupos focales para diseñar y evaluar las campañas propagandísticas del gobierno de los Estados Unidos. Posteriormente, Lazarsfeld, Bernard Berelson y Hazel Gaudet llevaron a cabo la primera investigación para determinar el efecto de los medios en el comportamiento político de los ciudadanos de cara a las elecciones presidenciales de 1940, publicada bajo el título *The People's Choice* en 1944. El estudio, para sorpresa de los investigadores, concluyó que los medios tuvieron poco efecto en las votaciones de ese año. Ello llevó a Lazarsfeld

5 Everett M. Rogers; “*Theoretical Diversity in Political Communication*” en Lynda Lee Kaid (Ed.); *Handbook Of Political Communication Research*. Lawrence Erlbaum Associates. Nueva Jersey. 2004. pp. 4-5.

a plantear que existen líderes de opinión con una alta exposición a los medios, quienes transmiten la información política a sus seguidores a través de canales de comunicación interpersonales.

La Segunda Guerra Mundial fungió un papel importante en el florecimiento de este enfoque, debido a que permitió la colaboración de diversos estudiosos de los medios de comunicación dentro de las agencias del gobierno estadounidense. Entre estos destacaron, además de Laswell y Lazarsfeld, el sociólogo Sam Stouffer, los psicólogos Carl Hovland y Kurt Lewin, y el periodista Wilbur Schramm. Estos expertos fundaron, en el periodo de la posguerra, distintos centros de investigación y programas de posgrado en universidades con el mismo objetivo que habían planteado Laswell y Lazarsfeld en años anteriores: descubrir los efectos de los medios.

La irrupción de la televisión en la mayoría de los hogares estadounidenses en la década de los 60's y el inmediato desarrollo de las campañas políticas en esta plataforma darían un nuevo impulso a los estudios de los efectos, pues el televisor se convirtió en un medio más eficaz que el radio para enviar mensajes a las audiencias. Así, Bernard Cohen (1963), Maxwell McCombs y Donald Shaw (1972) investigaron los “efectos indirectos” de los medios, dando lugar a la teoría de la *agenda setting*, bajo la hipótesis “los medios no te dicen qué pensar sino en qué pensar”⁶. Por su parte, Paul Deutschmann y Wayne Danielson (1960) iniciaron la corriente de estudios sobre difusión de noticias, los cuales se enfocan principalmente en eventos de gran impacto⁷.

Otra aportación relevante dentro de esta tradición teórica es la de Elisabeth Noelle-Neumann, quien, entre 1972 y 1974, presentó la teoría de la “espiral del silencio”. Ésta plantea que, en los fenómenos de opinión pública relacionados con temas controversiales, las personas tienden a silenciar su posición cuando ésta se opone a lo que creen que es la opinión popular y, por el contrario, quienes mantienen un posicionamiento acorde con la mayoría suelen mostrar sus convicciones con mayor fuerza. Los medios de comunicación, propone Noelle-Neumann, tienen la capacidad de influir en la dirección que tome la espiral⁸.

1.2. La crítica a las teorías de los efectos

En oposición a esta vertiente teórica que pretenden observar los efectos de los medios en la opinión y el comportamiento de las personas, un enorme conjunto de disciplinas tan diversas como la sociología crítica, la hermenéutica literaria, la lingüística y la semiótica brindaron nuevos

6 *Ibidem.* pp. 7-10.

7 *Ibidem.* pp. 12-13.

8 Elisabeth Noelle-Neumann y Thomas Petersen; “*The Spiral of Silence and the Social Nature of Man*” en Lynda Lee Kaid (Ed.); *Handbook Of Political Communication Research*. Lawrence Erlbaum Associates. Nueva Jersey. 2004. pp. 339-350.

enfoques en torno a las investigaciones en comunicación, planteando que prácticamente ningún acto social se basa sobre la información derivada exclusivamente de los medios de comunicación⁹. Una buena parte de estas investigaciones se preocupa por el significado de los discursos literarios, cinematográficos, televisivos, periodísticos, etcétera, y la reapropiación que hacen las audiencias de dichos textos.

Así, por ejemplo, la hermenéutica literaria considera a los textos “como la comunicación de un significado preconcebido por el autor y a la interpretación como el intento de reconstruir dicho significado (Olsen, 1990: 181). La explicación de las obras se busca en factores históricos, sociológicos o psicológicos externos a ellas, como reglas de la exégesis moderna. Dicha perspectiva 'hermenéutica' busca descifrar lo que el autor quiso decir, el sentido propio de la obra, el sentido 'verdadero'”¹⁰. Otra veta hermenéutica, que parte del marxismo y el psicoanálisis, tiene por objeto examinar la ideología (a la que entiende como falsa conciencia) de los productos de la comunicación de masas con la intención de descifrar los mitos e ilusiones que reproducen y “desenmascarar” las intenciones del autor. Este tipo de estudios brinda una explicación de los textos mediáticos a partir de las condiciones históricas de su producción.

El análisis estructural que parte de la semiología saussurreana, por otro lado, no disecciona los textos desde factores externos sino desde su estructura interna; para ello, divide los textos en unidades mínimas de significación y los integra en un orden superior que denomina “sentido”. Desde esta perspectiva, el sentido sería la posibilidad de correlaciones que tienen las unidades de significación. Gracias a estas investigaciones, sabemos que los textos cuentan con “reglas de coherencia interpretativa” cuya función es reducir las interpretaciones “más o menos aberrantes o incompletas”, aunque, en el momento de la recepción, será inevitable la pérdida de información, ocasionada principalmente por las diferencias de los códigos del autor y el lector¹¹.

Precisamente, un enfoque para abordar dichas diferencias de códigos es el planteado desde la sociología por Pierre Bourdieu (1979), quien propuso el concepto de *habitus* como un conjunto de esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción que condicionan las prácticas individuales y grupales de los sujetos: “el *habitus* funciona como una lengua cultural de clase que sólo puede abordarse a través de sus manifestaciones singulares en las prácticas y discursos de los agentes sociales, como hablas de clase y como lo que unifica y da coherencia a las formas de consumo y apropiación de los productos culturales”¹². Las distintas formas de apropiación de

9 Teun A. Van Dijk; *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Paidós. Barcelona. 1990. p. 200.

10 María del Carmen de la Peza; *El bolero y la educación sentimental en México*. Op. Cit. p. 247.

11 *Ibidem*. p. 251.

12 *Ibidem*. p. 254.

bienes culturales y simbólicos, en el planteamiento de Bourdieu, se deben a una distribución del capital que expresa la relación de fuerzas entre las clases. De tal suerte, los agentes sociales se distribuyen en el espacio social de acuerdo a su capital económico, social y cultural acumulado históricamente, donde establecen relaciones de poder desniveladas según la posición que tengan en este campo de luchas. Cabe rescatar que este concepto permitió a investigadores latinoamericanos como Néstor García Canclini, Mabel Piccini y José Manuel Valenzuela realizar estudios de consumo cultural a través de métodos cuantitativos.

Otra perspectiva que analiza el consumo de objetos culturales parte de la antropología. Inspirados en “La interpretación de las culturas” (1973), de Clifford Geertz, investigadores como James Lull, David Morley, Martín Barbero y Jesús González Requena incursionaron en el uso de métodos como las historias de vida, la entrevista y la observación participante para describir de manera “densa” las prácticas y rituales cotidianos de las personas alrededor de los medios de comunicación tales como la radio, la televisión, el disco o las computadoras. Dichos estudios, desarrollados en la década de los 90's y centrados en los procesos de “recepción”, permitieron comprender de qué forma los contenidos mediáticos se integran en las prácticas comunicativas de los sujetos en formas complejas de interdiscursividad, encontrando que “distintos espectadores realizan interpretaciones diferentes al consumir los productos de los medios de comunicación en distintos contextos socioculturales”¹³.

Esta perspectiva teórica considera a los productos culturales como un potencial de sentidos que no se agota en una lectura y, por el contrario, señalan a los discursos de los medios de comunicación como polisémicos, abiertos e intertextuales. Sin embargo, estas investigaciones han idealizado la capacidad creativa de las audiencias al sobreestimar sus posibilidades de “resistencia” y “subversión” frente a los textos mediáticos, ya que –en oposición a las teorías sociológicas descritas en los párrafos anteriores– minimizan la influencia de las estructuras sociales y de los medios e, incluso, ensalzan la diversidad de los mensajes de la cultura de masas a tal punto de considerarla como un logro de la cultura democrática.

En este sentido, Carmen de la Peza advierte que, si bien estas investigaciones intentan “romper con la centralidad de los medios de comunicación y abordar los procesos de comunicación en su complejidad en los espacios naturales en que se realizan, se sigue considerando a los medios y particularmente a la televisión como variables independientes y se mantiene el esquema causal de los estudios funcionalistas tradicionales”¹⁴. Por ello, propone desplazar la atención en los procesos de recepción hacia procesos de producción y diseminación de sentido; esto es, *la multiplicación y*

13 *Ibidem.* p. 259.

14 *Ibidem.* pp. 260-264.

*propagación de los discursos sin determinar el origen de donde provienen, sino sus trayectorias y la manera en que se transforman en una multiplicidad de sentidos*¹⁵.

Para esta investigadora, el discurso es una unidad abierta, un nudo en una red que no tiene un origen único y, más que reproducirse lineal y jerárquicamente, se multiplica en diversos trayectos y no se agota en la intención comunicativa consciente. Así, por ejemplo, una canción, un texto cinematográfico o televisivo producidos en el pasado, cuando vuelven a transmitirse, adquieren distintos y nuevos significados que desbordan las intenciones originales de quien lo produjo. Una vez en circulación, cualquier destinatario puede reconstruir el código y descifrar dichos textos, aunque no necesariamente en el sentido propuesto por el autor. El trabajo de interpretación y formulación de un nuevo discurso procede de la misma manera que un montaje de cine o un collage: los sujetos cortan y unen los discursos con otros discursos de diversas procedencias y con sentidos opuestos, produciendo nuevas yuxtaposiciones¹⁶. Ello permite considerar a las personas no sólo como meros receptores:

los sujetos no son sólo audiencias, consumidores, lectores o sujetos de clase, sino que ocupan posiciones-sujeto distintas, variables y contradictorias [...] Están inscritos en una red compleja de poderes y saberes y ponen en juego de manera singular estrategias particulares de habla y escucha, de consumo y producción o de lecto-escritura, [de las] que no son siempre conscientes [...] En este marco, podemos considerar al lector como un sujeto textualizado, es decir, un paragrama, un sujeto dividido, atravesado por múltiples códigos, lenguajes y textos, y a la lectura -o la interpretación- como el momento y el lugar en el que se mezclan todos esos textos y lenguajes aunque sean incompatibles¹⁷.

A partir del trabajo de Noé Jitrik, De la Peza también advierte que los individuos son capaces de realizar tres niveles de lectura: espontánea, indicial y crítica. En el primero, el lector interpreta el texto en el sentido que éste propone; en el segundo, existe un choque entre los códigos y contenidos del texto y los que posee el lector, lo cual deriva en un rechazo; en el tercer nivel, el lector tiene la capacidad de reconocer los mecanismos de codificación del texto y cuenta con saberes sociales y culturales que le permiten producir nuevos sentidos, teniendo la posibilidad de neutralizar “los permanentes riesgos de una dominación social a través de la lectura”¹⁸.

Asimismo, partiendo de las teorías de la enunciación, la investigadora distingue tres distintos niveles para analizar los procesos discursivos: como *enunciado*, punto en donde convergen, dialogan, polemizan y se contradicen múltiples discursos; como *acto de enunciación*, un fenómeno individual determinado históricamente cuyo producto lingüístico es el enunciado, y como

15 *Ibidem.* p. 237.

16 *Ibidem.* pp. 272-275.

17 *Ibidem.* pp. 268-269.

18 Noé Jitrik (1984: 48) en De la Peza; *El bolero y la educación sentimental. Op. Cit.* pp. 262-263.

dispositivo de enunciación, una pieza que puede ser utilizada como parte de un nuevo discurso y que prescribe lugares para ser utilizados por los sujetos¹⁹.

1.3. Música y relaciones de poder

Una constante preocupación en la que se centran los planteamientos de la hermenéutica marxista, la sociología bourdeuana y la investigación realizada por De la Peza es la cuestión de las relaciones de poder y la dominación social. A decir de Michel Foucault, las relaciones de poder están imbricadas en distintos niveles de relaciones humanas: de producción, de alianza, de familia, de sexualidad y, por supuesto, en la política. Sin embargo, en contra de las concepciones tradicionales del derecho, la sociología y de la teoría política, Foucault plantea que el poder no es “algo” que se posee, se adquiere o se cede por contrato o por fuerza, sino que se ejercita y no existe más que en el acto²⁰. Una de las hipótesis del célebre filósofo es que no existe un centro desde donde el poder se distribuya de forma descendente; el poder “no es algo dividido entre los que lo poseen, los que lo detentan exclusivamente, y los que no lo tienen y lo soportan”²¹.

En la concepción de Foucault, las relaciones de poder también suponen la existencia de resistencias: “la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales”²². Además, sugiere que las relaciones de poder no obedecen a la sola forma de la prohibición y del castigo, sino que se encuentran en *estrategias y tácticas multiformes implicadas en el hecho general de la dominación* y pueden agregarse a otras estrategias de conjunto:

Cuando se definen los efectos del poder por la represión se da una concepción puramente jurídica del poder; se identifica el poder con una ley que dice no; se privilegiaría sobre todo la fuerza de la prohibición. [...] Si el poder no fuera más que represivo, si no hiciera nunca otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se le obedecería? Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red

19 *Ibidem*. pp. 53-54 y María del Carmen de la Peza; *El rock mexicano: un espacio en disputa*. UAM/Tintable. México. 2014. p. 12. Para definir el concepto de “acto de enunciación”, propuesto por Benveniste, me apoyé también en los textos de Juan Herrero Cecilia; *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 2006. pp. 27-28, y Gladys María Lopreto. “Enunciación – enunciado”. Cátedra de “Lingüística”, FPyCS, UNLP, Argentina. La Plata, octubre de 2001, consultado en http://www.archivo-semiotica.com.ar/ENUNCIACION.html#_ednref4 (12 de mayo de 2015).

20 Michel Foucault; *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta. Madrid. 1979. p. 134.

21 *Ibidem*. p. 144.

22 *Ibidem*. pp. 170-171.

productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir²³.

Por ello, apunta que, si el poder es el despliegue de una relación de fuerza, más que analizarlo en términos de cesión, contrato, alienación o en términos funcionales del mantenimiento de las relaciones de producción, sería más adecuado estudiarlo en términos de lucha, de enfrentamientos y de guerra:

Se estaría así en oposición con la primera hipótesis, según la cual la mecánica del poder es esencialmente represión. Y podría formularse una segunda hipótesis: el poder es la guerra, la guerra continuada con otros medios; se invertiría así la afirmación de Clausewitz, diciendo que la política es la guerra continuada con otros medios. Esto quiere decir tres cosas: en primer lugar, que las relaciones de poder tal como funcionan en una sociedad como la nuestra se han instaurado, en esencia, bajo una determinada relación de fuerza establecida en un momento determinado, históricamente localizable de la guerra. Y si es cierto que el poder político hace cesar la guerra, hace reinar o intenta hacer reinar una paz en la sociedad civil, no es para suspender los efectos de la guerra o para neutralizar el desequilibrio puesto de manifiesto en la batalla final; el poder político, según esta hipótesis, tendría el papel de reinscribir, perpetuamente, esta relación de fuerza mediante una especie de guerra silenciosa, de inscribirla en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, en fin, en los cuerpos de unos y otros²⁴.

A partir de los planteamientos de Foucault, podemos localizar las relaciones de poder inscritas en la música, tanto en sus texturas sonoras como en la palabra cantada. Así, por ejemplo, Gérard Borrás refiere que, si bien las músicas populares en América Latina han causado irritación entre las élites políticas, religiosas y económicas e incluso las han acallado mediante tácticas represivas, las clases dominantes han intentado aprovechar su imagen, discursos y capacidad de movilización en momentos posteriores, de manera que “el vals criollo de la plebe y de los libertarios viene a ser la imagen de un 'paseísmo conservador' o la expresión de un nacionalismo que aprovecha el 'marketing político'; el vallenato de los 'caratejos' llega a ser la canción de las élites de Valledupar; la polka paraguaya, un apoyo a la propaganda política, etcétera”²⁵.

En el mismo tenor, podemos referir que, en nuestro país, durante los primeros bosquejos que proyectaron su separación del poder europeo, la canción y el baile fueron campos de batalla en donde el pueblo de la Nueva España atacó a los “gachupines”, los virreyes y la inquisición:

23 *Ibidem.* p. 182.

24 *Ibidem.* pp. 135-136.

25 Gérard Borrás; *Op Cit.* p. 17.

En vísperas de la Independencia, la resistencia popular se manifestaba entonces a través de infinidad de canciones y bailes en los que se satirizaban la vida y costumbres de los españoles, sus instituciones y creencias [...] Al desaparecer el veto por la ejecución e interpretación de estas piezas, se extendieron por todo el país y su propagación era tal que superaba a la difusión de la prensa rebelde y era vista por las autoridades realistas como peor enemigo que la sola palabra hablada²⁶.

Es interesante señalar que, más de un siglo después, los sones, corridos, chilenas, valonas y jarabes que fueran interpretados por las fuerzas independentistas han sido institucionalizados por el Estado en los múltiples rituales escolares mediante los cuales se construye el “mito de la nación mexicana”²⁷. En el México contemporáneo, la música popular moderna sigue integrándose a las estrategias de dominación. Por ejemplo, las industrias culturales mexicanas han instituido al bolero –antaoño vetado, paradójicamente, por atentar contra los valores y la moral conservadores– como un elemento esencial de la historia cultural del país, transportando al escucha a una “época dorada” de la canción romántica como una estrategia de evasión ante los problemas políticos, sociales y económicos actuales. Mientras tanto, en su dimensión textual, el bolero codifica el discurso conservador de la pareja monogámica y heterosexual en las relaciones amorosas, además de reproducir los arquetipos de la mujer santa/puta y del hombre abandonador/abandonado, así como los mitos del amor-pasión y el matrimonio²⁸.

1.4. La canción como discurso político

Al hablar de discurso, hablamos de una práctica social inmersa en múltiples relaciones de poder que se lleva a cabo a través del lenguaje²⁹. La canción popular, en este sentido, conforma discursos sociales que se estructuran “de manera contradictoria y compleja por los saberes universales de la ciencia, la moral y la religión y los saberes particulares de la gente común, saberes heterogéneos y fragmentarios”³⁰. ¿Podemos considerar a las canciones que hablan sobre temas políticos como discursos políticos? De acuerdo con Eliseo Verón, la noción de discurso político refiere a una “tipología de discursos sociales” parcialmente definida, al menos hasta la década de 1980, pues “el trabajo sobre el discurso político se ha desarrollado sobre la base de ciertas intuiciones –con frecuencia correctas–, y a partir de una identificación de sentido común, como por ejemplo la que consiste en analizar como ‘discurso político’ textos producidos por líderes o por partidos políticos (De Gaulle, Mitterrand, el partido comunista, Perón, etc.)”³¹.

26 Lazcano, Ana Cecilia; *La resistencia popular. Canciones de la revolución de Independencia*. Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 2010.

27 De la Peza; *El rock mexicano. Op. Cit.* 187-188.

28 De la Peza; *El bolero y la educación sentimental. Op. Cit.* pp. 412-431.

29 Helena Calsamiglia y Amparo Tusón; *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel. Barcelona. 2001. p. 15.

30 Carmen de la Peza; *El bolero y la educación sentimental. Op. Cit.* p. 27.

31 Eliseo Verón; “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en Eliseo Verón, *et. al.*; *El discurso*

Para ampliar esta perspectiva sobre el discurso político “basada en el sentido común” y que toma en cuenta únicamente los discursos enunciados desde la legalidad de las instituciones y excluye a otro tipo de discursos sociales, debemos repasar el concepto de política, en donde las reflexiones teóricas de Jacques Rancière y Benjamín Arditi nos serán útiles. Rancière indica que la política no es el consenso del conjunto social en torno a la organización del Estado, sino al acto que tiene por principio la igualdad y el cual surge en el momento en que las personas hacen uso de la palabra para negar el lugar que el orden dominante (la lógica policial, en términos de Rancière) les había sido asignado y hacerse reconocer como “seres parlantes” dentro de una comunidad:

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre estos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo "entre" ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada³².

La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto hace falta en primer lugar definir la configuración de lo sensible en que se inscriben unas y otras. De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido³³.

Así, por ejemplo, los indígenas zapatistas de Chiapas que, en 1994, demandaron el reconocimiento de los “derechos de los pueblos indios” en la Constitución Mexicana, a partir de sus acciones y discursos, negaron la exclusión y reclamaron su lugar como “seres parlantes” dentro de la comunidad nacional. Este proceso es definido por Rancière como subjetivación política:

Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia.

político. Hachette. Buenos Aires. 1987. p. 13.

32 Rancière parte de la noción aristotélica del hombre como “animal político”. De acuerdo con Aristóteles, el ser humano se distinguiría de otros animales por su capacidad de palabra que, al contrario de los animales que sólo tienen voz, le permite diferenciar entre lo justo de lo injusto. Así, apunta Rancière, cuando las personas se alejan del lugar que se les había asignado y hacen uso de la palabra para señalar la injusticia de su situación, se alejan también del resto de los animales y se convierten en “hombres” o “animales políticos”. Jacques Rancière; *El desacuerdo. Filosofía y política*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1996. pp. 13-14 y 42.

33 *Ibidem*. pp. 44-45.

La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial. Pueblo es la primera de esas multiplicidades que desunen a la comunidad con respecto a sí misma, la inscripción primera de un sujeto y una esfera de apariencia de sujeto sobre cuyo fondo otros modos de subjetivación proponen la inscripción de otros "existentes", otros sujetos del litigio político³⁴.

Benjamín Arditi localiza este fenómeno como parte de la "periferia interna" de la política liberal. Para desarrollar esta noción, el investigador toma como referencia el oxímoron freudiano "tierra extranjera interior" que describe la relación entre el ego y las experiencias traumáticas que éste mismo censura para resguardarse de los peligros a los cuales está expuesto. "Si lo reprimido regresa por caminos diferentes y, a menudo, inesperados, debemos preguntarnos a dónde van a parar esas experiencias traumáticas que han sido reprimidas. La respuesta de Freud es que ellas no se van a ningún lado porque no tienen a su disposición un 'otro lugar' en donde residir. Son censuradas y no abolidas, y, por lo mismo, aquello que ha sido reprimido no es algo puramente externo al ego sino también interno a éste"³⁵. Así, la relación entre el ego y lo reprimido permite al investigador pensar la relación entre el núcleo de la política liberal y su "periferia interna".

Otro fenómeno que Arditi describe dentro de esta periferia interna es el "devenir minoritario", planteado por Deleuze y Guattari. Esto se refiere a la inclinación de un grupo social por inventar modos alternativos de ser en relación con la norma, con los comportamientos y con las prácticas dominantes, buscando desmarcarse de los códigos existentes y evitar ser sobrecodificado por el orden instituido. "Quienes devienen minoritarios, esto es, 'nomadizan', mediante la desobediencia civil ante una guerra percibida como injusta o mediante la adopción de modos alternativos de vida en relación con la sociedad de consumo, por mencionar sólo dos ejemplos, comienzan a alejarse del orden existente sin irse a ninguna parte. Son parte de su periferia interna"³⁶.

Partiendo de estas dos concepciones sobre la política, podríamos señalar que los discursos que se producen dentro de una comunidad en oposición al orden dominante, ya sea para hacerse reconocer como "seres parlantes" o para inventar modos alternativos de ser, pueden ser catalogados también como discursos políticos. Como señala Carmen de la Peza, y como veremos en el tercer capítulo, los jóvenes roqueros a través de sus canciones y de diversos actos se han enfrentado al estigma de delincuentes que el Estado y la sociedad conservadora les han impuesto, negándoles "un lugar legítimo de enunciación"³⁷. Otro concepto que nos hará avanzar en nuestra

34 *Ibidem*. p. 52.

35 Benjamín Arditi; *La política en los bordes del liberalismo*. Gedisa. Barcelona. 2009. p. 18.

36 *Ibidem*. p. 20.

37 Carmen de la Peza; *El rock mexicano. Op. Cit.* p. 217.

definición de la canción como discurso político (y, finalmente, como fenómeno de comunicación política) es el de opinión pública.

1.5. Discurso y comunicación política (ir más allá del paradigma woltoniano)

En 1975, Steven H. Chaffee propuso que la comunicación política es “el rol de la comunicación en el proceso político”³⁸. A partir de esta definición que podría parecerse redundante, los investigadores han buscado delimitar su campo de estudio y desarrollar nuevas formulaciones. Tomando en cuenta las teorías discursivas, Dominique Wolton propuso en 1989 su célebre descripción: “la comunicación política es el espacio en que se intercambian los discursos contradictorios de los tres actores que tienen legitimidad para expresarse públicamente sobre política, y que son los políticos, los periodistas y la opinión pública a través de los sondeos”³⁹. Para este académico, la comunicación política no es la comunicación del Estado y de las instituciones dirigidas a la sociedad, los fenómenos contemporáneos de la mercadotecnia y la mediatización de la política, y tampoco puede referirse a “todo intercambio de discursos relacionados con el objetivo de poder, pues se trataría de una definición demasiado amplia sin capacidad de discriminación”⁴⁰.

Wolton resulta novedoso en tanto que resalta “la importancia de los enfrentamientos discursivos por oposición a la idea clásica de la comunicación política que la reduce a una estrategia para 'hacer pasar un mensaje’”⁴¹. Sin embargo, la delimitación respecto a los “tres actores que tienen legitimidad para expresarse públicamente sobre política” excluye deliberadamente a un sinnúmero de discursos que también tienen lugar en el espacio público de las sociedades contemporáneas: esto es, discursos provenientes de grupos de interés y movimientos sociales que forman parte de

38 Lynda Lee Kaid; *Handbook Of Political Communication Research*. Lawrence Erlbaum Associates. Nueva Jersey. 2004. p. 14.

39 Dominique Wolton. “La comunicación política: construcción de un modelo”, en Jean-Marc Ferry y Dominique Wolton; *El nuevo espacio público*, España, Gedisa. 1992. p. 31. A partir de la conceptualización de Wolton, varios estudiosos de la comunicación política se han aventurado a esbozar sus propias definiciones a fin de poder abarcar este fenómeno; dos ejemplos son los casos de María José Canel, en España, y Germán Espino, en México. María José Canel define a la comunicación política como “el campo de estudio que comprende la actividad de determinadas personas e instituciones (políticos, comunicadores, periodistas y ciudadanos) en la que se produce un intercambio de información, ideas y actitudes en torno asuntos públicos”. Esta investigadora asume que la comunicación política no puede tener lugar más que en un contexto democrático, ya que su objetivo es influir en la toma de decisiones. Por su parte, Espino nos dice que “la comunicación política se configura como un sistema semiótico de poder; un sistema en el que se lucha por imponer la significación propia a los demás agentes de la sociedad; es, pues, una lucha de poder por el significado. Los políticos, los medios y la población, entre otros, luchan por imponer su propia significación. [...] El proceso de comunicación política es fundamentalmente una batalla, una lucha de poder por promover significaciones en los diferentes agentes de la comunicación: gobierno, medios y público”. María José Canel; *Comunicación política. Técnicas y estrategias para la sociedad de la información*. Tecnos. Madrid. 1999. p. 23, y Germán Espino. *El nuevo escenario de las campañas presidenciales. La transformación de la comunicación política en el sistema político mexicano*. La Jornada Ediciones. México. 2006. pp. 85-86.

40 Dominique Wolton; “Las contradicciones de la comunicación política”, en André Gosselin; Gilles Gauthier y Jean Mouchon (Comps). *Comunicación y política*. Gedisa. Barcelona. 1999. p. 110. Subrayado mío.

41 Cursivas mías. *Ibidem*. p. 111.

la “periferia interna” del orden dominante, así como los discursos de grupos de poder y personajes que no son políticos o comunicadores profesionales (intelectuales, activistas, artistas, músicos, entre otros). Para el investigador, estos discursos sólo serían tomados en cuenta en el “espacio” de la comunicación política en el momento en que fueran abordados por los políticos, periodistas o institutos de encuestas⁴².

Además, asume que la comunicación política es una actividad exclusiva de las democracias modernas cuya batalla final se libra en el proceso electoral o, en otras palabras, un mecanismo para el buen funcionamiento del sistema democrático: “la comunicación política se revela como el escenario en el que se intercambian los argumentos, los pensamientos y las pasiones, *a partir de las cuales los electores eligen*. Es a la vez una instancia de regulación en que las elecciones regularmente dan la victoria a algunos e inmediatamente reanudan otros debates, algunos de los cuales serán constitutivos de la comunicación política siguiente”⁴³.

Si regresamos a la noción básica de Chaffee, podemos deducir que el hecho de que su estudio tenga lugar en las democracias modernas no significa la inexistencia de comunicación política en otros contextos y, más aún, que ésta deba estar restringida al intercambio de discursos entre políticos, periodistas y sondeos (actores que no tienen razón de ser más que en una democracia de masas). Recordemos que la comunicación (del latín *communicatio*, que designa a la “acción de compartir” o “poner en común”) es el proceso en el cual se sustenta toda interacción social y la política (término proveniente del griego πολιτικός, interpretado como “de los ciudadanos” o “del Estado”), la actividad de toda persona cuando interviene en los asuntos de la πόλις. Incluso, en el mismo volumen donde aparece el texto de Wolton, Jean-Marc Ferry distingue dos formas de comunicación política dentro del contexto democrático que van más allá de la interacción entre políticos, periodistas y los sondeos:

La comunicación política de las masas es esa comunicación directa, espontánea, ocasional e informal que se parece a lo que a veces con desprecio se llama “discusiones de café”. Ese elemento “natural” de politización pasa por una comunicación cuya esfera está limitada, las más de las veces, a círculos reducidos de participantes y a un público improvisado. Aún cuando esas comunicaciones que tratan de objetos políticos no se transmiten a un público en un marco de difusión potencialmente ilimitada, en la medida –dicho de otro modo– en que no son mediatizadas no entran en la estructuración del “espacio público” [...] Sin embargo, tales comunicaciones participan en la construcción dinámica de la opinión pública; tienen un marcado carácter político y no son de orden estrictamente privado.

42 Dominique Wolton. “La comunicación política: construcción de un modelo”. *Op. Cit.* p. 34.

43 Cursivas mías. *Ibidem.* p. 36.

En el otro extremo, *las minorías también pueden sustraerle al espacio público una forma de comunicación política*. Lo hacen de un modo deliberado, limitando su comunicación a intercambios de informaciones “confidenciales” en relación con la política. Los que pulsan la opinión pública, los periodistas, los actores políticos, algunos universitarios, etc., poseen informaciones que –al menos inmediatamente– no están destinadas al público en general. Claro está, ese poder del secreto, llegado el caso, desempeña un papel de distinción en las estrategias sociales para el reconocimiento recíproco y la consagración mutua de los candidatos a la “minoría” [...] Por tal razón, son externas al espacio público, aunque a veces su contenido sea tan manifiestamente político que actúan de manera directa sobre las decisiones de alto nivel⁴⁴.

Desde esta perspectiva, el concepto de comunicación política abarcaría todos los discursos con la posibilidad de injerir en los asuntos de una comunidad política. Ya sea a través del intercambio de “informaciones confidenciales” o en la formación de la “opinión pública”, cualquier discurso cuyo objeto sea algún asunto que afecte al conjunto social es comunicación política. Por lo tanto, creo necesario reintegrar al estudio de comunicación política –como desde algunos años ya se está haciendo– aquellos discursos que forman parte del *espacio público político*⁴⁵ y aún los que se generan fuera de éste; debemos tomar en cuenta ya no sólo los discursos que se gestan desde las posiciones privilegiadas de poder de los medios de comunicación, las instituciones políticas y las empresas encuestadoras, sino también los que abanderan los diversos actores políticos (movimientos sociales y grupos de interés) y los que forman parte del murmullo social⁴⁶: las “discusiones de café”, los grafitis, la música popular, los comentarios de los usuarios de redes sociales, etcétera, es decir, discursos que circulan anónimamente entre las personas y constituyen una “opinión pública” más legítima que los sondeos. Esto significa también no descartar la posibilidad de cualquier discurso de circular en todo el entramado social y de enfrentarse con otros discursos en diversas arenas.

44 Jean-Marc Ferry; “Las transformaciones de la publicidad política”, en Jean-Marc Ferry y Dominique Wolton; *El nuevo espacio público*, España, Gedisa. 1992. pp. 21-22.

45 «El “espacio público”, que con mucho desborda el campo de interacción de la comunicación política, es –en sentido lato– el marco mediático gracias al cual el dispositivo institucional y tecnológico propio de las sociedades posindustriales es capaz de presentar a un “público” los múltiples aspectos de la vida social [...] Por “mediático” entiendo lo que mediatiza la comunicación de las sociedades consigo mismas y entre sí. Cuando, por ejemplo, un grupo social –espontáneo o instituido– participa de una deliberación o manifestación respecto de temas de interés colectivo, tal expresión pública de la opinión no participa, sin embargo, del espacio público, si solo los participantes constituyen el público. En cambio, desde el momento en que esa manifestación parcial de la opinión se refleja y se difunde a un público más amplio, virtualmente indefinido, gracias a un medio cualquiera –ondas u hojas (radio, televisión, prensa escrita o edición)–, participa del espacio público [...] Ahora bien, el “público” del que se trata no está limitado en absoluto al cuerpo electoral de una Nación: más bien se trata de todos los que son capaces de percibir y comprender los mensajes difundidos en el mundo. El público es, virtualmente, toda la humanidad y, de un modo correlativo, el “espacio público” es el medio en el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo». *Ibidem*. pp. 19-20.

46 Retomamos esta idea de Carmen de la Peza, planteada en su libro *El rock mexicano: un espacio en disputa*. Tintable/UAM-X. México. 2014. p. 12.

SEGUNDO CAPÍTULO

Los jóvenes toman la palabra

Gérard Borrás sostiene que el acercamiento diacrónico al estudio de la música nos permite conocer sus múltiples metamorfosis a través de la historia y entender mejor las características musicales de otra etapa, aunque esté muy alejada en el tiempo y, nosotros agregaríamos, el espacio⁴⁷. Este acercamiento también nos permite, en el caso de la canción, conocer los orígenes y las transformaciones de los discursos que pueblan las músicas actuales, así como las significaciones que los distintos géneros musicales van adquiriendo de acuerdo a su contexto y a su uso.

De tal forma, el presente capítulo pretende ser una breve aproximación histórica que dé cuenta del desarrollo del rock como una música popular juvenil, siempre reapropiada por las industrias culturales, y como un *significante* de la rebeldía y la protesta. Si bien, como señala James Lull⁴⁸, la temática del rock anglosajón en las últimas décadas se ha decantado hacia el conflicto de los adolescentes con sus padres o maestros, no hay que dejar de mirarlo como un reflejo de las tensiones raciales y, en ciertos momentos, del desafío contra el capitalismo y los valores burgueses desde una oposición jóvenes/adultos.

En una segunda parte del capítulo se desarrollará la trayectoria del ska desde ser una música desdeñada por las clases media y alta de Jamaica, por ser considerada vulgar, primitiva y digna de delincuentes, hasta ser recogida por el gobierno jamaicano como expresión de la cultura nacional, y posteriormente su tránsito hacia Inglaterra, en donde los jóvenes la abanderaron como símbolo del “antirracismo”. La tensión y el conflicto presentes en ambas músicas, como se pretende mostrar, llega a cobrar dimensiones políticas en diversos momentos históricos.

2.1. **Rock, jóvenes y rebeldía**

Tan pronto como se escuchó el vocablo “rock 'n' roll” en los Estados Unidos –que no era más que un eufemismo para nombrar al Rhythm & Blues, considerado como la expresión de una “raza” que sólo pensaba en “emborracharse, robar y fornicar”⁴⁹–, se convirtió en la bandera de una generación de jóvenes insatisfechos con los valores de la sociedad de la posguerra en la que

47 Gérard Borrás; *Música y relaciones de poder en América Latina*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara. 2000. pp. 15-16.

48 James Lull (Ed.); *Popular Music and Communication*. Sage Publications, California, 1988. p. 14.

49 Ortiz Gómez, Octavio; *El surgimiento del rock y su asentamiento como producto cultural de masas: 1950-1973*. Tesis de maestría en Comunicación. FCPyS. México. p. 91.

habían nacido, contrario al pronóstico de periodistas y críticos musicales que auguraban su perecimiento como un ritmo de moda más.

Los antecedentes más próximos del rock se encuentran en los años 40's, cuando músicos como Muddy Waters, Howlin' Wolf, Willie Dixon y Sonny Boy Williamson II se establecieron en Chicago junto con otros 214 mil afroamericanos que migraron de la región del Delta del Mississippi en busca de mejores condiciones económicas, huyendo de la discriminación que aún predominaba en los estados sureños de EE. UU⁵⁰. La vida en la ciudad les permitió transitar del blues campirano al Rhythm & Blues (R&B) mediante la introducción de la guitarra eléctrica y un toque más alegre que su antecesor. Durante este decenio, el blues y el R&B aún eran escuchados casi exclusivamente por la población afroamericana. Sin embargo, conforme llegaba a su final, las tiendas de discos empezaron a ver que una parte importante de las ventas de R&B provenía de adolescentes “blancos”. De hecho, fue el dueño de Record Rendezvous, Leo Mintz, quien persuadió al locutor Alan Freed de programar el nuevo estilo musical en la radio y también quien lo rebautizó bajo el nombre de “rock 'n' roll” (retomando este nombre de un blues de los años 20's) con el fin de eliminar el “tono racial” que acarreaba y, presumiblemente, venderlo de mejor forma⁵¹.

En los últimos años de la década, Mintz observó que las ventas de discos de *big bands* disminuían, y en cambio los adolescentes bailaban el R&B que ponía en su tienda. En ese mismo periodo, conoció a Freed (que para entonces trabajaba en la estación WAKR-AM en Akron, Ohio), y éste al escuchar la experiencia de Record Rendezvous comenzó a programar R&B en su programa vespertino, durante el año de 1949. Ya en julio de 1951, el locutor se estableció en Cleveland, Ohio, y dio inicio a la emisión nocturna “*The Moondog Rock 'n' Roll House Party*”, en la estación WJW-AM, con el patrocinio de Mintz.

La popularidad del programa animó a Freed a organizar presentaciones con los grupos de R&B que ponía al aire. En 1952, un gran baile que organizó en la Arena de Cleveland, donde el locutor pretendía coronarse como el “rey de los *moondoggers*”, se sobrevendió y fue suspendido, ocasionando un “portazo” y riñas adentro del recinto. Este incidente ocasionó que acusaran al locutor de exponer a su joven audiencia al peligro, aunque también desveló la ascendente popularidad del Rhythm & Blues.

50 Szatmary, Peter. *Rockin' in Time. A Social History of Rock-and-Roll*. Prentice Hall. New Jersey. 2000. p. 15.

51 “Rock 'n' Roll”, en *Encyclopedia of Cleveland History*. Case Western Reserve University y Western Reserve Historical Society. En línea: <http://ech.cwru.edu/ech-cgi/article.pl?id=RR>, consultado el 11 de febrero de 2014.

Al mismo tiempo que esto sucedía, el experimentado cantante de country Bill Haley, haciendo uso de su “buen oído para la música comercial” y su “habilidad para reconocer la demanda de las audiencias”⁵², se aventuró a la interpretación de *Rocket 88*, en junio de 1951, un tema de R&B grabado por Jackie Brenston un par de meses atrás. En 1953, Haley llevó al acetato *Crazy Man, Crazy*, una canción compuesta por el propio cantante también en el estilo de R&B, aunque con una innegable influencia de country, que alcanzó el lugar #12 en la lista Billboard.

Ambos hechos coincidieron a su vez con la apertura del Memphis Recording Service (Sun Studio) en 1950. El dueño del local, Sam Phillips, originalmente tenía como objetivo ofrecer sus servicios de grabación a intérpretes de blues (de hecho fue quien registró *Rocket 88*, de Jackie Brenston), a la par de ofrecer grabaciones privadas a cualquier persona por cuatro dólares. Sin embargo, con la expansión de compañías discográficas como Chess, Checker, Atlantic y Specialty, Phillips vio pocas posibilidades de éxito, por lo que emprendió la búsqueda de “un intérprete blanco que pudiera entender y llevar el blues a la población blanca”⁵³.

En enero de 1954, un joven llamado Elvis Presley se presentó en el Sun Studio a grabar un disco para regalarlo a su madre. El productor, interesado en su estilo de interpretar el Rhythm & Blues, lo puso a ensayar con músicos profesionales, esfuerzo que rindió frutos en julio de ese mismo año, cuando tras una larga sesión surgió de forma espontánea *That's All Right*, un tema que mezclaba el blues con el sonido del country y el *hillbilly*, logrando el resultado esperado por Phillips. Tanto el “rockabilly” (como se denominó peyorativamente a esta mezcla de estilos) de Bill Haley y Elvis Presley como el enérgico R&B de Chuck Berry, Fats Domino, Bo Diddley y Little Richard serían pronto etiquetados bajo el término genérico de “rock 'n' roll”, y atraerían a una cada vez mayor audiencia de adolescentes estadounidenses.

2.1.1. Adolescentes, sexo y delincuencia

Los jóvenes norteamericanos del periodo de la posguerra fueron la primera generación de adolescentes que se relacionaban la mayor parte del tiempo entre ellos, tanto en la escuela como en el trabajo, constituyendo un mundo alejado totalmente del de los adultos y el ambiente familiar que reinaba durante la Segunda Guerra Mundial⁵⁴. Esta transformación permitió que la sociedad de los años 50's asociara directamente a la juventud con la rebeldía y la delincuencia.

52 “Thank you, Bill Haley”, en el portal oficial de Bill Haley's Comets. En línea: <http://www.cultsound.com/comets/haley.php>. Consultado el 12 de febrero de 2014.

53 Ortiz Gómez, Octavio. *Op. Cit.* p. 220.

54 Passerini, Luisa. “La juventud, metáfora del cambio social”, en Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt; *Historia de los jóvenes. II. La edad contemporánea*. Taurus, Madrid. 1996. p. 422.

Así lo demostraron la creación de la *Youth Correction Division*, en 1951; de un Subcomité del Senado para la delincuencia juvenil, en 1953, y de la sección para la delincuencia juvenil dentro del *Children's Bureau* del Gobierno Federal, en 1954. Incluso, en los documentos del mencionado Subcomité del Senado sobre la delincuencia juvenil se leía que “el gángster del mañana es el individuo que hoy día se parece a Elvis Presley”⁵⁵. Por su parte, los sociólogos y psicólogos de la época vincularon el comportamiento rebelde más o menos violento de los adolescentes con unos padres y profesores “insuficientemente caracterizados”, quienes ni siquiera estaban informados sobre el modo en que sus hijos ocupaban su tiempo.

Estos razonamientos se reflejaron en películas como *Rebelde sin causa* (1955) y *Semilla de maldad* (1955). La segunda cinta reforzó la percepción que relacionaba al rock 'n' roll con la delincuencia juvenil en Estados Unidos y en Europa, dados los conflictos que se suscitaron en su proyección. El hecho era que, al escuchar el tema que da inicio al celuloide (*Rock Around the Clock*, de Bill Haley & The Comets), los jóvenes se paraban a bailar e incluso arrancaban las butacas de su lugar para tener más espacio, llegándose a golpear con las mismas. “No había un solo cine en todo Estados Unidos, donde su hubiera proyectado la película, que se escapara a algún tipo de incidente, por pequeño que fuera”⁵⁶.

Gran parte de la responsabilidad sobre el comportamiento rebelde entre los jóvenes se atribuía a los medios de comunicación de masas preferidos por éstos: cómics, radio y cine. “La indignación era mayor en cuanto a la radio y el cine, y también con respecto a las revistas juveniles, pues difundían o defendían géneros musicales capaces de dar cohesión e identidad a la cultura juvenil. Entre ellos era especialmente significativo el *rock and roll* con sus cantantes, como Bill Haley y Elvis Presley, que habían absorbido los componentes transgresores de la música afroamericana, sus alusiones a la sexualidad, a otros modos de vida y a diferentes formas de vestirse”⁵⁷.

Precisamente, la sexualidad significaba algo auténtico y real de lo cual los jóvenes se sentían excluidos. “Las formas de libertad sexual eran, especialmente para ellas, modos de expresar rebelión, con la contradicción y la complejidad propias de los procesos de formación de la identidad de las adolescentes. Éstas se identificaban con varones socialmente inconvenientes, como James Dean, Marlon Brando o los bohemios y *beats* de Greenwich Village, a pesar del carácter sexista o machista de todos estos modelos. Estos últimos se inspiraban en la presunta virilidad de las clases 'inferiores', rechazando la sexualidad de los hombres blancos de la clase media”⁵⁸.

55 *Ibidem*. p. 430.

56 Octavio Ortiz. *Op. Cit.* p. 189.

57 Passerini. *Op. Cit.* p. 431.

58 *Ibidem*. p. 436.

La figura de Elvis Presley encajó a la perfección en el estereotipo del varón socialmente inconveniente. “La mirada torva que surge de sus párpados entornados, los labios sensuales y desdeñosos y el beso esquivo hicieron de él un símbolo sexual. Pero a todo ello se añadía una actitud desafiante hacia el mundo de la cultura y hacia el poder, al menos hasta 1957 [cuando filmó *Jailhouse Rock*]”⁵⁹.

2.1.2. ¡Estudiantes del mundo uníos!

La llamada “primera muerte” del rock 'n' roll –dada por la muerte trágica de Buddy Holly y Ritchie Valens en 1959, el distanciamiento de Elvis Presley del rock 'n' roll para cumplir con el servicio militar (1958), así como los escándalos que envolvieron a Jerry Lee Lewis (1958) y a Chuck Berry (1959)– dio paso al descubrimiento de la música folclórica por parte agrupaciones como The Kingston Trio y The Limelites. Éstas lograron tener un gran impacto comercial debido a que los jóvenes que salían de la adolescencia en los 60's buscaban alternativas a los cantantes románticos fabricados por la industria discográfica que suplieron al rock 'n' roll e inundaron el mercado.

Esta “escena folk” ayudó a que los jóvenes redescubrieran a cantautores como Pete Seeger, Jean Ritchie, Bill Monroe, Earl Watson o Muddy Waters. Uno de ellos era Robert Allen Zimmerman, quien consideraba que el rock 'n' roll ya estaba muy acabado, por lo que comenzó a cantar temas de *bluegrass*⁶⁰ en cafés alrededor de la Universidad de Minnesota bajo el nombre de Bob Dylan. Pronto se interesó por la música de protesta de Woody Guthrie y comenzó a componer baladas al estilo de éste.

Influido por su novia Suze Rotolo, quien era secretaria del grupo de activistas *Congress of Racial Equality* (CORE), Zimmerman orientó sus canciones hacia la defensa de los derechos civiles de los afroamericanos en Estados Unidos y las llevó también a temas como la crisis de los misiles en Cuba y la guerra fría. Sin embargo, el asesinato del presidente John F. Kennedy, en 1963, quien había respaldado los movimientos en pro de los derechos civiles, afectó profundamente al cantante, lo cual lo orilló a dejar de lado la música política y concentrarse en componer canciones introspectivas a las que dotó con un sonido electrificado⁶¹.

59 *Ibíd.* p. 444.

60 Estilo musical proveniente de los estados de Kentucky y Ohio cuyo sonido característico lo brinda el banjo.

61 Peter Szatmary. *Op. Cit.* pp. 77 -96.

Cuando Dylan trazó el camino del “folk-rock”, a la par de Neil Young, el renacimiento de la música de protesta que lideraba –seguido por Joan Baez, Phil Ochs y Tom Paxton– se fue a la deriva, dejando el paso completamente libre a una camada de grupos británicos que buscaban fama en territorio estadounidense bajo la etiqueta de “La ola inglesa”. Grupos como The Beatles y The Rolling Stones lograron un gran impacto entre el público adolescente, en buena parte debido al trabajo de promoción y mercadotecnia que llevaron a cabo sus mánagers, Brian Epstein y Andrew Loog Oldham, respectivamente.

Tanto la música de protesta como el recién llegado rock 'n' roll inglés y el folk-rock serían el conjunto de herramientas recién afiladas de las que se valdría el “rock ácido” de los *hippies*⁶² en los años siguientes. Al igual que los poetas *beats*⁶³, los jóvenes hippies de los años 60's (el 96% de los que poblaban Haight-Ashbury, en San Francisco, tenían edades entre 16 y 30 años, y la mayoría provenía de hogares de clase media⁶⁴) criticaron los valores burgueses con los que habían sido educados: atacaban la cultura materialista y repudiaban el enriquecimiento como el mayor objetivo de la vida y del trabajo de la sociedad estadounidense. También cuestionaron los valores tradicionales en torno a los roles sexuales, de manera que los hombres se dejaron crecer el cabello y, gracias a la píldora anticonceptiva que se creó en 1966, las mujeres fueron más permisivas respecto a las relaciones sexuales.

Como parte de su búsqueda de la libertad individual, también experimentaron con drogas como la marihuana y la dietilamida de ácido lisérgico (LSD) para “expandir sus estados de conciencia”. De igual manera, algunos hippies privilegiaron las culturas primitivas frente a las sociedades industriales al considerar que “la civilización moderna está fuera de balance con la naturaleza”⁶⁵. Ello los llevó a adoptar cultos orientales y de los nativos americanos, además de formar una especie de comunismo tribal en donde los recursos eran compartidos y había un sentimiento de no competencia.

El antecedente de la música hippie fue el grupo The Fugs, conformado en 1965 por un periodista y un par de poetas *beats* de Greenwich Village (Ed Sanders, Tuli Kupferberg y Ken Weaver).

62 El término *hippie* proviene del diminutivo de “*hipster*”, como eran nombrados en los años 40's quienes adoptaban la jerga y el estilo de vida de los músicos de jazz.

63 Los *beats* (llamados *beatniks* en forma peyorativa) se originaron a partir del grupo de escritores formado por Jack Kerouac, Neal Cassady, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, William Blake y William S. Burroughs. Estos intelectuales criticaban los valores de la sociedad burguesa estadounidense: la ética de trabajo de 16 horas al día, el racismo contra afroamericanos y nativos, la lucha contra el comunismo, el ejército y en general las aspiraciones de la clase media. En contraparte, basaban su filosofía en el relativismo cultural y hacían énfasis en los sentimientos individuales y en la transformación de la conciencia, para lo cual ensalzaban la experimentación con el sexo, las drogas y el budismo. El apelativo proviene del *beat* (ritmo) del jazz y de la búsqueda de la *beatitud* del budismo zen. *Ibidem.* pp. 137-138.

64 *Ibidem.* p. 142.

65 *Ibidem.* p. 145.

“Solíamos leer en el Metro, en la Segunda Avenida. Después de las lecturas íbamos al Dom, en St. Marks Place, donde concurría mucha gente joven. La rocola tenía álbumes de los Beatles y los Rolling Stones, y algunos chavos se paraban a bailar. Una vez que comenzaban, algunos intelectuales también intentaban bailar, y a Ed Sanders se le ocurrió la idea de que sería bueno combinar algo de nuestra poesía con rock”, rememora Kupferberg⁶⁶.

Paralelamente, surgieron los grupos de “rock ácido” (cuyo nombre deriva del LSD) como Grateful Dead, Jefferson Airplane y Quicksilver Messenger Service, conformados por varios músicos provenientes del folk y del folk-rock. Estas bandas enfrentaron en sus temas y presentaciones los valores burgueses de la clase media, especialmente aquellos referentes al sexo, como lo demuestran canciones como *Love Me Two Times* y *Light My Fire*, de los Doors, o *Somebody to Love*, de Jefferson Airplane. Algunos de ellos también renunciaron a la estructura corporativa y competitiva de la industria discográfica, por lo cual no se preocuparon por tener algún sencillo que pudiera tener éxito comercial, y por el contrario ofrecían conciertos sin cobrar.

En los años siguientes, escritores como Allen Ginsberg, Neal Cassady y Ken Kesey apadrinaron la escena hippie al promover ellos mismos a grupos de “rock ácido” y participar en eventos como “First Human Be-In”, en 1967, donde además de música había lecturas de poesía y rituales budistas. Sin embargo, a pesar de toda su profusión, la escena hippie declinó ese mismo año, pues varios “hermanos” se “quedaron en el viaje”, y el resto salieron de San Francisco cuando los negocios establecidos en Haight-Ashbury comenzaron a comercializar la *contracultura*. El hecho de que algunas de las bandas de rock ácido firmaron contratos con las grandes compañías que habían atacado también contribuyó a su deterioro⁶⁷.

A pesar del declive de la escena en San Francisco, el espíritu hippie influyó a los más de 7.8 estudiantes que se manifestaron, en 1967, contra la guerra de Vietnam en la base militar del Pentágono y tomaron los edificios de la Universidad de Columbia (dado que esta institución estaba ligada a la estructura que patrocinaba la guerra) en 1968. La ocupación del recinto derivó en la represión de los estudiantes por parte de la policía de Nueva York, ocasionando nuevas protestas en las universidades de Princeton y Temple.

Ese mismo año, una convención en Chicago para manifestarse contra el conflicto bélico, a la que llegaron 10 mil estudiantes armados con mochilas y flores, fue sitiada por 6 mil guardias nacionales y 12 mil policías. Los uniformados se enfrentaron con la resistencia de los protestantes,

⁶⁶ *Ibidem.* p. 139.

⁶⁷ *Ibidem.* pp. 155-157.

quienes pronto cambiaron las flores y la comida orgánica por la agresión. Hacia 1969, la violencia entre estudiantes y policías llegaba a las puertas de las universidades de California, Maryland, Delaware, Minnesota e, incluso, Harvard⁶⁸.

La creciente violencia de los movimientos estudiantiles fue la inspiración del blues psicodélico de Jimi Hendrix, quien explicó el origen de su sonido más agresivo: “una gran cantidad de gente joven siente que no está teniendo un trato justo, así que está volteando a algo ruidoso, duro y casi rayando en lo violento. Si no van a un concierto, seguro van a una revuelta”⁶⁹. De igual manera, Creedence Clearwater Revival, que mezclaba el blues con rockabilly y un toque psicodélico, compuso canciones antibélicas que reflejaban el miedo de los jóvenes de ser enviados a la guerra de Vietnam.

A pesar de la impopularidad de la guerra, Richard Nixon anunció en 1970 el envío de tropas a Camboya. Este hecho desató nuevos disturbios en la Universidad de Kent State, en Ohio, a los cuales el gobierno respondió con un ejército armado que cobró las vidas de varios estudiantes. Tras dicho episodio sangriento, los jóvenes universitarios abandonaron la esperanza de la revolución, asumiendo una posición completamente hedonista durante los años siguientes, mientras que el rock se bifurcó en dos corrientes opuestas: el rock progresivo comercial y el rock *underground*.

2.1.3. Voces del subterráneo

Al comenzar los 70s', una recesión económica y el aumento en las tasas de desempleo desencadenaron una posición más conservadora por parte de la sociedad estadounidense. Ello, junto a las muertes por sobredosis de Jimmi Hendrix, Janis Joplin y Al Wilson, fundador de Canned Heat, marcaron el escenario musical apolítico de los siguientes años, en donde surgieron diversos estilos de rock fusionado con ritmos latinos, jazz y música clásica de la mano de Santana, Miles Davis, Procol Harum, Jethro Tull, King Crimson, Yes o The Electric Light Orchestra, además del retorno al country y al folk por parte de algunos otros⁷⁰.

El final de la guerra de Vietnam, la reelección de Nixon y el retorno a la prosperidad económica ayudaron a transformar a los radicales de los 60's en los *yuppies* de la segunda mitad de los 70's, quienes gozaron de excelentes oportunidades de empleo al concluir la universidad. Con buenos salarios, los llamados *baby boomers* cultivaron el narcisismo mediante la utilización de las drogas ya

68 *Ibidem.* pp.170-174.

69 *Ibidem.* p. 176.

70 *Ibidem.* pp. 190-204.

no como un medio para “expandir los estados de conciencia” y romper el orden social, sino como una sustancia que sólo les permitía “sentirse de otra manera” y la inversión de su dinero en mejorar su imagen personal y en terapias para explorarse a sí mismos⁷¹.

El hedonismo y el gusto por el exceso de esta generación se reflejó en las puestas escénicas de grupos como Alice Cooper, David Bowie, Kiss y Queen: maquillaje, zapatos de plataforma y pantalones ajustados acompañados de espectáculos de luces, humo y pirotecnia. Además la industria musical se había convertido en un negocio boyante: en 1973, Forbes estimó que, por lo menos 50 estrellas de rock, tenían ingresos de entre 2 millones y 6 millones de dólares al año, lo cual representaba entre tres y siete veces más que el sueldo de el ejecutivo mejor pagado en Estados Unidos⁷².

A contracorriente de esta tendencia, a finales de la década de los 60's, comenzaba a gestarse una escena subterránea con grupos que volvían a las estructuras armónicas de dos y tres acordes del rock 'n' roll, pero con un sonido más duro y crudo: MC5, The Stooges, New York Dolls y The Dictators. Desde principios de los 70's, la prensa musical comenzó a identificar a estos grupos con el adjetivo “punk” y la aparición de la revista homónima, hacia 1975, consolidaría el uso del término.

La publicación apareció de la mano de John Holmstrom, Ged Dunn y Legs McNeil, quienes deseaban escribir sobre lo que acontecía en su vida cotidiana: hamburguesas, cómics, cerveza, películas y el extraño rock 'n' roll de nueva factura que a nadie parecía gustar⁷³. Holmstrom, Dunn y McNeil solían frecuentar el bar CBGB, donde se presentaban Patti Smith, Richard Hell y The Ramones. Mientras que la primera estaba influida por la poesía *beat* y la música de los Doors y Jimmi Hendrix, The Ramones y Richard Hell predicaban el nihilismo y eran escépticos sobre los principios caducos del hipismo⁷⁴.

Hell acuñó la imagen minimalista y ordinaria del punk bajo el principio del “hazlo tú mismo”, la cual acompañó a esta música en los años siguientes. “Todo lo que hacíamos tenía ese elemento [hazlo tú mismo], desde tener la ropa rasgada hasta no saber tocar instrumentos. Las playeras rasgadas significaban que no dábamos un carajo por el estrellato, el glamour e ir a los conciertos a

71 *Ibidem.* pp. 205-208.

72 *Ibidem.* p. 219.

73 Legs McNeil y Gillian McCain. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk.* Grove Press. Nueva York. 1996. p. 203.

74 Peter Szatmary. *Op. Cit.*, pp. 279-283.

ver a alguien pretendiendo ser perfecto. La gente quería ver a alguien con quién identificarse. Nosotros decíamos 'tú también puedes estar aquí'⁷⁵.

En 1975, el empresario británico Malcolm McLaren viajó a Estados Unidos para regentar al grupo New York Dolls durante sus últimos seis meses de vida. En el tiempo que vivió en Manhattan, McLaren fue testigo de la naciente escena punk en bares como el CBGB y Max's Kansas City. Cautivado por la imagen de Richard Hell, a su regreso a Inglaterra, decidió apadrinar a un conjunto de jóvenes que a menudo visitaban su tienda de ropa y querían formar un grupo de rock 'n' roll, bautizándolos como QT Jones & his Sex Pistols, que más tarde se abreviaría a Sex Pistols⁷⁶. Este cuarteto inglés retomó los principios del 'hazlo tú mismo', así como la energía de la música de Los Ramones para expresar la ira, la desesperación y el aburrimiento de los jóvenes ante las altas tasas de desempleo y la inflación económica que agobiaba a la isla británica⁷⁷.

Yo era este tipo extraño con este sueño loco. Trataba de hacer con los Sex Pistols lo que había fallado en hacer con los New York Dolls. Estaba tomando los matices de Richard Hell, el lado afeminado de los New York Dolls, las ideas del aburrimiento y mezclándolo todo para hacer una declaración, tal vez la última declaración que haría⁷⁸.

Pronto, los Sex Pistols motivaron la aparición de bandas como The Clash, The Damned, Siouxi and the Banshees y Generation X, creando un movimiento musical en Inglaterra que se distinguía de la escena bohemia estadounidense por estar conformada en su totalidad por adolescentes. Al igual que anteriores movimientos juveniles en Inglaterra, esta escena declinó rápidamente a principios de la década de los 80's, cuando los adolescentes crecieron y negocios como Saks Fifth Avenue comenzaron a capitalizar la imagen del punk, ocasionando el desencantamiento de las bandas que transitaron hacia una música bailable que se bautizó como *new wave*⁷⁹.

Sin embargo, la semilla punk fecundaría las fértiles tierras de California, donde germinaron bandas como X, Black Flag, Bad Religion, Circle Jerks, Adolescents, Suicidal Tendencies y Dead Kennedys, que sentarían las bases del *hardcore* a principios de los 80's: un punk más rápido, con guitarras más agresivas y voces gritadas, mientras que muchas de las canciones se orientarían hacia la crítica

75 *Ibidem.* pp. 222-223.

76 Chris Salewicz. "The Grand British Punk Revolution" en Punk Magazine Special Edition. NY. Abril de 1981. p. 5.

77 Al comenzar la década de los 70's, la economía inglesa experimentaría un aumento en la inflación de 9 por ciento, en comparación con los niveles de 4 y 5 por ciento que mantuvo durante los 60's; por su parte, la tasa de desempleo pasaría de un promedio de 447 mil personas desocupadas en la década de 1960 a un millón 250 mil durante este decenio. Bill Coxall y Lynton Robins; *Contemporary British Politics*. Macmillan. Londres. 1994. p. 29.

78 "I was just this strange guy with this mad dream. I was trying to do with the Sex Pistols what I had failed at with the New York Dolls. I was taking the nuances of Richard Hell, the faggy pop side of the New York Dolls, the politics of boredom and mashing it all together to make a statement, maybe the final statement I would ever make. And piss off this rock & roll scene, that's what I was doing": declaración de Malcolm McLaren en Legs McNeil. *Op. Cit.* p. 247.

79 Szatmary. *Op. Cit.* pp. 235-237.

política. Entretanto, en Inglaterra, la música de The Clash motivaría a Steve Ignorant a formar una banda junto con el poeta y filósofo Penny Rimbaud, quienes se conocieron en la comuna anarcopacifista fundada por Rimbaud en Essex, Inglaterra. El resultado de esta unión sería el surgimiento de la banda anarcopunk Crass, en 1977, la cual abrió el paso a numerosos grupos que adoptaron esta ideología política en su música.

Al tiempo que eso sucedía con el punk en ambos lados del Atlántico, en vísperas de la década de los 80's, una camarilla de jóvenes ingleses que defendía su gusto por la música compartida con sus pares jamaquinos (quienes habían migrado al país de Isabel II con la promesa de encontrar trabajo en sus frías tierras) desempolvó sus discos de Prince Buster, The Wailers y Toots & The Maytals y aprovechó el río revuelto para empuñar el estandarte del ska con el nuevo brío que le brindaron bandas como The Selecter, Bad Manners, Madness, The Beat y The Specials.

2.2. *Ska: baile y antirracismo*

Los antecedentes más remotos del ska y el reggae se remontan a los siglos XVIII y XIX, cuando germinaron un sinnúmero de danzas (*etu, tambu, gumbe, buru, jonkanoo*, entre otras) de la mano de los esclavos de origen africano que llegaron a trabajar en las plantaciones de los ingleses en Jamaica. Muchas de ellas perduraron cuando el jazz y el blues inmigraron a la isla caribeña junto con los cuarteles militares estadounidenses que se instalaron durante la Segunda Guerra Mundial con la finalidad de proteger las colonias británicas de las Indias Occidentales ante un posible ataque alemán.

Además, proliferaban los cultos afro-protestantes que utilizaban tambores para acompañar sus *sankeys* en ceremonias de difuntos llamadas *kumina*⁸⁰. Por su parte, los conjuntos de *mento* – mezcla del *jonkanoo* con la samba y el tango asimilados por los jamaquinos que trabajaron durante el siglo XIX en la construcción del canal de Panamá, así como con el calipso trinitense y el son cubano⁸¹– gozaban de una amplia popularidad entre el grueso de la población jamaquina. El repertorio de éstos constaba principalmente de temas humorísticos y de connotación sexual, a la par de canciones populares de la época de la esclavitud y de comentario social⁸².

Cuando el *mento* perdió su popularidad, siendo relegado a fiestas rurales y a la industria turística de la costa norte del país, pues los jóvenes migrantes atraídos por las luces brillantes de Kingston

80 Los *sankeys* son cánticos religiosos que deben su nombre al popular himnario publicado por David Sankey durante el siglo XIX. Bilby, Kenneth; “Jamaica”, en Manuel, Peter; Kenneth Bilby y Michael Largey. *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Temple University Press. Philadelphia. 1995. pp. 151-153.

81 Salewicz, Chris y Adrian Boot. *Reggae Explosion. The Story of Jamaican Music*. Abrams; Nueva York; 2001. p. 22.

82 O'Brien Chang, Kevin y Wayne Chen. *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Temple University Press. Philadelphia. 1998. p. 15.

lo asociaban con las fuertes carencias de la vida del campo⁸³, su lugar pronto lo ocupó el *Rhythm & Blues* (R&B). Éste fue introducido a Jamaica a finales de la década de 1940 por los trabajadores que migraban temporalmente a Estados Unidos para trabajar en los campos de caña de azúcar; mientras que las clases alta y media favorecieron el jazz y las orquestas de *big band*⁸⁴.

Sin embargo, puesto que un pequeño tocadiscos podía costar a un jamaíquino promedio sus ingresos de todo un año, los *sound systems*⁸⁵ surgieron a inicios de la década de los 50's como prácticamente la única opción para las grandes audiencias que querían disfrutar del R&B estadounidense de una manera asequible. Para atraer al mayor número de personas posible, estos 'sistemas de sonido' competían en tamaño, por la originalidad de sus discos (los dueños viajaban constantemente a Nashville, Memphis, Nueva York, Nueva Orleans, Miami y Chicago para obtener las grabaciones más novedosas e incluso rasgaban los títulos para que los espías de otros *sound systems* no los llegaran a reconocer⁸⁶) y por la habilidad de sus *deejays*, quienes solían improvisar rimas sobre las pistas para animar el ambiente.

Los más sobresalientes en este negocio fueron Arthur “Duke” Reid y Clement “Coxsone” Dodd. Al ser dueños de licorerías, los “*blues dances*” representaban para aquellos la oportunidad de crecer sus ventas de alcohol y comida, por lo cual la competencia entre *sound systems* llegaba a los límites de la violencia mediante el empleo de “*dance crushers*”⁸⁷. Al disminuir la producción discográfica de R&B en Estados Unidos debido al auge del rock 'n' roll y con la necesidad de no perder esta fuente de negocio, hacia 1957, tanto Reid como Dodd comenzaron a realizar grabaciones locales⁸⁸.

Los pioneros de la industria musical jamaíquina, como Leslie Kong (Beverley's) y Prince Buster (*Voice of the People*), además de Coxsone y Duke Reid, recurrieron al concurso de talentos *Opportunity Hour* que se llevaba a cabo en el Palace Theatre para reclutar a sus cantantes, mientras que las orquestas de *big band* los proveyeron de músicos de estudio⁸⁹. Aún cuando, en un inicio, la

83 *Ibidem.* p. 14.

84 *Ibidem.* p. 19.

85 Conjuntos similares a los 'sonideros' mexicanos.

86 Heather Augustyn. *Ska: The Rhythm of Liberation*. Scarecrow Press. Plymouth. 2013. p. 25.

87 El primer *sound system* de importancia fue el de Tom The Great Sebastian, entre 1949 y 1950, el cual fue desplazado un par de años después por Duke Reid, The Trojan, no tanto por su talento sino por su pandilla de “*dance crushers*” que solía destruir los equipos de sus competidores, además de golpear y acuchillarlos. Posteriormente, Reid se debatiría con Clement “Coxsone” Dodd, quien tenía como pinchadiscos a Prince Buster, un joven boxeador que podía enfrentar a los hombres de Reid. Salewicz. *Op. Cit.* p. 35.

88 Relata “Coxsone” Dodd: “Busqué en los Estados Unidos, pero el abastecimiento de R&B se estaba secando, así que decidí grabar mi propia música, comenzando con Roland Alphonso en Federal (Records). Llevamos a cabo un par de sesiones; básicamente algunos sonidos inclinados al tango y calipso, y algo de *rhythm and blues*. Creo que lo primero fue '*Shuffling Jug*', de Clue J and the Blues Blasters, algo como calipso. Después de las primeras tres o cuatro sesiones, la respuesta fue verdaderamente buena porque la gente comenzó a bailar”. O'Brien y Chen. *Op. Cit.* p. 21.

89 Cantantes como Alton Ellis, Bob Marley, Dennis Brown, John Holt y Ken Boothe se dieron a conocer en este programa

mayoría de las grabaciones tomaban como base el R&B, los productores y músicos pronto comenzaron a experimentar en la busca de un estilo propio.

Sin embargo, la paternidad del ska es un tema polémico. Ernest Ranglin afirma que el acento en el contratiempo nació un domingo de 1959, cuando Dodd les pidió a Cluett Johnson y a él crear una música que se distinguiera del blues norteamericano; Lloyd Knibbs asegura ser el autor del ritmo de la batería distintivo del ska; Prince Buster, entretanto, apunta que él pidió a “Drumbago” Parks acentuar la batería, el saxofón y la guitarra en el contratiempo, mientras que Carlos Malcolm señala que el ska en realidad se debe a una interpretación equivocada del R&B estadounidense por parte de los músicos jamaquinos⁹⁰.

Desde luego, no se puede atribuir el surgimiento del ska a un solo hecho, sino a una suma de factores diversos, entre los que ya se mencionó la necesidad de producir música para los *sound systems* y el deseo de crear un estilo nuevo que llevó a distintos músicos a explorar nuevas sonoridades. Precisamente, esta búsqueda halló parte de su inspiración los ritmos rastafarianos de Oswald “Count Ossie” Williams, frecuentado por los jazzistas jamaquinos como Don Drummond, Tommy McCook, Ernest Ranglin y Lloyd Knibb, quienes finalmente definirían el sonido característico del ska durante la primera mitad de los sesentas.

O'Brien y Chen apuntan que varios de los primeros éxitos de ska fueron temas tradicionales trabajados en el nuevo estilo; las más notables fueron 'Penny Reel', 'Sammy Dead Oh', y 'Oil in My Lamp', de Monty Morris, y 'Rukumbine', de Carlos Malcolm. “Las melodías llegaban más fácil que las letras y más de un éxito tenía palabras sin sentido”⁹¹. Por ello, no es extraño que una gran parte de los temas de ska fueran instrumentales y se basaran en proverbios populares, versos bíblicos, posters de películas, programas de televisión, *jingles*, titulares de periódicos o discursos políticos, como el caso de “Fidel Castro”, “Christine Keller”, “Lee Harvey Oswald” o “President Kennedy”, de los Skatalites, los cuales refieren al triunfo de la Revolución Cubana, el escándalo sexual que involucró al Ministro de Guerra del Reino Unido y el asesinato de John F. Kennedy, respectivamente; así como “Addis Ababa”, “Reburial of Marcus Garvey” y “Marcus Jr.”, de clara inspiración rastafariana. El cine y la televisión, por su parte, brindaron títulos como “James Bond Theme”, “Goldfinger”, “Guns of Navarone” y “Dick Tracy”, de The Skatalites; “Bonanza Ska”, de Carlos Malcolm, o “Duck Soup”, de Baba Brooks.

de TV; mientras que Lord Tanamo, Laurel Aitken y Justin Hinds provenían de la tradición del *mento*.

⁹⁰ Salewicz. *Op. Cit.* p. 39 y Augustyn. *Op. Cit.* p. 39.

⁹¹ O'Brien y Chen. *Op. Cit.* p. 34.

En lo que toca a las canciones, encontramos temas de abiertas connotaciones sexuales como “Rub and Squeeze” y “Dr. Dick” de Lee Perry, “Push Wood” de Jackie Opel o “Want Me Cock”, de Owen & Leon Silveras; temas de amor y desamor, como “I’m So In Love With You”, de The Techniques, “I Don’t Need Your Love”, de Chuck & Dobby; “My Bride To Be”, de Winston Samuels, o “You Belong To My Heart”, de Lord Tanamo; temas que hablan sobre las dificultades sociales en Jamaica, como “Starvation”, de Derrick Morgan y “Time Tough”, de Toots & The Maytals. Asimismo, el referendo, en 1962, que derivó en la separación de Jamaica de la Federación de las Indias Occidentales agitó los ánimos nacionalistas, inspirando melodías que celebraban el surgimiento de la nueva patria: “Independent Jamaica” y “Freedom Song” de Lord Creator; “Forward March”, de Derrick Morgan; “Miss Jamaica”, de Jimmy Cliff; “Rise Jamaica – Independence Time Is Here”, de Al T. Joe, y “One Nation”, de White & Chuck⁹².

Si bien el grueso de la población celebraba la independencia de Jamaica al son del nuevo ritmo, para las clases media y alta, éste representaba una ofensa para la “gente civilizada” que se educaba a la manera inglesa, por lo que el ska fue excluido de la radio jamaicana y en los diarios solamente se escribía de éste para denostarlo⁹³. A pesar del rechazo que causaba entre estos sectores, el *Jamaica Independence Festival* –que, como su nombre lo indica, surgió para conmemorar la recién obtenida independencia bajo la consigna de erigirse como un escaparate para las artes jamaicanas– incluyó una competición de ska y *mento*, pues Edward Seaga, quien había sido nombrado Ministro de Desarrollo y Bienestar, observó que ambas músicas podrían ayudar a forjar la identidad nacional del país caribeño⁹⁴.

Bajo la misma encomienda, un par de años después, Seaga aprovechó la realización de la Feria Mundial de Nueva York de 1964 para promover el ska en el mercado internacional y atraer el turismo hacia la isla. Para ello, envió una comitiva formada por los cantantes Jimmy Cliff, Monty Morris, Prince Buster y Los Blues Busters, respaldados por la orquesta de Byron Lee –que había sido representada por Seaga antes de que éste incursionara en la política y a quien posteriormente vendió su estudio de grabación West Indies Records Limited (WIRL)–. El ministro reiteró su interés en promover el ska dentro y fuera de Jamaica, de forma que envió más comitivas de músicos a Estados Unidos y, para 1966, instauró una competencia de canciones dentro del *Jamaica Independence Festival*⁹⁵, año en que la violencia se disparó en el país.

92 Augustyn, *Op. Cit.* p. 51.

93 *Ibidem.* pp. 45-48.

94 Augustyn. *Op. Cit.* p. 52 y Rebecca Tortello. *The History of Jamaica Festival*. Jamaica Gleaner. 16 de Julio de 2012. En línea. <http://jamaica-gleaner.com/pages/history/story0031.html> (consultado el 28 de enero de 2015)

95 Augustyn. pp. 50-52; O'Brien y Chen, pp. 36 y Bruce Eder, *Edward Seaga Biography*, en <http://www.allmusic.com/artist/edward-seaga-mn0001410576/biography>. Llama la atención que Jamaica no tuvo participación oficial en la Feria de Nueva York, si bien hubo exposiciones de países como Argentina, Japón, Jordania, México o Pakistán, que generalmente no participaban en este tipo de exposiciones. Bill Young. *The Story of the*

2.2.1. De los bailes a las elecciones

Al comienzo de la década de 1960, una gran cantidad de jóvenes de las áreas rurales de Jamaica había emprendido la búsqueda de una mejor vida en Kingston. Sin embargo, con la llegada de independencia, las pocas oportunidades que los jamaicanos de los sectores más desfavorecidos tenían para mejorar su calidad de vida se redujeron, debido a la incapacidad del nuevo gobierno para lidiar con el desempleo, principalmente tras reducirse la cuota anual de personas que podían migrar a Gran Bretaña desde los países pertenecientes a la Commonwealth⁹⁶. Este escenario ocasionó que el fenómeno de los *rude boys* tomara nuevas dimensiones.

Durante las décadas de 1950 y 1960, los *rude boys* se agruparon jóvenes en pandillas alrededor de los *sound systems*, y una de sus principales actividades era causar destrozos en los “*blues dances*” de algún *sound system* rival⁹⁷. Estos personajes de comportamiento violento basaron su imagen en los héroes y villanos de las películas de delincuentes juveniles, los *spaghetti westerns* y los filmes de James Bond que estaban de moda. La primera melodía que inspirada en estos jóvenes fue el instrumental “*Rude Boy*” (1963), un tema de carácter alegre que Duke Reid grabó para ponerlo en su *sound system*⁹⁸.

En 1964, The Wailers —el conjunto vocal de Bunny Livingston, Bob Marley y Peter Tosh que se había formado apenas un año atrás— grabó “*Simmer Down*”, una canción que, si bien no los menciona, fue bien acogida por los *rude boys*. De acuerdo con O'Brien y Chen, Marley pudo haberla escrito para su mamá, quien no estaba de acuerdo en que su hijo entrara al negocio de la música. No obstante, entre las posibles lecturas del tema, ha sido interpretado como una exhortación a los *rude boys* de cesar la violencia o una advertencia a quienes traten de enfrentar a estos tipos duros⁹⁹. Canciones posteriores como *Rude Boy* (1965), *Jailhouse* (1966) y *Let Him Go* (1966) colocaron al grupo de Bob Marley como prosélitos de la violencia ante los ojos de cantantes como Alton Ellis y Prince Buster, quienes asumieron una abierta posición '*anti-rude boy*'.

1964/1965 *New York World's Fair*. http://www.nywf64.com/fair_story01.shtml

96 Obika Gray. *Radicalism and Social Change in Jamaica, 1960-1972*. University of Tennessee Press, 1991. p. 119.

97 A decir de Deborah Thomas, los *rude boys* adoptaron la disidencia política de los rastafarianos y sus nociones de la emancipación de la raza negra. No obstante, su temperamento violento el rechazo al status quo y las demandas de justicia social profesados por este movimiento político-religioso. Deborah Thomas. *Modern Blackness. Nationalism, Globalization and the Politics of Culture in Jamaica*. Duke University Press. Durham. 2004. pp. 72-74.

98 Salewicz. *Op. Cit.* p. 48. y Jamaica Gleaner. “The Rudeboy in Jamaican Music”. 1º de enero de 2012. En línea. <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20120101/ent/ent3.html>. Consultado el 19 de marzo de 2014.

99 O'Brien y Chen, *Op. Cit.* p. 92; Kevin McElwee; *Rude Boy Music In Comparison With Gangster Rap*. 25 de Abril de 2002 en <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/McElwee02.htm>, y “*Simmer Down*”, en http://en.wikipedia.org/wiki/Simmer_Down. Consultados en línea (5 de febrero de 2015).

*Jailhouse keeps empty
(Rudie gets healt'y)
Baton sticks get shorter, oh yeah
(Rudie gets taller)*

La cárcel está vacía
(*rudie* se fortalece)
Los toletes se acortan, oh sí
(*rudie* se engrandece)

*Can't fight against the youth now 'cause they so
wrong
(Yout' a good, good rudie) [...]
Can't fight against prediction
(Right now, we gonna rule this land)
Can't fight against prediction
(Wise, wise)*

No puedes pelear contra los jóvenes ahora,
porque están equivocados
(Los jóvenes son buenos, buen *rudie*) [...]
No puedes pelear contra la predicción
(Ahora mismo, vamos a gobernar esta tierra)
No puedes pelear contra la predicción
(Sabio, sabio)

Be a wise, wise rudey

Sé sabio, un *rudie* sabio.

(The Wailers, "Jailhouse")

No obstante, The Wailers también criticaron el comportamiento de los *rude boys* en la canción "Hooligans" (1965). Ésta fue escrita por la periodista Shirley Burke, quien relata que "en los 60's existía el fenómeno de los *rude boys*; yo pertenecía a la Federación de Mujeres de Jamaica y [en la organización] querían que entablara un debate en televisión sobre el tema. Sin embargo, yo les dije que estaban predicando a los convertidos. Necesitábamos una voz que las masas pudieran oír, así que propuse: 'por qué no escribo una canción para Marley and The Wailers'. No todos consintieron. De cualquier manera escribí la letra y la llevé a Steven [Clement] Dodd. La canción fue grabada; tengo seis copias del disco"¹⁰⁰.

*Must stop your shooting
No more killings
Away with ratchets
Show some friendships*

Debes detener tus disparos
No más matanzas
Fuera las navajas
Muestra algo de amistad

*Shooting everywhere
Everywhere, everywhere, everywhere*

Disparos en todas partes
En todas partes, en todas partes...

Send us blessings of love (...)

Envíanos bendiciones de amor (...)

(Alton Ellis, "Blessings of Love")

¹⁰⁰ Shirley Burke Declared Author and Copyright Owner of "Hooligans". Boletín de International Law Office. 22 de diciembre de 2008. <http://www.internationallawoffice.com/newsletters/Detail.aspx%3Fg%3D141080e7-fd84-46e4-8f29-60cd7e188d8e&sa=U&ei=hmLKVMaOIlegAT2yYLAaw&ved=0CB0QFjAC&sig2=q1Zb35WTi9dtaM0ml6SKKA&usg=AFQjCNHbuuabiW0DE0gSATFzf9AdMzANkw> y Marco Virgona. *The Story of The Song Hooligan*. Bob Marley Magazine. 12 de diciembre de 2008. <http://www.bobmarleymagazine.com/interviews/showentry.php?e=4139>, consultados el 14 de marzo de 2014.

No man can tell them what to do
Too hot, too hot
Pound for pound, they say they're ruder than you
Too hot, too hot

Ningún hombre puede decirles qué hacer
Muy candente
Libra por libra, dicen que son más rudos que tú
Muy candente

They are the boss, and no back talk
If mad, then have a coffin you like
And you choose your burial site
Pay for insurance, make up your will

Ellos son los jefes y no hay discusión
Si estás loco, busca un ataúd que te guste
Y escoge tu lugar de entierro
Paga un seguro, haz tu testamento

(Prince Buster, “Too Hot”)

Alton Ellis, cansado de los disturbios ocasionados por los *rude boys* en los bailes, grabó varias canciones que criticaba sus acciones, tales como “*Don't Trouble People*” (196?), “*Dance Crasher*” (1965), “*Blessings of Love*” (1966), y “*Cry Tough*” (1966). Esta última estaba dirigida a un sujeto que se hacía llamar Busby, quien, como respuesta, pidió a Derrick Morgan que le compusiera una canción que se llamó *Rudies Don't Fear*, grabada en 1967 bajo el título de “*Tougher Than Tough*”. “En aquellos días, temías de esos sujetos, así que le di un *dubplate* y lo puso en un baile alrededor de la medianoche. Cuando escuchó la línea '*strong like a lion, we're iron*' pidió al *deejay* detenerla y repetirla una y otra vez. Comenzó a molestar tanto a la gente que lo mataron al siguiente día”, señala Morgan¹⁰¹.

“*Rudies Don't Fear*” se convirtió en el 'grito de guerra' de los *rude boys*, tal como rememora el *deejay* Dennis Alcapone: “Yo era un *rude boy* en aquel tiempo y, cuando íbamos a algún baile, solíamos amontonar todas las botellas en una esquina. Entonces, cuando cierta melodía sonaba, las aventábamos dentro del *dancehall* y gritábamos '*Iron!*' porque éramos '*tougher than tough*', ¿entiendes? Esa era una época, pero todos los jóvenes pasan por una fase similar, independientemente de la década que sea. En aquellos años, cuando oías que alguien había muerto en un *dancehall*, era con un picahielo, un cuchillo, una navaja o una botella rota. Después vino el negocio de las elecciones y los matones; entonces las pistolas entraron a los *dancehalls*”¹⁰².

Justamente, la violencia aparejada a los *rude boys* saltó de los '*blues dances*' a la política en 1966. En la primera mitad de ese año, Edward Seaga –quien, además de ser el Ministro de Desarrollo y Bienestar, representaba en el Parlamento al distrito de West Kingston, que era el hogar de los habitantes más pobres de la ciudad– había enviado a derribar diversos asentamientos rastafarianos con la finalidad de construir un complejo industrial y ampliar el proyecto de Tivoli Gardens, viviendas que repartiría entre los simpatizantes de su partido, el *Jamaican Labour Party*¹⁰³.

101 John Masouri. *Wailing Blues: The Story of Bob Marley's Wailers*. Omnibus Press, 2010, pp. 37.

102 *Ibidem*. p. 38.

103 Gray. *Op. Cit.* pp. 119-121.

El hecho causó indignación entre la población y los periodistas, pues los desalojos se llevaron a cabo de forma totalmente autoritaria: en febrero, sin previo aviso, la policía anti-motines sacó a los rastafarianos de un asentamiento y con maquinaria pesada derribó las casas de cartón en cuestión de minutos, dejando a cientos de personas en la indigencia. De un posterior enfrentamiento entre estudiantes y policías a causa de un terreno ocupado por rastafarianos en el que el gobierno planeaba construir una zona industrial, Desmond Dekker compuso la canción “007 (*Shanty Town*)”.

En víspera de las elecciones del año siguiente, en agosto de 1966, comenzaron los enfrentamientos entre pandillas de *rude boys* relacionadas con uno u otro partido político. La pandilla de Tivoli Gardens, *Phoenix*, protegía los territorios del *Jamaican Labour Party*, y atacaba los mítines del *People's National Party*, el cual respondía con la banda de los *Spanglers*¹⁰⁴. Los desencuentros entre las pandillas de *rude boys* catapultaron los índices de violencia en Jamaica, de manera que, en octubre de 1966, ambos partidos pactaron una tregua y se declaró el estado de emergencia en Kingston, la capital del país¹⁰⁵.

De este periodo aparecieron otras canciones sobre *rude boys* como “*Johnny Cool*” (1967), “*Too Hot*” (1967) y “*Judge Dread*” (1967), de Prince Buster; por su parte, Stranger Cole grabó “*Rudies All Around*” (1966); Baba Brooks, “*Guns Fever*” (1965); The Silvertones, “*Blam Blam Fever*” (1967); The Rulers, “*Copasetic*” (1966) y “*Don't Be A Rude Boy*” (1966); Dudley Sibley, “*Run Boy Run*” (1967); Bob Andy, “*Crime Don't Pay*” (1966); Justin Hinds & the Dominoes, “*No Good Rudie*” (1966); Dandy Livingstone, “*Rudy, A Message to You*” (1967); los Clarendonians, “*Rudie Bam Bam*” (1966) y “*Rudeboy Gone A Jail*” (1966).

Sin embargo, la violencia aparejada a las pandillas de *rude boys* no sería lo único que crecería en Jamaica. Durante los siguientes años, la incesante sed creativa de los músicos llevaría al ska hacia el *rocksteady*, un ritmo más pausado que aún navegaría entre el mar de los sonidos hasta alcanzar la forma definitiva del reggae a principios de los 70's. Gracias al trabajo de Bob Marley & The Wailers, y a la promoción que le daría el productor Chris Blackwell, esta música lograría llegar a los oídos de todo el mundo, aunque dentro de la isla continuaría floreciendo en los estilos del *dancehall* y *dub*. Mientras tanto, el ska tendría un renacimiento en la Inglaterra de finales de la década de los 70's.

104 Salewicz. *Op. Cit.* p. 52.

105 *Ibidem.* p. 121

2.2.2. Blanco y negro: la segunda ola del ska

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) deterioró la economía del Reino Unido a tal grado que, en los años posteriores, tuvo que depender de la ayuda que le proporcionó Estados Unidos a través de la Ley de Préstamos y Arriendos y el Plan Marshall, e imponer un racionamiento de alimentos que duró hasta 1950. El conflicto bélico, además, consumió el 55% de la fuerza laboral anglosajona, por lo cual tuvo que recurrir a la mano de obra de las naciones que el aquel periodo aún formaban parte del Imperio Británico. Así fue como, a partir de 1948, inició la llegada de trabajadores jamaquinos a la patria de Sherlock Holmes¹⁰⁶.

Algunos inmigrantes fundaron sus *sound systems* en el Reino Unido, y al igual que en Jamaica programaban tanto el R&B norteamericano como el nuevo sonido que estaba gestándose en Kingston. Ya durante la década de 1960, los *sound systems* atraían no solo a los proletarios jamaquinos, sino también a un conjunto de adolescentes anglosajones, denominados '*mods*', que acudían seducidos por la estampa de los *rude boys* y su música¹⁰⁷. Gracias a estos jóvenes, el ska y reggae ganaron una amplia popularidad en la Inglaterra de la primera mitad de los 60's.

Entre 1967 y 1968, los '*mods*' fueron sucedidos por una siguiente generación de adolescentes agrupados bajo el mote de '*skinheads*', quienes adoptaron la actitud agresiva de los '*mods* duros', su forma de vestir y su afición por la música jamaquina. La proliferación de grupos de *skinheads* en toda la isla aumentó la demanda de reggae y ska, con lo cual un importante número de músicos y cantantes del país caribeño decidieron probar suerte del otro lado del Atlántico. El favor que gozaba el reggae entre estas pandillas de jóvenes llevó a los jamaquinos a celebrarlos con temas como "*Skinhead Moonstomp*", "*Skinhead Jamboree*" y "*Skinhead Girl*", de Symarip; "*Skinhead Shuffle*", de The Mohawks; "*Skinhead Train*", de Laurel Aitken; "*Skinheads Don't Fear*" y "*Skinhead Moondust*", de Hot Rod Allstars; "*Skinhead Revolt*", de Joe The Boss, "*Skinheads Dem A Come*", de Mr Symarip, o "*Skinhead*", de Desmond Riley¹⁰⁸.

106 Las legislaciones posteriores de los años 1962, 1968 y 1971 buscarían disminuir el tránsito de inmigrantes pertenecientes a la Commonwealth. Augustyn. *Op. Cit.* pp. 59-60.

107 La 'subcultura' o 'identidad juvenil' de los *mods* lucir siempre trajes y zapatos caros, además de traer el cabello corto y emplear de un *scooter* para salir en busca de centros nocturnos. Debido a los frecuentes enfrentamientos que tenían con grupos de 'rockers', los '*mods* duros' comenzaron a utilizar botas, pantalones vaqueros y el cabello aún más corto. De acuerdo con George Marshall, "los jóvenes blancos *mods* pronto se convirtieron visitantes frecuentes a las fiestas de blues [*blues parties*, como eran llamadas las fiestas en donde tocaban los *sound systems*] y los antros ilegales que se encontraban en North Kent, Sheffield, Birmingham, Bristol y en algunas áreas de Londres, como Notting Hill y Brixton. Eso les permitía escuchar lo último en música, y a la vez los ponía en contacto con los jóvenes negros. Muchos de estos chicos negros tenían su estilo en cuanto a vestuario, basados en las bandas de *rude boys* de Kingston [...] Tanto los *mods*, como más tarde los *skinheads*, se volcarían al estilo del *rude boy* en busca de inspiración para lograr su propio estilo". George Marshall. *Spirit of 69: A Skinhead Bible*. S/E. Consultado en arrojalabombapunk.blogspot.com. p. 14.

108 *Ibidem*. pp. 24 y 29.

Un tema de este estilo que llama la atención es “*Skinhead A Bash Them*”, de Claudette & The Corporation. La canción relata la práctica del ‘*paki-bashing*’ (agresiones contra migrantes asiáticos) que realizaban los grupos de skinheads. Al principio, la cantante se pregunta por qué los golpean y, seguido, esgrime varios enunciados que explican el comportamiento de estos jóvenes: “*skinhead say paki dem can’t reggae*”, “*skinhead say paki spend no money*”, “*skinhead say paki no live no way*”; dichas frases concuerdan con el juicio de George Marshall, quien en aquella época fuera skinhead:

No sólo eran atacados los pakistaníes. Los indios, los bengalíes y otros asiáticos eran todos catalogados como ‘pakis’, y eran todos víctimas potenciales de los skinheads. No era violencia racial simplemente, como muchos sostenían. En realidad no eran sólo skinheads, y ni siquiera chicos blancos los que estaban involucrados en los ataques. Jóvenes griegos, antillanos y otros también estaban metidos. [...] El problema en realidad tenía dos caras. Por un lado, el Reino Unido estaba al borde de la histeria por la gran afluencia de extranjeros, con Enoch Powell punzando con sus discursos xenofóbicos en abril del 68. [...] Por otra parte, había gran cantidad de inmigrantes de la India y de Uganda que se mantenían dentro de sus propias comunidades y no tenían ningún interés en convertirse en parte de la sociedad británica. Los asiáticos tenían sus propios cafés, cines y mezquitas, y estaban en el país sólo para encontrar un trabajo que les permitiera mandar dinero a sus familias. La mayoría ni siquiera hablaba inglés y, para colmo, tampoco jugaban al fútbol. [Sin embargo] los inmigrantes eran otros tantos de los enemigos de los skinheads que se sumaban a la lista de hippies, gays, pervertidos, greasers y cualquier otro que te mirara mal¹⁰⁹.

Conforme transitaron a la adultez, la primera generación de cabezas rapadas se extinguió a la luz de la nueva década y la música jamaicana cayó en el olvido, a excepción del reggae de Bob Marley que captó una audiencia muy diversa. Sin embargo, al comenzar los 70's, la economía inglesa experimentaría un aumento en la inflación de 9 por ciento, en comparación con los niveles de 4 y 5 por ciento que mantuvo durante los 60's; por su parte, la tasa de desempleo pasaría de un promedio de 447 mil personas desocupadas en la década de 1960 a un millón 250 mil durante este decenio¹¹⁰. Dicho panorama económico pintó una situación diferente para las nuevas generaciones de jóvenes, quienes gritarían “¡No futuro!” al ritmo de los Sex Pistols, The Damned, Siouxi & The Banshees y una camada de bandas que desarrollaron el sonido agresivo del punk bajo la filosofía del “hazlo tú mismo” en 1975.

Entre los seguidores de esta nueva música apareció un conjunto de jóvenes con la cabeza rapada que retomaron la denominación de *skinheads*. No obstante, cuando el punk se convirtió en “parte del orden establecido que fingía desdeñar tan radicalmente” y en “moda de High Street a precios de High Street”¹¹¹, esta nueva generación de *skinheads* adoptó a aquellas bandas de “punk rock

109 *Ibidem*. pp. 32-36.

110 Bill Coxall y Lynton Robins. *Contemporary British Politics*. Macmillan. Londres. 1994. p. 29

111 Marshall. *Op. Cit.* pp. 64-65.

auténtico, honesto y refrescante”, de “música callejera para chicos callejeros”, tales como Sham 69, Menace, Cock Sparrer, Skrewdriver, Cockney Rejects o Angelic Upstarts, al tiempo que redescubrió la música jamaicana que escuchaban sus antecesores¹¹².

Aparte de motivar el nacimiento del punk, el desempleo también avivó el racismo latente entre facciones de estos *skinheads*, quienes se adhirieron a organizaciones de extrema derecha, tales como el National Front (NF) y el British Movement (BM) que aprovechaban las presentaciones de punk rock para reclutar adeptos. Por su lado, bandas como Skrewdriver, que buscaban identificarse con el público *skinhead*, adoptaron el discurso racista del “*white power*”, en tanto que otras como Sham 69 o Angelic Upstarts se desvincularon del neonazismo pregonado por estas organizaciones e, incluso, para hacer más evidente su posicionamiento, participaron con organizaciones políticas de izquierda en conciertos como el Rock Against Racism (RAR)¹¹³.

En este escenario fue donde, en 1977, Jerry Dammers en conjunto a unos amigos de la escena punk de Coventry, Inglaterra, y un par de jóvenes jamaicanos comenzó un grupo, llamado The Automatics y que más tarde se convertiría en The Specials. En 1978, la agrupación con su mezcla de reggae y punk consiguió participar en un tour de The Clash, donde tomó el nombre de The Special A.K.A. y advirtió la necesidad de tener un sonido más homogéneo junto a una imagen que les ayudara a acortar la distancia con el público. El sonido buscado llegó con el viejo ska de los *sound systems*, inyectado con una dosis de punk; mientras que la imagen provino de los *rude boys*, *skinheads* y *mods* con quienes estaba relacionada la música jamaicana en Inglaterra¹¹⁴.

Además, con la finalidad de tener control sobre su música, Dammers creó un sello discográfico que se llamó 2 Tone Records, el cual basaba su nombre en los trajes de dos tonos utilizados por los *mods* y *skinheads* de la década anterior, y al mismo tiempo capturaba el “carácter multirracial” de la agrupación. De tal suerte, el logotipo se basó en los cuadros blanco y negro del arte pop de los 60's y el dibujo, a partir de una fotografía de Peter Tosh, de un *rude boy* que se llamó Walt Jabsco. La intención del tecladista y líder del grupo era “crear un movimiento como lo había sido el punk”¹¹⁵.

Con la mesa finalmente dispuesta y bajo la filosofía del DIY (*Do-It-Yourself*) heredada del punk, The Special A.K.A. grabó sus primeras canciones por su propia cuenta, contrató a una distribuidora para vender sus discos y comenzó a presentarse en todos los lugares donde tuviera oportunidad. The Selecter, un grupo de Coventry compuesto en su mayoría por jóvenes afrodescendientes se

112 *Ibidem*. p. 66.

113 *Ibidem*. pp. 73-78.

114 George Marshall. *The Two Tone Story*. Victoria Press. Londres. 1997. pp. 7-16.

115 *Ibidem* p. 17.

sumó inmediatamente al sello de Dammers. En Londres, The Special A.K.A coincidió con otro llamado Madness, que tomó su nombre del tema homónimo de Prince Buster y tenía un sonido similar al del septeto de Coventry, amén de dos *skinheads* en su alineación. Así, fue como el conjunto londinense se unió a The Specials en una gira y grabó su primer sencillo con el sello 2 Tone Records.

Las presentaciones de esta tercia de bandas convocaron a miles de adolescentes que se llamaban a sí mismos *rude boys*, *mods* y *skinheads*, y para la mitad de 1979 la fiebre del ska ya había invadido a toda Inglaterra. En los siguientes meses, estos conjuntos de ska estaban en televisión, prensa y radio, y canciones como “Gangsters”, de The Specials; “On My Radio”, de The Selecter, y “The Prince”, de Madness figuraban en las listas de popularidad. Paralelamente, aparecieron otros grupos como The Beat, Bad Manners y The Bodysnatchers. La euforia del ska además llevó de regreso a los escenarios a artistas jamaquinos como Toots & The Maytals, Rico Rodriguez, Desmond Dekker y Laurel Aitken, quienes colaboraron y alternaron con las bandas inglesas.

Las consignas neonazis, durante los conciertos, de algunas camarillas de *skinheads* que militaban en el British Movement o National Front –principalmente, en los shows de Madness y Bad Manners, compuestos exclusivamente por miembros anglosajones– ocasionó que la prensa calificara a las agrupaciones de ska como racistas, a pesar de la pluralidad de su alineación. Ante ello, las bandas inmediatamente se declararon en contra del racismo y de la violencia, pues las presentaciones tampoco estuvieron exentas de peleas entre pandillas de *skinheads*, ya sea por cuestiones de futbol, territoriales o políticas (enfrentamientos entre grupos asociados a las organizaciones de extrema derecha y aquellos agrupados en ligas antifascistas)¹¹⁶.

*If you have a racist friend,
now is the time, now is the time for your friendship
to end*

Si tienes un amigo racista,
Ahora es el momento, ahora es el momento de que
termine tu amistad

*Be it your best friend or any other
Is it your husband or your father or your mother?*

Sea tu mejor amigo o cualquier otro
¿Es tu marido o tu padre o tu madre?

*Tell them to change their views
Or change their friends
Now is the time, now is the time, for your
friendship to end*

Diles que cambien su parecer
O cambien de amigos
Ahora es el momento, ahora es el momento de que
termine tu amistad

*So if you know a racist who thinks he is your friend
Now is the time, now is the time for your friendship
to end*

Así que si conoces un racista que piensa que es tu
amigo
Ahora es el momento, ahora es el momento de que
termine tu amistad

Call yourself my friend?

116 *Ibidem.* pp. 36-38.

<i>Now is the time to make up your mind, don't try to pretend</i>	¿Te dices mi amigo? Ahora es el momento de que te decidas, no trates de fingir
<i>Be it your sister</i>	Sea tu hermana
<i>Be it your brother</i>	Sea tu hermano
<i>Be it your cousin or your uncle or your lover</i>	Sea tu primo o tu tío o tu amante

(The Specials, “Racist Friend”)

Dado que la mayor parte de su público era *skinhead*, los conjuntos de ska se abstuvieron de tocar en aquellos lugares en donde se negara la entrada a los cabezas rapadas. En cambio, podía verse a músicos como el jamaiquino Lynval Golding, de The Specials, platicar con algunos *skinheads* racistas, después de un concierto, para hacerlos cambiar de opinión¹¹⁷. Esto era posible en cuanto que el grupo buscaba mantenerse al nivel de su público a tal punto que en sus presentaciones las “invasiones del escenario” eran comunes.

Si bien el ska inglés fue concebido por sus artífices como música para bailar y 'pasar un buen rato', temas como “*Too Much Too Young*”, “*Ghost Town*” y “*Racist Friend*”, de The Specials; “*Everyday (Time Hard)*” o “*Three Minute Hero*”, de The Selecter, o “*Embarrassment*”, de Madness, no dejaron de atender los problemas sociales que aquejaban a la nación británica en los albores del 'thatcherismo': discriminación, violencia y desempleo, resultado de un lento crecimiento económico durante los 70's, aunado a crecientes tasas de inflación y constantes crisis en su balanza de pagos. Adicionalmente, el Estado de Bienestar que surgió después de la Segunda Guerra decepcionó a la población por los altos impuestos que había que pagar para mantenerlo e, incluso, era motivo de conflicto entre los ingleses que debían competir por una casa del gobierno con la población inmigrante.

La corta existencia del “ska de la segunda ola” –también conocido como 'two tone' por su estrecho vínculo con sello discográfico de Jerry Dammers y la 'filosofía multirracial' que éste le imprimió– se apagó cuando The Specials y The Selecter se desintegraron en 1981¹¹⁸ y 2 Tone Records, que se había convertido en una autoridad en la industria musical británica, ya no produjo a más bandas que mantuvieran con vida al ska inglés. Con ello su principal audiencia, los *skinheads*, volvieron sus oídos nuevamente hacia el “punk callejero” de The Angelic Upstarts o Skrewdriver, reetiquetado como *Oi!*.

117 Marshall. *Spirit of 69. Op. Cit.* p. 89.

118 A pesar de ello, Dammers aún grabó un tercer disco bajo el nombre de The Special A.K.A. en 1984.

Sin embargo, del otro lado del Atlántico, las giras de The Beat, Madness, The Specials o The Selecter permitieron el nacimiento de grupos estadounidense como The Toasters, Fishbone, The Mighty Mighty Bostonnes, Voodoo Glow Skulls, Heavy Manners, Bim Skala Bim, Hepcat, The Scofflaws, Jump With Joey, Save Ferris y No Doubt, por mencionar algunos entre las decenas de bandas que pulularon en el país vecino durante la década de los 80's. Sus canciones tomaron como temas el amor, el alcohol y los conflictos propios de los adolescentes, aunque también abordaron los problemas de la clase trabajadora, las guerras, la estratificación social, la opresión de los pueblos colonizados y la bomba atómica¹¹⁹.

Además, estas bandas adoptaron el carácter “multirracial” del Two Tone, al cual añadieron la cultura del cómic y de los espías (populares en Estados Unidos ante el recrudecimiento de la Guerra Fría) así como los sonidos más agresivos del *hardcore* y el *trash metal*, logrando una enorme popularidad a lo largo de todo el país e, incluso, alcanzando una audiencia masiva durante la segunda mitad de los 90's. A pesar de ello, no sería a través de los medios de comunicación masiva que el ska británico y el estadounidense (y posteriormente el jamaicano) llegarían a los países de Latinoamérica, sino que serían arrastrados a través de las redes del *underground* por el *punk* y el *hardcore*, que desde los 80's habían adquirido su carta de naturalización en las zonas marginales de las grandes urbes del mundo.

En este capítulo analizamos el surgimiento del rock como producto de la tensión racial en los Estados Unidos de la década de los 50's, los mecanismos a través de los cuales las industrias culturales “blanquearon” el R&B y, posteriormente, cómo el rock 'n' roll fue asociado a conductas criminales al punto de que el gobierno creó secciones dedicadas a la delincuencia juvenil, identificándola con adolescentes vestidos como Elvis Presley. Asimismo, vimos cómo el rock en los 60's fue retomado por jóvenes de la clase media como un desafío a los valores burgueses: a través del “rock ácido”, los *hippies* cuestionaron la cultura materialista, el enriquecimiento como el principal objetivo de la sociedad y los roles sexuales tradicionales, además de oponerse a la política imperialista de los Estados Unidos.

En Inglaterra, por su parte, dimos cuenta de cómo los jóvenes se apropiaron del punk y el ska durante las décadas de los 70's y 80's para denunciar el fracaso del Estado de Bienestar y la crisis social en la que el thatcherismo sumió a la población; además, ambas músicas fueron espacios en donde se confrontaron los discursos xenófobos de la Inglaterra conservadora y las posiciones antirracistas de los jóvenes anglosajones que crecieron en barrios proletarios donde convivían con inmigrantes afroamericanos y asiáticos. Mientras que en Jamaica, a pesar de ser despreciado por las clases media y alta, el ska fue retomado y maquillado por el gobierno para construir la

119 Augustyn. *Op. Cit.* pp. 97-98 y 112.

identidad cultural de la nación recién independizada. En el siguiente capítulo abordaremos cómo estos dos ritmos ayudan a forjar la cultura juvenil en México, convirtiéndose en una forma de expresión política de los jóvenes.

TERCER CAPÍTULO

Rock y ska en México: de la rebelión simulada al grito de resistencia

Los primeros acordes de rock 'n' roll que se escucharon en México salieron de la guitarra de Bill Haley no en un concierto sino en la película *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*), estrenada en el cine Roble en agosto de 1955. Por esas mismas fechas, Excélsior informaba que la canción principal de esta cinta, *Rock Around the Clock*, se había colocado en el primer lugar del *Hit Parade* de los Estados Unidos, y durante los siguientes meses la prensa se dio a la tarea de informar sobre “la sensación” que causaba el “nuevo ritmo” en el país vecino.

Ante la expectativa causada por los periódicos, las orquestas de Beltrán Ruiz, Venus Rey, Juan García Medeles, Ingeniería, Pepe Luis y otras se alistaban para llevar el rock 'n' roll a las pistas de baile y ganarse un lugar en la guerra de ritmos que incendiaba los centros de entretenimiento para los adultos de las clases obrera y media. Así, lejos de la escandalosa imagen de joven rebelde de Elvis Presley que se propagaría en los años posteriores, los primeros rocanrols en nuestro país fueron interpretados por la orquesta de Beltrán Ruiz, a mediados de 1956, con las grabaciones de *Mexican rock and roll*, *Rico rock and roll* y *A ritmo de rock and roll*¹²⁰.

Mientras las orquestas buscaban mantener su repertorio al día, las clases media y alta adquirían los discos de Bill Haley y Elvis Presley como un paso necesario en la adopción del *American Way of Life*, pues la sociedad mexicana buscaba ser reconocida como una nación moderna. No obstante, este afán modernizador tuvo que enfrentarse con el ingreso de las mujeres a la fuerza laboral, la migración de grandes cantidades de personas del campo a las ciudades y el nuevo espíritu irreverente de la cultura juvenil sintetizado en las figuras de Marlon Brando, James Dean y el mismo Presley que llegó a los adolescentes mexicanos a través del cine¹²¹.

Al igual que en el resto del mundo, los hechos de delincuencia juvenil comenzaron a desbordar las páginas de los diarios del país y se relacionaron directamente con el rock 'n' roll y con películas como *El salvaje*, *Rebelde sin causa* y *Semilla de maldad*, que en México tuvieron su émulo con *Juventud desenfrenada* (1956). Asimismo, la prensa local se apropió de la denominación “rebeldes sin causa” para describir todo tipo de desórdenes juveniles, a la par que debatía la relación entre delincuencia juvenil, la crisis de valores y la cultura de masas exportada por Estados Unidos¹²².

120 Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano 1*. Editorial Posada. México. 1992. pp. 25-31.

121 Zolov, Eric. *Rebeldes sin causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. Norma. México. 2002. pp 1-13.

122 *Ibidem*. p. 30.

Un acontecimiento aprovechado por la prensa para vincular al rock 'n' roll con dicha “crisis de valores” fue el motín en el estreno del filme *Melodía siniestra* (*King Creole*), protagonizado por Elvis Presley, en mayo de 1959. Parménides García Saldaña relata en su cuento *El rey criollo* que la proyección estaba repleta de jóvenes y la sala era “un auténtico relajó, un vil desmadre como se dice vulgarmente”. Tras comenzar la película, un grupo de mujeres entró en busca de asientos. “Y del silencio surgió un grito: ¡Carne! ¡Carne! ¡Caaarrrneeee! Y una bola se abalanzó contra ellas”. Después de que algunos las defendieron y ellas huyeron “semidesnudas”, la concurrencia arrancó las butacas del piso, las aventó y “todo mundo corriendo como loco por todas partes”¹²³.

Esta falta de disciplina por parte de los adolescentes también fue equiparada con la intranquilidad política del país durante la transición del gobierno de Adolfo Ruiz Cortines al de Adolfo López Mateos, ya que entre 1958 y 1959 estallaron diversas huelgas encabezadas por telegrafistas, maestros, ferrocarrileros y petroleros, quienes se “rebelaban” contra sus líderes sindicales corruptos. A ello se sumaron las protestas realizadas por los universitarios a causa del aumento a las tarifas del transporte público y sus muestras de solidaridad con los trabajadores huelguistas. “Había un paralelismo entre el repudio al *charrismo* por parte de los trabajadores sindicalizados y el cuestionamiento a la autoridad por parte de los jóvenes”¹²⁴.

Para los sectores conservadores, la intranquilidad política y la rebelión juvenil tenían su origen en la tan mencionada “crisis de valores”, desviando la atención de la verdadera crisis que era el cuestionamiento al régimen autoritario. Por ello, a fin de combatir el apartamiento de los jóvenes de los valores tradicionales, López Mateos emprendió el fomento a la canción nativa, la imposición de multas a las radiodifusoras que no cumplieran con un mínimo de canciones mexicanas en su programación, aumento a los aranceles de discos importados, así como la promulgación de la Ley Federal de Radio y Televisión de 1960 que censuraba la apología al crimen y al ocio, la incorrección del idioma y la inmoralidad¹²⁵.

3.1. Yo no soy un rebelde

Durante el par de años que siguieron al estreno de *Semilla de maldad*, muchos jóvenes de clase media se aficionaron al cine estadounidense, y la nueva música de acordes estridentes que aparecía en estas cintas les hacía más sentido que los chachachás, mambos, rumbas e incluso que el rock 'n' roll interpretado por las orquestas. A decir de Federico Arana, “resultaba evidente, para quien se molestara en asomar sus narices a la calle, que la avidez rocanrolera estaba en su

123 García Saldaña, Parménides. *El rey criollo*. Editorial Joaquín Mortiz. México. 1997. pp. 161-168.

124 Zolov. *Op. Cit.* p. 45.

125 *Ibidem.* p. 47.

clímax, pero no era menos cierto que el público [por lo menos el juvenil] estaba ya harto de los roqueros hechizos”¹²⁶.

Alrededor de 1958, algunos jóvenes de las clases medias se aventuraron a comprar instrumentos musicales a crédito para formar sus propios grupos; el dinero para pagar las letras empeñadas en las tiendas de música lo obtenían por medio de tardeadas que organizaban en casas de los integrantes o de sus amigos. Este ímpetu juvenil coincidió con el interés de la industria discográfica en grabar temas de artistas internacionales con músicos locales, pues resultaba una alternativa más rentable frente a los altos costos de las importaciones de discos extranjeros.

Ya en 1959, Jesús Hinojosa, director artístico de CBS, intuyó que el rock 'n' roll en castellano tendría éxito en el mercado —dado que algunos artistas extranjeros ya grababan sus canciones en español para el público hispanoamericano—, por lo que produjo el primer disco de los Teen Tops en contra de los deseos de su gerente y con sus propios ahorros; en cuestión de días, *La plaga* y *El rock de la cárcel* alcanzaron los primeros lugares de popularidad. Tras el éxito de este grupo, siguieron los Black Jeans, Los Rebeldes del Rock, Los Locos de Ritmo y Los Crazy Boys que fueron reclutados inmediatamente por Orfeón, RCA y Dimsa¹²⁷.

Los productores buscaron diluir la estrecha asociación entre el rock 'n' roll y el “rebeldismo”, cultivada en años anteriores, al imponer a los grupos letras en español escritas desde las mismas compañías que les permitieran reducir los ataques de los sectores conservadores; las composiciones originales fueron censuradas (a excepción de *Yo no soy un rebelde*, de Los Locos del Ritmo, canción que resume la actitud del rock 'n' roll de la época) y todas las poses y gestos de desafío fueron impuestos por los productores¹²⁸.

Además, el conjunto de las industrias culturales (empresas discográficas, cine, radio, televisión y prensa) se dieron a la tarea de forjar una imagen pulcra de los rocanroleros como muchachos estudiosos y dedicados a la familia. “El rocanrol en español literalmente domesticó al ritmo importado al quitarle el estigma del rebeldismo que los adultos y el gobierno consideraban amenazante, a la vez que conservaba los aspectos modernizantes que resultaban tan atrayentes”¹²⁹.

126 Arana; *Op. Cit.* p. 175.

127 Eric Zolov; *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. University of California Press. Berkeley. 1999. pp. 64-65.

128 Zolov; *Rebeldes sin causa...* pp. 74-81.

129 El rock 'n' roll edulcorado y la imagen de los jóvenes bien portados o redimidos por su cambio de actitud se mostraron en las películas *Juventud sin ley (Rebeldes a go-go)* (1965), *La edad de la violencia* (1963), *Twist, la locura de la juventud* (1962), *La juventud se impone (La nueva ola)* (1964), *Fiebre de Juventud* (1965), *Amor a ritmo de a go-go* (1966) y *Los años verdes* (1966). *Ibidem.* pp. 83-84.

A pesar de dichos esfuerzos, el rocanrol logró escandalizar a ciertos sectores de la población, pues a diferencia de los boleros la nueva música era muy ruidosa y comenzó a irrumpir en espacios como las posadas, pervirtiendo su “colorido folclor”. También fue notable el hecho de que, aún cuando las letras eran escritas e “higienizadas” por los productores, contenían la gramática de la cultura juvenil (vocablos como “jefes”, “jalón”, “melenas”, “vacilar”) y referían a situaciones que irrumpían discretamente contra los valores tradicionales. Asimismo, los cafés cantantes aparejados a la nueva cultura juvenil constituyeron lugares apartados de la vigilancia de los adultos, algo impensable para la moral de la época.

Eric Zolov advierte que el domesticado rocanrol mexicano, aparte de ser una metáfora de la anhelada modernidad, sirvió como una conveniente distracción frente a los conflictos estudiantiles y sindicales de 1958 y 1959¹³⁰, por lo cual posiblemente fue tolerado durante tres años después de haberse promulgado la Ley Federal de Radio y Televisión. Sin embargo, el rock mexicano pronto sucumbió, cuando las presiones por parte de la Liga Mexicana de la Decencia, que precisamente demandaba el cumplimiento de la Ley Federal de Radio y Televisión, orillaron a que las empresas agrupadas en la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión se comprometieran, mediante una carta enviada al presidente Adolfo López Mateos en 1963, a autolimitarse antes de ser censurados de la ley, pues hasta el momento ésta sólo había servido como recurso para la censura ocasional y no se cumplía al pie de la letra.

En el caso de la música, optaron por eliminar las transmisiones de toda selección musical cuyas letras pudieran ofender hasta “las personas más juiciosas”, y acordaron orientar sus contenidos hacia la resolución de los problemas del país, fortalecer las convicciones democráticas de la nación, así como sus culturas y tradiciones, además de combatir la influencia de “ideologías contrarias a nuestras instituciones”¹³¹. Cumplir dicho pacto no fue tan difícil para la industria discográfica, cuando descubrieron que separar a cantantes como Enrique Guzmán, César Costa o Manolo Muñoz de sus grupos y convertirlos en baladistas al estilo de Paul Anka y Connie Francis era un negocio tan o más redituable que el rock 'n' roll, pues la balada era menos perturbadora que la “rebelión simulada”¹³² de los roqueros.

130 *Ibidem.* p. 105.

131 *Ibidem.* pp. 103-105.

132 Expresión atribuida a Víctor Roura, citado en Zolov. *Refried Elvis...* Op. Cit. p. 92.

3.2. *La onda de la contracultura*

Más temprano que tarde, los baladistas y las industrias que los promovían se vieron confrontados por una nueva ola de grupos como Los Dug Dug's, Los Yaki, Los Belmonts, Tijuana Five y Javier Bátiz y sus Famosos Finks, procedentes de la frontera norte del país y quienes interpretaban canciones de la pujante “Invasión británica” de forma muy semejante a las versiones originales y en inglés. Estos grupos pronto comenzaron a tener éxito entre los jóvenes de clase media, quienes demandaban las “versiones auténticas” de grupos como The Beatles y The Rolling Stones que difícilmente vendrían al país. “Comparado con el rocanrol en español, cuyo provincianismo le recordaba a su auditorio que se hallaba atrapado en el Tercer Mundo, las actuaciones en vivo en inglés le permitían tanto a los músicos como al público proyectarse en el espacio soñado del movimiento universal del rock”¹³³.

De tal forma, los estilos, gestos y sonidos de la cultura juvenil del exterior, en los clubes, se transferían a un público mexicano que disfrutaba una imaginaria identidad compartida con otros jóvenes del primer mundo. El esfuerzo por imitar el estilo y la imagen de los grupos extranjeros, además, constituía un acto de desafío contra las estructuras cultural y política que limitaban y negaban a los jóvenes el acceso al rock, ya sea mediante los impuestos a las importaciones de discos, las restricciones para que los grupos de rock se presentaran en el país y las constantes extorsiones y cierres a los que estaban expuestos los cafés cantantes. Así por ejemplo, en 1965, el gobierno de la ciudad llevó a cabo una serie de redadas contra 25 clubes con “el único fin de llevar a cabo su lucha contra el ruido”, aunque también revivían las afirmaciones de que estos centros fomentaban el “rebeldismo sin causa” que conducía a la delincuencia juvenil, además de inducir al relajamiento de las costumbres mediante la imitación de los aspectos negativos de las culturas extranjeras¹³⁴.

A pesar de lo que pasaba en las calles, en ese mismo año, la televisión comenzó la emisión de programas como *Hulabaloo*, *Yeah Yeah* y *Discotheque a go-go*, en donde se presentaban estos nuevos grupos; los productores musicales, al igual que la generación anterior, seguían ejerciendo control sobre la imagen de los jóvenes y en la prensa continuaban promoviendo a las agrupaciones de rock como muchachos sanos y bien portados¹³⁵. En sus presentaciones en vivo, no obstante, los jóvenes músicos proyectaban una imagen más agresiva, y muchos relajaban su forma de vestir al punto de ser acosados por la policía por parecer “rebeldes sin causa” y no artistas.

133 *Ibidem*. p. 122.

134 Zolov resalta que la clausura de estos centros de entretenimiento ocurrió cuando nuevas huelgas de médicos y estudiantes de medicina, no autorizadas por el gobierno, confrontaron al gobierno de Díaz Ordaz. *Ibidem*. p. 125.

135 Zolov; *Refried Elvis... Op. Cit.* p. 103.

Al mismo tiempo, el fenómeno de los *hippies* que estaba gestándose en Estados Unidos, en México, era tratado por la prensa como un “problema” exclusivo de las naciones industrializadas. Este “problema”, sin embargo, comenzó a preocupar a la sociedad mexicana cuando los *hippies* invadieron Huautla de Jiménez, Oaxaca, en búsqueda de una “experiencia indígena” y principalmente de los hongos alucinógenos conocidos por las comunidades mazatecas como “niños santos” o *teonanacatl* y descubiertos por el micólogo Gordon Wasson, en 1955. El químico Albert Hoffman se basaría en las esporas del hongo identificadas por Wasson como *Psilocybe mexicana* para crear el compuesto sintético del LSD, por lo cual Huautla se convertiría en lugar de visita obligado para los *hippies* estadounidenses, canadienses y europeos¹³⁶.

Para los pobladores de Huautla, los *hippies* contribuían poco a la economía local, pues se quedaban a vivir por meses, hacían trueques por comida y pronto prescindieron de los pobladores para buscar hongos, y mostraban poco respeto por las creencias indígenas y las costumbres de los lugareños. Incluso, la famosa curandera María Sabina aseguró que “nunca, que yo recuerde, los niños santos habían sido comidos con tanta falta de respeto”¹³⁷.

Un artículo aparecido en 1967 en el periódico Excélsior sobre el turismo *hippie* en Huautla ocasionó la inmediata acción del gobierno, que empezó a deportar a los “hongoadictos”. Sin embargo, pronto comenzaron a aparecer en las playas mexicanas y en la entonces cosmopolita Zona Rosa y los jóvenes mexicanos a copiar a aquellos *hippies* que utilizaban vestimentas indígenas. Al mismo tiempo, estos jóvenes comenzaron a emerger como un movimiento contracultural que demandaba acceso a conciertos de rock, vestirse según las modas más recientes y utilizar el cabello largo sin ser acosados por la policía¹³⁸. Este movimiento, que había heredado la jerga utilizada por los jóvenes desde la aparición del rocanrol, se definió en torno al uso de la palabra “onda” en su habla cotidiana: “¡Qué onda!”, “¡Qué buena onda!”, “Pásame esa onda”.

A pesar de la expansión de la contracultura de La Onda, la televisión no se interesó en ella y el rock fue proscrito de los lugares públicos con el cierre de los cafés cantantes, por lo cual los lugares para escucharlo se volvieron más irregulares. Aunado a ello, a pesar de que muchos universitarios tenían en alta estima al rock extranjero, por ser parte de la cultura vanguardista con la cual los estudiantes de todo el mundo se identificaban, éstos rechazaron el rocanrol por su afiliación con las pretensiones de la élite y a los nuevos grupos de rock porque les parecían nada

136 *Ibidem.* p. 107.

137 *Ibidem.* p. 108.

138 *Ibidem.* p. 116.

más que un intento por imitar a los “gringos”. Además, los *porros* pagados por el PRI (Partido Revolucionario Institucional) eran conocidos por auspiciar conciertos de rock en las escuelas, de manera que no faltó quien sospechara de los roqueros mexicanos. Esta situación y el triunfo de la Revolución Cubana volcaron el interés de los estudiantes hacia la cultura y la música latinoamericanas que tendrían gran eco en los siguientes años¹³⁹.

3.3. De Tlatelolco a Avándaro

Desde su participación en las huelgas sindicales de 1958-1959, los estudiantes estaban en la mira del gobierno, y en vísperas de los Juegos Olímpicos los riesgos de represalias aumentaron de forma exponencial. De tal suerte, el 22 de julio de 1968 tuvo lugar un pleito entre las porras rivales del IPN y de la preparatoria Isaac Ochoterena, incorporada a la UNAM, tras un partido de fútbol americano, que concluyó con la detención de varios estudiantes y la irrupción de los granaderos en la Escuela Vocacional #5.

Un par de días después, el 29 de julio, se llevó a cabo una marcha a las 16:00 horas, de la Plaza de la Ciudadela al Casco de Santo Tomás, para protestar en contra de la intervención del cuerpo de granaderos en la Escuela Vocacional y demandar la destitución de los jefes del departamento de la policía preventiva, Luis Cueto y Raúl Mendiola. Sin embargo, tras concluir la manifestación, un grupo de jóvenes ligados al gobierno se apoderó del sonido para invitar a los estudiantes a marchar al Zócalo, en donde serían atacados por los granaderos y replegados hasta la Alameda Central donde había un mitin que celebraba la Revolución Cubana.

Ambos grupos se unieron para marchar hacia el Zócalo, vitoreando la unidad estudiantil y lanzando consignas contra la policía y la represión. Raúl Mendiola ordenó a los manifestantes a retirarse, recibiendo como respuesta una lluvia de piedras, por lo que fueron perseguidos y golpeados brutalmente. El 30 de abril, un tiro de bazuca derribó la puerta barroca de la escuela preparatoria de San Ildefonso, donde se habían guarecido algunos estudiantes heridos de la jornada anterior, ante lo cual el rector Javier Barros Sierra se pronunció contra la violación de la autonomía universitaria y encabezó, al día siguiente, una marcha estudiantil.

Una semana después se constituyó formalmente el Consejo Nacional de Huelga (CNH), que representaba a más de 150 preparatorias y universidades de todo el país. A diferencia de las demandas radicales de los estudiantes en Estados Unidos o Francia, el movimiento mexicano enarboló una serie de peticiones estructuradas en términos de respeto a la Constitución de 1917,

139 *Ibidem.* p. 147.

lo cual sin embargo dejaba al descubierto que el régimen no había cumplido con los objetivos del levantamiento revolucionario¹⁴⁰. El pliego petitorio estaba conformado por seis puntos:

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

En las semanas siguientes se realizaron una serie de marchas, mítines y actividades culturales. Entre estas, por ejemplo, en la UNAM, se prefería la actuación de grupos musicales folclóricos, teatro de corte político, lecturas de poesía y la creación colectiva de murales. No obstante, durante los días de la huelga, en el campus los jóvenes escuchaban rock; a decir del periodista Raúl Jardón, quien en 1968 era representante de la Preparatoria #4 ante el Consejo Nacional de Huelga:

En esa época, la música era mucho más que música, era en buena parte ideología, es decir, el identificarte con el rock en inglés era, en buena medida, ser contestatario [...] No era el mismo tipo de chavo el que oía a Enrique Guzmán que el que oía rock en inglés. Esto pese a que muchos no entendíamos las letras, o sea no era tanto que nos identificáramos con la letra, sino que como esa música era rechazada por la gente conservadora, fuera mayor o joven, los chavos que cuestionaban el conservadurismo se identificaban con ella¹⁴¹.

La contracultura que giraba alrededor del rock también sirvió a los manifestantes para sensibilizar a fracciones más amplias de jóvenes en torno a su causa, pues finalmente el gobierno y la policía también condenaba y perseguía a quienes utilizaban el pelo largo y escuchaban rock¹⁴². Sin embargo, el movimiento estudiantil sufrió su mayor golpe en la concentración del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, con la matanza de cientos de estudiantes, así como la desaparición y el encarcelamiento de varios de ellos.

El hecho sangriento llevó a muchos estudiantes a la radicalización de su postura, y a la mayoría a un sentimiento de fracaso e impotencia. Ante ello, “la contracultura se convirtió en un vehículo

140 *Ibidem*. pp. 150-151.

141 Mejía Barquera, Fernando. *El soundtrack de la vida cotidiana: Radio y música popular en el D.F.* Tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias de la Comunicación. FCPS-UNAM. México. 2006.

142 Zolov; *Refried Elvis...* *Op Cit.* p. 123.

importante para canalizar la rabia y el cinismo que los jóvenes sentían ante un sistema político que negaba la expresión democrática y ante una estructura familiar que parecía imitarlo”¹⁴³. La contracultura y el “jipismo” brindaban la posibilidad de seguir protestando, ya no con consignas políticas, sino mediante el repudio y el apartamiento de la sociedad.

Si bien este movimiento fue criticado por algunos intelectuales, Carlos Monsiváis entre ellos, por ser “una imitación” del “verdadero movimiento *hippie*”, lo cierto es que al reinventarse como “jipis” o “xipitecas”, los jóvenes mexicanos se sumergieron en la reexperimentación de la cultura y las tradiciones nativas; incluso, criticaban a los *hippies* extranjeros que viajaban a México sólo por “la droga y el sol” y para jugar a ser Carlos Castaneda. De tal forma, el jipismo y la experiencia de “andar en el rol” se convirtieron en una alternativa para recuperar el territorio nacional y subvertir la ideología oficial del indigenismo mediante una transformación personal¹⁴⁴.

Entretanto, las compañías discográficas, que hasta el momento únicamente vendían compilaciones de éxitos, se dieron cuenta de que existía un público joven que demandaba los álbumes de rock, pero eran inaccesibles por los altos costos de las importaciones; por ello, en 1970 comenzaron a imprimirlos en México idénticos al álbum original. A la par, algunas estaciones de radio dejaron de programar sólo los sencillos de rock y comenzaron a explorar de manera seria nuevos grupos y tendencias, además de adoptar el lenguaje de La Onda.

Sin embargo, más allá de interpretar “fusiles” y consumir discos extranjeros, la necesidad de unirse al “movimiento universal del rock” implicaba que los jóvenes comenzaran a crear su propia música. De tal forma, nació una siguiente camada de grupos, autodenominada la Onda Chicana. Estos comenzaron a realizar composiciones originales, casi siempre en inglés, y tomaron nombres como La Revolución de Emiliano Zapata, La Decena Trágica, División del Norte, Reforma Agraria y Bandido (en alusión a Francisco Villa), que representaban un desafío al nacionalismo oficial, aunque también se conformaron grupos cuyos nombres reflejaban el espíritu “jipi” del movimiento: Peace and Love, Love Army y Three Souls in My Mind.

El surgimiento de la Onda Chicana coincidió con el intento de Luis Echeverría por acercarse a este sector de la población mediante el visto bueno a los conciertos de rock en la Alameda Central y en Chapultepec, auspiciados bajo el paraguas de la “apertura democrática”, la cual también incluía el acercamiento a los intelectuales izquierda mediante plataformas públicas donde éstos podían expresar sus puntos de vista, así como la liberación de algunos presos políticos del

143 Zolov. *Rebeldes sin causa...* Op Cit. p. 177.

144 *Ibidem.* pp. 177-197.

movimiento estudiantil. No obstante, dicho intento inmediatamente se opacó con la matanza del Jueves de Corpus.

El 10 de junio de 1971, estudiantes del Politécnico y de la UNAM se unieron en una marcha en apoyo a la huelga de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), originada luego de que el gobierno redujo el presupuesto de la institución educativa y obligó al Consejo Universitario a aprobar un proyecto de ley que debilitaba su autonomía. A pesar de que se había resuelto el conflicto con la entrada de una nueva ley orgánica el 5 de junio, debido a la intervención de Echeverría, los estudiantes de la capital decidieron seguir adelante con la marcha bajo diferentes consignas, entre las que destacaban la democratización de la enseñanza, educación de calidad para todos y mayor libertad política.

En el transcurso de la manifestación, un grupo paramilitar denominado “Halcones”, que surgió en septiembre de 1968 con la finalidad de “controlar a los izquierdistas y a los estudiantes opositores al gobierno” bajo el mando del coronel Manuel Díaz Escobar, atacó a los manifestantes con palos, cadenas, macanas, y posteriormente con armas de fuego, causando un número indefinido de muertos y heridos. Presuntamente, Luis Echeverría ordenó esta operación como respuesta ante la insistencia de los estudiantes por continuar con sus manifestaciones, “aún después de que había hecho esfuerzos tan grandes para cumplir con sus aspiraciones [en la UANL]”, y para advertirles que no habría cabida para otra huelga como la de 1968¹⁴⁵.

Apenas tres meses después del *halconazo*, los días 11 y 12 de septiembre de 1971 se llevaría a cabo el festival de Rock y Ruedas de Avándaro. El concierto era una atracción secundaria a la carrera de autos que se llevaría a cabo el segundo día del evento, y serviría a los distintos actores interesados en explotar el negocio detrás del rock chicano como una “prueba piloto” para conocer el impacto de esta música en tierras mexicanas. Las compañías discográficas Polydor y CBS, que para entonces ya habían invertido en algunos de estos grupos, esperaban que el concierto de Avándaro redundara en una explosión comercial de discos, películas y parafernalia, como había sucedido con Woodstock un par de años atrás.

No obstante, el multitudinario auditorio sobrepasó las expectativas de los organizadores, y aunque no se suscitó incidente alguno durante el espectáculo, éste sufrió la censura inmediata cuando el vocalista del grupo Peace and Love gritó “chingue a su madre el que no cante”, ocasionando el corte de la transmisión en Radio Juventud, mientras que “dos de sus canciones asustaron al sector oficial: una de ellas se titulaba *Mariguana* y la otra *Tenemos el poder*. El coro

145 Doyle, Kate. “*Los Halcones*” *made in USA*. Revista Proceso. Número 1388. 8 de junio de 2003. pp. 36-42.
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB91/>

pegajoso de esta última rola entonado por 300 mil gargantas clamando 'Tenemos el poder' terminó por atemorizarlos”¹⁴⁶.

El evento estaba resguardado por militares y el escenario, custodiado por policías con fusiles a fin de prevenir que algún grupo de estudiantes pretendiera hacer uso de los micrófonos. Con todo, otros dos actos trataron de vincular el rock con la cuestión política: cuando se convocó un minuto de silencio “por los que murieron”, lo que muchos relacionaron con los hechos del 2 de octubre o del 10 de junio, aunque era en realidad por las recientes muertes de Morrison, Joplin y Hendrix. El segundo fue durante la presentación de Three Souls in My Mind, cuando Álex Lora dedicó una canción: “En este festival se ha hablado mucho de paz y amor, y esas cosas son muy buena onda, pero eso no es el rock. Y para demostrar que nos importan cosas como el 10 de junio vamos a tocar una canción de los Stones que se llama *Street Fighting Man*”¹⁴⁷.

Aparte de la “mentada de madre”, con el fin de censurar al rock bajo la conjura de “vicio y degenera”, el gobierno y la prensa aprovecharon que varios jóvenes impulsados por el espíritu “jipi” nadaron desnudos en la laguna, más de una mujer se despojó de su sostén para bailar al ritmo de la música y se ondeó la bandera tricolor con el símbolo de 'amor y paz' en sustitución del escudo nacional. Aunado a ello, el rock había trascendido las barreras de clase entre su público, al llegar a los sectores proletarios, lo cual para el gobierno representaba el riesgo de que los jóvenes se pudieran organizar. Curiosamente, la izquierda vio a Avándaro como un complot despolitizador y un medio para aplacar a los jóvenes y acallarlos ante el halconazo¹⁴⁸.

3.4. *El rock a la deriva*

Después del Festival de Avándaro, el gobierno presionó a las firmas discográficas para que dejaran de grabar a los grupos mexicanos de rock, y realizar conciertos masivos se convirtió en un azar para los organizadores, pues éstos podían ser suspendidos aún cuando contaran con todas las licencias necesarias. El público roquero, por su parte, renegó de los grupos que habían apoyado a causa de la “incipiente calidad de la música” y la “poca educación” del creciente público proletario¹⁴⁹.

146 No se tiene una cifra oficial del número de asistentes. Los 75 mil boletos del Festival se agotaron, pero muchos llegaron a acampar días antes de que se comenzara a pedir boleto, de manera que diversos autores calculan una concurrencia de entre 150 mil a 300 mil personas. Rubli, Federico. *Avándaro 1971: A 40 años de Woodstock en Valle de Bravo*. En línea. Consultado el 14 de abril de 2014.
<http://registropersonal.nexos.com.mx/?p=1943#sthash.wUrR05o9.dpuf>

147 Zolov; *Rebeldes sin causa... Op. Cit.* p. 284.

148 Zolov; *Refried Elvis... Op. Cit.* pp. 211-217.

149 Al igual que sus homólogos de la clase media, los jóvenes de las clases populares habían comenzado a interesarse en el rocanrol a partir de las películas de los 50's y 60's, como vimos en el relato de Parménides García, y a principios de los 70's las estaciones de radio que programaban rock en inglés se habían multiplicado, llevando esta música al gusto

A pesar de ello, algunos grupos de la Onda Chicana, como Peace and Love, La Revolución de Emiliano Zapata, Toncho Pilatos, Los Dug Dugs, Tinta Blanca, Bandido, La Fresa Ácida, La División del Norte, Love Army y Three Souls in My Mind, continuaron su sendero hacia los “hoyos fonquis”, en donde los jóvenes de las clases trabajadoras, los “nacos” como fueron denominados por las clases media y alta, resignificaron los conciertos como espacios para “echar desmadre”¹⁵⁰. Federico Arana nos brinda una descripción de estos lugares durante la década de los 70's:

“Suelen ser bodegas (el Herradero), establos (Tlalpizahuac), casas abandonadas (Chicago), gimnasios (Nueva Atzacualco) o cines desmantelados (Mandrill). Son locales o corralones totalmente desnudos donde, todo lo más, se construye un estrado para los músicos y punto [...] Jamás cuentan con sillas o mesas o cualquier mueble que pudiera desperdiciar algún espacio o fuera susceptible de destruirse o de blandirse como arma. [Además] los hoyos fonquis permanecen impregnados de aromas mancillosos y desdichados, entre calzón de maromero y cerveza transpirada. Pero lo más penetrante es el olor a pies [...] Es la genuina pestilencia de los chaneques, los desempleados, aprendices de hojalatero, hijos de lavandera, aspirantes a policía bancario”¹⁵¹.

El desdén con el que eran vistos los “hoyos fonquis” y su público logró que los chavos de la clase media volcaron su interés totalmente al rock extranjero, pues éste sí era “alta cultura popular”. De igual forma, las nuevas bandas se encaminarían hacia el rock experimental y progresivo, disfrazándolo como jazz para abrirse lugar en foros universitarios y museos, y musicalizar obras de teatro y películas. Entre dichas agrupaciones destacan Nuevo México, Chac Mool, Decibel, Krol Voldarepet Knact Didáctico, El Queso Sagrado, Nazca, Oxomaxoma, Nobilis Factum e Iconoclasta¹⁵².

En los años que siguieron a Avándaro, el rock de los hoyos fonquis comenzó a ser perseguido por parte de la policía; los granaderos decomisaban el equipo, golpeaban a los músicos y luego se los llevaban. Joaquín López, de la Revolución de Emiliano Zapata, recuerda que “las bandas eran populares, y comenzaron a experimentar con estas grandes audiencias; la gente comenzó a poner en duda algunas cosas. Potencialmente un alboroto político estaba en proceso... Y creo que exactamente en ese momento fue cuando la represión comenzó a cerrar los hoyos fonquis”¹⁵³.

masivo. Zolov; *Rebeldes sin causa...* pp. 201-204.

150 Zolov; *Rebeldes sin causa...* p. 284.

151 Federico Arana. “Los hoyos fonquis”, en Velasco, Jorge Héctor (comp.) en *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*. Uva Tinta Ediciones/Conaculta. México, 2013. pp. 99-100.

152 Enrique Blanc y José Luis Paredes Pacho. “Rock mexicano: Breve recuento del siglo XX”, en Tello, Aurelio (coord.). *La música en México: Panorama del siglo XX*. FCE/Conaculta. México, 2010. pp. 426-232.

153 Zolov. *Refried Elvis... Op. Cit.* p. 222.

El público inmediatamente empezó a defender estos espacios y a enfrentar a la policía. De igual manera, resueltos a resistir las prácticas represivas, los grupos idearon la estrategia del “Rock sobre ruedas” que duró poco tiempo, en donde éstos salían en camiones en busca de espacios libres donde pudieran tocar rápidamente y correr antes de que la policía los alcanzara¹⁵⁴. En 1976, la banda Three Souls in My Mind grabó la canción “Abuso de autoridad”, que sintetiza el ambiente de represión contra los jóvenes roqueros, predominante durante la década de los 70's:

Vivir en México es lo peor;
nuestro gobierno esta muy mal,
y nadie puede protestar
porque lo llevan a encerrar.

Ya nadie quiere ni salir,
ni decir la verdad;
ya nadie quiere tener más líos con la autoridad.

Muchos azules en la ciudad,
a toda hora, queriendo agandallar, ¡no!
¡Ya no los quiero ver más!

Y las tocadas de rock
ya nos las quieren quitar;
ya sólo va poder tocar
el hijo de Díaz Ordaz.

Con el paso del tiempo, los hoyos fonquis gozaron de la tolerancia de la corrupción policiaca, extendiéndose durante los siguientes años a diversos puntos de la Ciudad de México. Por otro lado, como consecuencia de su desplazamiento hacia estos espacios, las bandas volvieron a componer canciones en español que empataran con su público proletario.

De esta manera, la “apertura democrática” del régimen echeverrista dio su espalda al rock y volteó su apoyo hacia la Nueva Canción y la música folclórica latinoamericana, pues la frágil alianza entre clases que habían logrado el rock y el movimiento estudiantil de 1968 podría resultarle peligrosa. En cambio, la música tradicional que había comenzado a recibir la atención de la clase media a principios de la década de 1960, tenía un nuevo impulso a partir del Encuentro de la Canción de Protesta, realizado en 1967 en La Habana, Cuba, donde los asistentes coincidieron

154 *Ibidem.* pp. 222-223.

en la necesidad de recuperar la música tradicional de los pueblos de América Latina para hacer frente a la enajenación cultural estadounidense¹⁵⁵.

La Nueva Canción o Nuevo Canto se valdría de la música tradicional de América Latina para acompañar las nuevas composiciones de autores latinoamericanos, quienes en sus letras “exploraban asuntos políticos, filosóficos y sentimentales, a la vez que cuestionaban el imperialismo norteamericano, la explotación económica, la desigualdad social y la enajenación cultural”¹⁵⁶. Los más destacados expositores de esta corriente fueron Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Noel Nicola, de Cuba; Víctor Jara, Violeta Parra e Inti Illimani, de Chile; Mercedes Sosa y Atahualpa Yupanqui, de Argentina; Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, de Uruguay, así como Óscar Chávez, Amparo Ochoa y Los Folkloristas, de México.

El gobierno abrió las puertas del Palacio de Bellas Artes y del nuevo Poliforum Siqueiros a intérpretes nacionales e internacionales de música folclórica y de protesta, además de permitir la apertura de numerosos clubes llamados “peñas”, donde había presentaciones en vivo de esta música. Si bien estos intérpretes criticaban la desigualdad social, no iban contra los intereses del régimen y, por el contrario, la solidaridad panamericana contra la idea abstracta del imperialismo norteamericano le sirvió a éste para desviar los ataques al sistema político mexicano y darle la vuelta a la crisis de legitimidad ante los sucesos de 1968 y 1971.

3.5. De los hoyos a la radio

A partir de la década de los 50's, la Ciudad de México sufriría un acelerado proceso de urbanización que, 20 años después, concurrió en un crecimiento demográfico desmedido y una enorme cantidad de *ciudades perdidas* asentadas en cañadas, cerros y laderas¹⁵⁷. Los constantes descalabros económicos del país, a finales de los 70's, le traerían al Distrito Federal una tasa de desocupación de 317 mil personas, de las cuales 267 mil (84%) tenían menos de 30 años, ocasionando que las pandillas juveniles y sus enfrentamientos se volvieran moneda corriente en estos lugares¹⁵⁸.

155 *Ibidem.* p. 225.

156 Zolov. *Rebeldes sin causa...* pp. 311-312.

157 Héctor Castillo Berthier describe a las ciudades perdidas como “asentamientos irregulares, ciudades proletarias sobrepobladas, falta de servicios, calles sin pavimento, zonas enteras sin agua potable, delincuencia, hacinamiento, desnutrición, niños semidesnudos que deambulan entre calles polvosas de un lago desecado que hoy es un desierto, telarañas de cables que buscan robarle algo de luz a la ciudad”. Héctor Castillo Berthier; “De las bandas a las tribus. De la transgresión a la nueva identidad social”, en revista *Desacatos*, núm. 009. México. 2002. p. 57.

158 A decir de Castillo Berthier, las primeras bandas (Panchitos y Bandas Unidas Kiss) aparecieron a finales de los años 70's relacionadas con actos de pandillerismo y enfrentamientos entre ellas, aunque después se convirtieron únicamente en grupos de jóvenes ligados a esta moda. Castillo Berthier; *Ibidem.* p. 64. Por su parte, Ernesto Fajardo estima que a principios de la década de los 80's, por lo menos 20%, de los jóvenes desocupados formaba parte de una banda. Ernesto Fajardo Lovera; *¡Los Panchitos atacan de nuevo!* Sin Editor. México. 2008. p. 76.

A raíz de dicha realidad, se acuñó la expresión “chavos banda” para denominar a los jóvenes que definían su imagen en torno a la estética de las pandillas. Incluso, durante la primera mitad de los 80's, “cuando la policía *apañaba* a cualquier joven que vestía como chavo banda, de inmediato lo acusaba de ser *panchito*”¹⁵⁹. A ello se sumó la inclinación por elegir nombres autodevaluatorios (Mierdas Punk, Chemos, Vagos, Nazis, Violadores, Lacras, Canallas, Defectuosos, entre otros) que, al asumir el estigma impuesto por la sociedad, desafiaban los valores de ésta y la escandalizaban¹⁶⁰. De igual forma, hicieron parte de su identidad el rock de los hoyos fonquis –que a mediados de los años 80's tomó la forma del “rock urbano” con grupos como El Tri, Banda Bostik y Tex Tex–, e incorporaron rápidamente el punk, a través de grupos como Rebel'D Punk y Síndrome del Punk, como un medio para describir su situación marginal y expresar su repudio contra la policía.

Al mismo tiempo, nuevos grupos provenientes de la clase media y actualizados con las últimas tendencias en el mundo anglosajón (Taxi, Casino Shangháí, Dangerous Rhythm y Kenny and the Electrics) aparecieron en la escena roquera de la Ciudad de México con la idea de que “para hacerla” había que cantar en inglés. Surgió con ellos un nuevo circuito de bares y foros con mejor infraestructura que los hoyos fonquis: La Rockola, Bar 9, Rockotitlán, Tutti Frutti y La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), donde convergían con diversas corrientes artísticas subterráneas (danza, *performance* y plástica) que igualmente carecían de falta de espacios¹⁶¹.

La década de los 80's también vio el nacimiento de los “rupestres”, quienes se situaron en un punto intermedio entre el rock y el nuevo canto, ya que rescataban la calidad lírica del segundo a la vez que hacían gala de un sonido cercano al blues y retrataban historias de la vida cotidiana mediante el uso de albures y juegos de palabras. Se presentaban tanto en peñas y foros institucionales relacionados con la música de protesta como en espacios propiamente roqueros, fungiendo como vínculo entre ambos públicos. Entre sus principales exponentes se encuentran Jaime López, Roberto González, Emilia Almazán, Eblen Macari, Armando Rosas y la Camerata Rupestre, Rafael Catana y Rockdrigo González¹⁶². Paralelamente, Guillermo Briseño emprendió la búsqueda de una fusión musical que integrara jazz, Nueva Canción, música indígena y rock; mientras que Botellita de Jerez basó su trabajo en el humor y en la parodia del rock y la Nueva Canción, mezclándolas con la música popular, desde canciones rancheras hasta mambo y chachachá, y librando al rock mexicano de la solemnidad y el estereotipo que arrastraba.

159 Fajardo; *Op. Cit.* p. 84.

160 Castillo Berthier; *Op. Cit.* p. 63.

161 Blanc y Paredes Pacho. *Op. Cit.* pp. 423-425 y 437-440.

162 *Ibidem.* pp. 419-421.

El terremoto del 19 de septiembre de 1985 mostró la ineficacia por parte del gobierno frente al desastre, logrando que la sociedad civil se organizara después de poco más de 15 años. Brigadas de jóvenes “de aspecto violento” se movilizaron para remover escombros en busca de sobrevivientes y llevar alimentos a los damnificados; junto con ellos, músicos, actores, artistas plásticos y danzantes tomaron las calles como un foro de expresión para solidarizarse con las víctimas. Sin embargo, conforme sanaron las heridas del terremoto, la sociedad civil se vio fortalecida y aparecieron nuevas movilizaciones a las cuales se vinculó el rock¹⁶³.

Una de ellas fue el movimiento estudiantil de 1986-1987 contra las reformas universitarias de Jorge Carpizo en la UNAM. Si bien los líderes del Consejo Estudiantil Universitario (CEU) aún eran allegados a la nueva canción, la cancelación de último momento de Silvio Rodríguez para presentarse en un concierto en Ciudad Universitaria hizo que aquéllos tuvieran que echar mano de un elenco conformado por Cecilia Toussaint, Real de Catorce, artistas rupestres y nuevas generaciones de roqueros.

El ascenso de la izquierda social trajo consigo el uso de nuevos lenguajes políticos, de los cuales el rock fue parte, ya que la confluencia de la izquierda social con el rock conformó una escena rockera politizada que perduraría desde entonces, a partir de los conciertos de apoyo al movimiento estudiantil del CEU en 1986-1987, o bien durante la movilización ciudadana alrededor del cardenismo en 1988. Se trató de una escena politizada pero no en el sentido doctrinal ni partidista, sino solidaria con causas sociales y ciudadanas, la cual también representó el antecedente de los conciertos masivos autogestionarios que se realizarían a partir de 1995 en apoyo al zapatismo¹⁶⁴.

En los siguientes años, la inevitable popularidad del rock ya no pudo ser negada por el partido gobernante, de manera que, para la campaña de Carlos Salinas de Gortari, en 1988, el PRI (Partido Revolucionario Institucional) comenzó a promover la simplificación de permisos para la realización de espectáculos artísticos y culturales, patrocinó directamente conciertos de rock e incluso llegó a afirmar que “en la ciudad de México, y en todo el país, *queremos más rock*, teatro, cine, ópera, música popular y clásica”¹⁶⁵.

163 Rita Guerrero recuerda la participación de Santa Sabina en un concierto en abril de 1989 en contra de la apertura de la planta nuclear de Laguna Verde: “Fue un éxito porque fue mucha gente y medios de comunicación, pero la planta nuclear de cualquier forma se abrió y funciona hasta la fecha y sigue contaminando nuestro planeta”. Asimismo, la cantante del grupo rememora que “el primer año de vida del grupo fue de mucha actividad, tocábamos mucho y fuimos haciéndonos un lugar en la 'escena rockera' del momento. Tocábamos en reventones, en Rockotitlán, en el LUCC, en el Bar 9, en manifestaciones diversas, contra las razias en Neza, contra la guerra del Golfo Pérsico y todos los lugares donde se pudiera”. Consultado en el sitio oficial del grupo, el 8 de mayo de 2014. En línea: <http://www.santasabina.com.mx/index.html>.

164 Paredes y Blanc; *Op. Cit.* pp. 435-436.

165 Zolov. *Rebeldes sin causa... Op. Cit.* p. 362.

La prolífica producción del subterráneo y la nueva apertura del gobierno permitieron que la industria discográfica volviera a interesarse por el rock mexicano en 1987, incorporando en sus filas a grupos como Caifanes, Maldita Vecindad, Neón, Los Amantes de Lola, Fobia, Cecilia Toussaint y Bon y Los Enemigos del Silencio bajo la estrategia comercial llamada “Rock en tu idioma”, que reunía a los grupos mexicanos con españoles y argentinos. Sin embargo, la censura y las pautas a las que eran sometidas estas bandas ocasionó que algunas decidieran regresar a la escena independiente, como fue el caso de Santa Sabina.

3.6. “Paz, baile y resistencia”

Mucho antes de que grupos como Tijuana No, Panteón Rococó o Los de Abajo encabezaran los carteles de conciertos multitudinarios durante la segunda mitad de los 90's, treinta años atrás, un músico veracruzano grabaría el primer disco de ska mexicano. Bajo la instrucción del empresario Rogerio Azcárraga, en 1965, Antonio Quirazco visitó Jamaica a fin de investigar la nueva música que estaba gestándose en el país caribeño; a su regreso, grabó dos discos para Orfeón (“Jamaica Ska” y “Ska Vol. II”), logrando cierta popularidad en los centros nocturnos donde se disputaban las guerras de ritmos de las orquestas de música tropical y permitiéndole viajar con este ritmo por la República Mexicana y Sudamérica¹⁶⁶.

Acaso porque provenía del circuito musical de los adultos, el ska de Quirazco no logró enganchar al público juvenil de los sesentas que estaba entusiasmado con el rock 'n' roll. Tuvieron que pasar 20 años para que el ska, nutrido con cierta dosis de punk, captara la atención de los jóvenes mexicanos con la llegada de los discos de The Specials, The Clash y Madness al Tianguis del Chopo (amén del éxito de *One Step Beyond* en las discotecas). Siguiendo los pasos de sus pares angloamericanos y practicando la filosofía del 'hazlo tú mismo', algunos grupos mexicanos comenzaron a hacer punk con los instrumentos que tenían a la mano y mezclarlo con otras formas musicales. Uno de éstos fue Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio¹⁶⁷, que en 1985 comenzó a integrar la música popular mexicana y el ska británico:

Cuando estudiaba en la Secundaria Anexa de la colonia Santa María La Ribera, un día en el Tianguis del Chopo, cambiando discos, un cuate traía el primer disco de The Specials y lo cambié por un disco de Ian Dury & The Blockheads. Cuando escuché la primera rola fue como una revelación: eso era exactamente lo que siempre habíamos querido hacer. Y es que nos desesperábamos cuando ensayábamos, porque según nosotros tocábamos muy punk y nos oíamos a pura banda de pueblo, a

166 “Quirazco Style”; Blog de Toño Quirazco. <http://quirazcoska.blogspot.mx/search?updated-max=2008-08-10T17:39:00-07:00&max-results=7&start=7&by-date=false>. Consultado el 20 de mayo de 2014.

167 Algunos grupos de rock como Santa Sabina, El Personal y los punks de Atóxxxico también incorporaron el ska en algunas de sus canciones, aunque sin adoptarlo como la base de su música.

cumbia, a Tin Tan. Nos moríamos de la risa y decíamos que nunca podríamos tocar como un grupo de rock por sonar muy guapachosos¹⁶⁸.

Así aparecería el primer grupo de ska mexicano con canciones que se han convertido en estampas de la ciudad de México de finales de los 80's: los "piropos" que recibe una mujer al andar en las "calles de la ciudad/ en el barrio y en el camión" ("Morenaza"); la historia de un empleado de un almacén que cuida productos que "nunca podrá comprar" y, al reetiquetarlos con precios más bajos, es despedido ("Supermercado"); el relato de una mujer que "ve partir" a su esposo "al otro lado" y éste es muerto en su intento de "cruzar" hacia Estados Unidos ("Mojado"); así como el abuso de autoridad por parte de policía en contra de quien tuviera apariencia de "panchito":

En la noche, en la ciudad, los batos miran pasar
las patrullas, sin dudar, buscando a quien apañar.
Dentro de una, Paco y Juan, alias "Monstruo" y el "Silbar",
recorren por quinta vez la Guerrero y la Merced.
En la esquina ven cruzar a la víctima ideal;
Juan acelera; Paco le dijo: "espera.
Vamos a agarrar al infeliz como si fuera lombriz;
das la vuelta en 'U' y échale la luz".

Vamos Juan no lo dejes ir, que a la esquina quiere huir;
Es un tonto 'íralo 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.
--Eres un tipo cara de güey; tú te burlas de la ley,
y te vamos a enseñar que la vas a respetar.
¡Pégale aquí! ¡Pégale allá!

(Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, "Apañón")

La "escena skasera" no tomaría forma sino hasta la aparición de más bandas que hicieron del ska su esencia: en 1989, en la ciudad fronteriza de la cual tomó su nombre, Tijuana No empezó a crear su propia música a partir de las influencias de The Specials, The Clash, Madness, The Beat y The Skatalites, y, en 1992, en la Ciudad de México, grupos como Los Estrambóticos, Los de Abajo y Santísima Trinidad, inspirados por Maldita Vecindad, retomaron este ritmo¹⁶⁹. Durante la

168 Entrevista a Roco, de Maldita Vecindad, en Aida Analco y Horacio Zetina. *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México*. Instituto Mexicano de la Juventud. México. 2000. pp. 44-49.

169 *Ibidem*. p. 51.

primera mitad de los 90's, estas bandas se presentaron tanto en el circuito de espacios dedicados al rock clasemediero –Bar 9, Rockotitlán, La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC) y el Tutti Frutti– como en los “hoyos” donde se presentaban las bandas de punk y rock urbano. Fue en 1994 cuando un joven llamado Francisco Valencia, cautivado por la música de Mano Negra y Maldita Vecindad, inició la búsqueda de bandas con las que pudiera organizar presentaciones de ska y “demostrar que el rock no sólo eran El Tri, La Banda Bostik, El Haragán, La Lupita, Fobia o Caifanes, sino que también había otro ritmo”¹⁷⁰.

Valencia organizó sus primeras “tocadas” con Los Estrambóticos y La Santísima Trinidad en San Juan de Aragón, San Felipe de Jesús y otras colonias del nororiente de la Ciudad de México. Nuevos grupos de jóvenes tomaron inspiración de estos grupos y pronto se aventuraron a crear ska, formando bandas como La Matatena, La Tremenda Korte, Sekta Core y Panteón Rococó. A decir de Aída Analco y Horacio Zetina, el “boom del ska” sucedió, en 1996, después de un concierto que organizó la Dirección General de Atención a la Juventud (la cual se convertiría en el Instituto Mexicano de la Juventud, IMJUVE, un par de años después) con el objetivo de recolectar libros para enviarlos a Cuba¹⁷¹.

La concentración de más de mil asistentes reveló la capacidad de ska para convocar grandes cantidades de jóvenes, por lo que diversos organizadores de espectáculos empezaron a realizar “toquines” de ska en distintos rincones de la ciudad. El “boom” además impulsó a algunos productores independientes como Pepe Lobo Records u Opción Sónica a apostar por el ska mexicano e, incluso, atrajo la atención de multinacionales como Polygram y Sony. Asimismo, propició el surgimiento de decenas de bandas más: Salón Victoria, Nana Pancha, Sonora Skandalera, El Parto de la Chole, Sociedad Stuka, Revuelta Propia, La Zotehuela, Los Espectros de tu Jefa, La Trenza de la Abuela, Gingko Biloba y Circo Aborigen, por mencionar algunas¹⁷².

Estas agrupaciones afianzaron su relación con la Dirección General de Atención a la Juventud al participar en conciertos organizados por ambas partes en beneficio de diversas causas sociales: en octubre de 1997, para la reconstrucción de un centro de atención infantil afectado por el huracán Paulina; en diciembre de 1997, para conmemorar el Día Internacional de la Lucha Contra el Sida y recaudar fondos para un albergue para enfermos terminales de sida. En 1998, asimismo, diversos grupos conformaron el Colectivo Mexska, junto a Causa Joven y el Foro Alicia, con el objetivo de

170 *Ibidem.* p. 64.

171 *Ibidem.* p. 77.

172 Por su parte, los seguidores del ska comenzaron a reconocerse en una nueva *identidad juvenil* que se distinguió por el uso de pantalones guangos, morrales colgados a la espalda, gorras y lentes estrafalarios, además de tatuajes, perforaciones, patinetas y el empleo del graffiti.

promover el ritmo y recaudar recursos a través de conciertos para diversas organizaciones civiles relacionadas con la lucha contra el sida¹⁷³.

Los temas de algunos grupos se centraron en historias sobre personajes cotidianos, como un chavo que deja de “ser fresa” y, cuando se enamora de “una cualquiera”, se convierte en punk y critica al sistema que “la hacía ser lo que no era” (“Peter Punk”, Estrambóticos); algunos relatos fantásticos como el de un “limpiaparabrisas” que sufre un accidente y es reconstruido con piezas de metal (“Monstrilio”, Santísima Trinidad) o un electricista que, trabajando en un poste, le cae un rayo y se convierte en un súper héroe y “cuate de la CIA” (“El hombre eléctrico”, Sekta Core). Las bandas de ska durante los 90's trataron en sus canciones “temas mundanos, cosas cotidianas, temas de la vida, lo que nos pasa. De la tele, del amor, protesta, hasta de las suegras que tanto nos quieren”¹⁷⁴; “cosas que vivimos, de lo que vemos en el país y nos afecta”¹⁷⁵; “lo que vivimos cotidianamente: tenemos algunas [canciones] de crítica social, otras que hablan del conflicto en Chiapas [...] El ska es un escaparate para la denuncia social”¹⁷⁶.

Precisamente, al comenzar el último año del mandato salinista y coincidiendo con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el 1° de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declaró la guerra al gobierno mexicano, pues éste había violado los derechos de los pueblos indígenas al modificar los artículos 4 y 27 de la Constitución, en detrimento de los ejidos comunales, como un requisito para firmar el convenio con Estados Unidos y Canadá. 12 días después de iniciado el conflicto, la sociedad civil –y los roqueros como parte de ella– demandó que el gobierno detuviera los ataques e iniciara un diálogo con el EZLN en el que se atendieran las demandas de los indígenas alzados; éstas se decantarían en los temas de autonomía y garantías de justicia para los indígenas, participación y representación política, acceso a los medios de comunicación, y promoción y desarrollo de la cultura indígena¹⁷⁷.

En la Segunda Declaración de la Selva Lacandona, que se emitió en junio de 1994, la organización rebelde convocó a representantes de organizaciones o ciudadanos de todas las entidades

173 Tanto la Dirección General de Atención a la Juventud como Causa Joven antecedieron al actual Instituto Mexicano de la Juventud (Imjuve). *Ibidem*. pp. 77-79.

174 Entrevista a Nostra Cosa en *Ibidem*. p. 112.

175 Entrevista a Panteón Rococó en *Ibidem*. p. 103.

176 Entrevista a Nana Pancho en *Ibidem*. p. 107.

177 Estas demandas se plasmarían en los célebres Acuerdos de San Andrés, firmados por ambas partes el 16 de febrero de 1996. Con base en éstos, la Comisión de Concordia y Pacificación (COCOPA) elaboraría en noviembre de ese mismo año una Propuesta de Reformas Constitucionales sobre Derechos y Cultura Indígenas. No obstante, en diciembre de ese mismo año, el presidente Ernesto Zedillo emitiría una serie de observaciones a la iniciativa que fueron rechazadas por el EZLN, con lo cual se suspendería el diálogo. Abelardo Hernández Millán; *EZLN. Revolución para la revolución (1994-2005)*. Editorial Popular. Madrid. S/F. pp. 12-15.

federativas del país a la realización de una Convención Nacional Democrática (CND), que se llevó a cabo en agosto de ese mismo año¹⁷⁸. A partir de este encuentro, una gran parte de la sociedad civil comenzó a involucrarse directamente con los zapatistas; los roqueros mexicanos, que ya habían coincidido en marchas¹⁷⁹, se unieron con líderes estudiantiles para ofrecer conciertos que sirvieran como un contrapeso informativo frente a los noticiarios de Televisa y recolectaran dinero para apoyar a las comunidades zapatistas en condiciones de pobreza. Así, el 19 de enero de ese año, el Consejo Estudiantil Universitario (CEU) organizó un concierto en donde participaron Caifanes, Juguete Rabioso, Maldita Vecindad y Santa Sabina, el cual convocó alrededor de 40 mil personas y juntó cerca de “10 toneladas de ayuda humanitaria”¹⁸⁰.

Al siguiente año, el 28 de febrero, se realizó el festival *Rock por la paz y la tolerancia*, en protesta contra la prohibición de los conciertos al aire libre emitida por el Departamento del Distrito Federal por el motín sucedido durante una presentación de Caifanes (organizada por la delegación Venustiano Carranza) el día 19 de febrero de 1995. En este festival ya participaron grupos de ska como Panteón Rococó, La Tremenda Korte y Salón Victoria, además de Julieta Venegas y Zoé; mientras que los recursos recolectados se entregaron a las comunidades zapatistas de Chiapas.

Casi inmediatamente se realizaron los festivales *12 Serpiente* y *Rock de la consulta*; el segundo como un esfuerzo para respaldar la consulta nacional a la que convocó el EZLN en junio de 1995 para decidir su futuro¹⁸¹. En los años siguientes, a través de la organización Serpiente sobre Ruedas A.C., Guillermo Briseño logró editar el disco *Juntos por Chiapas*, con músicos mexicanos y argentinos. Entretanto, La Bola A.C. realizó la gira *Muévete por la libertad* en los planteles de la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, Colegio de Ciencias y Humanidades Azcapotzalco y en Ciudad Universitaria, reuniendo dinero para el transporte de los 1,111

178 De acuerdo con Hernández Millán, la propuesta del EZLN era que “junto con la sociedad civil se empezara a elaborar un nuevo programa de lucha y, en consecuencia, un nuevo proyecto de nación, alternos a los propios del gobierno y de los partidos políticos”. Una segunda sesión de la CND se celebró en Tuxtla Gutiérrez durante la primera semana de noviembre de 1994. La tercera y última se realizó el 5 de febrero de 1995 en Querétaro. La sociedad civil además se hizo presente en diversos foros en el año de 1996: Foro Nacional Indígena (San Cristobal de las Casas; 3 al 9 de enero); Encuentro Continental Americano (La Realidad, 6 y 7 de abril); Foro para discutir la Reforma del Estado (San Cristobal, 30 de junio al 6 de julio), y en el célebre Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo [“Intergaláctico”] (27 de julio al 3 de agosto). *Ibidem*. p. 20.

179 Arista, Luis. “Música con pasamontañas. Transgresores de la ley”. Reportaje publicado en la revista digital Lifeboxset el 28 de enero de 2014. En línea: <http://www.lifeboxset.com/editorial/musica-con-pasamontanas/el-nacimiento-de-los-transgresores-de-la-ley/>, consultado el 7 de mayo de 2014.

180 Vargas, Andrés. “Música con pasamontañas. Hoy sí se fía: el origen de los masivos de rock en México”. Reportaje publicado en la revista digital Lifeboxset el 21 de febrero de 2014. En línea: <http://www.lifeboxset.com/editorial/musica-con-pasamontanas/musica-con-pasamontanas-3-hoy-si-se-fia-el-origen-de-los-conciertos-masivos-de-rock-en-mexico/>, consultado el 7 de mayo de 2014.

181 En junio de 1995, el Subcomandante Insurgente Marcos convocó a la “Consulta por la Paz y la Democracia”, que tendría lugar el 27 de agosto del mismo año. En ella se propuso conocer la opinión en torno al rumbo político del EZLN. Esta consulta, que tuvo una participación de un millón 300 mil personas, arrojó como resultado que el EZLN debía convertirse en una organización pacífica. Abelardo Hernández Millán. *EZLN. Revolución para la revolución (1994-2005)*. Editorial Popular, Madrid. S/F. p. 23.

representantes zapatistas durante su visita a la ciudad de México en septiembre de 1997 y para un fideicomiso en apoyo a la Sierra Tarahumara¹⁸².

En 2001, los músicos de rock y ska refrendaron su apoyo al EZLN mediante la realización del concierto Vibra Votán Zapata, en donde participaron Maldita Vecindad, Santa Sabina, Panteón Rococó, Tijuana No, Salón Victoria, Los Estrambóticos, La Castañeda, Guillotina, Rastrillos, Resorte, Los de Abajo, La Barranca, Nana Pancha, Mezcalito, Yerberos, La Tremenda Korte, Salario Mínimo, Ritmo Peligroso, Kompadres Muertos y La Comuna. El concierto se llevó a cabo el 4 de marzo con el objetivo de recaudar fondos en apoyo a la Marcha del Color de la Tierra del 12 de marzo, así como exigir el retiro del ejército de los territorios zapatistas, la libertad de los presos políticos y el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés¹⁸³. En 2003, nuevamente, realizaron el Megafestival de Acción Global Caracol de Paz, Baile y Resistencia para demandar las exigencias anteriores y el restablecimiento del diálogo con el gobierno federal.

De esta relación con el EZLN, surgieron canciones como “Marcos Hall”, de Panteón Rococó; “Transgresores de la ley”, de Tijuana No, o “Sin temor”, de Nana Pancha. Asimismo, grupos como Panteón Rococó participaron en la huelga estudiantil de la UNAM de 1999/2000 y otros se han manifestado en contra de los feminicidios de Ciudad Juárez, la represión de Atenco¹⁸⁴, la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa¹⁸⁵ y, en general, contra la clase política del país. Ha existido también una tendencia a apoyar al Partido de la Revolución Democrática (PRD) como lo hacen constar conciertos a favor de Andrés Manuel López Obrador durante y después de las elecciones de 2006¹⁸⁶, en aniversarios de esta institución política y para promover la consulta ciudadana sobre la reforma energética en 2014¹⁸⁷.

182 Vargas, Andrés. “Música con pasamontañas. Una bolsa de arroz y un Zapata”. Reportaje publicado en la revista digital Lifeboxset el 7 de febrero de 2014. En línea: <http://www.lifeboxset.com/editorial/musica-con-pasamontanas/musica-con-pasamontanas-2-una-bolsa-de-arroz-y-un-zapata/>. Guerrero, Rita. “La Bola”, en <http://www.santasabina.com.mx/capitulo21.htm>., y Galván, Hugokóatl. “La propaganda en el rock mexicano: los 90” en <http://gritaradio.com/la-propaganda-en-el-rock-mexicano-los-90/>. Consultados el 8 de mayo de 2014.

183 El día anterior, Televisa y TV Azteca habían realizado el concierto Unidos por la paz, con la participación de Maná y Jaguares, el cual representaba una manipulación mediática para exigir a los zapatistas la firma de la paz sin darles lo que exigían: el cumplimiento de los acuerdos de San Andrés. Finalmente, el 28 de marzo, el Congreso de la Unión aprobó una ley indígena que desconocía totalmente los Acuerdos de San Andrés. María del Carmen de la Peza. *El rock mexicano: un espacio en disputa*. Op. Cit. p. 56.

184 Helmer Morales. “Maldita Vecindad critica al futbol”, en El Universal. 22 de mayo de 2006. <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/69977.html>

185 La Jornada. “Prevé Panteón Rococó concierto por Ayotzinapa en Tixtla”, en Periódico La Jornada. 14 de diciembre de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/12/14/cancelan-festival-en-chilpancingo-por-provocaciones-de-pf-a-poblacion-de-normal-9900.html>

186 De la Peza. *Op. Cit.* pp. 58-66.

187 Arturo Cruz Bárcenas. “Que nos consulten, exigen 105 mil en concierto contra la reforma energética”, en La Jornada. 30 de agosto de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/08/30/que-nos-consulten-grito-de-150-mil-en-concierto-contra-la-reforma-energetica-8002.html>. Si bien se realizaron dos recolecciones de firmas (una de parte de Morena y otra del PRD), el colectivo #Quemepregunten utilizó el formato del PRD; aún así, la organización ha manifestado ser apartidista.

A lo largo de este capítulo vimos que el surgimiento del rock en México fue paradójico, pues por una parte, la adopción del rock 'n' roll por parte de las clases medias buscaba reflejar la modernización del país, aunque, al mismo tiempo, las actitudes de rebeldía y desafío a la autoridad representaba una afrenta a las “buenas costumbres” y al “colorido folclor” mexicano. Las industrias culturales del país buscaron salvar esta contradicción al proyectar una imagen de los jóvenes rocanroleros estudiosos y bien portados, incluso a través de sus canciones: “Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado/ Yo lo único que quiero es bailar rocanrol y que me dejen vacilar sin ton ni son” (“Yo no soy un rebelde”, Los Locos del Ritmo).

La siguiente generación de roqueros también buscó desvincular su música de las ideas de violencia e inmoralidad. Así, por ejemplo, en una entrevista respecto al Festival de Avándaro, el grupo La Revolución de Emiliano Zapata opinó que “el festival fue todo un éxito, pero hubo quien confundió la esencia del movimiento. Si quieres una revolución, todo se hace calmado [sic], con más serenidad, y no de esa manera”¹⁸⁸. Los roqueros, incluso, argumentaban que su música era inofensiva y una válvula de escape a los problemas políticos y sociales: “A mis vecinos les gusta ir al futbol/ y a los adultos les gusta el alcohol/ ¿por qué a nosotros no nos quieren dejar/ que todos juntos bailemos rocanrol? [...] Si el gobierno nos quiere controlar/ que nos permita gozar del rocanrol/ y que nos dejen podernos olvidar/ de lo que pasa aquí en la ciudad” (“Déjennos gozar”, Three Souls in My Mind).

A pesar de ello, durante los 70's y 80's, las presentaciones de rock en vivo fueron prohibidas y los roqueros (tanto músicos como seguidores), perseguidos y extorsionados por la policía tan solo por su forma de vestir, tal como retrata “Apañón”, de Maldita Vecindad. El fortalecimiento subterráneo del rock en hoyos fonquis, peñas y foros culturales, así como la apertura del gobierno hacia las expresiones juveniles como parte de sus prácticas populistas durante la segunda mitad de los 80's, fueron dos de los factores que permitieron al rock mexicano florecer en los siguientes años. Por otro lado, no obstante, la pérdida de credibilidad del Estado a partir de la masacre de 1968, la devaluación del peso en 1982, la ineficacia de las autoridades ante el terremoto de 1985 y el presumible fraude electoral de 1988, aunados a la historia de persecución del rock en el país y a la estigmatización de sus seguidores, empujaron al rock mexicano –y posteriormente al ska– a identificarse con diversos movimientos estudiantiles y civiles en el país, y simpatizar con las ideologías de izquierda sostenidas por algunos de éstos.

188 “La Revolución de Emiliano Zapata entra a la capital”, entrevista publicada en la revista México Canta, 1971, consultada en Jorge Héctor Velasco (compilador); *Rock en salsa verde: la enjundiosa historia del rock mexicano*. Uva Tinta/Conaculta. México. 2013. p. 58.

Para la década de los 90's, el discurso de los roqueros iba en el mismo sentido que décadas atrás: el rock es una música pacífica. Así por ejemplo, en 1995, durante una presentación de Café Tacuba frente a la embajada de Francia para protestar contra la realización de pruebas nucleares por parte de este país, el vocalista del grupo dijo a los asistentes: “Hace meses se prohibió que se realizaran conciertos de rock en espacios abiertos en esta ciudad. Tenemos que demostrar nosotros a los compañeros policías que se puede hacer esto bien; que se puede hacer *slam* sin violencia [...] Alguien en la delegación nos dijo 'es que va a haber rock y el rock está prohibido en las calles'; les vamos a demostrar que vamos a acabar este acto muy bien [...] que el *slam* es una forma no violenta de manifestarse”¹⁸⁹. En este sentido, algunas bandas de ska cercanas al zapatismo han rebautizado al *slam* como “círculos de paz y baile”¹⁹⁰, buscando mantener el discurso del rock como una expresión pacífica y no violenta.

189 <https://www.youtube.com/watch?v=h6DYFfA2iA&list=PLzBXfxchpMiV9BmCII3QkcRdgu-lek1-&index=14>

190 Luis Manuel Paz; “Paz y Baile”, en periódico Cambio de Michoacán. 1 de junio de 2008. consultado en <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=81157>.

CUARTO CAPÍTULO

El discurso político en el ska mexicano

En este capítulo analizaremos el discurso político de las canciones de ska. Particularmente, nos enfocaremos en reconocer las voces múltiples que atraviesan (intertextualidad) los temas de ska, y exploraremos los sentidos que derivan de su tejido. Dentro de la dimensión pragmática, daremos cuenta de algunas estrategias retóricas empleadas por las bandas en sus canciones. Recurriremos al modelo de análisis que emplea Carmen de la Peza en su estudio sobre el bolero (2001), el cual se basa en el concepto de *lexías*, acuñado por Roland Barthes (1970). Las *lexías* son entendidas como fragmentos de un texto (elegidos arbitrariamente y sin responsabilidad metodológica alguna; no obstante, capaces de permitir un análisis sistemático) que contienen un número limitado de *connotaciones* o *sentidos* para su análisis¹⁹¹. Este trabajo de lectura en cámara lenta, como lo denomina Barthes, privilegia la *intertextualidad* para rastrear las voces que atraviesan a la canción. Antes de continuar, haremos un breve esbozo sobre las categorías conceptuales que emplearemos para nuestro análisis del discurso.

4.1. El análisis del discurso

Para Teun Van Dijk, el principal objetivo del análisis del discurso consiste en “producir *descripciones explícitas y sistemáticas* de unidades de uso del lenguaje al que hemos denominado discurso. Estas descripciones tienen dos dimensiones principales a las que podemos denominar simplemente textual y contextual. Las dimensiones textuales dan cuenta de las estructuras del discurso en diferentes niveles de descripción [sintáctico, semántico y pragmático]. Las dimensiones contextuales relacionan estas descripciones estructurales con diferentes propiedades del contexto, como los procesos cognitivos y las representaciones o factores socioculturales”¹⁹². De acuerdo con este investigador, la unidad de análisis textual es la *proposición*, la cual se compone por un predicado y una serie de argumentos. Las proposiciones pueden ser simples o atómicas (“Esto es un gato”) y compuestas o moleculares, esto es, que están estructuradas por dos o más oraciones simples conectadas por diversos tipos de operadores: de negación (“Esto es un gato, *no* un perro”), conjunción (“Esto es un gato y está gordo”), disyunción (“Esto es un gato o un perro”), condicional (“*Si* me saca la lotería, *entonces* te regalo un carro”) o bicondicional (“Saldrás *si* y *sólo si* acabaste tu tarea”).

Además, la coherencia entre las proposiciones de una secuencia (coherencia lineal o local) está controlada por el *tema* que domina esa secuencia (coherencia global). Así, por ejemplo, la

191 Roland Barthes; *s/z*. Siglo XXI, México. 2011. p. 22.

192 *Ibidem*. p. 45.

secuencia “John compró una entrada. Se encaminó hacia su butaca” tiene sentido dentro del tema “John fue al cine”¹⁹³. Sin embargo, las proposiciones y el tema también encuentran coherencia con el contexto (conocimiento o creencias) de los participantes en el habla y, por tanto, ésta es subjetiva: “Cuando consideramos la cantidad de conocimiento y creencia necesarias para interpretar las oraciones y las secuencias de oraciones, los discursos reales acaban asemejándose mucho al caso del *iceberg*: solo la información de la parte superior es visible como información expresada en el discurso mismo. *La mayor parte de la información restante se comparte personal o socialmente y está cognitivamente representada por los usuarios del lenguaje y, en consecuencia, puede permanecer implícita en el texto y presupuesta por el hablante*”¹⁹⁴.

4.1.1. Macroestructuras

Sin embargo, el discurso no puede definir su sintaxis, semántica o pragmática únicamente en el micronivel de las proposiciones y secuencias, sino que requiere una descripción que abarque la totalidad de las partes del discurso. Así, como adelantamos cuando describimos los mecanismos de coherencia, los discursos poseen un *asunto o tema*. Para éste, requerimos de un cierto tipo de *macrosemántica* que considere los significados globales y nos ayude a describir los significados de párrafos, apartados o capítulos completos del discurso escrito. Una *macrosintaxis*, asimismo, nos permitirá caracterizar las formas globales de un discurso llamadas *esquemas o superestructuras*: exposición, complicación, desenlace y moraleja, en un relato; saludos, desarrollo y cierre, en una conversación; titular, entrada, contexto, consecuencias, reacciones verbales y comentarios, en un reportaje periodístico, etcétera. En suma, los esquemas son esqueletos en donde podemos insertar diferentes significados. De la misma forma, una descripción *pragmática* puede poseer *actos de habla globales*, de tal suerte que, por ejemplo, un discurso periodístico como un todo desempeñe la función de una macroaserción, y un anuncio la función de un macroanuncio o una macrooferta¹⁹⁵.

Entretanto, la macroestructura completa de un discurso “debe tener una organización jerárquica en la cual cada secuencia de las macroproposiciones puede quedar subsumida bajo un nivel de macroproposición más alto. Estas relaciones jerárquicas pueden definirse mediante macrorreglas, que representan lo que intuitivamente entendemos por resumen [...] *Las macrorreglas, básicamente, reducen la información*. Esta reducción puede producirse de tres maneras diferentes. En primer lugar, podemos simplemente *suprimir* toda la información que ya no sea relevante en el resto del texto, como los detalles locales. En segundo lugar, podemos tomar una secuencia de

193 Ibídem. p. 95.

194 Ibídem. p. 96.

195 Ibídem. p. 48.

proposiciones y reemplazarlas por una *generalización*: en vez de decir que tenemos un gato, un perro y un canario, podemos decir más sucintamente que tenemos animales domésticos. En tercer lugar, podemos *reemplazar* una secuencia de proposiciones que denoten las condiciones usuales, los componentes o las consecuencias de un acto o suceso, por una macroproposición que denote el acto o suceso como un todo. Ir al aeropuerto, presentar el billete, encaminarse hacia la puerta, etc., puede resumirse adecuadamente por la macroproposición 'Fui en avión a...'¹⁹⁶.

Hay que advertir que cada persona puede construir sus propias macroestructuras personales, lo que acarrea la subjetividad de los temas, aun cuando exista un mínimo de coincidencias para garantizar la comprensión mutua. “Para acordar el tema que un hablante puede asignarle a una parte del texto o charla, se intentará señalarlos claramente, por ejemplo, mediante resúmenes o expresiones tales como 'lo más importante es...' o 'el tema de mi conferencia será...'. El oyente o el hablante puede recoger o no estas señales y puede asignar un tema más personal, que dependerá de los intereses o experiencias individuales”¹⁹⁷. Para formularse, las macrorreglas necesitan del conocimiento del mundo (contexto); la secuencia “fui al aeropuerto, controlé mi equipaje, me dirigí a la puerta...” podemos resumirla bajo la macroproposición “fui en avión a...” sólo si poseemos el conocimiento sobre esta rutina.

4.1.2. Intertextualidad

A Bajtín y Voloshinov debemos la noción de *intertextualidad*, llamada también *heteroglosia* o *polifonía*. Al considerar la lengua como diálogo vivo y no como un código, estos investigadores descubrieron que existen múltiples voces dentro de un solo discurso. Partiendo de esta concepción, Oswald Ducrot resolvió que un locutor “puede evocar y atraer a su propio discurso una diversidad de voces (la propia –de otro tiempo o de otro espacio–, la ajena del interlocutor presente, la ajena ausente, voces proverbiales, voces anónimas). [Sin embargo] la identificación del enunciador evocado puede ser problemática”¹⁹⁸.

Roland Barthes retoma este concepto de Julia Kristeva y explica que la intertextualidad “significa que un rasgo de enunciado remite a otro texto, en el sentido casi infinito de la palabra; porque no hay que confundir las fuentes de un texto (que no son más que la versión menor de este

196 Ibídem. p. 56.

197 Ibídem. pp. 57-58.

198 Helena Calsamiglia y Amparo Tusón; *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel. Barcelona. 2001. p. 149.

fenómeno de citación) con la citación, que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad”¹⁹⁹.

De este modo, las voces que atraviesan el discurso pueden constituirse en *citas abiertas* –en donde se muestra explícitamente que los enunciados integrados son ajenos, ya sea a través de un *estilo directo* (mantiene dos situaciones de enunciación; cuando se da por escrito, se coloca entre comillas) o un *estilo indirecto* (paráfrasis)– y *citas encubiertas*. En las segundas, no existen señales explícitas que indiquen que el enunciado proviene de otro lugar, sino que lo dicho es asumido por el propio locutor; éste se apropia de las palabras y fusiona diversas voces que hacen eco en su habla²⁰⁰. Voces, que como señalan Barthes y Carmen de la Peza, provienen de la ciencia, la religión, la historia, la literatura, la sabiduría popular, de los medios de comunicación, etcétera²⁰¹.

4.1.3. Connotación, denotación y sentido

El proceso de significación que realizamos a través del lenguaje nos permite establecer dos tipos de significado: el denotativo y el connotativo. El significado denotativo supone un “significado propio, literal, estable y no subjetivo de una palabra; es un significado puramente representativo. Así, el significado denotativo de la palabra 'noche' se establece en oposición a 'día' como el intervalo de tiempo que transcurre entre la puesta del sol y el amanecer [...] *El significado connotativo asocia significados subyacentes al significado propio o literal de una palabra.* Connotativamente, 'noche' puede adquirir los significados adicionales de 'tristeza', 'temor o miedo', 'duelo', 'bohemia', 'rumba', 'erotismo', etc. Así pues, es evidente que 'las connotaciones' pueden variar de acuerdo con la cultura, la época, el grupo social o las experiencias de los individuos. Si se las compara con la denotación, las connotaciones son relativamente inestables, indeterminadas, implícitas y sin límites precisos”²⁰².

Barthes emplea “connotación” y “sentido” como sinónimos. La connotación, para este investigador, es un sentido secundario cuyo significante está constituido por un sistema de significación principal que es la denotación. “Históricamente, al inducir sentidos aparentemente detectables (aunque no sean léxicos), la connotación funda una Literatura (fecha) del Significado. Funcionalmente, la connotación, al engendrar por principio el doble sentido, altera la pureza de la comunicación [...] Ideológicamente, por último, este juego asegura ventajosamente al

199 Barthes, Roland; “El análisis estructural del relato. A propósito de Hechos, 10-11”, en Roland Barthes; *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona. 1993. p. 293.

200 Calsamiglia y Tusón; *Op. Cit.* pp. 150-153.

201 Roland Barthes; *s/z*. Siglo XXI. México. 2011. p. 28, y Carmen de la Peza; *El bolero y la educación sentimental en México*. Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa. México. 2001. p. 36.

202 Carlos Alberto Rincón; “Español bajo palabra”. Universidad de Antioquía. 2011. p. 26. Subrayado mío. Disponible en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/boa/contenidos.php/cb10887d80142488399661377b684b60/511/1/contenido/>.

texto clásico una cierta inocencia: de los dos sistemas, denotativo y connotativo, uno se vuelve y se señala, el de la denotación. *La denotación no es el primero de los sentidos, pero finge serlo, y bajo esta ilusión no es finalmente sino la última de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura), el mito superior gracias al cual el texto finge retornar a la naturaleza del lenguaje*²⁰³.

Entretanto, Helena Calsamiglia evita los conceptos de denotación y connotación, y en su lugar señala al sentido como el “significado pragmático-discursivo” que resulta de “la interdependencia de los factores contextuales y las formas lingüísticas; exige tomar en consideración el mundo de quien emite el enunciado y el mundo de quien lo interpreta, sus conocimientos previos y compartidos, sus intenciones, todo aquello que se activa en el intercambio comunicativo, así como el resto de dimensiones del contexto empírico en que se produce el intercambio –ya sea *in presentia*, cara a cara, o *in absentia*, en diferido–”²⁰⁴. Desde esta perspectiva, el sentido se deriva básicamente de la coherencia local (textual) y la coherencia global (contexto) del discurso, así como de los distintos actos del habla y los mecanismos de inferencia implicados en él. La connotación establecería relación con la idea de sentido planteado por Calsamiglia en tanto que ambos conceptos designan un proceso de significación que depende del contexto para poder ser.

4.2. Discurso, política e ideología

Van Dijk considera a las ideologías como una clase especial de *sistemas de creencias compartidos por grupos sociales específicos* o “comunidades ideológicas”. Estos sistemas forman la base “axiomática” de creencias más específicas o “representaciones sociales” de un grupo, las cuales *moldean las actitudes y opiniones colectivas sobre situaciones y temas específicos*. No obstante, para el investigador, no todas las creencias socialmente compartidas por un grupo son ideológicas; los grupos ideológicamente diferentes u opuestos en una misma sociedad tienen que tener creencias en común a fin de ser capaces de comunicarse en primer lugar. Este espacio común consiste en el conocimiento socioculturalmente compartido, que por definición es preideológico dentro de esa sociedad²⁰⁵.

Muchas, pero no todas, ideologías son relevantes en situaciones de competición, conflicto, dominación y resistencia entre grupos, es decir, como parte de una lucha social. Esto también explica por qué muchas de las estructuras mentales de las ideologías y prácticas ideológicas son polarizadas sobre

203 Barthes. *Op. Cit.* pp. 16-19. Subrayado mío.

204 Helena Calsamiglia y Amparo Tusón; *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Ariel. Barcelona. 2001. p. 185.

205 Teun Van Dijk; “Política, ideología y discurso”, en revista Quórum Académico. Vol. 2, N° 2; Universidad del Zulia. Julio-diciembre 2005. pp. 18-21. (disponible en www.discursos.org)

la base de una diferenciación intragrupal-extragrupal, típicamente entre *nosotros* y *ellos*. Dado que los individuos pueden ser miembros de varios grupos, ellos pueden “participar” en varias ideologías. Alguien puede ser nacionalista, socialista, periodista feminista, y así compartir las ideologías de estas diferentes clases de ideologías sociales y profesionales. Obviamente, cuando esas diferentes ideologías son activadas (usadas) simultáneamente en el discurso u otras practicas sociales, a veces esto puede conducir a conflictos.

Asimismo, los grupos pueden organizar la adquisición discursiva y la reproducción de ideologías, por ejemplo, a través de formas especiales de educación, adoctrinamiento, educación para el trabajo, o catequesis, y por miembros especializados del grupo (ideólogos, sacerdotes, profesores, etc.) y en instituciones especiales. Sin embargo, no todos los miembros de un grupo tienen, ni es necesario que tengan, el mismo nivel de conocimiento o maestría ideológicos; muchos hombres son sexistas y su ideología sexista puede controlar la mayor parte de su discurso y otras de sus practicas sociales, pero ellos no siempre tienen que tener acceso explícito a los contenidos de sus ideologías.

“El *proceso político* es esencialmente un *proceso ideológico*, y la *cognición política* es, a menudo, identificada simplemente con la ideología [...] La organización social del campo de política, y por ende de los políticos y de los grupos políticos, está en gran parte basada en diferencias, alianzas y semejanzas ideológicas. *La organización total de las creencias sociales como una lucha entre la izquierda y la derecha es el resultado de la polarización subyacente de las ideologías políticas que han impregnado la sociedad en su totalidad* [...] La identidad política de uno, sus posturas y sus lealtades no son definidas en tanto que miembro de grupos estructurales, tales de un partido político, si no más bien en términos de la propia ideología. La mayor parte de los socialistas o los neoliberales no tienen un carnet de partido. Lo mismo también es cierto para otras ideologías sociales que tienen profundas implicaciones políticas, como el feminismo, el pacifismo, el ecologismo o el racismo”²⁰⁶.

De ahí que las ideologías políticas “no sólo están implicadas en la producción o la comprensión de los discursos políticos y otras prácticas políticas, sino que también son reproducidas por ellos. En cierto modo, los discursos hacen 'observables' las ideologías en el sentido que es sólo en el discurso que ellas pueden ser *explícitamente* 'expresadas' y 'formuladas'. Otras prácticas políticas sólo muestran o experimentan *implícitamente* las ideologías, por ejemplo, las prácticas de discriminación sobre la base de ideologías sexistas, racistas o políticas. Es en el discurso donde tenemos que explicar explícitamente que tal discriminación ocurre 'porque ella es una mujer',

206 Ibídem. p. 25. Subrayado mío.

'porque él es negro' o porque 'ellos son socialistas'. Así, es por el discurso que, en gran parte, son adquiridas, expresadas, aprendidas, propagadas e impugnadas las ideologías políticas"²⁰⁷.

La izquierda o la derecha, socialistas o neoliberales, racistas o antirracistas, no hablarán o escribirán de manera muy diferente. Esto sugiere que *deben buscarse las diferencias ideológicas más bien en lo que las personas digan, y no en cómo lo dicen*. Las ideas políticas pueden ser defendidas persuasivamente tanto por la derecha como por la izquierda, y las diferencias ideológicas difícilmente se definirán sólo por lo que se refiere a la retórica. Así, aunque probablemente hay usos políticos de formas discursivas como el uso de pronombres, de marcadores intragrupal y marcadores extragrupal, o medios retóricos de persuasión, es probable que *se encontrará mayor variación ideológica en los planos de significado*.

4.2.1. La polarización ideológica en el ska

A través de sus canciones, las bandas de ska se ubican dentro del espectro ideológico de "izquierda". La construcción semántica que hacen de éste se realiza, en primer lugar, en oposición al "sistema"; esto es, las estructuras sociales, políticas y económicas dominantes: el conservadurismo respecto a lo sexual que "te jode" cuando "besas a una chica de forma caliente" y te hace sentir "indecente" ("Cabaret Fuck You All", Salón Victoria); un sistema político autoritario y corrupto que "nos tiene controlados" y "lo único que quiere es censurarnos" ("Rebelión", La Kalaca), y un sistema económico liberal compuesto por "corporaciones que se engordan de ti, de mí, sin discriminar" ("País muerte", Skandalosos).

En los temas analizados, asimismo, se revela una polarización entre grupos sociales distinguible a través de marcadores de diferenciación intragrupal-extragrupal, los cuales generalmente adoptan las formas pronominales *nosotros* y *ellos* y, dentro del texto, se reconocen a través de déicticos. Así, el grupo Frida Mata en su canción "El coco" se asume como parte de "los de abajo", los que "no nos vamos a dejar", en oposición a "los de arriba", quienes "todo lo que quieren es venirnos a fregar". En "Despertares", de Fuera de Coma, *ellos* son el gobierno y los presidentes, quienes imponen multas, suben los precios y devalúan el peso "pa' llenar sus bolsas"; en otra canción del mismo grupo, *ellos* son los medios de comunicación "estatizados", quienes "nos quieren mentir" y "nos quieren cegar". En la canción "Resistencia", de Hijos del Muerto, la oposición es entre pobres y ricos: "Pasan los años y no ha cambiado nada. Mientras que gozan en sus puestos de poder, los pobres vamos buscando una salida. Ellos, muy ricos, y nosotros sin comer".

207 Ibídem. p. 26.

De acuerdo con Teun Van Dijk, “los discursos políticos, las entrevistas, los programas o la propaganda se enfocan típicamente en los temas preferidos de nuestro grupo o partido, en lo que nosotros hemos hecho bien, y se asocia a los antagonistas políticos con los temas negativos, como la guerra, la violencia, las drogas, la falta de libertad, y así sucesivamente”²⁰⁸. Estas estrategias encuadran de la misma manera en la canción política. En el caso particular del ska, el gobierno y los políticos son relacionados con mentiras, promesas incumplidas, opresión, injusticia, corrupción y robo: “Todo te prometen; todo te lo van a dar. Nada nos han dado; nada nos darán” (“El coco”, Frida Mata); “Sigue siendo una mentira: dicen que todo va muy bien. Pocas escuelas; no hay medicinas. El noble pueblo muere de sed” (“Poder”, Gallo Rojo); “¿Quién le va a creer al señor de la mentira?” (“Señor de la mentira”, Salario Mínimo); “Un sistema injusto que protege a los culeros. Te encierran de por vida si no tienen su dinero” (“Injusticia”, Ideología Vigente); “Aprueban muchas leyes dizque para progresar, pero al final de cuentas sólo ellos van a ganar” (“Pemex no se vende”, Madera Santa), “No quiero ser un diputado para volverme criminal y engordarme los bolsillos buscando formas de robar” (“El precio del sudor”, Rude Boys).

De igual manera, el “sistema” es representado como el productor de la pobreza y la violencia (“Sistema roto”, Broken System); un consumidor de mano de obra barata que te obliga a trabajar “como perro” por “unos pinches pesos que te gastas volando” (“Puto Sistema”, Rambookiss), y también una fuerza opresiva que “jode” psicológicamente a los jóvenes al hacerlos sentir como vagos, pobres e indecentes (“Cabaret Fuck You All”, Salón Victoria). Por su parte, los policías son asociados con el abuso de autoridad, extorsiones y violencia contra manifestantes: “Porque tú eres el que, con sus tranzas, jode a todo el pueblo: extorsionando y matando a esta pobre nación. Estudiantes protestando la crueldad de tus actos y, en lugar de escuchar, los golpeas sin parar”. (“Policía ska”, La Minoría).

Sin embargo, el personaje principal de los ataques del ska es el presidente. Ello se explica en tanto que, legalmente, la Constitución de 1917 le otorga amplias facultades y, *de facto*, el Ejecutivo se ha arrogado una amplia serie de atribuciones que lo transforman en “la columna vertebral del sistema político mexicano”, según una descripción de Jorge Carpizo²⁰⁹. A decir del investigador, el prestigio de la institución presidencial se ha deteriorado a partir de las graves crisis económicas que han golpeado al país a partir de 1976, y actualmente predomina en México un “sentimiento social de antiautoridad” que recae en el Ejecutivo, frecuentemente acusado de corrupción,

208 Ibídem. p. 30.

209 Jorge Carpizo; *Veintidós años de presidencialismo mexicano: 1978-2000. Una recapitulación*. Boletín Mexicano de Derecho Comparado. Número 100. Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM. Enero-Abril 2001. Consultado en línea. <http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/DerechoComparado/indice.htm?n=100>.

nepotismo, la causa de la inseguridad pública y la disminución del nivel de vida de millones de mexicanos²¹⁰:

Soy el presidente, un pinche delincuente.
Soy el presidente, me río de la gente.

(“Presidente”, La Real Sociedad)

Miente, miente
cuando dice que el progreso
está a la vuelta de la esquina,
y los costos son millones
de vidas en la miseria.

(“Señor de la mentira”, Salario Mínimo)

“El príncipe león”, de la Tremenda Korte, es una alegoría sobre el asesinato de Luis Donaldo Colosio, quien fuera el candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1994. Este apelativo es empleado personificar al ex presidente Carlos Salinas de Gortari y crear una similitud con “pinche pelón”, recurriendo a la caricaturización de su calvicie para insultarlo. Sin embargo, al contrario del león que en la Edad Media se coronó como el *rex animalium* y se le atribuyeron las cualidades coraje, fuerza y magnanimidad de los reyes en las enciclopedias y bestiarios del siglo XIII²¹¹, el “príncipe león” descrito por la Tremenda Korte es un tirano que premia a quien lo adula, y con el movimiento de su “garra” designa a su voluntad los cargos de gobierno:

El príncipe león la selva gobernaba.
Manadas y pavadas hacían caravanas.
Su majestad con su garra apuntaba:
¡quiero esta hiena para jefa de manada!

Los lacayos aceptaban
los designios del señor,
que por dentro lamentaban.
Los rebeldes changos del trono tumbarían,
planeaban. Por las noches se reunían.

Monos, jirafas y elefantes

210 *Ibidem.*

211 Michel Pastoureau. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz Editores. Buenos Aires, 2006. p. 59.

su silencio gritarían.
Para rugidos, el señor
a sus gorilas negros mandaría y callarían.

Aunque al joven león de la sucesión sacó;
parte de la selva a sus chacales les vendió.
Tu reinado ya se acaba; los rebeldes ya no callas;
tu reinado ha expedido. Confiaste en el zorro y
te salió zorrillo.

¡Pinche pelón, vas y chingas a tu madre!
Sabes lo que hiciste, que no tuvo madre.
Hoy, toda la selva te armará un desmadre.
Ya no tienes trono; rézale a Dios Padre.
Creíste que el zorrillo cubriría tus fraudes,
pero no está tan pendejo como tú pensaste.
Ni te pares por aquí, que te vamos a linchar;
la venta de la selva te la vamos a cobrar.
Ni te pares por aquí, que te vamos a enjuiciar;
la venta de la selva te la vamos a cobrar.
Y ya mejor me cayo, si no me arman desmadres;
sólo escúchalo bien: ¡chingas a tu madre!

Pinche pelón ¡chingas a tu madre!
Pinche pelón ¡chingas a tu madre!
Pinche pelón ¡chingas a tu madre!

En esta canción, los sectores que disienten con el reinado del príncipe león son representados a través de “los rebeldes changos”; mientras que los gorilas, denominativo popularmente empleado para nombrar a hombres corpulentos y brutos, toman el papel de las fuerzas del orden, llámense policía o ejército²¹². También tienen una dimensión simbólica los chacales y las hienas, animales carroñeros que representan a los políticos (la hiena es nombrada jefa de manada, mientras que los chacales adquirieron “parte de la selva”).

Por otra parte, en sus canciones, las bandas de ska se identifican con “el pueblo”: “Ultimadamadrementemente [sic] somos el pueblo; somos un sol” (“Poder”, Gallo Rojo); con la clase trabajadora: “Soy sólo un obrero en esta puta sociedad” (“Un obrero más”, Doble Tono); “se me llama proletario y con mucha razón” (“14 de junio”, Fallas de Origen), y también como parte de la comunidad nacional: “Ya se cumplieron doscientos años de hacernos llamar como mexicanos”

212 Por ejemplo, los jóvenes del movimiento estudiantil de 1968 recurrieron a esta comparación en sus carteles.

(“Falso bicentenario”, Hijos del Muerto); “Mexicano de corazón, perdido en mi nación” (“País muerte”, Skandalosos); “¡Oh, sí, señor! El barrio donde vivo se llama México” (“Abajo y a la izquierda”, Panteón Rococó). Este *nosotros* es, sobre todo, una víctima de las fuerzas a las que se opone (sistema, gobierno, políticos, policía, medios de comunicación): “Maldita pobreza que has generado: los unos a otros matándonos todos” (“Sistema roto”, Broken System); “Me explotan diariamente y lo tengo que aguantar” (“Un obrero más”, Doble Tono); “Uno nunca sabe y ni se pregunta por qué este gobierno juega con nosotros” (“Despertares”, Fuera de Coma); “Nos quieren mentir; nos quieren cegar. Se guardan verdades; no las pueden divulgar” (“Noticieros”, Fuera de Coma); “Vamos Calderón, vamos contra el narco y deja que se hunda todo nuestro barco. Vamos Peña Nieto, haz un tercer piso. Y pide prestado, yo te doy permiso” (“Falso bicentenario”, Hijos del Muerto); “Tú, que trabajaste con sudor y honestidad, te robaron tus tierras para un centro comercial” (“Injusticia”, Ideología Vigente); “Al barrio donde yo vivo siempre lo discriminan” (“Abajo y a la izquierda”, Panteón Rococó).

4.2.2. Discursos sobre la clase trabajadora

La explotación de la clase trabajadora es una de las principales preocupaciones históricas de las distintas corrientes ideológicas ubicadas a la izquierda del espectro político, llámense anarquismo, socialismo o socialdemocracia²¹³, y es uno de los grandes temas recogidos por los grupos de ska:

Yo no sé qué pasa con la ley de gravedad.
Yo no sé qué pasa con la ley de gravedad.
Todo sube que sube, y los salarios para abajo van.
Todo sube que sube, y los salarios para abajo van.

Yo no sé qué pasa, trabajando en esta ciudad.
Yo no sé qué pasa, trabajando en esta ciudad.
Somos los obreros los que no tienen dinero.
Somos los obreros los que no tienen dinero.

Suben la tortilla y suben el frijol;
suben el aguacate y suben el arroz.
Suben la tortilla y suben el frijol;
suben el aguacate y suben el arroz.

213 Si bien, cabe recordar que actualmente este tema es recogido, con diferentes matices, por los gobiernos e instituciones de izquierdas y derechas con fines populistas. Así, por ejemplo, el Partido Acción Nacional (PAN) lanzó un spot en 2013 que dice: “Te garantizamos que Acción Nacional SÍ está contigo. Gracias al PAN, no tendrás que pagar IVA en las colegiaturas. No tendrás que pagar IVA al rentar departamento o comprar tu casa. *El PAN SÍ defiende a tu familia y tu bolsillo*”. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=j0CQ3DkXZ7E&list=PL550DF5011938A621&index=17> el 1 de octubre de 2015.

(“La ley de gravedad”, Radikal Morena)

Sales temprano y a trabajar:
Eres un zombi más de esta sociedad.
Sales de casa a laborar:
este cansancio te va a matar.

Con la chinga diaria no puedes más;
con el salario mínimo no vas a tragar.
El pasaje, la renta y la gasolina
suben cada día más.

Cada día más, no te va a alcanzar...

(“Cada día”, Homes Ska Club)

A través de los enunciados “todo sube que sube, y los salarios para abajo van”, “suben la tortilla y suben el frijol; suben el aguacate y suben el arroz” y “el pasaje, la renta y la gasolina suben cada día más”, ambos grupos se apropian de las expresiones que circulan como moneda corriente entre los sectores populares y las clases medias del país. Estos, a su vez, les sirven para esgrimir nuevos argumentos: “somos los obreros los que no tienen dinero”. Dicha proposición connota cierta “conciencia de clase” a través del empleo de la palabra “obrero”, mientras que el segundo tema esboza una visión fatalista de la erosión del salario y la precarización del empleo: “eres un zombi más de esta sociedad”; “con el salario mínimo no vas a tragar”; “cada día más, no te va a alcanzar”. Bajo el mismo tema, en una de sus canciones más paradigmáticas, Panteón Rococó emite sus propios juicios respecto a la explotación:

Por la mañana yo me levanto;
no me dan ganas de ir a trabajar.
Subo a la combi y voy observando
que toda la gente comienza a pasar.

Por la avenida va circulando
el alma obrera de mi ciudad,
gente que siempre esta trabajando
y su descanso lo ocupa pa' soñar.

Después de ocho horas de andar laborando,
desesperanza se siente en el hogar,

pues con la friega que hay a diario
ya no alcanza pa' progresar.

Y así han pasado decenas de años,
pues en un mundo globalizado
la gente pobre no tiene lugar.

¿Y la carencia? ¡Arriba!
¿Y los salarios? ¡Abajo!
Con lo que gano en esta empresa no me alcanza pa' tragar.
¿Y la carencia? ¡Arriba!
¿Y los salarios? ¡Abajo!
Y yo le digo a mi Teresa no me voy a resignar porque...

¡Ahí viene Antidoping!
¡Ahí viene el Salario!
¡Ahí viene Santa Sabina!
¡Ahí viene la Maldita!
¡Ahí vienen Los de Abajo!
¡Ahí viene el Salón!
Ahí viene... ¿Quién viene?
Ahí viene el chile que te mantiene
y en la cama te entretiene y en la boca lo retienes.
Mejor trae a tu pareja, y soplale una oreja
pa' que mueva la cintura y le de la calentura
y después de la sobada ella ya no quiera nada
y te diga ¡que no!, ¡que no!

(Panteón Rococó: “La carencia”)

En las primeras tres estrofas de esta canción –escrita en primera persona²¹⁴, facilitando su uso como dispositivo de enunciación–, Panteón Rococó crea una estampa sobre la vida cotidiana de la clase trabajadora en la Ciudad de México. En la primera, el sujeto denota el fastidio ante su trabajo y la pesadumbre que le causa; sin embargo, hace frente a su pereza –quizá por la necesidad de percibir un salario que le permita satisfacer las necesidades económicas de su familia– y se traslada en una “combi”, la furgoneta de Volkswagen empleada para transportar a las

214 En su estudio sobre el bolero, Carmen de la Peza distingue tres tipos de *actos de lenguaje*: *Estados emotivos del yo*, que manifiestan un estado “eminente subjetivo”; *formas de interpelación al tú*, aquellas “expresiones de carácter intersubjetivo” que implican un diálogo o lucha entre el yo y el tú, e *historias de amor y sus personajes*, en donde el sujeto de la enunciación adopta “una postura más objetiva respecto del objeto del enunciado” y se expresa en “comportamientos discursivos como relatar, describir o narrar”. De la Peza; *op. cit.* p. 55.

personas de ida y vuelta a las zonas más alejadas de la ciudad o en las colonias de calles muy estrechas.

En su trayecto, el personaje observa al “alma obrera de mi ciudad” dirigirse a sus trabajos. Esta proposición hace eco del discurso marxista que distingue a la *clase obrera* de la *clase capitalista*. Enseguida, resalta la laboriosidad de estas personas (“gente que siempre esta trabajando/ y su descanso lo ocupa pa' soñar”). Esta proposición puede tener una doble lectura: por una parte, denotar la explotación a la que está sujeta la clase trabajadora, desde una perspectiva política, pero también, desde una perspectiva nacionalista, contestar el discurso que caricaturiza al mexicano como un hombre flojo sentado a la sombra de un cactus.

En la siguiente estrofa, el discurso narrativo vira hacia una reflexión que alcanza una dimensión política. El personaje, después de su jornada laboral, se encuentra en su hogar, donde la “desesperanza” se “siente” ante la pérdida del poder adquisitivo de su salario²¹⁵, el cual no le permite alcanzar las promesas de “progreso”, “modernización”, “desarrollo”, “salir de pobres” que fungen como el ideal de las sociedades capitalistas contemporáneas (“con la friega que hay a diario/ ya no alcanza pa' progresar”). En el enunciado subsecuente (“Y así han pasado decenas de años/ pues en un mundo globalizado/ la gente pobre no tiene lugar”), el locutor denuncia que la erosión de las condiciones de vida de “la gente pobre” tiene su origen en el proceso de globalización económica –que en México se acentuó con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte–, el cual excluye a este sector de la población de sus beneficios y lo margina. En esta lexía también encontramos el eco del discurso neozapatista:

Una nueva guerra mundial se libra, pero ahora en contra de la humanidad entera. Como en todas las guerras mundiales, lo que se busca es un nuevo reparto del mundo. / Con el nombre de «globalización» llaman a esta guerra moderna que asesina y olvida. El nuevo reparto del mundo consiste en concentrar poder en el poder y miseria en la miseria. / El nuevo reparto del mundo excluye a las «minorías». Indígenas, jóvenes, mujeres, homosexuales, lesbianas, gentes de colores, inmigrantes, obreros, campesinos; las mayorías que forman los sótanos mundiales se presentan, para el poder, como minorías prescindibles. El nuevo reparto del mundo excluye a las mayorías²¹⁶.

215 A pesar de que la Comisión Nacional de Salarios Mínimos tiene como función fijar el salario mínimo “en un contexto de respeto a la dignidad del trabajador y su familia”, de acuerdo con un estudio de la Facultad de Economía de la UNAM, el salario mínimo actualmente permite adquirir únicamente el 34% de la canasta básica. Miguel Ángel Pallares Gómez. “Cae poder adquisitivo 77.79% en México”. El Universal en Línea. 30 de abril de 2014. Consultado el 19 de noviembre de 2014. <http://www.eluniversal.com.mx/finanzas-cartera/2014/impreso/cae-poder-adquisitivo-7779-en-mexico-109845.html>.

216 Subcomandante Insurgente Marcos; “Contra el neoliberalismo y por la humanidad. Primera declaración de La Realidad”. Enero de 1996. Consultado el 19 de noviembre de 2014. <http://palabra.ezln.org.mx/>

El estribillo (“Y la carencia, ¡arriba!/ Y los salarios, ¡abajo!”) recurre, al igual que las canciones de Radikal Morena y Homes Ska Club, a la experiencia popular respecto a la erosión del salario y su relación con la inflación. Esta proposición termina con el enunciado “Y yo le digo a mi Teresa: no me voy a resignar porque ahí viene...”, el cual se concatena con la enumeración de una serie de bandas de ska, un conjunto de frases empleadas en el albur mexicano y, por último, una proposición compuesta que exhorta al interlocutor a tener relaciones sexuales con su pareja. Uno de los sentidos que se desprenden de este texto es que la alternativa a la explotación es disfrutar los placeres de la vida (bailar y tener relaciones sexuales). Colocando este discurso en el contexto en el que se desenvuelve Panteón Rococó (su afinidad ideológica con el neozapatismo), podríamos inferir que dicha alternativa debe buscar su inscripción dentro de prácticas políticas específicas como la oposición al “sistema” y el planteamiento de formas de organización a través de la autogestión y la autonomía.

En otras canciones, la explotación sirve como un argumento para oponerse deliberadamente al “sistema” y al capitalismo:

El puto sistema te está estrangulando:
trabajas como perro, ¿y qué estas ganando?
Los pinches días pasan y te estás acabando
por unos pinches pesos que te gastas volando.

En resistencia contra el sistema.
En resistencia contra el sistema.
En resistencia contra el sistema.
En resistencia contra el sistema.

Unidos y con fuerza seguiremos luchando,
y esos pinches cerdos se irán acabando.
Todos los imperios se han derrumbado:
escucha lo que digo, está comprobado.

(“Puto sistema”, Rambookiss)

En esta canción, las figuras retóricas que se emplean en las diferentes oraciones (estrangular, trabajar como perro, irse el dinero volando) ayudan a reforzar el sentido negativo de la explotación. El lenguaje soez (pinche y puto), por su parte, busca expresar el enojo del locutor y a la vez también es un reflejo de sinceridad que cautiva al público juvenil²¹⁷. Más allá de esta crítica,

217 Arcelia Salomé López-Cabello; “La música punk como un espacio identitario y de formación en jóvenes de México”. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, vol. 11, núm. 1, enero-junio, 2013. Centro

Rambookiss, propone resistir y combatir al sistema, compuesto por cerdos (sentido figurado para referirse a los capitalistas), hasta lograr su “derrumbe”. Aquí, el grupo acude a la experiencia histórica (“escucha lo que digo, está comprobado”) como argumento que justifica su emplazamiento a unirse a la lucha.

Oriundo proletario,
gran parte de tu vida
serviste a un patrón.
Compró tus energías
Por un triste salario;
Tu cuerpo se agotó.

Caminas con muletas,
en sillas de ruedas,
con un malestar.
Tu puesto ya lo ocupa
un joven bien dispuesto
para trabajar.

¡Para trabajar! ¡Obreros a trabajar!
¡Obreros a luchar! ¡Hasta el final!

El día menos pensado,
también te botarán,
cobrando una limosna
de indemnización.
Pudriéndote en miseria
por culpa del patrón;
al que tú serviste,
riqueza acumuló.

Él viaja por el mundo
con lo que se ganó.
Mientras no te unas
contra el opresor,
esas malas cadenas
jamás se acabarán.

(“Oriundo proletario”, Sector Oi!)

Con argumento similar (el patrón se enriquece, mientras el obrero desgasta su cuerpo por “una limosna de indemnización”) la canción de Sector Oi! gira en el mismo sentido: luchar contra el capitalismo. Cabe resaltar aquí el estilo léxico²¹⁸ utilizado (“proletario”, “patrón”, “opresor”), el cual denota ya cierta orientación ideológica probablemente hacia el anarquismo o el comunismo. Una parte del discurso político del ska mexicano retoma el pensamiento anarquista, el cual ya se había plasmado, desde principios de los 90's, en canciones de punk²¹⁹. El anarquismo, cuya premisa principal es la ausencia de autoridades, se relaciona actualmente con conceptos como los de libertad, igualdad, solidaridad, autonomía, autogestión, no violencia, feminismo y ecologismo, y se opone al capitalismo, al autoritarismo y sus consecuencias: desigualdad, represión, explotación, guerras, imperialismo y consumismo. De esta manera, algunas canciones de ska apelan a la anarquía como la vela que alumbrará al pueblo en su camino hacia la liberación: “El barrio va pensando con luchas y anarquías” (“Gritos de abajo”, Gritos de Abajo); “Buscamos las fronteras para derribarlas. Buscamos el gobierno para destruirlo. Buscamos la miseria para combatirla. Buscamos la anarquía para revivirla” (“En contra”, Hijos del Muerto).

La Justicia no se compra ni se pide de limosna.

La Justicia no se compra ni se pide de limosna.

Más vale morir de pie que vivir de rodillas.

¡Ok, chico rudo!

Ni sumisos ni pasivos.

La ley es un freno, y con frenos no se llega a la libertad. La ley castra; los castrados no pueden llegar a ser hombres.

¡Skinhead!

La gloria nos espera; sólo llegará hasta que rompamos las cadenas.

La rebeldía es la vida; la sumisión es la muerte.

Dentro del territorio mundial todos nacemos libres.

Conciencia y unidad. Porque organizados y conscientes lograremos hacerles frente.

218 A decir de Teun Van Dijk, la elección de palabras específicas puede indicar la inserción institucional o grupal del discurso y, en especial, las actitudes e ideologías del hablante. “Por ejemplo, si un periódico elige 'terrorista' o 'luchador por la libertad' para referirse a la misma persona, no es tanto una cuestión de semántica como una expresión indirecta de valores implícitos, aunque asociados, incorporados en los significados de la palabra”. Teun Van Dijk; *La noticia como discurso. Op. Cit.* p. 122.

219 Por ejemplo, en su álbum *No estamos conformes* (1990), la banda de *hardcore* Massacre 68 canta temas como “Sistema podrido”, “Crimen capitalista”, “Torturas”, “No estamos conformes” o “Malditos candidatos”. Presumiblemente, la adopción de esta temática en el ska mexicano es consecuencia del hecho que el ska se introdujo en México a través del punk (de hecho, los estilos “ska punk” y “ska core” predominan en la producción de ska mexicano). Cabe mencionar que ambos géneros musicales tuvieron su origen en los alrededores de la colonia San Felipe de Jesús, en los límites de la delegación Gustavo A. Madero y Ecatepec, y al día de hoy este lugar sigue siendo un importante semillero de bandas. Incluso, un espacio de gran relevancia para el punk y el ska de la Ciudad de México es el Multiforo Clandestino, cercano a la colonia San Felipe de Jesús.

(Fallas de Origen, “Ni sumisos ni pasivos”)

En su canción, dirigida a los “chicos rudos” y a los “skinheads”, el grupo Fallas de Origen parafrasea algunos aforismos de Ricardo Flores Magón y Praxedis Guerrero²²⁰. Cuando Praxedis Guerrero escribió “La Justicia no se compra ni se pide de limosna”, denunciaba la corrupción de los sistemas de justicia predominante en el porfirismo. Al ser enunciado por Fallas de Origen, la frase se actualiza para señalar que este hecho no ha cambiado y la justicia sigue impartándose en función del origen étnico y del nivel socioeconómico de las personas involucradas en procesos judiciales²²¹. La yuxtaposición de esta frase con la siguiente, “más vale morir de pie que morir de rodillas”, torna el sentido hacia la lucha por la justicia, aún a costa de la vida, pero no de una justicia enmarcada en la ley. Así lo propone el razonamiento subsiguiente, tomado del texto *Los Ilegales*, de Ricardo Flores Magón:

El que predica a los trabajadores que dentro de la ley puede obtenerse la emancipación del proletariado, es un embaucador, porque la ley ordena que no arranquemos de las manos del rico la riqueza que nos ha robado, y la expropiación de la riqueza para el beneficio de todos es la condición sin la cual no puede conquistarse la emancipación humana.

La ley es un freno, y con frenos no se puede llegar a la libertad. La ley castra, y los castrados no pueden aspirar a ser hombres.

Las libertades conquistadas por la especie humana son la obra de los ilegales de todos los tiempos que tomaron las leyes en sus manos y las hicieron pedazos²²².

Siguiendo el razonamiento de los anarquistas europeos, Ricardo Flores Magón sentenció que la abolición de las leyes y la expropiación de las riquezas son el camino hacia la libertad, el máximo ideal del anarquismo, y, en el contexto de la canción de Fallas de Origen, serían también el medio para la consecución de justicia. Cabe mencionar que la figura retórica “la ley castra” apela a la

220 “La Justicia no se compra ni se pide de limosna; si no existe, se hace” y “Más vale morir de pie que vivir de rodillas” fueron frases escritas a modo de aforismo por Praxedis Guerrero entre comentarios que él mismo redactaba en contra del “tirano” (Porfirio Díaz) y “la burguesía” en los periódicos *Puntos Rojos* y *Regeneración*. Mientras que las frases “La ley es un freno, y con frenos no se puede llegar a la libertad. La ley castra, y los castrados no pueden aspirar a ser hombres” y “La rebeldía es la vida; la sumisión es la muerte” fueron parte de los textos “Los ilegales” y “El derecho a la rebelión”, escritos por Ricardo Flores Magón en el periódico *Regeneración* en 1916 y 1910, respectivamente. Grupo Cultural “Ricardo Flores Magón”. *Praxedis G. Guerrero. Artículos literarios y de combate; pensamientos; crónicas revolucionarias, etc.* Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano. México. 1977. pp. 101-103, y Periódico *Regeneración*, Cuarta época, números 2 y 242, consultados en línea en <http://archivomagon.net/> (4 de diciembre de 2014).

221 Fernando Camacho Servín. “En México hay una justicia para pobres y otra para ricos: juristas”. Periódico *La Jornada*. 1º de febrero de 2013. Consultado en línea, 9 de diciembre de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/01/politica/012n3pol>

222 Ricardo Flores Magón. “Los Ilegales”. Periódico *Regeneración*. Número 242. 12 de agosto de 1916. Consultado en línea: <http://archivomagon.net/wp-content/uploads/e4n242.pdf>

pérdida de virilidad, en donde el castrado es relegado al mundo de la nada²²³. Al recurrir a este argumento, Flores Magón reta a la “hombría” de su interlocutor, una cualidad muy valorada en el contexto del machismo mexicano.

En el siguiente conjunto de enunciados, el “rompimiento de las cadenas” (es decir, la destrucción de las leyes) permitirá a los “chicos rudos” y a los “skinheads” alcanzar fama y grandeza y dejar de ser 'muertos en vida'. Para lograr dichos objetivos, Fallas de Origen propone mantener “conciencia y unidad”: conciencia sobre la necesidad de la ausencia de leyes y la unidad de los chicos rudos y los skinheads para enfrentarse a quienes las imponen y las resguardan. El tema de la canción se resumiría en la macroproposición “Se debe enfrentar la ley para alcanzar la libertad”. Los argumentos del grupo se valen primero del apotegma: enunciados que se tienen por válidos en tanto son proferidos por una autoridad, en este caso, Praxedis Guerrero y Ricardo Flores Magón, ideólogos anarquistas de la Revolución Mexicana. Este collage aforístico por su parte se vale de los razonamientos de la humillación (“La justicia no se pide de limosna”; “La ley castra”; “La sumisión es la muerte”) y la búsqueda de fama y grandeza (“La gloria nos espera”) para exhortar a la rebeldía contra las leyes. Es importante notar que, a pesar del empleo de consignas anarquistas en esta pieza musical, Fallas de Origen no se identifica con una sola ideología:

Nuestro nombre surgió como Fallas de Origen Conciencia y Unidad, y hasta la fecha hemos trabajado con comunistas y anarquistas, diferentes movimientos políticos. Nosotros no somos comunistas o no seguimos totalmente una línea, sino tratamos de conjugar lo que nosotros creemos [...], reflejar lo mejor que pueda tener cada corriente y reflejarlo en lo que somos [...] porque también en la banda todos tenemos ideas diferentes, pero siempre encontramos una manera de unificarlas, tanto musical como ideológica (“Chop”).

Aunque no haya una línea, para empezar, estamos con los movimientos de izquierda; aunque no sean comunistas o anarquistas, de todos modos, que sea un rollo de apoyo social, donde la gente se vea beneficiada [...] Fallas nació buscando expresar todas esas cosas que en nuestra vida diaria nos afectan, como la desigualdad social y un sinfín de razones (“Changuito”)²²⁴.

Estas declaraciones coinciden con los planteamientos de Van Dijk, quien asevera que “la identidad política de uno, sus posturas y sus lealtades no son definidas en tanto que miembro de grupos estructurales, tales de un partido político, si no más bien en términos de la propia ideología. La mayor parte de los socialistas o los neoliberales no tienen un carnet de partido. Lo mismo también es cierto para otras ideologías sociales que tienen profundas implicaciones políticas, como el feminismo, el pacifismo, el ecologismo o el racismo”²²⁵.

223 Roland Barthes. *Op. Cit.* p. 201.

224 Entrevista personal realizada a los miembros del grupo Fallas de Origen. 25 de junio de 2014.

225 Teun Van Dijk; “Política, ideología y discurso”. *Op. Cit.* p. 25.

4.2.3. Resistencias y revoluciones

Aparte de definirla como “acción y efecto de resistir”, la Real Academia Española señala que la resistencia es un “conjunto de las personas que, clandestinamente de ordinario, se oponen con violencia a los invasores de un territorio o a una dictadura”²²⁶. Esta palabra, para los grupos mexicanos de ska, cobra nuevos sentidos. De acuerdo con “Changuito”, de Fallas de Origen, “uno se busca la vida, y para hacerlo vas resistiendo día con día”, ya sea en la calle, en los trabajos o en el mismo grupo.

Hay gente que ha vivido 50 o 100 años de explotación: ha resistido. Entonces, al voltear a ver a esa gente, nosotros decimos “hay que tener resistencia”, aunque el mismo Estado te ponga bloques para que no pases, te cierren lugares, te suban [los precios de] las cosas. Desde ahí viene la resistencia: aguantar con lo que tenemos, con la luz que sale muy cara, con los espacios [foros]. Volteamos a ver a la gente que ha resistido mucho: los indígenas, los campesinos, y nos da ánimo. Esa es nuestra forma de vivir la resistencia (“Goofy”²²⁷)

Este concepto es ampliamente utilizado en las canciones de ska. Así, por ejemplo, en el tema “Abajo y a la izquierda”, Panteón Rococó describe a los barrios pobres de la “selva de asfalto” como lugares alegres, iluminados por “la sonrisa de los viejos y el meneo de mis vecinas”; lugares en donde, no obstante, la pobreza se conjuga con la falta de educación escolar y “mucho televisión”. En esta canción, *resistir* es sinónimo de *sobrevivir* (“¡Oh, sí, señor! El barrio donde vivo me enseñó a resistir”) ante las condiciones de violencia crónica existentes en los barrios de la Ciudad de México –peleas, asaltos, secuestros, violaciones– en las cuales se puede “perder la cabeza”.

La palabra “resistencia” se ha convertido así en una declaración de principios, una bandera, a partir de que grupos como Maldita Vecindad y Panteón Rococó la adoptaron en la efervescencia del neozapatismo. El concierto “Paz, Baile y Resistencia”, en 1999, uno de los varios que se realizaron para protestar contra el acoso militar en contra de las comunidades indígenas zapatistas, y el colectivo de músicos que después llevó ese nombre, muy probablemente, fueron el parteaguas en la introducción definitiva y la generalización del término en el léxico del ska:

Si buscas un calor, no vallas para allá
porque te pueden ver la cara de pendejo.

226 “Resistencia”, en Diccionario de la Lengua Española, consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=resistencia>.

227 Entrevista personal realizada a los miembros del grupo Fallas de Origen. 25 de junio de 2014.

Mejor despierta ya; enfrenta la verdad;
disfruta la manera de vivir bailando.

Si yo cambiara mi manera de vivir,
si yo cambiara mi forma de pensar,
seguro tendría una cabeza intelectual,
tendría algún trabajo y una oficina empresarial.
Si yo cambiara mi manera de vivir
y no luchara por la ausencia de igualdad [sic].

¡Resistencia, resistencia, resistencia!
(¡Sí y arriba!)

Te quieren explotar; no vallas para allá.
Para que te oigan, tienes que darles dinero.
Mejor vente pa'cá; pongámonos a bailar
y hagamos nuestro mundo con respeto e igualdad.

¡Resistencia, resistencia, resistencia! ¡Sí!
¡Resistencia, resistencia, resistencia! ¡Sí!
¡Resistencia, resistencia, resistencia! ¡Sí!

(Radio Catoche, “Resistencia”)

En esta canción, Radio Catoche se apropia de la consigna de resistencia. Sin embargo, su sentido es ambiguo, pues el texto insta al escucha a alejarse de aquellos que quieren verle la “cara de pendejo” y piden dinero para hacerle caso; opuestamente, propone enfrentar la realidad, disfrutar la vida a través del baile y construir un “mundo con respeto e igualdad”. La segunda estrofa, por otro lado, no mantiene cohesión textual con el resto de la canción: en esta, los juicios hipotéticos connotan que una persona que fuese inteligente sería exitosa dentro del “sistema”. Es importante notar que, a través de este juicio, la agrupación se distancia del discurso de otras bandas de ska que apremian a la lucha contra el capitalismo. Tentativamente, el conjunto de estos enunciados podría sugerir que la resistencia también tiene cabida entre las personas que valoran el respeto y la igualdad y el trabajo en una empresa, y al mismo tiempo reprueban la conducta de aquellos que tratan de abusar de la ignorancia de la gente (¿burócratas corruptos?; ¿políticos u organizaciones populistas?). En un sentido más apegado a la definición de la Real Academia Española, para muchas bandas de ska, la resistencia y la lucha armada son dos caras de una misma moneda:

Estamos cansados de tanto resistir;
Mañana nos vamos a la revolución.

(J.E.T.I.Z., “Revolución”)

Vivimos en un mundo de puras miserias.
El rico jode al pobre pa' ganar un pan;
Aumentan los impuestos, bajan los salarios;
no les importa el pueblo, sólo sus honorarios.

(...) promesas y mentiras en cada sexenio
La cura de ese mal está en los revolucionarios.

(Ska Zero, “Revolucionarios”)

Ya estamos hartos de tanta miseria;
ya nos cansamos de esta puta situación.
Hoy gritaremos en contra de esta mierda,
de este gobierno de avaricia y corrupción.

Pasan los años y no ha cambiado nada:
mientras que gozan en sus puestos de poder,
los pobres vamos buscando una salida.
Ellos, muy ricos, y nosotros sin comer.

Rebelión en contra del Estado;
a la EPR y zapatistas me uniré.
Con la guerrilla está todo mi apoyo;
por la victoria de mi pueblo gritaré.

(Hijos del Muerto, “Resistencia”)

Para varios grupos de ska, la revolución armada es un hecho necesario y deseable ante la pobreza y la desigualdad que se reflejan en múltiples situaciones, como la falta de educación o la carencia de servicios sanitarios de calidad, y que tienen su origen en la corrupción de los políticos y en la avaricia de “los ricos”:

Sabiduría y poder a la gente:
lo más pertinente que pudiera pasar.
Sin embargo, no hay equidad,
no hay igualdad en este lugar.

Sigue siendo una mentira;

dicen que todo va muy bien.
Pocas escuelas, no hay medicinas,
el noble pueblo muere de sed.

Y el sol no brilla en este costado
¿qué es lo que ha pasado en este lugar?
Todas las puertas están cerradas,
mas con la unión vamos a derrumbar...
derrumbando la opresión;
manos arriba con el corazón.

Ultimadamadrementemente [sic] somos el pueblo;
somos un sol.

Es mi país y es mi gente; no los quiero ver morir,
por unos cuantos que acaparan la riqueza, y la pobreza crece más y más.
Escucha hermano esta canción y vamos juntos a la rebelión.
Es mi país y es mi gente y no los quiero ver morir.

(Gallo Rojo, “Poder”)

En esta canción de Gallo Rojo, la ausencia de “sabiduría” y “poder” entre el “pueblo” tiene como consecuencia la falta de las condiciones básicas de subsistencia y desarrollo garantizadas por la Constitución: educación, salud y alimentación, las cuales se expresan mediante sinécdoques (“pocas escuelas”, “no hay medicinas”, “el noble pueblo muere de sed”). El empleo de la palabra *sabiduría*, aquí, connota la necesidad de despejar la ignorancia entre el grueso de la población a fin de superar la ausencia de igualdad. En el discurso social, ello sólo se puede lograr a través de la educación, que –en el discurso gubernamental– supone un paso indispensable para el progreso de la sociedad (“La técnica al servicio de la patria”, reza el lema del Instituto Politécnico Nacional) y –en el mismo discurso social– también es el mejor paliativo de la pobreza. La superación de la ignorancia y la consecución de mayores condiciones de igualdad suponen, a su vez, el *empoderamiento* de “la gente”. La necesidad de rebelarse, de esta manera, tendría como justificación la incapacidad del gobierno de hacer cumplir las promesas del texto constitucional y, más aún, de valerse de ellas para desarrollar su discurso falaz. Asimismo, a través de la metáfora de la luz y la oscuridad, la canción retrata al pueblo como “un sol” que, paradójicamente, se encuentra en la sombra (“el sol no brilla en este lugar”).

Por su parte, “México, sigo yo”, de Rude Boys, interpela a diferentes personajes que combatieron contra “el poder”, de los cuales el único del que se puede inferir su identidad es Cuauhtémoc, héroe nacional honrado por su estoicismo ante el suplicio que le hicieron pasar los españoles al

ser quemado en pies y manos, sacrificio mediante el cual salvó “la dignidad de una raza”. A través de esta proposición, de la misma manera que hicieron los estudiantes del 68²²⁸, el grupo de ska desafía el derecho que el Estado se ha reservado para hablar en nombre de los héroes nacionales y los usa en su contra. Posteriormente, la canción establece una correspondencia entre los personajes enumerados y el sujeto que enuncia mediante la exclamación “¡México, sigo yo!”, colocándose como el protagonista del discurso:

En este mundo peleas contra el sistema,
contra el gobierno, el poder y una bandera.
Tú dejaste todo lo que tuvo tu lista,
para acabar con un imperio fascista.
Tú derrotaste a todo un continente;
de un balazo rompiste su puta frente.
Tú caminaste por encima de las brazas,
para salvar la dignidad de una raza.

¡México, sigo yo!

Sigo yo.
Me cubro el rostro para salir.
Sigo yo.
Libertador podría existir.
Sigo yo.
Me cubro el rostro para salir.
Sigo yo.
Libertador podría existir.

Escucho ska, escucho reggae
y les meto el punk donde mas les duele.
Lo baila el skin y lo baila el rude boy
contra el gobierno opresor injusto.

(“México, sigo yo”, Rude Boys)

En la última estrofa, el autor refiere a los tres estilos de música –punk, ska y reggae– que escuchan los *skinheads* y los *rude boys* como una forma de transgresión contra el “gobierno opresor injusto”. La metáfora de la violación a través del albur sitúa al enunciador en una posición de superioridad a su víctima, en este caso el gobierno, subvirtiendo los roles de la dominación.

228 Eric Zolov; *Refried Elvis...* p. 127.

Estos enunciados, asimismo, reflejan la “incomodidad” que las músicas populares juveniles –como el punk, el ska y el reggae– y sus subculturas ocasionan al *status quo*.

4.2.4. El conformismo en el discurso del ska

Sin embargo, el freno de la revolución es el conformismo social, señalado como un mal endémico del país. El mexicano es caracterizado como “agachón”, “mediocre” y “apático”, entre otros adjetivos, por su gran resistencia ante las vejaciones de las que es objeto todos los días y su poca capacidad para rebelarse²²⁹. En su famoso ensayo, *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz explicaría el complejo de actitudes que caracterizan al mexicano como la “moral de siervo”:

La situación del pueblo durante el periodo colonial sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable. Nuestra historia como nación independiente contribuiría también a perpetuar y hacer más neta esta psicología servil, puesto que no hemos logrado suprimir la miseria popular ni las exasperantes diferencias sociales, a pesar de siglo y medio de luchas y experiencias constitucionales. El empleo de la violencia como recurso dialéctico, los abusos de autoridad de los poderosos —vicio que no ha desaparecido todavía— y finalmente el escepticismo y la resignación del pueblo, hoy más visibles que nunca debido a las sucesivas desilusiones posrevolucionarias, completarían esta explicación histórica²³⁰.

Los diversos discursos que atribuyen el conformismo a la corrupción, la ignorancia, la represión, la miseria y la política de “pan y circo” hacen eco del texto de Paz²³¹, y el ska no es la excepción:

“Gracias, mexicanos, por enviar tus hijos al gabacho para ser mis esclavos ilegales. Gracias, mexicanos, por quedarse frente a la tele en este año bicentenario. Es hora de vender tu patria al mejor postor”.

Escuchen hermanos, les vengo a contar
lo que en mi mente acaba de pasar.
No quiero hablar del México antiguo;
quiero hablar del México en el que vivo.

Ya se cumplieron los doscientos años

229 A decir de Marcos Roitman, “el conformismo social es un comportamiento cuyo rasgo más característico es la adopción de conductas inhibitorias de la conciencia en el proceso de construcción de la realidad. Se presenta como un rechazo hacia cualquier tipo de actitud que conlleve enfrentamiento o contradicción con el poder legalmente constituido. Su articulación social está determinada por la creación de valores y símbolos que tienden a justificar dicha inhibición en favor de un mejor proceso de adaptación al sistema-entorno al que se pertenece”. Marcos Roitman Rosenmann. *El pensamiento sistémico. Los orígenes del social-conformismo*. CEIICH-UNAM/Siglo XXI Editores. México. 2003. p. 1.

230 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. FCE. México. 1992. p. 29.

231 En una búsqueda exprés en internet se pueden encontrar decenas de textos que aluden al *conformismo mexicano*: “México y su maldición del conformismo” (Alto Nivel), “El enigma del conformismo mexicano” (Ethos Lab), “¿Por qué se dejan tanto los mexicanos?” (Aristegui Noticias), “Mexicanos agachados, conformistas y jodidos” (SDP Noticias). Por mencionar algunos.

de hacernos llamar como mexicanos,
y más de cien años revolucionarios
¿Por qué hoy estamos cruzados de brazos?

Todo mundo piensa en festejar
el centenario y un bicentenario.
Y nadie ha podido ver la realidad:
que este país no está progresando.

Veo a mis hermanos sufriendo en las calles,
veo a los niños muriéndose de hambre;
He visto también el quinto informe,
y lo que dicen, yo no estoy conforme.

¡Falso! ¡Corrupción!

Han construido un segundo piso
para mejorar la circulación.
¿Por qué ese dinero no lo han invertido
Para mejorar nuestra educación?

Vamos Calderón, vamos contra el narco
y deja que se hunda todo nuestro barco.
Vamos Peña Nieto, haz un tercer piso
y pide prestado, yo te doy permiso.

Ya no se espanten, no pasa nada;
ya hemos aguantado dos siglos de hambre.
Otro sexenio ya no nos da miedo;
sabemos que todos quieren dinero.

Ya no importa cuál partido gane,
nuestras elecciones siempre han sido un fraude.
Es mi país del bicentenario,
donde cualquier lado ya es un calvario.

De Luz y Fuerza, de eso no he hablado.
Y del petróleo, el tema no he tocado.
Mejor me cayo o seré arrestado.
Mejor me cayo o seré exiliado...
Asesinado...
Ejecutado...

(Hijos del Muerto, “Falso bicentenario”)

Esta canción de Hijos del Muerto apareció en el contexto de los cuestionados festejos del Bicentenario de la Independencia de México, cuyo epítome sería *La estela de luz*, un monumento que excedió su costo por 830 millones de pesos más de lo presupuestado (200 millones de pesos). El tema, cabe mencionar, toma la estructura del corrido: integra saludo y despedida y estrofas de cuatro versos. Antes de iniciar la canción, la banda introduce una “cita” que caricaturiza la voz de un estadounidense. Cuando se cita un discurso ajeno, señala Calsamiglia, se busca darle vivacidad, dramatismo, veracidad, autenticidad, autoridad u orientación argumentativa a nuestro discurso; sin embargo, “a veces las citas no tienen nada de literal y en cambio representan con fidelidad la intención comunicativa del que habla”²³². En este caso, la “cita” implica la intención de destacar, a través del dramatismo, la *pasividad* de los mexicanos al quedarse sentado “frente a la tele”, y sugiere que las transnacionales estadounidenses aprovechan esa “cortina de humo” para explotar el país. La crítica al conformismo aparece a lo largo de la canción (“¿Por qué hoy estamos cruzados de brazos?”, “Todo mundo piensa en festejar [...] Y nadie ha podido ver la realidad”, “Ya no se espanten, no pasa nada; ya hemos aguantado dos siglos de hambre”).

Por otro lado, la agenda política que se plantea en diversas canciones se repite en este tema de Hijos del Muerto: pobreza alimentaria (“veo a los niños muriéndose de hambre”), engaño de la clase política hacia los ciudadanos (“He visto también el quinto informe/ y lo que dicen, yo no estoy conforme”) y demanda de educación (“Han construido un segundo piso para mejorar la circulación ¿Por qué ese dinero no lo han invertido para mejorar nuestra educación?”), corrupción en proyectos de infraestructura (“Vamos Peña Nieto, haz un tercer piso/ y pide prestado, yo te doy permiso”), narcotráfico (Vamos Calderón, vamos contra el narco/ y deja que se hunda todo nuestro barco”), cinismo político (“Ya no importa cuál partido gane/ nuestras elecciones siempre han sido un fraude”), reformas al sector energético (“De Luz y Fuerza, de eso no he hablado/ y del petróleo, el tema no he tocado”) y represión (“Mejor me cayo o seré arrestado/ Mejor me cayo o seré exiliado... / Asesinado.../ Ejecutado...”). Realidades que rebasan al ciudadano y frente a las cuales, espeta el grupo de forma irónica, “ya no hay que espantarse” y es mejor “callarse”.

232 Helena Calsamiglia; *Op. Cit.* p. 151.

4.2.5. Dos de octubre no se olvida

Los sucesos violentos representan experiencias traumáticas para quien los sufre, heridas en la memoria que se mantienen latentes y se manifiestan de diversas maneras. Si bien el trauma se afronta como una experiencia personal, los sucesos que involucran a una colectividad ocasionan traumas que son compartidos por ésta. Así, en el escenario nacional, episodios como la matanza de Tlatelolco, el Halconazo, la represión de Atenco y, más recientemente, la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, por mencionar unos cuantos, conforman una serie de traumas que perviven en la memoria de algunos sectores de la comunidad mexicana a través de nombres de calles y colonias, narraciones orales, grafitis, libros, películas, canciones, etcétera. De entre ellos, la masacre del 2 de octubre es el suceso más conmemorado por distintas comunidades estudiantiles y la sociedad civil. Las canciones de diversos grupos de ska se suman, de esta manera, a aquellas que en su momento le dedicaron cantautores y grupos de rock como Óscar Chávez y Banda Bostik, ayudando a construir un mito de izquierda sobre el cual se ataca al gobierno y se justifica la lucha social.

Cientos de mentes,
buscando libertad,
a este cruel gobierno
tuvieron que enfrentar.
Todos ellos, todos ellos
Nunca morirán.

Con balas y con tanques
los quisieron espantar,
pero sus ideales no podrán apagar.
A todo un pueblo, a todo un pueblo
No podrán callar.

¡Zapata vive! ¡La lucha sigue!

Mares de sangre
quisieron lavar.
Pero hoy, el dos de octubre,
aquí en la ciudad,
sólo se oye, sólo se oye
¡tierra y libertad!

Este día se recordará
a esos héroes que nos dieron dignidad.

Por nuestro pueblo, por nuestra raza
siempre se quedarán.

("Tlatelolco 68", Skandalosos)

Para Skandalosos, los estudiantes masacrados en 1968, quienes se manifestaron contra del abuso de autoridad del cuerpo de granaderos del Distrito Federal, son referidos como héroes que lucharon contra el gobierno por el *ideal de la libertad* y por ello nunca serán olvidados. La canción, a partir de esta proposición, establece una relación entre la lucha de esos "cientos de mentes" y el zapatismo. El enfrentamiento contra el gobierno, cabe notar, al igual que en la canción "México, sigo yo", dignifica a "la raza".

¿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!
¡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.

¿Qué fue el 2 de octubre?
¿Cuánta 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.

(“2 de octubre”, Maldita Vecindad)

Por su parte, Maldita Vecindad hace eco del célebre aforismo de George Santayana, quien argumenta que el progreso de la humanidad depende de la memoria y no del cambio: “Aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo”²³³. Para la agrupación, las naciones sin memoria son desgraciadas; sin embargo, el texto niega la validez de la memoria que se produce desde la historia oficial (para la cual la matanza obtuvo su reconocimiento hasta 2011, cuando se declaró el 2 de octubre como día de duelo nacional). En su lugar, sentencia, *nosotros* somos quienes debemos mantener el recuerdo del trágico episodio para evitar que se repita y así mantener la paz.

Con el ego muy arriba
y la conciencia por los suelos,
a 30 años, la historia parece hacer memoria.
Mientras el pueblo observa indiferente
que en todos lados matan a su gente,
y tú sentado aquí, oyendo esta canción,
dime qué haces para salvar a la nación.

Sólo una bala lo ha alcanzado;
le destrozo el corazón.

233 “Progress, far from consisting in change, depends on retentiveness. When change is absolute there remains no being to improve and no direction is set for possible improvement: and when experience is not retained, as among savages, infancy is perpetual. *Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.* In the first stage of life the mind is frivolous and easily distracted; it misses progress by failing in consecutiveness and persistence. This is the condition of children and barbarians, in whom instinct has learned nothing from experience. In a second stage men are docile to events, plastic to new habits and suggestions, yet able to graft them on original instincts, which they thus bring to fuller satisfaction. This is the plane of manhood and true progress. Last comes a stage when retentiveness is exhausted and all that happens is at once forgotten; a vain, because unpractical, repetition of the past takes the place of plasticity and fertile readaptation. In a moving world readaptation is the price of longevity. The hard shell, far from protecting the vital principle, condemns it to die down slowly and be gradually chilled; immortality in such a case must have been secured earlier, by giving birth to a generation plastic to the contemporary world and able to retain its lessons. Thus old age is as forgetful as youth, and more incorrigible; it displays the same inattentiveness to conditions; its memory becomes self-repeating and degenerates into an instinctive reaction, like a bird's chirp”. George Santayana. *Reason In Common Sense. Volume One of "The Life of Reason"*. Dover Publications. Nueva York. 1980. disponible en <http://www.gutenberg.org/files/15000/15000-h/vol1.html>.

Tantas historias que se han contado,
de todas no se entero.
Al otro día no se habló nada;
todo el mundo calló.
Pistola en mano y una metrala,
y aquí nada pasó.

Pobre de él, pobre de ella:
la bala los separó.
Y ahora él vive en una estrella
donde no hay represión.
Pobre de él, pobre de ella:
el cielo se sacudió.
Y ahora él vive feliz en una estrella
donde no hay represión.

Hoy, su madre sigue acudiendo
al lugar donde él murió.
Es 2 de octubre y esta lloviendo,
y a ella no le importó.
Cuando en el alma se trae la lucha,
como a él le sucedió,
no importa que cortes cartucho
si aquí nada pasó.

Y ahora él te pide que junto a él sigas luchando
por acabar con la injusticia en este país,
para que a tus raíces ya nunca las dejes ir,
ayudes a tu hermano a no sucumbir,
y no dejes que esta tierra se nos vaya a hundir.

Y ahora él te ruega que, por la causa en la que murió,
por amor, por dolor, ayudes a tu hermano a no morir,
enseñes al compatriota a combatir,
acudas ya con tu pueblo a combatir
y enseñes a los niños a sonreír.

(“Nada pasó”, Panteón Rococó)

La matanza de Tlatelolco, en esta canción, da pie para interpelar al escucha a “acabar con la injusticia de este país” y “salvar a la nación”. Para ello, Panteón Rococó se vale de argumentos

sentimentales²³⁴ que buscan sensibilizar al escucha sobre las consecuencias del lamentable episodio: “Sólo una bala lo ha alcanzado; le *destrozó el corazón*”; “Pobre de él; pobre de ella. La bala *los separó*”; “Hoy su madre sigue acudiendo al lugar donde él murió. Es 2 de octubre y *está lloviendo*”. Esta historia trágica sirve a su vez para chantajear al escucha e intentar obligarlo a dejar la indiferencia: “Y ahora él te pide...”; “Y ahora él te ruega...”.

El movimiento estudiantil de 1968 que se originó a partir de la violación de la autonomía universitaria en la UNAM por parte de la policía, demandando la desaparición del cuerpo de granaderos y la reparación del daño de las víctimas que ocasionó la intervención, como vimos en el tercer capítulo, en su desarrollo se convirtió en una manifestación en contra del autoritarismo imperante en la sociedad mexicana. Décadas después, en los discursos del ska que conmemoran la matanza que extinguió el movimiento estudiantil, los distintos grupos resignifican el hecho traumático: estudiantes que luchaban por la libertad y hoy son mártires que dieron dignidad a la “raza” (Skandalosos); un acontecimiento que debemos recordar para que no se repita y una llamada a cuestionar las verdades oficiales (Maldita Vecindad), o un emplazamiento a combatir la injusticia en este país y a dejar la indiferencia (Panteón Rococó). Este suceso, aceptado a regañadientes por el Estado como parte de la historia de la nación, al ser repetido constantemente por la sociedad civil se mitifica y se convierte en un contenido simple y de fácil retención: la matanza de los estudiantes que luchaban contra el gobierno por un ideal.

4.2.6. Nacionalismo

María del Carmen de la Peza reflexiona en torno al mito del Estado-nación, el cual “se ha impuesto históricamente como forma exclusiva y excluyente de organización política a nivel global mediante el doble mecanismo de la dominación política y la legitimación simbólica del mito de la nación como un cuerpo social homogéneo”²³⁵. Mientras el Estado remite a la organización política de un territorio y los sujetos que lo habitan, el concepto de nación se compone por las condiciones étnicas, culturales y simbólicas que resultan de relaciones de poder hegemónicas. De esta manera, los sujetos que pertenecen al Estado-nación comparten un lugar, una historia y un destino en común. De acuerdo con la investigadora, el mito de la nación, mediante la consigna “una sola raza, una sola lengua, una sola religión”, ha servido para legitimar el poder del Estado y

234 El sentimentalismo se explica como un principio de simpatía o identificación con cosas, personas o situaciones que da pie a manifestaciones físicas o corporales concretas como el llanto, suspiros, desmayos, enfermedades nerviosas, etcétera. Si bien la manifestación pública de las emociones era aceptada en las prácticas religiosas durante el Barroco, a partir del siglo XIX, el llanto y la muerte por amor serían un tópico frecuente en la literatura sentimental. Montserrat Galí i Boadella. *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2002. pp. 502-503.

235 María del Carmen de la Peza; “El Tri, Panteón Rococó y Kinto Sol: contestando los mitos de la nación en México”, en Mario Rufer (Coord.); *Nación y diferencia: Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. Editorial Itaca. México. 2012. p. 47.

acumula su fuerza entre la comunidad de hablantes gracias a su repetición en múltiples soportes significantes: museos, monumentos, conmemoraciones, símbolos patrios y las Bellas Artes patrocinadas por el Estado, así como los discursos generados desde los sujetos subalternos que se someten, contestan y subvierten los discursos hegemónicos sobre la nación²³⁶.

En canciones analizadas líneas atrás, el enunciador se identifica como parte de la nación: ya sea el revolucionario que, en el nombre de México, continuará la labor de los personajes que han combatido contra el opresor injusto (“México, sigo yo”, Rude Boys); el sujeto que, a 200 años de “hacernos llamar como mexicanos”, se pregunta qué festejamos (“Falso bicentenario”, Hijos del Muerto); aquél que conmemora a los héroes del 2 de octubre que salvaron la dignidad de “nuestra raza” (“Tlatelolco 68”, Skandalosos); el que clama por construir la memoria de la nación lejos del discurso oficial (“2 de octubre”, Maldita Vecindad), o el que se cuestiona qué estamos haciendo por “salvar a la nación” (“Nada pasó”, Panteón Rococó). Por medio de estas canciones, los músicos de ska ensalzan el origen étnico y cultural de los mexicanos, “la raza”, reproduciendo de esta forma el mito de la nación; aunque, al mismo tiempo, retoman el discurso antirracista del ska anglosajón: “Para Contralínea, blanco y negro es igual” (“Contralínea”, Contralínea). Sin embargo, en el discurso del ska, Estado y nación son dos entidades contrapuestas, pues, para ellos, el enemigo que osa profanar con su planta el suelo mexicano es el propio gobierno:

Presionas a tu pueblo;
Lo doblegas a tus pies.
Con un sistema austero,
Mientras gozas a la vez.

(“HDP”, La Real Skasez)

Pemex no se vende;
se ama y se defiende.
A lo que llamas invención,
yo le llamo traición.
Nos quieren engañar,
nos quieren estafar,
nos quieren robar,
no nos vamos a dejar.

(“Pemex no se vende”, Madera Santa)

236 Ibídem. p. 48-51.

4.2.7. Antiimperialismo

El ska mexicano, asimismo, retoma la crítica antiimperialista de la izquierda latinoamericana en contra de Estados Unidos. Así, por ejemplo, Radikal Morena basa su canción “América Latina” en la obra de Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, la cual es una crítica al imperialismo colonial y económico en los países latinoamericanos desde la llegada de Cristóbal Colón. A través de ella, la agrupación justifica el enfrentamiento de los “marginados” en contra de los gobiernos que actúan a favor de los intereses imperialistas de los “yanquis”:

Fuera, yanqui, de América Latina,
tierra de valientes, orgullo y dignidad.
Tu historia, protegida por la sangre de tus hijos,
valientes que lucharon por un ideal.
Vayamos enlazando la noche del caído;
hoy es el momento para avanzar.

Fuera, yanqui, de América Latina:
hoy estamos juntos y esta guerra no termina.
La muerte ya no importa: luchar para vivir;
morir para ser fuertes y encontrar la libertad.
¡Fuera yanquis!

Las venas abiertas de América Latina
es la vieja herida que pronto cerrará.
Hoy los marginados se enfrentan al Estado,
sabiendo que a su casa tal vez no volverán.
Callados, ya no más: su voz se escuchará.
Morir en la batalla; de rodillas, nunca más.

(“América Latina”, Radikal Morena)

Al igual que en temas anteriores, en esta canción encontramos estrategias discursivas de tipo nacionalista que apelan al orgullo (“tierra de valientes”), además del empleo la metáfora de la madre para referirse a la patria, o en este caso al continente (“Tu historia, protegida por la sangre de tus hijos”), aludiendo de esta manera a la fraternidad de las naciones de habla hispana que son víctimas del “imperialismo norteamericano”. Cabe notar, asimismo, que la dignidad se mantiene como uno de los principales valores a defender:

(América, las voces de tu gente piden paz, justicia, dignidad. El águila y el cóndor se encuentran en América, continente consciente ¡Resiste!)

Imperialistas que aprovechan el poder;
Planean todo, hasta su religión.
Acaparan el mundo por completo;
No hay amor hacia la humanidad.

No hay conciencia ya;
No lo puedo soportar.
Más y más y más,
Más su jerarquía.

No importa el corazón;
sólo existe su ambición.
Y ahora hasta el nombre
nos quieren robar.

América, América,
América termina hasta Argentina.
América, América,
América no es un país,
es un continente.

Guerra, hambre, injusticia y muerte;
Del continente se quieren apoderar.
La resistencia de los pueblos más humildes
Luchan con fuerza, con paz y dignidad.

Eso no, no puede suceder.
Yo ya no, no lo quiero soportar.
Más y más y más.

No importa el corazón;
sólo existe su ambición.
Y ahora hasta el nombre
nos quieren robar.

América...

(El imperio subterráneo con su gran careta de benefactor, poco a poco se va apoderando del planeta. Ahora hasta la policía del mundo se creen, y mucha gente los menciona como americanos, como los únicos americanos ¡América es un continente, y la mayoría somos una raza latina!)

América...

(Hombres y mujeres de maíz caminan por todo el continente, tendiendo puentes de paz, de justicia y libertad. América es todo el continente, aunque el imperio no lo quiera ¡En lucha! ¡En resistencia!)

(“América termina en Argentina”, K-ras Citadinas)

En esta canción, K-ras Citadinas denuncia el monopolio que Estados Unidos ejerce sobre el gentilicio “americano” como una estrategia imperialista de este país, dando pie para descalificarlo como maquiavélico (“planean todo, hasta su religión”; “su gran careta de benefactor”) e inhumano (“No hay amor hacia la humanidad”; “No importa el corazón”), y plantear la resistencia de “la raza latina” en contra del “imperio”. Desde la teoría de Van Dijk, el conflicto planteado por K-ras Citadinas sería un discurso ideológico que surge desde la izquierda latinoamericana de corte leninista en contra del imperialismo; mientras que, retomando a Rancière, podríamos decir que esta canción forma parte de un proceso de subjetivación por parte de las naciones latinoamericanas dentro del escenario político mundial. A decir de Bourdieu, las luchas sobre identidad étnica o regional constituyen “luchas por el monopolio respecto al poder de hacer ver y hacer creer, hacer conocer y hacer reconocer, imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social y, a través de esto, *hacer y deshacer los grupos*”²³⁷. Desde esta perspectiva, para la banda de ska, el nombre “América” se convierte en un bien simbólico cuya apropiación es el epítome de la política imperialista de Estados Unidos, la cual excluye a los países de “Latinoamérica” del conjunto territorial denominado “América”. El discurso de K-ras Citadinas, en este tenor, se alza como una lucha contra la exclusión y en búsqueda del reconocimiento como “americanas” de las naciones identificadas por los Estados Unidos como “latinas”.

En este capítulo pudimos observar que los grupos de ska, mediante su discurso, establecen fronteras entre abajo/arriba y derecha/izquierda. El “pueblo”, al situarse en la base de la pirámide social, es descrito como “los de abajo” y, por antonomasia, a la izquierda del espectro político, excluyendo dentro de este plano los cuadrantes arriba/izquierda y abajo/derecha. Por otra parte, pudimos apreciar a lo largo de este capítulo que su posicionamiento se sustenta principalmente en el “sentimiento de antiautoridad” descrito por Carpizo. Así, su principal enemigo ideológico es el “sistema”, el cual engloba al gobierno, los presidentes, la policía, los medios de comunicación, los ricos y los imperialistas. La pobreza y la violencia son vistas como consecuencia de la inflación, la erosión de salario mínimo y la explotación laboral, cuyo origen se encuentra en la corrupción de los políticos.

237 Pierre Bourdieu; *¿Qué significa hablar?* Akal. Madrid. 2001. p. 88.

Por otro lado, advertimos la convergencia de diversas corrientes ideológicas de izquierda en el discurso del ska. Si bien el marxismo-leninismo todavía tiene eco en las en ciertos planteamientos, como en el caso del antiimperialismo, son más abiertas las proposiciones relacionadas con el anarquismo en bandas como Hijos del Muerto y Fallas de Origen y el zapatismo en agrupaciones como Panteón Rococó, Los De Abajo y J.E.T.I.Z. Un tema que contrastó con los demás fue “Resistencia”, de Radio Catoche, el cual desde nuestra lectura se distancia del discurso de otras bandas de ska que apremian a la lucha contra el capitalismo. La consigna de resistencia abanderada por los grupos de ska, así, cobra distintos significados, la cual va desde una crítica a la resistencia del pueblo mexicano durante más de 200 años, una alabanza a la resistencia indígena y un llamado a la resistencia pacífica o armada en contra del gobierno.

Por último, encontramos que, en general, las bandas de ska legitiman el mito de nación a través de diversas canciones. No obstante, la idea de nación la disocian del gobierno, al que consideran opresor y corrupto. Así, los héroes nacionales son usados en contra del Estado, como en el caso de la canción “México, sigo yo”, y la historia oficial es cuestionada, como en el caso del tema “2 de octubre”.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo realizamos un breve repaso sobre los diferentes enfoques teóricos que abordan el estudio la comunicación política con la finalidad de enmarcar nuestro objeto de análisis. Particularmente, discutimos el paradigma woltoniano de comunicación política para abrirlo hacia todos los discursos con la posibilidad de injerir en los asuntos de una comunidad política, tanto aquellos que pertenecen al espacio público político como los que se desarrollan fuera de él. Así, se consideró a la canción popular como una práctica discursiva heterogénea y contradictoria que participa en el desarrollo de la comunicación política de manera más legítima que los sondeos de opinión.

En este apartado, asimismo, advertimos que la música popular refleja invariablemente las relaciones de poder presentes en toda comunidad política. Este planteamiento nos guió en el análisis del rock y el ska en el par de capítulos siguientes, pues tanto el rock y el ska surgen de la fusión de diversos ritmos y en su circulación a través de diversas geografías, clases y etnias, y forman numerosos híbridos que reflejan las constantes tensiones políticas y sociales de los espacios en donde se desenvuelven. Por un lado, el rock 'n' roll nació en la década de los 50's, en medio de las diversas tensiones raciales que caracterizan a la sociedad estadounidense, como una forma de expresión de los jóvenes de la posguerra; al hacerse visibles durante la siguiente década, mediante un enfrentamiento a los valores burgueses y las políticas imperialistas en su propio país, podríamos señalar en términos de Rancière, que los jóvenes estadounidenses emergieron como sujetos políticos en contra de lugar que la sociedad les había asignado como delincuentes y "rebeldes sin causa". Las tensiones sociales aparejadas al rock aparecieron nuevamente en el Reino Unido, durante los 70's y 80's, en donde, a través del punk y el ska, los jóvenes se enfrentaron al fracaso del Estado de Bienestar y a los discursos xenófobos de la sociedad inglesa.

De la misma forma, en el tercer capítulo estudiamos el origen paradójico del rock mexicano: como pretensión modernizadora y, a la vez, como desafío a la moral conservadora y traición al "colorido folclor" mexicano. Al igual que en Estados Unidos, el rock representó la confrontación generacional entre la "chaviza" y la "momiza" a tal punto que los jóvenes roqueros fueron estigmatizados por la sociedad y criminalizados por el gobierno durante las siguientes décadas. Esta búsqueda de los roqueros mexicanos por "contarse entre los seres parlantes" duró hasta la década de los 90's, cuando finalmente se permitió la realización de conciertos de rock en espacios públicos. Desde luego, las alianzas y negociaciones con las clases dominantes fueron importantes para el rock mexicano. Por un lado, cabe recordar que desde la década de los 60's las industrias culturales, con la anuencia del Estado, jugaron un papel importante en el desarrollo del rock en México. También hay que señalar que el gobierno de Luis Echeverría patrocinó presentaciones de

rock durante los 70's y, al día de hoy, esta práctica es bastante común en los diferentes niveles de gobierno a través de sus dependencias para la atención de la juventud, mientras que las instituciones y organizaciones políticas se valen de su poder de convocatoria para varios fines. Es decir, si bien existen conflictos y contradicciones entre los distintos sectores de las clases dominantes y subalternas, “también resultan alianzas explícitas o accidentales entre sectores que a priori podría pensarse antagónicos”²³⁸.

En una dimensión discursiva, vimos que la estigmatización y la persecución orillaron a los jóvenes roqueros a oponerse al autoritarismo del Estado mexicano y a sus instituciones –entre las que destaca la policía, acusada frecuentemente por abuso de autoridad en el discurso del rock y el ska–. Esta oposición encontró sus paralelos en los movimientos estudiantiles y civiles apostados en el lado izquierdo del espectro político, con los cuales compartió su rechazo al autoritarismo. La convergencia del rock con los movimientos de izquierda se dio en diversos escenarios: así, por ejemplo, la masacre de Tlatelolco y el Halconazo tuvieron eco en el Festival de Avándaro; durante la huelga estudiantil de la UNAM en 1987, los grupos de rock participaron en los actos culturales organizados por el CEU, y en el levantamiento zapatista las diversas bandas de rock y ska se hermanaron con los indígenas alzados, a quienes dedicaron numerosos conciertos y canciones.

Sobre este escenario es que el ska mexicano se desarrolló hasta alcanzar su clímax durante la segunda mitad de los 90's –impulsado por el cambio generacional, la recién ganada apertura de los espacios públicos y la irrupción del EZLN en el espacio público político–, haciendo eco de los discursos en contra del autoritarismo y apostándose a la izquierda del espectro político:

Pie: Creo que nuestra generación fue también ese pedo de inclinarnos hacia esta corriente [de izquierda].

Chop: En cuanto a la generación, hasta el levantamiento zapatista en Chiapas. Al menos nos tocó vivir esa onda.

Pie: Como que nuestra generación sí se fue de ese lado; no como ahorita, que ves a la chaviza y están bien pendejos.

Chop: En nuestra generación sí nos tocó vivir más la cuestión de la conciencia social [...] Como dice el Pie, la misma generación que nos tocó vivir fue lo que nos llevó hacia esta línea, junto con todo lo que personalmente hemos vivido²³⁹.

238 Carmen de la Peza; *El rock mexicano... Op. Cit.* pp. 217-218.

239 Entrevista personal realizada a los miembros del grupo Fallas de Origen. 25 de junio de 2014.

Sin embargo, el EZLN no fue la brújula ideológica del ska, sino que su aparición ayudó a despertar el “sentimiento social de antiautoridad” descrito por Carpizo, como se refleja en las distintas canciones analizadas en el cuarto capítulo. Este mismo “sentimiento” a su vez ha conducido a grupos de ska como Fallas de Origen a simpatizar de forma “natural” con las ideologías de izquierda:

Chop: Alinearnos a la izquierda es algo natural: por nuestra vida, donde vivimos, nuestro trabajo. Somos obreros y es algo natural para nosotros. No es que alguien llegara y nos platicara: “está chido”. Conforme vas creciendo te das cuenta en donde estás parado, y yo creo que es algo natural que se nos dio a todos.

Goofy: Crecemos en barrios marginados y nos damos cuenta de cómo es la situación: de cómo este gobierno es el que nos está afectando realmente, que ha chingado a nuestras familias por generaciones, que tenemos unos empleos de obreros muy mal pagados, que nuestra colonia está muy jodida, la desigualdad que existe en el país. Eso, consciente o inconscientemente, nos ha llevado a pertenecer de este lado y decir: “estamos en contra de este gobierno”, porque este gobierno es el que nos está chingando, porque no hay un apoyo para jóvenes, no hay un apoyo para este tipo de bandas y lugares en donde podamos tocar. Cada vez hay menos oportunidades para los obreros, para los estudiantes²⁴⁰.

Así, en la textura de las canciones de ska observamos la yuxtaposición de múltiples discursos que forman parte de la sabiduría popular, del sentido común, respecto al comportamiento de los políticos, catalogados como corruptos, déspotas e indiferentes de las necesidades del “pueblo”; de la economía capitalista, la cual oprime al trabajador, y de la sociedad mexicana, señalada como conformista. También, mediante múltiples citas y lecturas, circulan en el ska discursos de personajes como Eduardo Galeano, el subcomandante Marcos o Ricardo Flores Magón, figuras de autoridad a través de los cuales los grupos justifican su oposición al gobierno y exhortan a la rebelión y a la resistencia. En las canciones asimismo se pudo apreciar una identificación de los enunciadores como parte de la nación mexicana; una parte de la comunidad en desacuerdo, sin embargo:

Goofy: [Uno de los objetivos de la banda es] despertar conciencia, aunque sea lo mínimo, de que algo está pasando y hacerles notar al gobierno o a las autoridades de que no estamos de acuerdo cómo están trabajando [...] Es algo que metimos en un disco que se llama Conciencia y Unidad: que tenemos que ser claros de que somos mexicanos, humanos o lo que sea, que vamos en el mismo barco, y que estamos inconformes con las acciones del gobierno²⁴¹.

240 *Ibidem.*

241 *Ibidem.*

Por otro lado, a pesar de que en su discurso el ska no aborda estrategias para salir del “sistema” mediante la creación de “modos alternativos de ser en relación con la norma, con los comportamientos y con las prácticas dominantes”²⁴², una de las prácticas adoptada por las bandas desde su surgimiento fue la autogestión de sus materiales discográficos y la organización de sus presentaciones al margen de las industrias. Esta tendencia al *underground* podría considerarse un tipo de “devenir minoritario”, el cual se revierte cuando las bandas se suman a las lógicas del mercado o de las instituciones a costa de ser señaladas como “vendidas”:

Chop: PRI, PAN, PRD y eso, no. Ni delegaciones, ni nada de eso. Hemos sido muy cuidadosos, porque mucha banda lo toma como vendido, e incluso no vamos muy de acuerdo con ese trabajo de la delegación, porque te ponen sus condiciones. Fallas no funciona así. Hemos trabajado con el Partido Comunista únicamente. Nos hemos mantenido lejos de ello, y sería una contradicción. Más que nada hemos estado en festivales independientes e incluso en fiestas patronales, pero no con delegaciones ni municipios.

El ska como portador de connotaciones

—Si por mí fuera, wey, le seguimos, pero...

—Que me pregunten si me quiero ir.

—Que nos pregunten si queremos terminar, ¿verdad? ¿Ya nos vamos a la casa? ¿No? Pues la que sigue es para representar y para refrendar el hecho de que esta noche estamos aquí para una cosa: ¡Para que nos pregunten! ¿Sí o no?²⁴³

El acto donde fueron enunciadas estas palabras fue un concierto, realizado en 2014, en la Ciudad de México, que tenía como objetivo recabar firmas para promover una consulta ciudadana en torno al tema “no a la privatización del petróleo”, impulsada a su vez por un partido político de izquierda. Con este breve discurso, el grupo principal del cartel, Panteón Rococó, presentó una de sus canciones más emblemáticas, “La carencia”, cuyo texto analizamos en el último capítulo, expresa la frustración de las clases trabajadoras ante el panorama económico, político y social de este “mundo globalizado”. Significativamente, dicho acto se llevó a cabo de forma gratuita en un recinto público llamado Ciudad Deportiva (el cual es administrado por una empresa que ha monopolizado la industria de los espectáculos en México y donde ésta organiza anualmente el festival de rock más grande del país) pues el concierto fue desplazado de la Plaza de la Constitución donde originalmente se planeaba su realización.

242 Benjamín Arditi; *La política en los bordes del neoliberalismo*. Gedisa. Barcelona. 2009.

243 Panteón Rococó; #QueMePreguntenFest 2014. México. 30 de agosto de 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=jWhIhpT75g> (consultado 25 de noviembre de 2015).

Esta breve descripción nos permite situar a la música popular en tres dimensiones diferentes. Como ya dijimos, el ska, dentro del contexto sociocultural llamado México, se ubica como un fenómeno político en tanto que se ha apropiado de los espacios públicos por medio de confrontaciones, negociaciones y alianzas tanto con sectores de la sociedad civil como con los “poderes” político y económico, formando relaciones sociales complejas y contradictorias. Asimismo, el ska forma parte de un entramado discursivo que, paralelo a estas relaciones sociales, se somete, contesta o subvierte los discursos dominantes. Sin embargo, estas dos dimensiones, a su vez, permiten la generación de distintos significados –representaciones sociales, diría Van Dijk– con los cuales se vincula dicha música. El ska, en este tenor, sería un significante con diversas connotaciones que bandas como Panteón Rococó o Maldita Vecindad han tratado de resumir en el slogan “Paz, baile y resistencia”:

Ya nos vamos. Muchas gracias. Regresen con cuidado a casa. Ya lo saben la consigna siempre en este tipo de shows es “paz, baile, resistencia”. Y allá cuando lleguen a sus casas, ya lo saben, a esparcir la semilla a los otros, carnal. Cualquier cosa que piensen hacer con nuestro país, primero que nada, que nos pregunten²⁴⁴.

Desde luego, aparte de los sentidos que fluyen el discurso del ska mexicano, a nivel global este ritmo es vinculado con el antirracismo, debido a la transformación que sufrió en su paso por Inglaterra, y en general se tiene esta representación entre las diferentes bandas de ska. Sin embargo, es importante recalcar que agrupaciones ubicadas en un nivel “más subterráneo”, como Fallas de Origen o Sector Oi!, apuntan hacia ideologías más radicales como el comunismo y el anarquismo.

²⁴⁴ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFÍA

- ANALCO, Aida y Horacio Zetina; *Del negro al blanco. Breve historia del ska en México*. Instituto Mexicano de la Juventud. México. 2000.
- ARANA, Federico; *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano I*. Editorial Posada. México. 1992.
- _____ ; “Los hoyos fonquis”, en Velasco, Jorge Héctor (comp.) en *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano*. Uva Tinta Ediciones/Conaculta. México, 2013.
- ARDITI, Benjamín; *La política en los bordes del liberalismo*. Gedisa. Barcelona. 2009.
- AUGUSTYN, Heather; *Ska: The Rhythm of Liberation*. Scarecrow Press. Plymouth. 2013.
- BARTHES, Roland; “El análisis estructural del relato. A propósito de Hechos, 10-11”, en Roland Barthes; *La aventura semiológica*. Paidós. Barcelona. 1993.
- _____ ; s/z. Siglo XXI, México. 2011.
- BILBY, Kenneth; “Jamaica”, en Manuel, Peter; Kenneth Bilby y Michael Largey. *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Temple University Press. Philadelphia. 1995.
- BLANC, Enrique y José Luis Paredes Pacho; “Rock mexicano: Breve recuento del siglo XX”, en Tello, Aurelio (coord.). *La música en México: Panorama del siglo XX*. FCE/Conaculta. México, 2010.
- BORRAS, Gérard (Comp.); *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*. Universidad Autónoma de Guadalajara, Guadalajara. 2000.
- BOURDIEU, Pierre; *¿Qué significa hablar?* Akal. Madrid. 2001.
- CALSAMIGLIA, Helena y Amparo Tusón; *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel. Barcelona. 2001.
- CANEL, María José; *Comunicación política. Técnicas y estrategias para la sociedad de la información*. Tecnos. Madrid. 1999.
- CARPIZO, Jorge; *Veintidós años de presidencialismo mexicano: 1978-2000. Una recapitulación*. Boletín Mexicano de Derecho Comparado. Número 100. Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM. Enero-Abril 2001. Consultado en línea. <http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/DerechoComparado/indice.htm?n=100>.
- CASTILLO BERTHIER, Héctor; “De las bandas a las tribus. De la transgresión a la nueva identidad social”, en revista *Desacatos*, núm. 009. México. 2002.
- COXALL, Bill y Lynton Robins; *Contemporary British Politics*. Macmillan. Londres. 1994.
- DE LA PEZA, María del Carmen; *El bolero y la educación sentimental en México*. UAM-X/Miguel Ángel Porrúa. México. 2001.
- _____ ; “El Tri, Panteón Rococó y Kinto Sol: contestando los mitos de la nación en México”, en Mario Rufer (Coord.); *Nación y diferencia: Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. Editorial Ítaca. México. 2012.

- _____ ; *El rock mexicano: un espacio en disputa*. UAM/Tintable. México. 2014.
- ESPINO, Germán; *El nuevo escenario de las campañas presidenciales. La transformación de la comunicación política en el sistema político mexicano*. La Jornada Ediciones. México. 2006.
- FAJARDO LOVERA, Ernesto; *¡Los Panchitos atacan de nuevo!* Sin Editor. México. 2008.
- FERRY, Jean-Marc; “Las transformaciones de la publicidad política”, en Jean-Marc Ferry y Dominique Wolton; *El nuevo espacio público*, España, Gedisa. 1992.
- FOUCAULT, Michel; *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta. Madrid. 1979.
- HERNÁNDEZ MILLÁN, Abelardo; *EZLN. Revolución para la revolución (1994-2005)*. Editorial Popular. Madrid. S/F.
- HERRERO CECILIA, Juan; *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 2006.
- GALÍ I BOADELLA, Montserrat; *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2002.
- GARCÍA SALDAÑA, Parménides; *El rey criollo*. Editorial Joaquín Mortiz. México. 1997.
- GRAY, Obika; *Radicalism and Social Change in Jamaica, 1960-1972*. University of Tennessee Press, 1991.
- GRUPO CULTURAL “Ricardo Flores Magón”; *Praxedis G. Guerrero. Artículos literarios y de combate; pensamientos; crónicas revolucionarias, etc.* Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano. México. 1977.
- LAZCANO, Ana Cecilia; *La resistencia popular. Canciones de la revolución de Independencia*. Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 2010.
- LEE KAID, Lynda; *Handbook Of Political Communication Research*. Lawrence Erlbaum Associates. Nueva Jersey. 2004.
- LÓPEZ-CABELLO, Arcelia Salomé; “La música punk como un espacio identitario y de formación en jóvenes de México”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 11, núm. 1, enero-junio, 2013. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud Manizales, Colombia.
- LOPRETO, Gladys María; “Enunciación – enunciado”. Cátedra de “Lingüística”, FPyCS, UNLP, Argentina. La Plata, octubre de 2001.
- LULL, James (Ed.); *Popular Music and Communication*. Sage Publications, California, 1988.
- NOELLE-NEUMANN, Elisabeth y Thomas Petersen; “The Spiral of Silence and the Social Nature of Man” en Lynda Lee Kaid (Ed.); *Handbook Of Political Communication Research*. Lawrence Erlbaum Associates. Nueva Jersey. 2004.
- MARSHALL, George; *Spirit of 69: A Skinhead Bible*. S/E.
- _____ ; *The Two Tone Story*. Victoria Press. Londres. 1997.
- MASOURI, John; *Wailing Blues: The Story of Bob Marley's Wailers*. Omnibus Press, 2010.

MCELWEE, Kevin; *Rude Boy Music In Comparison With Gangster Rap*. 25 de Abril de 2002 en <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/McElwee02.htm>.

MCNEIL, Legs y Gillian McCain. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. Grove Press. Nueva York. 1996.

MEJÍA BARQUERA, Fernando; *El soundtrack de la vida cotidiana: Radio y música popular en el D.F.* Tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias de la Comunicación. FCPS-UNAM. México. 2006.

O'BRIEN CHANG, Kevin y Wayne Chen; *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Temple University Press. Philadelphia. 1998.

ORTIZ GÓMEZ, Octavio; *El surgimiento del rock y su asentamiento como producto cultural de masas: 1950-1973*. Tesis de maestría en Comunicación. FCPyS. México.

PASSERINI, Luisa. "La juventud, metáfora del cambio social", en Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt; *Historia de los jóvenes. II. La edad contemporánea*. Taurus, Madrid. 1996.

PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz Editores. Buenos Aires, 2006.

PAZ, Octavio; *El laberinto de la soledad*. FCE. México. 1992.

RAMÍREZ, Juan Rogelio; *Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: El caso del High Energy Music*. Tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos, FFL-FCPS UNAM, México. 2006.

RANCIÈRE, Jacques; *El desacuerdo. Filosofía y política*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1996.

RINCÓN, Carlos Alberto; "Español bajo palabra". Universidad de Antioquía. 2011. Disponible en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/boa/contenidos.php/cb10887d80142488399661377b684b60/511/1/contenido/>.

ROGERS, Everett M.; "Theoretical Diversity in Political Communication" en Lynda Lee Kaid (Ed.); *Handbook Of Political Communication Research*. Lawrence Erlbaum Associates. Nueva Jersey. 2004.

ROITMAN ROSENMAN, Marcos; *El pensamiento sistémico. Los orígenes del social-conformismo*. CEIICH-UNAM/Siglo XXI Editores. México. 2003.

ROUSSEAU, Jean Jacques; *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Akal. Madrid. 1980.

SALEWICZ, Chris. "The Grand British Punk Revolution" en Punk Magazine Special Edition. NY. Abril de 1981.

SALEWICZ, Chris y Adrian Boot. *Reggae Explosion. The Story of Jamaican Music*. Abrams; Nueva York; 2001.

SANTAYANA, George; *Reason In Common Sense. Volume One of "The Life of Reason"*. Dover Publications. Nueva York. 1980. disponible en <http://www.gutenberg.org/files/15000/15000-h/vol1.html>.

SZATMARY, Peter; *Rockin' in Time. A Social History of Rock-and-Roll*. Prentice Hall. New Jersey. 2000.

THOMAS, Deborah; *Modern Blackness. Nationalism, Globalization and the Politics of Culture in Jamaica*. Duke University Press. Durham. 2004.

VAN DIJK, Teun; *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Paidós. Barcelona. 1990.

_____ ; “Política, ideología y discurso”, en revista Quórum Académico. Vol. 2, N° 2; Universidad del Zulia. Julio-diciembre 2005. pp. 18-21. Disponible en www.discursos.org.

VERÓN, Eliseo; “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en Eliseo Verón, et. al.; *El discurso político*. Hachette. Buenos Aires. 1987.

VELASCO, Jorge Héctor (compilador); *Rock en salsa verde: la enjundiosa historia del rock mexicano*. Uva Tinta/Conaculta. México. 2013.

WOLTON, Dominique. “La comunicación política: construcción de un modelo”, en Jean-Marc Ferry y Dominique Wolton; *El nuevo espacio público*, España, Gedisa. 1992.

WOLTON, Dominique; “Las contradicciones de la comunicación política”, en André Gosselin; Gilles Gauthier y Jean Mouchon (Comps). *Comunicación y política*. Gedisa. Barcelona. 1999.

ZOLOV, Eric; *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. University of California Press. Berkeley. 1999.

_____ ; *Rebeldes sin causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. Norma. México. 2002.

OTRAS FUENTES

ARISTA, Luis; “Música con pasamontañas. Transgresores de la ley”. Lifeboxset. 28 de enero de 2014. En línea: <http://www.lifeboxset.com/editorial/musica-con-pasamontanas/el-nacimiento-de-los-transgresores-de-la-ley/>.

CAMACHO SERVÍN, Fernando; “En México hay una justicia para pobres y otra para ricos: juristas”. La Jornada. 1° de febrero de 2013. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/01/politica/012n3pol>.

CRUZ BÁRCENAS, Arturo; “‘Que nos consulten’, exigen 105 mil en concierto contra la reforma energética”. La Jornada. 30 de agosto de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/08/30/que-nos-consulten-grito-de-150-mil-en-concierto-contra-la-reforma-energetica-8002.html>.

CRUZ PÉREZ, Héctor Alberto; Entrevista personal realizada a los miembros del grupo Fallas de Origen. 25 de junio de 2014.

DOYLE, Kate; “Los Halcones” made in USA. Revista Proceso. Número 1388. 8 de junio de 2003. pp. 36-42. <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB91/>.

EDER, Bruce; *Edward Seaga Biography*, en <http://www.allmusic.com/artist/edward-seaga-mn0001410576/biography>.

FLORES MAGÓN, Ricardo; “El derecho a la rebelión”. Periódico Regeneración. Número 2. 10 de septiembre de 1910. Consultado en línea: <http://archivomagon.net/wp-content/uploads/e4n2.pdf>.

FLORES MAGÓN, Ricardo; “Los Ilegales”. Periódico Regeneración. Número 242. 12 de agosto de 1916. Consultado en línea: <http://archivomagon.net/wp-content/uploads/e4n242.pdf>.

GALVÁN, Hugokóatl; “La propaganda en el rock mexicano: los 90” en <http://gritaradio.com/la-propaganda-en-el-rock-mexicano-los-90/>.

GUERRERO, Rita; “La Bola”, en <http://www.santasabina.com.mx/capitulo21.htm>.

JAMAICA GLEANER; “The Rudeboy in Jamaican Music”. 1º de enero de 2012. En línea. <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20120101/ent/ent3.html>.

LA JORNADA; “Prevé Panteón Rococó concierto por Ayotzinapa en Tixtla”, en Periódico La Jornada. 14 de diciembre de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/12/14/cancelan-festival-en-chilpancingo-por-provocaciones-de-pf-a-poblacion-de-normal-9900.html>.

MORALES, Helmer; “Maldita Vecindad critica al futbol”, en El Universal. 22 de mayo de 2006. <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/69977.html>.

PALLARES GÓMEZ, Miguel Ángel; “Cae poder adquisitivo 77.79% en México”. El Universal en Línea. 30 de abril de 2014. En línea: <http://www.eluniversal.com.mx/finanzas-cartera/2014/impreso/cae-poder-adquisitivo-7779-en-mexico-109845.html>.

PAZ, Luis Manuel; “Paz y Baile”, en periódico Cambio de Michoacán. 1 de junio de 2008. consultado en <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=81157>.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA; Diccionario de la Lengua Española, consultado en <http://lema.rae.es/>.

RUBLI, Federico; *Avándaro 1971: A 40 años de Woodstock en Valle de Bravo*. Revista Nexos. En línea. <http://registropersonal.nexos.com.mx/?p=1943#sthash.wUrR05o9.dpuf>.

SUBCOMANDANTE Insurgente Marcos; “Contra el neoliberalismo y por la humanidad. Primera declaración de La Realidad”. Enero de 1996. <http://palabra.ezln.org.mx/>.

TORTELLO, Rebecca; *The History of Jamaica Festival*. Jamaica Gleaner. 16 de Julio de 2012. En línea. <http://jamaica-gleaner.com/pages/history/story0031.html>.

VARGAS, Andrés; “Música con pasamontañas. Hoy sí se fía: el origen de los masivos de rock en México”. Lifeboxset. 21 de febrero de 2014. En línea: <http://www.lifeboxset.com/editorial/musica-con-pasamontanas/musica-con-pasamontanas-3-hoy-si-se-fia-el-origen-de-los-conciertos-masivos-de-rock-en-mexico/>.

VIRGONA, Marco; *The Story of The Song Hooligan*. Bob Marley Magazine. 12 de diciembre de 2008. <http://www.bobmarleymagazine.com/interviews/showentry.php?e=4139>.

YOUNG, Bill. *The Story of the 1964/1965 New York World's Fair*. http://www.nywf64.com/fair_story01.shtml.

“Quirazco Style”; Blog de Toño Quirazco. <http://quirazcoska.blogspot.mx/search?updated-max=2008-08-10T17:39:00-07:00&max-results=7&start=7&by-date=false>.

Shirley Burke Declared Author and Copyright Owner of “Hooligans”. Boletín de International Law Office. 22 de diciembre de 2008.

[http://www.internationallawoffice.com/newsletters/Detail.aspx%3Fg%3D141080e7-fd84-46e4-8f29-](http://www.internationallawoffice.com/newsletters/Detail.aspx%3Fg%3D141080e7-fd84-46e4-8f29-60cd7e188d8e&sa=U&ei=hmLKVMaOIllegAT2yYLAaw&ved=0CB0QFjAC&sig2=qIZb35WTi9dt)

[60cd7e188d8e&sa=U&ei=hmLKVMaOIllegAT2yYLAaw&ved=0CB0QFjAC&sig2=qIZb35WTi9dt](http://www.internationallawoffice.com/newsletters/Detail.aspx%3Fg%3D141080e7-fd84-46e4-8f29-60cd7e188d8e&sa=U&ei=hmLKVMaOIllegAT2yYLAaw&ved=0CB0QFjAC&sig2=qIZb35WTi9dt)

[aM0ml6SKKA&usg=AFQjCNHbuuabiW0DE0gSATFzf9AdMzANkw](http://www.internationallawoffice.com/newsletters/Detail.aspx%3Fg%3D141080e7-fd84-46e4-8f29-60cd7e188d8e&sa=U&ei=hmLKVMaOIllegAT2yYLAaw&ved=0CB0QFjAC&sig2=qIZb35WTi9dt)
Encyclopedia of Cleveland History. Case Western Reserve University y Western Reserve Historical Society. En línea: <http://ech.cwru.edu/ech-cgi/article.pl?id=RR>.

“Thank you, Bill Haley”, en el portal oficial de Bill Haley's Comets. En línea: <http://www.cultsound.com/comets/haley.php>.