

El libro *El rock mexicano: un espacio en disputa* es el resultado de un proceso de investigación, a la vez personal y colectivo, desarrollado a lo largo de diez años. Se trata también de un ejercicio de reflexión teórica, realizado a través de lecturas, clases impartidas, discusiones con compañeras y compañeros del área de Investigación Básica y Documental en Ciencias Sociales, con los cuerpos académicos de “Nación contestada y acción política”, de la Universidad Autónoma Metropolitana, y “Políticas culturales: discursos hegemónicos y actores sociales”, de la Universidad de Guadalajara. Sin embargo, el tema del rock se lo debo principalmente al contacto personal con las nuevas generaciones. A pesar de haber nacido en la década de los cincuenta y crecido con el rock, nunca había sido particularmente roquera, hasta que me sentí interpelada por mis hijas, sus amigos y amigas, y por los estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y de otras instituciones como la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)¹ y la Universidad Iberoamericana (UIA).²

Este libro es un tributo a los jóvenes que han sido para mí los interlocutores más exigentes y un punto de contacto insustituible con la actualidad. Con ellas y ellos participé en tocadas y conciertos, escuché música en sus fiestas y en la radio, compartí discos y me dieron lecciones de cómo

1 En febrero del año 2005, Wilda Western y los alumnos de la licenciatura en Historia, me invitaron a impartir el taller Música, memoria y política, en el plantel San Lorenzo Tezonco de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

2 El 29 de marzo de 2004, participé con una ponencia sobre la imagen grotesca del cuerpo femenino en las canciones de Molotov, en el marco de la Semana de la Comunicación de la Universidad Iberoamericana.

escuchar la música para no salir enloquecida o expulsada cuando ésta me resultaba ajena e incomprensible. Me enseñaron también a comprender, apreciar y disfrutar el rock en vivo. Aprendí los códigos de interacción y el respeto que tienen por los otros cuando bailan slam: esa ola formada por cuerpos individuales que se movían en conjunto y que desviaban para no atropellar a la mujer de “edad avanzada” que yo era cuando realizaba mi trabajo de campo en medio de ellos.

En el estudio del rock encontré un lugar de confluencia entre los intereses de las y los estudiantes y las preguntas teóricas y preocupaciones políticas que han guiado mi trabajo de investigación desde la década de los setenta. El objetivo teórico conceptual más amplio... y en el que se inscribe este trabajo, ha sido comprender y explicar los mecanismos de dominación/subversión ideológica —entendidos como procesos de producción social de sentido— y las posibilidades de transformación social que tienen lugar en la tensión dinámica que se establece entre el Estado y la sociedad en una determinada formación sociohistórica. En particular, me interesan las relaciones conflictivas de los sujetos —de clase, raza, género y generación— entre sí y con los poderes constituidos.

Partí tanto de la crítica de los estudios de recepción con orientación funcionalista, como de los estudios de la ideología dominante con orientación marxista; interesados en la comprensión de la construcción del consenso los primeros y de la dominación ideológica los segundos, pero siempre pensando desde el polo del poder. Me interesaba cambiar la pregunta: ¿qué hacen los aparatos de poder del Estado con los sujetos?, por ¿qué hacen los sujetos con los discursos del poder emitidos no sólo a través de los medios de comunicación, sino de las distintas instituciones como la familia, la escuela, las instituciones laborales, etcétera?

Si bien los conceptos de industrias culturales y cultura de masas propuestos por la escuela de Frankfurt permitieron problematizar la noción de *mass media* y su papel en la reproducción del sistema capitalista, la noción de ideología, entendida como falsa conciencia, resulta inapropiada e insuficiente para explicar los procesos de significación y los mecanismos complejos y contradictorios del ejercicio del poder.

La crítica del economicismo marxista, realizada a partir de la reflexión sobre el mecanismo de interpelación de los individuos como sujetos, propuesto por Althusser, las nociones gramscianas de cultura (dominante y

subalterna) y de hegemonía, y la teoría de la microfísica del poder de Foucault permitieron problematizar la noción de ideología como falsa conciencia y el papel de las industrias culturales en la “reproducción” de las sociedades capitalistas contemporáneas, así como las relaciones de poder entre razas, clases, géneros y generaciones dentro del proceso de una construcción hegemónica en la formación social mexicana.

Si bien hasta la fecha nunca trabajé directamente con los aportes de la crítica feminista, la preocupación por las relaciones de género como relaciones de poder estuvo presente desde mis primeros trabajos de investigación. La consigna feminista: “lo personal es político” permite explicar la selección de temas de investigación que hice a lo largo de mi vida.

Mi trabajo intelectual siempre ha estado vinculado a mis prácticas cotidianas y experiencias de vida como ser intelectual, mujer y madre a cargo de la crianza de mis hijas. La crítica a los estudios de recepción y a los estudios de la dominación ideológica, unida a mis propias experiencias amorosas y a la observación cotidiana de los juegos infantiles me llevaron a pensar e investigar sobre el carácter performativo del juego simbólico, primero (De la Peza, 1983), y sobre los rituales de cortejo y seducción mediados por la canción de amor, después (De la Peza, 2001). Ambos espacios privilegiados socialmente en la constitución diferenciada de subjetividades femeninas y masculinas en sociedades androcéntricas y patriarcales como la nuestra.

Los temas y las preguntas que han guiado mi trabajo de investigación se han ido transformando en la relación dialéctica entre la vida cotidiana, la realidad social, los hallazgos de mi investigación y el diálogo académico con estudiantes y colegas. El primer interés académico personal por hacer del rock un tema de investigación propio —además de las demandas de asesoría de los alumnos— fue la simpatía por el estilo grotesco de algunas canciones contestatarias, como “Frijolero”, de Molotov, además del inmenso rechazo que me produjeron las canciones misóginas y sexistas de la banda; pero, sobre todo, lo que me impresionó fue ver a muchas mujeres disfrutar al escucharlas y repetirlas cantando entusiasmadas. A partir de ahí me propuse analizar el carácter político de las prácticas y discursos que se despliegan en torno al rock, como un espacio en donde el poder, si bien se impone, también se pone en juego en sus múltiples contradicciones de raza, clase, género y generación.

En realidad no existe una oposición tajante y dicotómica entre poder y resistencia; entre dominantes y dominados; por el contrario, como se muestra en el análisis, las prácticas y los discursos de las y los roqueros están atravesados por ambivalencias, matices y contradicciones.³ En este sentido, coincido con McClintock en la necesidad de “abrir las nociones de poder y resistencia a una perspectiva más abierta de la agencia política que considere la densa y compleja red de relaciones posibles entre cohesión y negociación como relaciones de complicidad, rechazo, disimulo, mímesis, condescendencia, adhesión o rebelión” (1995: 15).

Por consiguiente, entiendo al rock como un fenómeno sociocultural y político complejo en el que participan actores y espectadores dentro del espacio público, mediante la acción y el discurso. Considero al rock como parte del murmullo social y un lugar de enunciación, un espacio de expresión de acuerdos y desacuerdos —conflictos y diferencias que se expresan con matices múltiples—, de deliberación pública y acción concertada. En consecuencia, estudio al rock en dos niveles articulados y complementarios: en el nivel —pragmático— del acto de enunciación, analizo el carácter performativo del rock como práctica política; en el nivel —semántico— del enunciado, analizo el contenido político de las canciones.

Parto de las concepciones de Hannah Arendt y Jacques Rancière sobre la política, la cual, de acuerdo con Arendt, es una dimensión presente en la vida de todos los seres humanos cuando participan públicamente en los asuntos de interés común y tiene como finalidad permitirles vivir juntos. La política consiste en actuar con los otros —con quienes se comparte el espacio público— y, para ello, se requiere de un espacio de libertad y visibilidad.

En las sociedades contemporáneas, ese espacio de libertad y visibilidad es la ciudad, lugar en el que los seres humanos expresan su libertad “en palabras que se pueden oír, en hechos que se pueden ver y en acontecimientos sobre los que se habla, a los que se recuerda y convierte en narraciones antes de que, por último, se incorporen al gran libro de los relatos de la historia” (Arendt, 1996: 167). Gracias a su manifestación pública, los actos humanos

3 Un espacio privilegiado para analizar los discursos del poder y su incidencia conflictiva en los distintos sujetos es el murmullo social —en el que incluyo a la canción popular—, es decir, los discursos sociales en su circulación cotidiana, escasamente estudiados. Los discursos dominantes, producidos en serie por las industrias culturales, en cambio, ya han sido analizados profusamente.

pueden trascender y permanecer como parte de la memoria colectiva de una comunidad. Desde el punto de vista de Arendt, todo lo que ocurra en el espacio de las apariencias, que es el espacio público de la ciudad, “es por definición político” (Arendt, 1996: 167). En ese sentido el rock, como espacio de deliberación pública, acción concertada y dispositivo de almacenamiento de la memoria colectiva, es un espacio privilegiado de la política.

Rancière, por su parte, entiende a la política como un proceso de emancipación que da inicio a partir del litigio emprendido por un individuo o un grupo en busca de la reivindicación de un derecho.⁴ Los sujetos excluidos del espacio de visibilidad pública —ya sea por su condición de edad, clase, raza, género o preferencia sexual— demandan el derecho a la palabra y a los espacios de visibilidad y libertad necesarios para participar públicamente y ser reconocidos como parte de la comunidad política que los excluye. Los sujetos, en el acto mismo de tomar la palabra públicamente, instauran un lugar distinto para hablar, exigen las condiciones de igualdad a las que tienen derecho y denuncian la inequidad a la que hasta ese momento estuvieron sometidos, por ser una parte excluida de la comunidad a la que pertenecen (Rancière, 1996: 52). Las y los roqueros, al tomar la palabra, no sólo se hacen visibles, sino que se ubican en un lugar nuevo e inesperado; ellos subvierten las reglas establecidas acerca del derecho a la palabra y la división jerárquica de la sociedad.

Para analizar la dimensión política del rock como enunciado, este trabajo se inscribe en la discusión sobre el estatuto material y simbólico de los discursos, aunada a las prácticas culturales en general y del rock en particular. Las nociones de ideología como reflejo de las condiciones materiales de existencia y como falsa conciencia han sido problematizadas y discutidas a partir de dos vertientes fundamentales: la crítica al marxismo mecanicista, desde el pensamiento de Gramsci, y la crítica a la condición

4 Para explicar la política como un proceso siempre inacabado, Rancière distingue tres procesos distintos: la policía, la política y lo político, distinción que ha sido para mí de gran utilidad para comprender la relación entre rock y política. La policía designa el proceso de gobierno y consiste en “organizar la reunión y el consentimiento de los hombres en comunidad y reposa sobre la distribución jerárquica de las posiciones y las funciones” en la sociedad, mientras que el término política sirve para nombrar al proceso de emancipación emprendido por distintos grupos o individuos al reivindicar algún derecho. Ambos procesos en conjunto configuran a lo político como “el terreno del encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un daño” (Rancière, 2004: 28).

inmaterial e inmanente de las ideas, desde la teoría del lenguaje de Voloshinov.

A partir de la crítica de la concepción de la ideología como falsa conciencia, Gramsci se refirió a la ideología como “sentido común”, y la definió como “formas de pensamiento episódico que nos proporcionan los elementos de nuestro saber práctico que se dan por sentado”. Cada grupo social tiene su propio sentido común y éste “no es algo rígido e inmóvil, sino que está transformándose continuamente, enriqueciéndose con ideas científicas y con opiniones filosóficas que han entrado a la vida ordinaria” (cit. por Hall, 2010: 173). El sentido común no es el resultado de una sola perspectiva homogénea que se impone sobre las demás, sino que surge del diálogo de múltiples voces en permanente confrontación. En este trabajo considero que las canciones populares son parte del sentido común de una época, saberes que condensan distintas corrientes y sistemas de pensamiento incluso antagonicos.

En contra del marxismo mecanicista, que separa la realidad objetiva del mundo de las ideas, y de la psicología funcionalista, que considera a los individuos como origen de las mismas, Voloshinov (1976) señala que las ideas son parte de la realidad objetiva y material del mundo, están hechas de palabras que son signos, son realidades semióticas producidas socialmente y los sujetos las hacen suyas mediante prácticas y discursos en el proceso de aprendizaje de la lengua materna nacional y desde un lugar sociohistórico específico. Desde este punto de vista, prácticas y discursos son igualmente materiales y simbólicos, están inextricablemente relacionados. La acción humana es siempre acción con sentido.

Las canciones son actos de enunciación, discursos emitidos por alguien y dirigidos a alguien, un entramado de voces que atraviesa no sólo a la canción misma, sino a los sujetos que la cantan o la escuchan. Voces inmediatas y otras que vienen de lejos —de los distintos ámbitos de la cultura—, fragmentos del murmullo social que los sujetos actualizan mediante la memoria y frente a los cuales los cantautores o los usuarios adoptan distintas posturas. En síntesis, el rock es un espacio de interlocución, de elaboración del sentido común y de acción política.

En la primera parte de este libro: “El rock irrumpe en escena”, el énfasis está puesto en el carácter performativo del rock como acto de enunciación que tiene lugar en espacios y condiciones sociales distintos. En este nivel

de aproximación interesan los modos de ser del rock cuando se instaura como acontecimiento político: “como un hecho que interrumpe el proceso rutinario y los procedimientos rutinarios” (Arendt, 2005: 15), impugnando y haciendo visible el sistema normativo arbitrario que excluye de la vida política nacional a los jóvenes, a las mujeres, a las sexualidades diversas, a los indígenas, a los trabajadores, etc. El rock se concibe como práctica artística y experiencia estética que se vive con el cuerpo y se despliega en el espacio que se crea “entre” actores y espectadores. En términos de Arendt (1997), ese espacio “entre” es el mundo, el espacio de aparición pública y de la acción con otros, el espacio de la política.

En la segunda parte: “El rock, pluralidad de voces en litigio”, el énfasis está puesto en los discursos de las canciones como un lugar en el que el poder se pone en juego de distintas maneras. Las canciones roqueras expresan las voces múltiples que atraviesan a los sujetos. Voces de la moral, del derecho, de la tradición, de la familia, de la religión, frente a las cuales los sujetos se posicionan, consciente o inconscientemente, y se someten, las contestan o las subvierten. El discurso de las canciones se concibe, desde el punto de vista de Voloshinov (1976), no como ideas inmanentes a los sujetos, sino como enunciados sociohistóricamente determinados, emitidos por alguien y dirigidos a alguien; un espacio dialógico en el que el poder se pone en juego. Con base en lo hasta aquí expuesto, en este libro propongo una aproximación distinta a las formas en que el rock ha sido estudiado hasta el momento.

En México, el rock ha tenido un lugar marginal como objeto de estudio para las distintas disciplinas. Por ejemplo, la musicología se ha hecho cargo de la música llamada “clásica”, por encima de la música popular dentro de la que se cataloga al rock. Para la etnomusicología, como subdisciplina de la antropología, se privilegia la música tradicional, folclórica, por encima del rock como expresión cultural moderna. Para la sociología de la cultura, el rock es un producto de las industrias culturales. En el campo emergente de la antropología urbana, se le considera un elemento —entre otros— de las subculturas juveniles. En consecuencia, si bien se han publicado cientos de artículos en revistas o en libros colectivos sobre temas puntuales —como, por ejemplo, el rock indígena— y se han realizado tesis de licenciatura y maestría —y algunas de doctorado— en distintas disciplinas y universidades en el país, existen muy pocos libros publicados sobre el

rock que sean resultado de una investigación académica de mayor alcance y profundidad. Me referiré a continuación especialmente a algunos libros sobre rock en México⁵ que condensan cuatro perspectivas de investigación que considero paradigmáticas y con las que este trabajo dialoga y polemiza.

Una primera aproximación al rock han sido las crónicas y reportajes periodísticos, el ensayo literario y la crítica musical realizados por escritores y periodistas que analizan el estilo y la calidad de la propuesta estética de grupos y estrellas individuales. En esta categoría destaco los trabajos de Víctor Roura (1985), Carlos Chimal (1994), José Agustín (1996) y Julio Martínez Ríos (2010), entre otros.

El libro *Apuntes de rock. Por las calles del mundo*, de Víctor Roura (1985), una compilación de su trabajo periodístico como cronista y crítico del rock mexicano,⁶ empieza con una pregunta: “¿Es el rock un mero espectáculo visual o puede llegar a ser un detonante social?” (Roura, 1985: 8). Roura reseña los avatares del rock desde su llegada al país en la década de los cincuenta hasta mediados de los ochenta. El autor da cuenta de los esfuerzos de los grupos de rock mexicano —como Peace and Love, los Dug Dugs, Three Souls in my Mind y Botellita de Jerez— y de los cantantes individuales y compositores —como Guillermo Briseño, Jaime López, Cecilia Toussaint, Roberto González y Rockdrigo González, entre otros— por encontrar espacios para presentar su música, debido a la exclusión de la que eran objeto ya fuese por la represión del gobierno o por las políticas culturales de la radio y la televisión. Desde entonces, el desarrollo del rock en México se caracterizó por la tensión permanente entre el rock comercial producido por las industrias culturales y el otro rock, “creación de los adolescentes como opositores a un modo de vida” (Roura, 1985: 28).

El libro *Crines. Otras lecturas de rock*, de Carlos Chimal (1994), es una compilación de textos sobre rock que van del poema a la crónica periodística, pasando por la crítica musical y el ensayo literario. Veintitrés escritores mexicanos —entre los que destacan David Huerta, Héctor Manjarrez, Juan Villoro, Parménides García Saldaña, José Agustín y Jaime Moreno

5 Una revisión exhaustiva de los estudios de rock en México se puede consultar en la tesis de doctorado de Merarit Viera (2013).

6 Elaborado a partir de artículos publicados entre 1973 y 1984 en periódicos como *Unomásuno* y *La Jornada*, revistas musicales como *México Canta* y revistas académicas como *El Machete* y *Comunicación y Cultura* (1984).

Villareal— hablan sobre figuras del rock internacional como Bob Dylan, Lou Reed, John Lennon, Jim Morrison, Sid Vicious y Sting, así como de los diversos modos de recepción entre las nuevas generaciones. El libro ofrece un panorama de la cultura de la Onda⁷ que se despliega en torno al rock en las décadas de los sesenta y setenta, así como de su impacto en distintos sectores de la población en México.

En el libro *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa*, los jipitecas, los punks y las bandas, José Agustín hace un estudio sobre las culturas juveniles en México, siguiendo el método de análisis coyuntural y el estilo ensayístico. El trabajo es una crónica detallada de los acontecimientos contraculturales —y de sus protagonistas— ocurridos entre 1950 y 1990.⁸ Esta revolución cultural tuvo lugar en los campos de la filosofía, la psicología, la literatura, la música, el teatro y las artes plásticas, y se expresó en los movimientos existencialista, beatnik y hippie, con repercusiones en la cultura juvenil tanto de Europa como de Estados Unidos y México.

A partir de la noción de contracultura, a la que el autor define como “una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional” (Agustín, 1996: 137), José Agustín hace una genealogía de las transformaciones culturales protagonizadas por los jóvenes mexicanos en la segunda mitad del siglo xx. De acuerdo con este escritor, el movimiento contracultural que se desarrolló en México en esos años fue la respuesta de las nuevas generaciones a la exclusión social y a la represión sexual, política y cultural ejercidas por el autoritarismo estatal y familiar.

En el libro *¡Arde la Calle! Emos, punks, indies y otras subculturas en México* (2010), Julio Martínez Ríos presenta un catálogo de las subculturas urbanas. Cada apartado lleva como título la denominación de la subcultura a la que describe: “Punk”, “Indi”, “Ska”, “Dark”, “Surf”, “Trova”, “Electrónica”, “La banda Japón”, “Cumbia”, “Sonidero”, “Metal”, “Emo”, “New Age”,

7 La Onda es una etiqueta acuñada por Margo Glantz en su libro *Onda y escritura en México*, publicado en 1970 para referirse a un conjunto de escritores jóvenes que escribían sobre la contracultura juvenil en México (cit. por Paredes y Blanc, 2010: 412).

8 Según el escritor, novelista, guionista y ensayista mexicano, el libro no tiene pretensiones académicas, sin embargo, es resultado de una rigurosa investigación periodística y documental e incluye fotografías y otras imágenes del momento.

“Pop”, “Reguetón”, “Hip hop” y “Patinetas”. A partir de algunos indicadores como el estilo, la apariencia o el *look*; origen, lugares de encuentro y canciones indispensables, obtenidos por medio de la observación directa y de los testimonios de personajes representativos, Martínez Ríos caracteriza y distingue a las subculturas mencionadas. El autor se separa explícitamente de la categoría de tribus urbanas y del enfoque analítico desarrollado por Mafessoli (1988) porque, según su punto de vista, esa noción “ha extraviado su sentido” gracias al uso desmedido e indiscriminado que se ha hecho de ella, por lo que elige utilizar la noción de subculturas, “entendidas no como manifestaciones inferiores, sino como partes y engranajes dentro de un mecanismo total” (Martínez Ríos, 2010: 10). Asimismo, utiliza la noción de subcultura en el sentido del multiculturalismo de los estudios culturales estadounidenses: culturas diversas que se distinguen unas de otras, pero teniendo todas el mismo valor. En su análisis, el autor excluye las relaciones de poder desniveladas entre las subculturas juveniles respecto de la cultura dominante, despojando así a la noción de subcultura del carácter político que le dieron en su momento los estudios culturales en América Latina y en el Reino Unido.

Los trabajos mencionados, si bien no tienen pretensiones teóricas, exploran el acontecer cotidiano en la escena musical en distintas épocas de México. Algunos de ellos —como Roura, Chimal y José Agustín— reconocen el carácter político del rock. Los dos primeros hacen una crítica del valor estético y de la trascendencia artística de las obras, así como del carácter contestatario y contracultural de los estilos musicales, la puesta en escena y el contenido crítico de las canciones, en contra de las expresiones anodinas, banales y estrictamente comerciales que se someten a las reglas del mercado capitalista y a los valores establecidos. Martínez Ríos y José Agustín, aunque con posturas políticas distintas, incluyen en sus crónicas periodísticas entrevistas con los protagonistas y describen las prácticas culturales y los espacios en los que tuvieron lugar. Todos estos trabajos —literarios, periodísticos o de análisis de coyuntura— han servido como documentos relevantes para la reconstrucción de la historia del rock nacional.

Un segundo tipo de aproximación al rock lo conforman las investigaciones históricas. Trabajos que dan cuenta de la emergencia y desarrollo de los estilos y grupos musicales en distintos periodos y regiones del

país. Como ejemplos paradigmáticos de este tipo de estudios, podemos mencionar los de Valenzuela y González (1999), Valenzuela (2004) y Viera (2013), sobre la historia del rock en Tijuana; el libro de Valenzuela Cardona (2004) sobre el rock en Guadalajara y los trabajos de Paredes y Blanc (2010) y María Teresa López Flamarique (2010), que hablan de la historia del rock en la Ciudad de México.⁹

El libro *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanense*, de José Manuel Valenzuela y Gloria González (1999), incluye una selección de textos del evento “Hecho en Tijuana: rock y cultura popular”, celebrado en dicha ciudad en abril de 1994. En él se presenta una cronología exhaustiva de los grupos de rock de Tijuana desde la década de los cincuenta hasta la de los noventa y la contribución fundamental del rock tijuanense en la configuración de lo que hoy se conoce como rock mexicano. En este texto se incluyen trabajos teóricos y entrevistas con los principales actores del rock en esa región fronteriza.

Tijuana, como lugar de frontera, ha sido un espacio privilegiado de creación cultural y particularmente musical, tema central del libro *Paso del Nortec. This is Tijuana*, de José Manuel Valenzuela (2004). El libro en sí mismo es un objeto estético. Su diseño expresa el mestizaje y el carácter fronterizo de la cultura musical tijuanense. Cada página está dividida por una línea que simboliza la frontera, que simultáneamente separa y une a México con Estados Unidos. La parte superior está escrita en inglés y la de abajo en español, por lo que reproduce gráficamente la topología espacial y simbólica en la que se inscribe la ciudad de Tijuana y su cultura mexicoamericana. En él también se contraponen las miradas de los académicos, de los músicos, de los videoastas, cineastas y diseñadores.

El tema central del libro es el estilo musical nortec, una fusión de la música tecno y de la música nortea: “basada en sonidos acústicos manipulados por fuentes digitales y analógicas, obtenidos principalmente de grabaciones de música nortea, narcocorridos y banda sinaloense” (Valenzuela, 2004: 30). De acuerdo con Pacho Paredes —encargado de la introducción del libro—:

9 Todos los autores que escriben sobre la escena del rock nacional incluyen en la categoría genérica rock una diversidad de estilos musicales que van desde el rock and roll de los años 1950, el heavy metal, el punk, el rock pop, el ska, el reggae, e incluso el nortec y el hip hop contemporáneo. Esa misma concepción amplia del rock se utiliza en este libro.

El mestizaje mexicanista del nortec tiene antecedentes en el rock mexicano más reciente, como el de El Gran Silencio de Monterrey, e incluso en algunos grupos de rock de los ochenta, como Botellita de Jerez, Simples Mortales (donde militó Álvaro Ruiz), Baraja, Maldita Vecindad, o bien como el desaparecido El Personal de Guadalajara; más tarde, sería un camino explorado por los ahora famosos Café Tacvba (que también se han internado en la música electrónica), entre muchos otros (Valenzuela, 2004: 31).

José Manuel Valenzuela hace un aporte significativo a la reflexión sobre el papel del rock fronterizo —particularmente tijuanes— en el campo de la música y de la cultura mexicana e internacional contemporánea. El nortec no es sólo un estilo musical, es un fenómeno cultural complejo que involucra la fusión de múltiples lenguajes: utiliza gráficos, fotos, cine, videos y puestas en escena. Valenzuela ofrece un análisis de las condiciones socioculturales en las que emerge y se disemina este nuevo estilo musical y estético en el contexto fronterizo, incluyendo las experiencias y puntos de vista de sus actores. La obra incluye también un análisis genealógico de la música y de la puesta en escena del movimiento Nortec en la ciudad de Tijuana. Sin embargo, un elemento sin duda significativo que hace falta analizar más a fondo son las posibilidades que abre la tecnología —analógica y digital— a la producción musical alternativa, como una vía de acceso de las “masas” al arte y al proceso mismo de creación y sus implicaciones políticas.¹⁰

Entre los estudios sobre rock tijuanes, cabe resaltar de manera muy especial la tesis de doctorado: “*Cuerpo de mujer en el escenario del rock tijuanes*”, de Merarit Viera (2013), un trabajo que analiza el lugar de las mujeres en la escena del rock tijuanes y el rock desde una perspectiva crítica de las relaciones de género como relaciones de poder; ya que entiende al rock, siguiendo la perspectiva de Teresa de Lauretis, como una tecnología de género. La autora analiza las representaciones del cuerpo femenino en los escenarios del rock tijuanes a partir del punto de vista de las propias roqueras. El trabajo es resultado de un amplio estudio etnográfico que incluye una descripción detallada de la vida nocturna en Tijuana; y representa un aporte significativo en la reconstrucción sociohistórica del lugar de las roqueras tanto en la escena del rock como en la vida cultural de esa ciudad fronteriza.

10 Tema que abordaré más adelante en el capítulo “El rock: pluralidad de voces en litigio”.

El desarrollo del rock en Guadalajara también ha sido una contribución determinante en la historia del rock nacional. El libro *La historia del rock tapatío. La historia por contar*, coordinado por Rafael Valenzuela Cardona (2004), da cuenta de ello. El rock tapatío se desarrolló en torno a una frontera interna que fracciona el territorio material y simbólico de la ciudad de Guadalajara en dos partes. La avenida Independencia, de acuerdo con el punto de vista de los roqueros, divide a la ciudad misma y al rock en dos categorías: el rock de los niños fresa y el rock de los chavos banda. Sin embargo, el rock, excluido del espacio público después del Festival de Avándaro, se convirtió en un lugar de encuentro de los jóvenes tapatíos de ambos lados de la calzada. Entre las bandas de rock tapatío que trascendieron a nivel nacional destacan: Gerardo Enciso, Los Spaiders, La Fachada de Piedra, Toncho Pilatos, La Sole, La Cuca, La Revolución de Emiliano Zapata y Sombrero Verde (que después se transformó en Maná), entre otros muchos. A partir de artículos elaborados por algunos de los actores que participaron como músicos en la escena del rock tapatío, de reportajes y de entrevistas con algunos de ellos, el libro reconstruye la historia del rock producido en esa ciudad. Este trabajo y la mirada crítica de Sarah Corona fueron especialmente relevantes para el desarrollo de mi investigación (2012), pues me permitieron ampliar la mirada —centralista y defeha— para observar el rock desde los distintos lugares de su emergencia y desarrollo.

En el capítulo “Rock mexicano, breve recuento histórico”, publicado en el libro: *La música en México. Panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello (2010), José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, se hace un recuento exhaustivo y minucioso de la escena del rock nacional (visto desde el Distrito Federal) y sus transformaciones desde la llegada del *rock and roll* a México en la década de los cincuenta, hasta la música tecno en los albores del siglo XXI. En su recorrido por el tiempo, incluyen a grupos y estrellas individuales surgidas en cada región del país, así como su inscripción en los distintos géneros y estilos musicales, tales como el rock and roll de El TRI; el rock rupestre de Rockdrigo González, Jaime López, Nina Galindo y Cecilia Toussaint; el “güacarrock” de Botellita de Jerez; la llegada del punk con Rebel-D Punk de la colonia San Felipe;¹¹ además de otros grupos

11 La colonia San Felipe se encuentra situada al norte de la ciudad, en la Delegación Gustavo A. Madero, cerca de la Villa de Guadalupe. Es famosa por su tianguis de los sábados, en el que se venden cosas usadas, probablemente robadas. Es uno de los barrios “bravos” de la ciudad de

como Atoxxico y Virginidad Sacudida —este último formado sólo por mujeres—; el ska, con grupos como Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (1985), Los de abajo y Panteón Rococó (1995); y el rap/hip hop, de Molotov, Control Machete y el Cártel de Santa, entre otros.

El texto da cuenta también de la producción disquera de los sellos comerciales y alternativos, de las estaciones de radio especializadas que surgieron en distintos momentos: como Rock 101 y Reactor 105.7, y de los lugares en donde se escuchaba rock en vivo: desde Hip 70 y Rocotitlán (en la década de los ochenta), hasta el Multiforo Cultural Alicia (de 1995 a 2010). Se trata de un texto sólidamente documentado, que incluye la bibliografía más importante sobre el rock en México y una fonografía selecta de rock mexicano.

El libro de María Teresa López Flamarique, titulado *Alicia en el espejo. Historias del Multiforo Cultural Alicia*, publicado en 2010 por Ediciones Alicia, narra la historia de los últimos quince años del foro Alicia y del rock *underground* en México, a partir de la mirada de un personaje imaginario. La experiencia de Alicia, una joven trabajadora, fanática del rock y asistente asidua a las tocadas del Alicia, se articula con entrevistas a Ignacio Pineda —iniciador del proyecto—, a los Alicios —nombre genérico de quienes administran y dirigen el lugar—, y a los músicos que nacieron y crecieron en él. La edición incluye fotos de graffittis, carteles, boletos, así como letras de las canciones y música grabada, contenidos en un disco compacto con las actividades desarrolladas en el foro. El texto es un recuento del diálogo permanente entre músicas y músicos, espectadoras y espectadores en el espacio abierto por el Multiforo. A diferencia de la mayoría de los textos sobre el tema, *Alicia en el espejo* ofrece la mirada de las mujeres en la escena del rock nacional.

De acuerdo con López Flamarique, el rock está vivo gracias a los y las roqueras, y a pesar del Estado, el cual protege y favorece el monopolio de las industrias culturales (de la radio, las disqueras y del espectáculo). El rock mexicano sigue creciendo y multiplicándose gracias a los espacios abiertos por lugares alternativos como el Alicia, al que la autora define como “invernadero musical” (2010: 11). El libro demuestra que el rock en México vive principalmente en las calles, en el transporte colectivo y en los cuerpos de los jóvenes roqueros (creadores y espectadores) de los sectores populares.

México, residencia privilegiada de culturas juveniles urbanas, como el punk.

Un tercer grupo de trabajos sociológicos parte de la crítica marxista a la cultura de masas y considera el rock como mercancía, producto de las industrias culturales. Dichos trabajos toman como punto de partida la crítica marxista a la economía política, destacando el imperialismo cultural europeo y estadounidense, la expansión planetaria de la cultura del consumo —homogenizadora, enajenante y degradada—, acorde a los intereses económicos de las compañías trasnacionales, de las disqueras y del entretenimiento, y el impacto ideológico del rock en la vida cotidiana de los jóvenes mexicanos. Aquí podemos distinguir los estudios de las estructuras de poder de las industrias culturales y los estudios semiológicos de los mensajes orientados a determinar la ideología de las mismas.

En este ámbito destaca el trabajo —pionero en el campo de los estudios de juventud— titulado *Desierto de espejos. Juventud y televisión en México*, de Raymundo Mier y Mabel Piccini (1987). Desde distintas aproximaciones y puntos de vista, se ofrece una mirada histórica de las estrategias de control social sobre la juventud y de los procedimientos empleados por las industrias culturales y, en especial, de la televisión y la publicidad; en colaboración estrecha, para lograrlo, con otras instituciones como la escuela y la familia. De acuerdo con los autores, ante la irrupción de la revuelta juvenil en las décadas de los sesenta y setenta, y su consecuente represión, la juventud se constituyó en sujeto político autónomo, objeto de estudio de distintas disciplinas sociales y “materia para alimentar con acontecimientos el repertorio de las imágenes televisivas” (Mier y Piccini, 1987: 14). A partir de los saberes psicológico, pedagógico, cultural y social, las industrias culturales, particularmente la televisión, instrumentaron un conjunto de estrategias terapéuticas y propedéuticas para encauzar a la juventud y devolver a la sociedad una imagen normalizada de ella.

Es así como *Desierto de espejos. Juventud y televisión en México* ofrece un panorama de las estrategias del poder estatal en la gestión de la juventud y reconoce como tema de investigación pendiente los movimientos juveniles en el tercer mundo —particularmente en México— y la gestión de la memoria colectiva. Mier y Piccini señalan que “el movimiento juvenil en México fue sometido a una consistente erosión en la memoria colectiva. Los medios añadieron al testimonio de su silencio la acción de estrategias reductivas” (1987: 17). Coincido con ellos en la estrategia seguida por el Estado y la mayoría de las instituciones sociales, pero, desde mi punto de

vista, no lograron silenciar las memorias de los movimientos sociales, las cuales siguen vivas, entre otras cosas, gracias a la canción popular.

En este trabajo pretendo retomar lo que Mier y Piccini (1987) dejaron pendiente y acercarme al tema que ellos enunciaron genéricamente como “movimientos juveniles”, pero ya no desde las estrategias de control instrumentadas por las distintas instituciones sociales, particularmente las industrias culturales, sino desde las estrategias de resistencia y de lucha de los roqueros como sujetos políticos y del rock como un lugar de la memoria colectiva.

Entre los estudios de corte sociológico del rock en México, cabe mencionar el trabajo *El rock también es cultura*, de Adrián de Garay (1993). El autor destaca la importancia del rock como objeto de investigación, debido a su alcance transclasista y transnacional, y su impacto en la cultura mexicana contemporánea. En un intento por resolver la tensión entre individuo y estructura en la lógica de la producción del rock, De Garay toma como punto de partida la perspectiva teórica de los sociólogos de la cultura: Pierre Bourdieu y Anthony Giddens. Elige la teoría de los campos de Bourdieu para analizar el rock y su inscripción en el campo de las industrias culturales y dilucidar el papel de los distintos agentes involucrados en las diversas fases del proceso de la producción musical.

El texto hace una somera descripción de “algunos de los principales aspectos que intervienen en el complejo proceso de producción, distribución y transmisión del rock como bien cultural” (De Garay, 1993: 81). Especialmente se interesa por el lugar de los músicos en el desarrollo de la producción, su dominio de saberes musicales como el canto, la ejecución de un instrumento, la composición de la obra musical, la conformación de la banda y “la conquista del auditorio” mediante tocaditas y conciertos en vivo; para, finalmente, ocuparse del proceso de distribución de la música, desde la grabación de un demo, hasta la firma del contrato con una compañía discográfica. De Garay privilegia el estudio de los procesos de producción, distribución y consumo del rock “comercial”, que responde a la lógica capitalista del mercado. En cambio, no estudia el rock *underground* producido y consumido por los sectores populares, aspecto en el cual la antropología urbana pone su mirada, como se verá más adelante.

En el terreno de los estudios de corte sociológico, cabe resaltar el libro *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*,

de Erik Zolov (2002). Se trata de una investigación exhaustiva y minuciosa realizada gracias al financiamiento de la Universidad de Chicago, la Universidad de Harvard y la Fundación Fulbright, entre otros. El autor parte de la crisis de hegemonía del Estado mexicano posrevolucionario, expresada en la rebelión de los jóvenes de clase media ante el autoritarismo patriarcal del Estado y la sociedad mexicana, y cuyo estallido más visible fue el movimiento estudiantil de 1968. De acuerdo con el autor, la revuelta juvenil en México fue el resultado del autoritarismo estatal y familiar, del proceso acelerado de modernización del país y del imperialismo cultural —representado por el rock—, favorecido por el desarrollo de las industrias culturales (el cine, la radio, la televisión y la industria disquera) y su efecto en las grandes ciudades del país.

El libro centra su atención en el conflicto generacional, se refiere a la influencia de la cultura juvenil transnacional, antiautoritaria y de liberación sexual, entre los jóvenes de la clase media mexicana. Basado en entrevistas con distintos actores y en el análisis de canciones y películas, Zolov ofrece un panorama de las contradicciones de la formación social mexicana, a la vez moderna y conservadora, expresadas en las luchas de los jóvenes roqueros de la clase media en contra del régimen priista autoritario y patriarcal; y de la sociedad mexicana católica y conservadora, caldo de cultivo propicio para la revuelta juvenil y la emergencia de la cultura de la Onda. La investigación concluye en la década de los sesenta y, si bien menciona la emergencia de un rock mexicano y popular que se desarrolló en los márgenes de la sociedad, no lo estudia a profundidad.

En el cuarto grupo de trabajos incluyo los estudios antropológicos sobre la juventud, que analizan al rock como parte de las subculturas juveniles urbanas. Se trata de investigaciones etnográficas que, mediante la observación participante y las entrevistas realizadas a los actores, describen las prácticas culturales, el estilo de vida de los jóvenes de los sectores populares urbanos y el papel de la música en la constitución de sus identidades (Urteaga, 1998; Feixa, 1999). Estas investigaciones consideran a los distintos estilos de rock como un lugar de identificación/distinción de las tribus y subculturas juveniles urbanas.

De jóvenes, bandas y tribus, del antropólogo catalán Carles Feixa (1999), en palabras del propio autor, está “estructurado en siete capítulos, traza una especie de ‘guía de viaje’ sobre la antropología de las culturas juveniles,

que va de lo más general a lo más concreto, de lo teórico a lo etnográfico, de la historia social a la historia de vida” (1999: 11). Feixa inscribe su trabajo en la perspectiva de los estudios culturales británicos y define las culturas juveniles como subculturas, según su relación con la cultura hegemónica. Recurriendo a las categorías de género, generación, clase, etnia y territorio, explica los distintos estilos de las culturas juveniles contemporáneas manifestadas de manera diferenciada por medio del “estilo”, el cual se conforma según el uso que aquéllas hacen de la lengua, la música, la ropa y el maquillaje, las producciones culturales y las actividades focales. Con estas categorías analiza las distintas agrupaciones juveniles. Feixa realiza una descripción “densa” de la cultura punk a través de un extenso trabajo etnográfico en Cataluña y en México, y de la historia de vida de Félix y Pablo, dos jóvenes punks, uno catalán y otro mexicano.

Pablo, miembro del grupo los Mierdas Punks de Ciudad Nezahualcóyotl, relata su vida atravesada por el gusto por la música, la cual le confiere una identidad propia. La historia de Pablo se inscribe en el contexto de violencia cotidiana que vivió siempre, en el seno de su familia y en el barrio: enfrentamientos entre bandas que luchan por el control del territorio y, sobre todo, con la policía que los estigmatiza, los extorsiona, los humilla, los golpea, los tortura, los mete a la cárcel y en ocasiones hasta los mata. En su relato, la muerte es una presencia cotidiana, los entierros y el dolor de la pérdida de amigos y compañeros del barrio son acontecimientos que marcan su relación con el mundo. La música anarcopunk ha sido para él un espacio de creación, una forma de expresar el escepticismo y la desesperanza en relación con el futuro y su crítica a la sociedad capitalista y de consumo, la cual los excluye.

La música para Pablo — como para la mayoría de los jóvenes de los sectores populares — es un lugar de encuentro con otras bandas del barrio, de otras regiones del país y hasta de otros países, como la banda catalana La Polla Records. Su primer contacto con ella se produjo en el espacio abierto del tianguis del Chopo, en el que se podían conseguir sus discos; y después gracias a los conciertos que se realizaban en México. A éstos asistían (él y su grupo) ahorrando con dificultad para comprar las entradas, entrando sin pagar¹²

12 Mediante la acción denominada “portazo” (Feixa, 1999: 256), es decir, empujar las puertas entre todos hasta derribarlas y entrar sin pagar.

o robándole al conductor del pesero el dinero del pasaje.¹³ Pablo vive al día y no cree en el futuro, aunque le gustaría que su hijo de seis meses pueda tener uno. La investigación de Feixa (1999) enseña que si bien el movimiento punk tiene carácter global, adquiere características particulares según las condiciones específicas de cada formación social en las que se inscribe, lo cual demuestra en las diferencias entre el movimiento punk catalán y el movimiento punk mexicano.¹⁴

El libro *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, de Maritza Urteaga (1998), es sin duda una referencia central y obligada para comprender la escena roquera de México en las décadas de los sesenta a los noventa (aunque el libro esté centrado en el estudio del rock defeño). El texto, coeditado por la Dirección General de Culturas Populares y Causa Joven, es producto de un ejercicio consistente de elaboración teórica original, de recopilación y análisis documental (libros y revistas sobre rock), de entrevistas a profundidad con figuras relevantes del rock nacional y de un extenso trabajo de campo en tocadas y conciertos, así como en los barrios populares de la Ciudad de México.

Urteaga hace una crítica a la teoría de los campos de Bourdieu, quien centra su atención en los establecidos por la lógica del mercado capitalista dominante, como el campo del arte o de las industrias culturales, y —a diferencia de De Garay— opta por el concepto de campo de Becker, que le “permite dar cuenta de los procesos cooperativos de los agentes culturales productores de rock en condiciones de subalternidad marginal y subterránea” (Urteaga, 1998: 232). Asimismo, discute y utiliza las teorías del consumo cultural de García Canclini, de la hegemonía de Gramsci, de las subculturas juveniles de Feixa y de las tribus de Mafessoli, con el fin de construir una perspectiva teórica propia y herramientas metodológicas adecuadas para pensar el campo del rock *underground* y la constitución de las identidades juveniles en México.

13 Acción denominada por ellos “marimbazo” (Feixa 1999: 258), la marimba es la cajita en la que el conductor del transporte público distribuye las monedas que recibe del pago del pasaje.

14 La propuesta política anarquista y la desesperanza de los punks contrasta con las formas de acción política propuestas por las y los hip hoperos que viven la violencia de la guerra contra el narcotráfico en las calles de Ciudad Juárez.

Mediante un minucioso trabajo de revisión documental y etnográfico, Urteaga muestra cómo los jóvenes del Distrito Federal y de Ciudad Nezahualcóyotl encuentran en el rock un espacio de identificación y contraidentificación para constituir su propia identidad y distinguirse de los jóvenes de otras generaciones —rocanrolera de 1950; ondera de 1960, y punk de 1980— y de otros grupos sociales, mediante sus prácticas de consumo musical. Y centra su atención en la generación punk —de NezaYork, de la década de los ochenta— que “critica y se opone a las condiciones sociales existentes, a partir de asumir los signos emblemáticos de la sociedad industrial, caricaturizándolos hasta lo grotesco. En este caso la contraposición se da a través de varios lenguajes: la imagen, la palabra y el sonido” (Urteaga, 1998: 233).

Los estudios de las tribus y las subculturas juveniles de orientación etnográfica “se han enfocado hacia aquellos aspectos que distinguen y otorgan a cada subcultura una identidad propia” (De la Peza, 2001), y han enfatizado sus fronteras y la relación que mantienen con otras subculturas urbanas con las que están en contacto. Por ejemplo, María Teresa Triay Patiño (2010), en su tesis de maestría *La escena skinhead en la Ciudad de México. Procesos de identificación en la construcción de la identidad skinhead*, hizo un estudio de las identidades, los conflictos y las diferencias entre los jóvenes fascistas, nacionalistas y antifascistas de la Ciudad de México. Triay examina los procesos de identificación de los sujetos con sus bandas y de contraidentificación con otras bandas, en la constitución de sus identidades. En esta perspectiva se entiende a las distintas manifestaciones del rock como “subculturas”, lugar de resistencia a la cultura dominante y de construcción de identidades diferenciadas: de raza, clase, género y generación. Gracias a estos trabajos, tenemos una descripción amplia de las subculturas del rock y una mejor comprensión de la dinámica interna de los grupos juveniles reunidos en torno a las prácticas simbólicas que les confieren identidad.¹⁵

Las distintas investigaciones acerca del rock de corte periodístico, histórico, sociológico y antropológico sobre las estructuras de poder y de

15 En este campo podemos mencionar también el trabajo de Dulce Martínez Noriega (2007).

dominación, y la lógica de producción de las industrias culturales por un lado, y de las formas de apropiación del rock por distintos grupos sociales y su papel en la constitución de identidades por el otro, avanzan sobre distintos aspectos y dimensiones del rock como un fenómeno sociocultural. Los trabajos aquí reseñados alimentaron mi reflexión y me invitaron a formular nuevas preguntas y rutas de indagación en el proceso de investigación.

Más que una investigación lineal, el trabajo que a continuación presento es el resultado de un proceso discontinuo pero en sucesivas aproximaciones. Cada acercamiento permite comprender el rock en distintas dimensiones: 1) como lugar de enunciación y de subjetivación política en el que el poder se pone en juego —ya sea mediante el diálogo, la confrontación, la negociación o la lucha— entre razas, clases, géneros y generaciones, 2) como espacio de creación y experiencia estética que se vive con el cuerpo, un modo particular de hacer y de aparecer en los espacios públicos de interacción colectiva, 3) en su especificidad como género de la comunicación discursiva, es decir como poesía oral, síntesis de música, canto y puesta en escena, y 4) como dispositivo de almacenamiento y elaboración simbólica de memorias individuales y colectivas diversas. En cada uno de los capítulos del libro¹⁶ se analiza una parte del fenómeno del rock —a partir de algunos casos concretos— en el que se juegan, de manera particular y con distintos énfasis, las dimensiones arriba mencionadas.

El punto de vista desde el cual construí y delimité el objeto de investigación y el “archivo”, que dio lugar a este libro, es el lugar de intersección entre el rock y la política.¹⁷ La selección de los “casos” obedeció a un criterio de pertinencia, por lo tanto no pretendió ser una “muestra representativa” —en el sentido de la estadística— que diera cuenta de la diversidad de manifestaciones del rock mexicano o de la multiplicidad de aproximaciones posibles.

16 Algunos capítulos son versiones corregidas y aumentadas de artículos o capítulos de libros ya publicados; sin embargo, para la conformación del libro han sido reescritos y ordenados de acuerdo con una lógica global que les otorga unidad y un nuevo sentido.

17 Si bien toda expresión estética —el rock incluido— es un campo de fuerzas en el que se expresan las múltiples tensiones y contradicciones de la sociedad, una concepción de lo político o de la política —en términos de relaciones de poder— tan amplia diluye la potencia explicativa y eurística del concepto.

Elegí aquellos casos que consideré paradigmáticos, en los que el rock se constituyó en espacio de ejercicio de la política. En este sentido distinguí al rock “canción de amor” —que remite principalmente, aunque no exclusivamente, a lo privado, a lo íntimo— del rock “canción épica”, que se refiere a distintos aspectos de la vida colectiva, de la vida pública; privilegié el análisis de las canciones que plantean el problema político de “cómo vivir juntos” y aquellas “puestas en escena” que se constituyeron en “actos públicos”, y dejé de lado las fiestas privadas y otras formas individuales de consumo del rock.

También privilegié los casos en los que el rock irrumpe como acontecimiento: como acción política —por ejemplo, tomar la calle y los espacios de la ciudad— y como acto de enunciación —por ejemplo, tomar la palabra para narrar historias, exponer un punto de vista, denunciar, protestar o exigir alguna reivindicación—; acontecimientos que por su singularidad —y no me refiero a su originalidad— resaltan sobre un telón de fondo que se caracteriza por la recurrencia, la repetición y la reproducción. Dichos acontecimientos dan luz sobre las posibilidades —e imposibilidades— del rock como espacio de interlocución pública y de acción concertada.

El primer capítulo, “Procesos de subjetivación y diferencia”, aborda el rock mexicano como un acontecimiento histórico singular que se ha ido transformando en el tiempo. En la década de los setenta se constituyó en espacio de visibilidad y de creación estética, en un lugar de enunciación y de participación política de los jóvenes. A partir de entonces, gracias a los espacios abiertos por el rock, las nuevas generaciones adquirieron visibilidad pública y se constituyeron en sujetos políticos. En la década de los ochenta, las industrias culturales reconocen en los jóvenes un mercado potencial y convierten al rock en mercancía, con el nombre “Rock en tu idioma”. A pesar de los intentos de cooptación por parte del mercado capitalista en la década de los noventa, destaca el papel del rock como parte de la sociedad civil por su apoyo a la lucha zapatista. En el marco del proceso electoral del año 2006, el rock fue un espacio de discusión pública entre jóvenes de distintos grupos sociales y posturas político electorales diferentes. En el rock, los jóvenes mexicanos encontraron el ámbito de reflexión y deliberación pública que el Estado y el sistema de partidos les ha negado.

En el segundo capítulo, “Tecnología musical y acercamiento del arte a las masas”, parte de la crítica que realiza Walter Benjamin a la teoría estética adorniana del arte abstracto y del arte por el arte y las posibilidades que ofrece la técnica para desacralizar el arte y acercarlo a las masas. En el primer apartado interesa pensar al rock como espacio de creación de los sectores populares y su expansión global gracias a la migración y a las nuevas tecnologías de producción y difusión musical; particularmente la radio, la televisión e Internet y los distintos dispositivos de grabación (discos, CD, MP3, etc.). En el segundo apartado se analiza el carácter performativo del rock y las transformaciones que han sufrido los conciertos de rock en México como espacios de participación política. En ese sentido, observo al rock en una doble dimensión, como experiencia estética que se vive con el cuerpo y como espacio de visibilidad pública, que incluye a actores y espectadores y a la práctica política. En este capítulo se discute qué es el rock a partir del punto de vista de sus actores: una mercancía, un trabajo, una forma de expresión artística o de participación política. En síntesis, analizo el carácter político del rock como un modo de hacer, una técnica, un proceso de creación estética y como un vínculo entre actores y espectadores; que se transforman según los distintos espacios y tiempos en los que tiene lugar.

En el tercer capítulo, “De crónicas, memorias y conmemoraciones”, se aborda el rock como poesía épica popular contemporánea y como lugar de almacenamiento de la memoria colectiva. Éste se centra en la especificidad del rock como género complejo de la comunicación discursiva, resultado de la integración del canto —música y poesía oral— y la puesta en escena. La canción como dispositivo mnemotécnico se aprende de memoria y de manera preconsciente e inconsciente, y transmite de generación en generación los sentidos de la que es portadora. El rock *underground* ha sido lugar de enunciación de las nuevas generaciones —desde él expresan sus críticas a la sociedad capitalista— y una forma de registro y almacenamiento de las memorias de los sectores populares excluidos de los beneficios del progreso. En este capítulo, además, se analizan las memorias de los sectores subalternos, recurriendo a las canciones del rock rupestre de Rockdrigo González, quien narra la vida de los habitantes anónimos de la ciudad moderna, y a las canciones de El TRI que denuncian los actos de represión, corrupción e ineficacia del Estado, pues

con sus acciones y omisiones afectan la vida colectiva del país. El rock no es en sí mismo y en forma homogénea un espacio de libertad y al margen del poder, en él se dirimen distintos conflictos y se expresan las memorias de diferentes grupos sociales y políticos, como se observa en los siguientes capítulos.

En el cuarto capítulo: “De risas, burlas y confrontaciones”, se analiza el estilo grotesco del punk y el hip hop desde la perspectiva de las relaciones de género. El punk y el hip hop, mediante la ironía, el sarcasmo y el estilo grotesco, tanto en sus expresiones verbales como en sus actividades, apariencia física y vestimenta, transgreden las normas de comportamiento social, se oponen al orden establecido e intentan subvertir las relaciones de dominación a las que se encuentran sometidos. Sin embargo, el análisis de las expresiones grotescas del cuerpo femenino en las canciones de Molotov demuestra que, en lugar de subvertir las relaciones de poder, subordinan y denigran a las mujeres y reproducen las normas sociales impuestas por el Estado capitalista y patriarcal al que pretenden criticar. En este capítulo se analiza el poder performativo del discurso del odio en contra de las mujeres y el papel de la canción popular —particularmente del punk y el hip hop— en la naturalización de la violencia de género en México. No obstante, las mujeres también tienen un lugar en la escena roquera, en este capítulo se muestra cómo las raperas toman la palabra y contestan los discursos del poder desde su lugar de enunciación como mujeres, estudiantes y trabajadoras.

En el quinto capítulo: “Rock, raza y construcción mítica de la nación”, se examinan los conflictos de raza, clase y ciudadanía en las canciones del rock como un espacio de contestación en México del mito de la nación. Siguiendo la crítica poscolonial alrededor de la idea de nación imaginada por Anderson (como un espacio homogéneo y vacío), se analizan las distintas formas en que tres grupos de rock: El TRI, Panteón Rococó y Kinto Sol, responden ante el mito de la nación mexicana, desde tiempos y lugares históricos concretos y heterogéneos.

Este libro es un texto abierto. Aunque el carácter espacial de la escritura impone un orden secuencial por capítulos, Cortázar en *Rayuela* (1963), Eco en *Obra abierta* (1979) y Barthes en *S/Z* (1980) nos han mostrado que los textos se dejan leer de distintas maneras y que es posible entrar y salir de ellos libremente. En este caso, si bien el libro tiene una

unidad, cada capítulo se ofrece como una entrada posible al rock en las distintas dimensiones que consideré relevantes, pero que de ninguna manera lo agotan.