



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**Una poética de la crisis.**  
**Aproximación sociocultural a la canción urbana de**  
**Rodrigo González**

Tesis doctoral

Jesús Nieto Rueda

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Departamento de Filología Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Barcelona

Directores: Dr. Enric Sullà Álvarez

Dr. Antoni Martí Monterde

Barcelona, 2016.



# Índice



<b>Dedicatorias y agradecimientos.....</b>	<b>11</b>
--	-----------

<b>Introducción .....</b>	<b>15</b>
---------------------------	-----------

## **Capítulo 1.**

<b>Elementos de sustentación teórica para una poética de la crisis.....</b>	<b>25</b>
---	-----------

1.1 Algunos problemas de la epistemología social contemporánea.....	27
1.1.1 La Modernidad en crisis.....	27
1.1.2 El positivismo lógico y la teoría sociológica contemporánea .....	29
1.1.3 La posibilidad de la ‘ciencia del hombre’.....	37
1.1.4 La necesidad de descentralización.....	41
1.2 La sociología de la práctica: Pierre Bourdieu.....	45
1.3 Aproximación a los estudios culturales .....	54
1.3.1 “El corazón de los estudios culturales” .....	54
1.3.3 La relación de los estudios culturales con las disciplinas y la teoría .....	58
1.3.4 Los años 60 como coyuntura.....	60
1.3.5 Hacia la poética de la crisis.....	66

## **Capítulo 2.**

### **El camino del rockantrovero Rodrigo González.**

<b>Contextos económico, político y cultural.....</b>	<b>71</b>
--	-----------

2.1 Los 80, años de crisis económica.....	73
2.2 Aspectos de sociología del artista.....	78
2.3 Modelos, influencias y confluencias.....	84
2.3.1 Tendencias internacionales (“The times They Are A Changing”) .....	85
2.3.2 Tendencias del rock en México.....	94
2.3.3 Los Rupestres: un grupo sin grupo .....	98
2.4 Del Golfo a la capital: los pasos de Rodrigo González .....	109

## **Capítulo 3.**

### **La cultura, lo popular y la identidad:**

<b>problematización y puesta en juego de los conceptos .....</b>	<b>127</b>
--	------------

3.1 Aproximación general al término cultura.....	131
3.2 Cultura popular: perspectivas y polémicas .....	135

3.2.1 Lo carnavalesco, lo grotesco .....	135
3.2.2 Subculturas y contraculturas .....	145
3.2.3 El debate sobre la hegemonía .....	162
3.3.2 “Oye tú, pescador” .....	169
3.3.3 “Dicen que la muerte” .....	170
3.3.4 “Blues huasteco” .....	171
3.3.5 “Tiempos híbridos” .....	173
3.4 El posicionamiento de Rodrigo González en la arena de lo popular.....	179

## Capítulo 4.

### Cantar y contar:

<b>análisis de la producción musical de Rodrigo González.....</b>	<b>193</b>
4.1 Representaciones de la ciudad: el casete Hurbanistorias .....	198
4.1.1 “El campeón” .....	204
4.1.2 “Perro en el periférico” .....	206
4.1.3 “Balada del asalariado” .....	207
4.1.4 “Distante instante” .....	209
4.1.5 “Oh, yo no sé” .....	211
4.1.6 “Rock en vivo” .....	212
4.1.7 “Ratas” .....	213
4.1.8 “Estación de metro Balderas” .....	215
4.1.9 “Vieja ciudad de hierro” .....	218
4.1.10 “Canicas” .....	222
4.1.11 “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)” .....	223
4.1.12 “Rock del Ete” .....	226
4.2 Otras canciones acerca de la experiencia urbana.....	227
4.2.1. “Las aventuras en el Distrito Federal” .....	227
4.2.2 “Susana de la mañana” .....	228
4.2.3 “Diva francesa” .....	230
4.2.4 “Los intelectuales” .....	230
4.2.5 “El feo” .....	231
4.2.6 “Pórtate sensato” .....	233
4.2.7 “Asalto chido” .....	234
4.2.8 “Buscando trabajo” .....	235
4.2.9 “Ama de casa un poco triste” .....	236
4.2.10 “Solares baldíos” .....	238
4.2.11 “Gustavo” .....	239
4.3 Canciones de amor .....	240
4.3.1 “Acerca de ti, acerca de mí” .....	240
4.3.2 “Canción de amor (de Jack el Destripador)” .....	241
4.3.3 “Amor de teléfono esquinero” .....	243

4.3.4 “A ver cuándo vas” .....	244
4.4 Otras canciones (de tono reflexivo) .....	245
4.4.1 “Historia de la no historia” .....	246
4.4.2 “Gran silencio” .....	247
4.4.3 “La máquina del tiempo” .....	248
4.4.4 “No estoy loco” .....	249
4.4.5 “Algo de suerte” .....	250
4.4.6 “Puedes” .....	251
4.4.7 “¿Qué hacer?” .....	252
4.4.8 “¿Por qué?” .....	252
4.4.9 “Islas” .....	253
4.4.10 “Si acaso” .....	254
4.4.11 “Si un día despertara” .....	255
4.4.12 “El viejo Rip” .....	256
4.5 Un cantante crítico .....	257

## **Capítulo 5.**

### **Ecos de la canción urbana de los 80:**

<b>el legado de Rockdrigo y los Rupestres</b> .....	265
5.1 Ofrenda a Rockdrigo. Un disco conmemorativo .....	266
5.2 Rockdrigo en la Fonoteca Nacional y otros homenajes .....	273
5.3 ¿Quiénes escuchan y reivindican hoy a Rockdrigo? .....	274
5.4 El Multiforo Cultural Alicia .....	284
5.5 Rupestre, el libro y el documental .....	286
5.6 Un sondeo en redes sociales .....	289
5.7 El legado de Rockdrigo .....	291

<b>Conclusión y reflexiones finales</b> .....	299
---	-----

### **Bibliografía**

1. Discografía .....	307
2. Referencias en línea de Rodrigo González y su música .....	308
3. Videos de Youtube .....	309
4. Entrevistas .....	310
5. Bibliografía general .....	311

## Anexos

Anexo 1. Manifiesto Rupestre (redactado por Rodrigo González).....	325
Anexo 2. Letras de canciones.....	329
<i>Canciones de definición identitaria</i> .....	329
3.3.1 “Huapanguero” .....	329
3.3.2 “Oye tú, pescador” .....	330
3.3.3 “Dicen que la muerte” .....	331
3.3.4 “Blues huasteco” .....	332
3.3.5 “Tiempos híbridos” .....	333
<i>Canciones del casete Hurbanistorias (1983)</i> .....	334
4.1.1 “El campeón” .....	334
4.1.2 “Perro en el periférico” .....	335
4.1.3 “Balada del asalariado” .....	336
4.1.4 “Distante instante” .....	337
4.1.5 “Oh, yo no sé” .....	338
4.1.6 “Rock en vivo” .....	339
4.1.7 “Ratas” .....	340
4.1.8 “Estación del Metro Balderas” .....	342
4.1.9 “Vieja ciudad de hierro” .....	344
4.1.10 “Canicas” .....	346
4.1.11 “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)” .....	348
4.1.12 “Rock del Ete” .....	349
<i>Canciones sobre la experiencia urbana</i> .....	351
4.2.1 “Las aventuras en el Distrito Federal” .....	351
4.2.2 “Susana de la mañana” .....	352
4.2.3 “Diva francesa” .....	353
4.2.4 “Los intelectuales” .....	354
4.2.5 “El feo” .....	355
4.2.6 “Pórtate sensato” .....	357
4.2.7 “Asalto chido” .....	359
4.2.8 “Buscando trabajo” .....	361
4.2.9 “Ama de casa un poco triste” .....	362
4.2.10 “Solares baldíos” .....	363
4.2.11 “Gustavo” .....	364
<i>Canciones amorosas</i> .....	365
4.3.1 “Acerca de ti, acerca de mí” .....	365
4.3.2 “Canción de amor (de Jack el Destripador)” .....	366
4.3.3 “Amor de teléfono esquinero” .....	368
4.3.4 “A ver cuándo vas” .....	369
<i>Canciones de tono reflexivo</i> .....	371
4.4.1 “Historia de la no historia” .....	371
4.4.2 “Gran silencio” .....	372

4.4.3 “La máquina del tiempo” .....	373
4.4.4 “No estoy loco” .....	374
4.4.5 “Algo suerte” .....	376
4.4.6 “Puedes” .....	377
4.4.7 “Qué hacer” .....	378
4.4.9 “Islas” .....	380
4.4.10 “Si acaso” .....	381
4.4.11 “Si un día despertara” .....	383
4.4.12 “El viejo Rip” .....	385
Anexo 3. Escritos de Rodrigo González sobre música	
<i>Rock, son, blues, huapango (géneros y conjugaciones estructurales)</i> .....	389
<i>Tres entes en el coco</i> .....	392
<i>El brujo</i> .....	395
Anexo 4. Portadas de los álbumes	
Portada original del casete <i>Hurbanistorias</i> .....	399
Portada del álbum <i>Hurbanistorias</i> de Ediciones Pentagrama.....	400
Portada del álbum <i>El profeta del nopal</i> .....	401
Portada del álbum <i>Las aventuras en el De Fe</i> .....	402
Portada del álbum <i>No estoy loco</i> .....	403



## **Dedicatorias y agradecimientos**



Esta tesis es para Rebeca Rueda y Rafael Nieto, mis padres, quienes además de ofrecer apoyo inconmensurable para mi formación, me iniciaron en la escucha del rock.

Para Lola Horner, mi esposa, quien ha estado a mi lado desde los inicios de este proyecto y no ha cejado en brindarme su apoyo para lograr culminarlo.

Y para todas las víctimas de la violencia, con la esperanza de que seamos capaces de construir sociedades menos injustas. Y para todos aquellos que no tienen tiempo de cambiar su vida.

Quiero agradecer, asimismo, al doctor Enric Sullà Álvarez, quien me ha ofrecido su experiencia y conocimientos en la temática de la sociología de la cultura, los estudios literarios y culturales, así como un apoyo invaluable en la ardua logística que implica hacer una tesis a distancia.

Al doctor Antoni Martí Monterde, por sus oportunas observaciones. Al doctor Ramón Vargas Maseda, por su invitación a reflexionar sobre la crisis de las ciencias sociales desde la sociología del conocimiento. A Serena Chew, Benjamín Guzmán, Constanza Abeillé, Sergio Hernández, Alfredo Guzmán, César Jerónimo Hernández, Vladimir Navarro y César Gutiérrez, quienes me han dado a conocer otros puntos de vista, invitando a un constante cuestionamiento.

A Esther y Pilar Pardo, quienes me han ofrecido enorme ayuda en los procesos de cierre del ciclo doctoral.

A Fausto Arrellín y Roberto González, por su generosidad y confianza para compartir información en torno a su relación con Rodrigo González, así como a Modesto López de Ediciones Pentagrama por brindarme datos sustanciales para la investigación. Y a Juan Carlos Barrón, por una nutrida conversación acerca del rock mexicano que sigue viva.



## **Introducción**



La presente tesis se plantea realizar una revisión del conjunto de la producción musical de Rodrigo González (1950-1985), conocido como Rockdrigo, así como una elaboración de análisis profunda del objeto de estudio. La investigación se propone como un estudio monográfico de la obra del músico y letrista. Se trabaja sobre su propuesta artística, enmarcada dentro del concepto de música “rupestre” que se desarrolló en la década de los 80 del siglo XX en México y de la cual es su principal representante.

La generación a la que perteneció González puede identificarse como una de transición entre la época en que el rock fue orillado a los márgenes de la sociedad, y en términos geográficos a las orillas de la Ciudad de México, debido a la tendencia conservadora que lo consideraba subversivo, a partir de una concepción de esta música como incitadora de violencia, además de extranjera o enajenante. Después llegó la época en que el rock floreció como un producto cultural de clara referencia local.

De forma específica interesa demostrar que la producción de González se distingue porque: 1) buscó alejarse de los discursos de los productos difundidos por las industrias culturales y fomentar una conciencia de crítica social en sus letras; 2) sus temas tienen una referencia evidente al contexto local, mayoritariamente ciudadano, y 3) su forma de hacer música no tenía prejuicios al incorporar explícitamente elementos de música extranjera (blues, rock), al tiempo que homenajeara tradiciones nacionales (huapango, son) en sus composiciones originales, proponiendo así una noción de lo híbrido.

Se analiza concretamente el casete *Hurbanistorias* (1983), publicado en vida de Rodrigo González y los álbumes *El profeta del nopal* (1986), *Aventuras en el D.F.* (1989), y *No estoy loco* (1993), recopilaciones posteriores de

Ediciones Pentagrama. Asimismo se hace referencia a escritos de Rodrigo sobre música al igual que entrevistas y grabaciones de conciertos con la finalidad de abarcar el corpus entero de la obra.

Esta investigación pretende tratar las composiciones de González como productos culturales de una sociedad específica: el México de los años 80. De ahí que se propone abordar el tema con base en elementos teóricos y metodológicos tanto de los estudios culturales como de la sociología de la cultura. No interesa desarrollar un estudio de tipo biográfico, sino analizar su obra en tanto fenómeno cultural, yendo desde sus orígenes (modelos, influencias, ámbito en el que se desarrolla la creación) hasta el análisis de las canciones, tomando en cuenta el contexto cultural, económico, político. El México en camino al periodo neoliberal es un país en el que el rock comienza a incorporarse a la cotidianidad, deja de ser perseguido y censurado por el gobierno, e igualmente deja de ser satanizado por las “buenas conciencias” (Carlos Fuentes *dixit*).

El rock cantado en español mexicano de Rodrigo González es representativo como producción cultural de una época concreta, posterior a las manifestaciones obreras y estudiantiles reprimidas por el gobierno posrevolucionario (1958, 1968, 1970) y previo a las aún cuestionadas elecciones de 1988. Una etapa de crisis económicas, pero también sociales (devaluación del peso, nacionalización de la banca, sismo de 1985). De modo que el modelo político del partido hegemónico (Sartori) y su democracia simulada desembocarían, finalmente, en las elecciones de 2000 que llevaron al Partido Revolucionario Institucional fuera del poder ejecutivo. Por tanto, el sistema político, económico y social de México se redefiniría. De ahí que se insista en el concepto de crisis como algo central.

La tesis parte de la noción de cultura trabajada por los estudios culturales, campo de investigación en el cual el rock ha sido un objeto de análisis primordial. Las aportaciones de Stuart Hall, Simon Frith, John Storey y Dick Hebdige, entre otros especialistas de los estudios culturales, serán referidas para trabajar a

fondo el caso de Rodrigo González. Por otra parte, Stuart Hall afirma que “no hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (Hall, 1984: 100). Lo cual nos lleva a tomar en cuenta las investigaciones realizadas dentro del campo de la sociología de la cultura para poder dar cuenta del fenómeno a analizar desde una perspectiva más amplia. Así, se emplearán también los trabajos de sociólogos como Pierre Bourdieu, Alfred Schutz y Norbert Elias,.

La tesina que precede a este proyecto se propuso demostrar que *Rodrigo González refleja en su obra condiciones sociales de una forma que aún hoy pueden provocar incomodidad entre la clases dominantes, evidencia la desigualdad, hace notar su inconformidad en el sistema capitalista en su fase industrial, cuestiona la validez de una estética determinada, se mofa de convenciones morales; se burla de la veneración del artista legitimado.*

Si bien el énfasis sigue siendo la producción musical, no la recepción de la misma, la tesis se propone hacer un análisis global de la figura del músico y cantante, tomando como punto de partida el contexto de su realización, aunque también la resonancia actual: ¿qué les dice a las actuales generaciones la música de González?, ¿cuál es su legado para los músicos actuales?, ¿quiénes se apropian del mito de Rockdrigo, de su música y por qué?

El análisis de las canciones parte de una lectura interpretativa en la que se toman en cuenta elementos del contexto en el que se creó el material artístico, así como la perspectiva de los años que han pasado desde los ochenta a la actualidad. El capítulo dedicado a la “canción de consumo”, pero sobre todo la reflexión dedicada a la posibilidad de considerar una “canción diversa” en *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, ha sido fundamental para concebir un análisis de las canciones que comprende tanto el texto en sí, como la música, y el contexto en el que fueron escritas, así como el contexto desde el cual se leen. No menos importante es el antecedente de *Mitologías* de Roland Barthes. Estos dos referentes de la semiótica y la semiología, así como investigaciones que los retoman, como *Subculture. The Meaning of Style* de Dick Hebdige han

sido fundamentales para la interpretación de los textos de las canciones y las grabaciones de los conciertos, así como en la discusión acerca de la resonancia política de la obra de González.

A lo largo del trabajo se retoman las investigaciones de Abilio Vergara Figueroa y Ricardo Pérez Rovira (2010), que desde las perspectivas antropológica y retórica hacen una revisión de la producción cultural de Rodrigo González. Asimismo, las elaboraciones realizadas por María del Carmen de la Peza (2005 y 2014) en torno al rock mexicano como espacio político en las que González sirve como ejemplo idóneo. La presente tesis, como he mencionado arriba, pretende abordar la producción de González desde la mirada sociológica y cultural, además de proporcionar una lectura puntual de cada una de las canciones conocidas y registradas como de su autoría hasta este momento.

Creo que la propia historia de esta investigación da cuenta del lugar marginal que sigue ocupando el estudio del rock en México. En 1998 asistí a la Feria Internacional del Libro en Monterrey, Nuevo León. En esa edición, el escritor José Agustín presentó *Tragicomedia mexicana 3*, donde de forma poco ortodoxa, en un lenguaje muy ligero, coloquial, hace un recuento de los acontecimientos más importantes en las décadas del 80 y 90 en el panorama nacional. El volumen se basa en una amplia investigación de la que el autor dio algunos detalles minuciosos en la presentación. Leyendo ese libro meses más tarde me enteré de la existencia de un músico que en los primeros años ochenta había planteado una forma de hacer rock original, con elementos distintivos de lo mexicano. Cito a José Agustín:

El rock en México cobró un gran impulso en los ochenta con el surgimiento del rock rupestre, un rock pobre, sin recursos, pero mexicanísimo y que expresaba verdaderamente a los nuevos jóvenes del país. El principal exponente fue Rockdrigo González, quien llegó de Tampico para cantar en calles, metro y autobuses del DF, hasta que encontró una gran respuesta por parte de los chavos, quienes lo convirtieron en su gran héroe cultural (Agustín, 1998: 91).

No fue sino hasta mi llegada al Distrito Federal en los 2000 cuando empecé a escuchar la música de este roquero de quien no se conseguían discos en las tiendas más conocidas, sino preguntando a alguien que pudiera orientar sobre dónde conseguirlo. Un compañero de la escuela me prestó *Aventuras en el D.F.* y luego otros más me invitaron a escuchar (en casete) *Hurbanistorias*. De inmediato me llamó la atención su obsesión con la ciudad y su interés en retratar a sus personajes (el ama de casa, la secretaria, el asalariado).

Al poco tiempo de estudiar sociología llegué a la idea de que era pertinente hacer algún tipo de investigación sobre la producción musical de González, pero no fue sino hasta que me hallaba estudiando el Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales en la Universidad Autónoma de Barcelona cuando encontré el camino y la ocasión para hacerlo. En el módulo de estudios culturales, coordinado por el doctor Enric Sullà, había que presentar una investigación en la que se pusieran en juego los elementos estudiados a lo largo del curso, principalmente a partir de la tradición del *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham, aunque también ampliando hacia la concepción de la sociología de la cultura. Aquel trabajo sería la semilla de la tesina del máster, que sirvió a su vez como ejercicio de aproximación al objeto de estudio y al enfoque de los estudios contemporáneos sobre cultura.

Ya de regreso en México, un día en un traslado por la capital en transporte colectivo abordaron el microbús tres muchachos con sus instrumentos musicales. Luego de tocar una conocida canción de Los Fabulosos Cadillacs, el grupo argentino, anunciaron que interpretarían un tema de Rodrigo González y en seguida comenzó a sonar la melodía de “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)”. Ese día tuve la intuición no solo de que la música de Rockdrigo seguía viva, sino que era muy pertinente hacer una investigación a fondo, estudiar su propuesta y aventurar algunas hipótesis para embarcarse en una reflexión sobre su vigencia y relevancia.

Así, la propuesta de investigación parte de un posicionamiento en la discusión reciente en términos epistemológicos dentro del área de las ciencias sociales en el primer capítulo, “Elementos de sustentación teórica para una poética de la crisis”, donde se establece la intención de relacionar las aportaciones de algunas corrientes de la sociología, principalmente la propuesta teórica de Pierre Bourdieu para analizar el campo cultural, con la tradición de los estudios culturales desarrollada a partir del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en Birmingham.

En el segundo capítulo, “El camino del ‘rockantrovero’ Rodrigo González: contextos económico, político y cultural”, se propone un recorrido por las circunstancias coyunturales en las cuales emerge la producción de este músico, así como las referencias de su época en un contexto nacional e internacional.

El tercer capítulo, “La cultura, lo popular y la identidad: problematización y puesta en juego de los conceptos”, sirve para exponer y discutir algunos de los temas más álgidos en los debates sobre la cultura popular, aplicados al caso concreto de la música de Rodrigo González analizando algunas de las canciones que más se prestan para la problematización del concepto de identidad.

Es en el cuarto capítulo, “Cantar y contar: análisis de la producción musical de Rodrigo González”, donde se aborda un comentario detallado de cada una de las canciones que constituyen el corpus de su obra (cuatro discos) más algunas canciones que han comenzado a circular públicamente en fecha reciente.

El quinto y último capítulo, “Ecos de la canción urbana de los 80: el legado de Rockdrigo y los Rupestres”, trata acerca de la vigencia de la música de Rodrigo González entre los escuchas, así como la herencia de su generación de forma global en los músicos de rock de años posteriores.

De esta manera la tesis aborda, sin enunciarlo como tal, las fases del circuito de la cultura que han ido reelaborando estudiosos como Stuart Hall y Paul Du Gay a partir de la primera propuesta de Richard Johnson en los años 80. Si no se hace énfasis en el circuito de la cultura es porque se considera que el

objeto de estudio requiere de un tratamiento específico en tanto producto cultural determinado y determinante dentro del ámbito de la música popular mexicana del siglo XX. Para dimensionar las causalidades que afectan su producción, regulación y consumo son útiles los análisis elaborados desde los diferentes enfoques de la sociología de la cultura (Bourdieu, Williams). Sin embargo, para realizar una lectura profunda de los significados y sus repercusiones en la representación e identidad se vuelven necesarias las herramientas que se han incorporado a los estudios culturales desde campos como la semiología y la crítica literaria.

Así, reivindicamos con Rita Felski que el proyecto de los estudios culturales se ocupa tanto de la forma como del contenido, y tanto del placer como de la ideología (Felski, 2005: 33). Si los estudios culturales se han alimentado de la sociología, también se puede afirmar que la sociología de la cultura hoy ha sedimentado un proceso de aprendizaje que pasa por las exploraciones de los estudios culturales<sup>1</sup>.

Se propone aquí una revisión de las canciones de Rodrigo González en tanto resultado de una serie de prácticas culturales enmarcadas en un contexto social determinado, así como en tanto “textos” que a su vez inciden en la continuidad de la producción cultural. Dicho de otro modo, las canciones de Rodrigo González no podrían ser sin un contexto, y el panorama del rock mexicano no sería igual sin la producción de Rodrigo González en tanto “creador de símbolos”, como propone David Hesmondhalgh llamar a aquellos que inventan, interpretan o reescriben historias, canciones e imágenes (Hesmondhalgh, 2002: 12).

De ahí que considero la denominación sociocultural como la más apropiada para esta investigación que echa mano de recursos de diversas tradiciones y escuelas de pensamiento.

---

<sup>1</sup> Para ver, en contraste, el debate sobre la posibilidad de consolidar una sociología cultural (*cultural sociology*) con un “programa fuerte” frente a una sociología de la cultura (*sociology of culture*) “débil” ver Alexander (2004).

Nota.– Todas las letras de canciones de Rodrigo González se pueden consultar en el anexo 2 clasificadas según el orden en que se mencionan en los capítulos 3 y 4, asignando un número de subapartado a cada canción.

## **Capítulo 1**

### **Elementos de sustentación teórica para una poética de la crisis**



Es un lugar común decir hoy que cualquier cosa se halla en crisis. Ni las ciencias sociales o, más ampliamente, las ciencias humanas y del espíritu (como las llamaba Max Weber), ni el concepto de cultura se salvan de dicha circunstancia. Sin embargo, es precisamente en la situación crítica en la cual es necesario construir sentido para dar cabida a las nuevas formas de reaccionar ante una coyuntura.

Ya que el término crisis aparecerá una y otra vez a lo largo del capítulo, vale hacer una pausa y explicitar las connotaciones que aquí se le darán. Si tomamos por referencia la segunda acepción que la Academia de la Lengua Española da a la palabra “crisis” nos encontramos con una “mutación importante en el desarrollo de procesos, ya de orden físico, ya históricos o espirituales”. La tercera acepción es aún más grave: “situación de un asunto o proceso cuando está en duda la continuación, modificación o cese” (2006: 429). Pero vista así, la palabra se extravía de su origen en el término griego *krinein*, que denota separar, juzgar, discernir, según explicaba el estudioso de la lengua Arrigo Coen (1986). Al ser la posibilidad de hacer juicios para definir qué es lo que debe permanecer, la crisis es también el punto de partida para renovarse, para cambiar el sentido e incluso para crear. Es un momento de evidente vulnerabilidad, pues todo lo que parecía sólido de pronto cobra la apariencia de dispersarse en el aire (retomando la imagen de Marx). Pero si lo que sigue es la modificación y no el cese, entonces existen posibilidades de contemplar el nacimiento o, quizás incluso, contribuir a una nueva creación. El Diccionario Etimológico de Chile, portal en línea en el que participan varios estudiosos de la lengua, advierte que crisis “es algo que se rompe y porque se rompe hay que analizarlo”. De lo que se

deriva que la crítica conlleva la obligación de pensar, por lo que genera análisis y reflexión.

Partiendo de ahí, en este capítulo se pretenden abordar algunos de los elementos teóricos fundamentales para el análisis de un corpus de productos culturales agrupados bajo la figura de un músico y letrista que llegó a su cúspide en la década de los ochenta en México. Es dicha etapa, en términos económicos, políticos y culturales, una de las más críticas en el país después de la etapa revolucionaria. Al grado que se habla de la población nacida en los 80 como la generación de la crisis. Asimismo, la perspectiva de transformación, de viraje hacia una nueva dirección en términos de la historia de la música en México, permite situar a Rodrigo González en el vértice de un cambio de rumbo, o quizás de manera más específica en la apertura de una nueva ruta para el rock mexicano. Vayamos de momento a analizar las condiciones de construcción de conocimiento sobre dicho objeto de estudio y las vicisitudes que implica. Por ahora valga sólo apuntar que es en ese contexto histórico, social y cultural en el que se inserta la producción de Rodrigo González, tema que será abordado en el segundo capítulo.

Nos proponemos hallar puntos de encuentro entre una disciplina cuya categoría de ciencia se ha debatido mucho en las últimas décadas, la sociología, y una propuesta de conocimiento, los estudios culturales, que se plantea en ocasiones como postdisciplinaria, interdisciplinaria o transdisciplinaria, pero en todo caso no busca encajar dentro de los parámetros tradicionales de lo científico, al menos entendido de manera positivista. De ahí que primero se plantea un recorrido por los problemas epistemológicos que tocan a la ciencia social en general, para luego entrar en materia con los conceptos y nociones centrales tanto de la sociología, como de los estudios culturales, que se toman en cuenta como marco de referencia teórico para el análisis de la producción de Rodrigo González.

## 1.1 Algunos problemas de la epistemología social contemporánea

### 1.1.1 La Modernidad en crisis

La hegemonía de la razón occidental y la concepción universal de la centralidad cultural metropolitana, “reafirmada por la relación de dominación con el resto de las sociedades” (Pozas, 2006: 21), la perspectiva unitaria de la historia con una finalidad última (Vattimo, 1989: 74) y la idea de una ciencia unificada, no responden ya a la necesidad de dar cuenta del conocimiento contemporáneo, situación que exhorta a la construcción de nuevas epistemologías. El filósofo, el científico, el investigador e incluso el artista no pueden seguir pensando bajo la lógica de la renovación constante, tomando como referente un pasado construido como la ‘tradición’ a negar. Pues la realidad que se intenta conocer es cada vez más compleja y ofrece un espectro más amplio de manifestaciones.

Para algunos autores, el objeto de conocimiento estaría constituido por la representación de una pluralidad de realidades que conllevan a su vez múltiples interpretaciones. En el arte contemporáneo, por ejemplo, ya no sería vigente la idea de separar la cultura (alta, de elites) de las culturas en general (Jameson, 1982: 167). Para Vattimo, en este sentido, los medios de comunicación en la sociedad actual posibilitan múltiples visiones del mundo (1989: 78). Sin embargo, a mi parecer, si bien existen dichas posibilidades de principio, las probabilidades de acceder a ellas siguen siendo limitadas por condicionantes de tipo material muy específicas. En el caso de México, para verlo en un ejemplo llano, el acceso a canales de televisión distintos a los del grupo Televisa o el grupo TV Azteca, de iniciativa privada, fuera del ámbito de la Ciudad de México son pocas debido a la infraestructura tecnológica; situación similar ocurre con estaciones de radio.

Así, si bien considero de suma importancia las posibilidades que presentan los medios de comunicación hoy, creo que no se pueden dejar de tomar en consideración esas posibilidades de acceso. Otro ejemplo es la

distribución de películas, nuevamente, fuera de la Ciudad de México es muy difícil encontrar cines donde se exhiban películas a precios inferiores a los de las grandes cadenas de cines y no hay cinetecas (de carácter público, subsidiadas por el estado) en toda la república. Ahora el Internet presenta nuevas posibilidades, aunque de nuevo nos enfrentamos a un público que si bien es más amplio no deja de ser restringido por el acceso a la tecnología.

Autores con distintos orígenes disciplinarios han reflexionado en torno a los problemas que plantea la construcción de conocimiento en nuestros días en los distintos ámbitos del conocimiento humano (Foster, 1983). La lógica de procedimiento para clasificar y desarrollar el saber en sus distintas formas a partir de la visión escatológica<sup>2</sup> transportada del judeocristianismo a la ciencia va menguando frente a circunstancias que no se ajustan más a la “dinámica binaria” (Pozas, 2006: 51). La lógica moderna, que centraba a la ciencia como único saber confiable ha de ceder paso, entonces, a otras posibilidades de elaboración de conocimiento.

Hoy que se frecuenta el término interdisciplinaridad quizá valga la pena repensar los conceptos antiguos de saber, presentes tanto en culturas occidentales como en culturas americanas prehispánicas. Aquellas donde el conocimiento se entendía como un todo y el término de la especialización carecía del sentido actual, y sobre todo de su prestigio. Aquí nos concentraremos en las ciencias sociales, clasificación que incluso está en peligro de perecer como tal, cediendo paso a una ciencia social general, cuyas ramas se ocupen de conocimientos específicos de acuerdo con nuevos ordenamientos. El problema consiste en la definición de las coordenadas y reglas de ese nuevo conocimiento que estaría en potencialidad de construirse. ¿Cuáles serían las nuevas categorías? Esto quizás no se pueda terminar de definir, ni mucho menos agotar en una buena cantidad de años. Y muy probablemente cuando se

---

<sup>2</sup> Se usa el concepto según la definición de Nicola Abagnano: “término moderno que se aplica a la parte de la teología que considera las partes “finales” o “extremas” de la vida humana o del mundo.” (1961: 424)

esté cerca de una recodificación en las ciencias sociales vendrán cuestionamientos que complicarán la posibilidad de organizar la aprehensión de conocimiento.

A continuación se hace una revisión de algunos de los problemas del conocimiento de lo social que inciden o, al menos, rondan los cauces de la teoría sociológica. Por un lado se tratan las aportaciones de Kuhn a los debates planteados desde la filosofía de la ciencia y la inserción de la hermenéutica en la discusión seria con las tradiciones naturalistas, que corren paralelos con la adopción de elementos hermenéuticos en la teoría sociológica contemporánea, y que de alguna manera 'desacraliza' el rol de las ciencias naturales en el conocimiento occidental. Por otra parte se hace una reflexión en torno a las diferencias planteadas en la división entre la antropología y la sociología, en un afán de reflexionar sobre la posibilidad de disolver separaciones que redundan en una visión occidental del conocimiento, y que como se ha enunciado ya, hoy no son suficientes. Todo lo cual incide en la aprehensión de las expresiones culturales.

### 1.1.2 El positivismo lógico y la teoría sociológica contemporánea

Las reflexiones elaboradas desde la historia de la ciencia a la filosofía de la ciencia estándar por Thomas S. Kuhn convocaron a una serie de cuestionamientos a la reflexión de la filosofía de la ciencia en términos generales que fue más allá de sus intenciones. Este fenómeno ha implicado un reconocimiento de la tradición hermenéutica por parte de la filosofía de la ciencia contemporánea. Dice Ambrosio Velasco:

considero que para que la filosofía de la ciencia pueda continuar progresando tanto en su vertiente naturalista como en la hermenéutica, se requiere un diálogo más estrecho entre ellas, y más aún, una integración sustantiva de estas dos tradiciones (Velasco, 2000: 16).

Pierre Bourdieu, Jürgen Habermas, Anthony Giddens, entre otros autores de teoría sociológica no han podido eludir los debates en la filosofía de la ciencia y en el mejor de los casos han tomado en cuenta algunas de sus aportaciones. Algunos de esos elementos condicionan y al mismo tiempo plantean retos para la construcción del marco de conocimiento asequible mediante la práctica de la sociología y, en una mayor ambición, del conocimiento de lo social en general.

A la visión unánime de separación entre ciencias naturales y ciencias sociales tomando como punto de partida la relación de dichas ciencias con su objeto de estudio, ha seguido el cuestionamiento sobre la incidencia concreta (subjetiva) de los científicos naturales sobre sus objetos de estudio. Partamos de que de acuerdo con Kuhn, el contexto de descubrimiento en las ciencias naturales es equivalente a dicho contexto de justificación: “tanto la observación y la conceptualización, como el hecho y la asimilación a la teoría, están enlazadas inseparablemente en un descubrimiento” (Kuhn, 1962: 97). Las teorías científicas, según este autor, se construyen bajo esquemas que él llama paradigmas y que se sostienen en la aprobación de una comunidad científica. Aunque el reconocimiento de estos elementos implica ya una posibilidad de acercamiento entre la forma de explicar las teorías de las ciencias sociales y las de las ciencias naturales, esto no significa que Kuhn equipare a unas con otras. Pues: “los positivistas lógicos, Popper, Kuhn y Lakatos, consideran que las ciencias sociales están menos desarrolladas o son menos maduras que las ciencias naturales” (Velasco, 2000: 50).

No obstante, podríamos decir que, a pesar de Kuhn y de Popper, se ha sembrado la duda dentro de las ciencias naturales sobre la posibilidad concreta de alcanzar un lenguaje puro de observación. Y esto de alguna manera puede tomarse como un reconocimiento a las ciencias sociales, al menos una importación de conceptos desarrollados en éstas, pues quizás ni Dilthey ni Weber creerían que su visión interpretativa de las ciencias llegara a influir en las ciencias naturales.

Por ello, con menos razón se puede plantear hoy en la teoría social un desprendimiento de la labor hermenéutica del investigador social (concebido por Dilthey y Weber como científico del espíritu). Una ambición de sintetizar las formas posibles del conocimiento sociológico ha llevado a algunos teóricos contemporáneos a proponer sistemas generales que incluyan tanto una perspectiva estructural de la sociedad, como una perspectiva de la acción social a escala de los actores.

Incluso Habermas, que proviene del marxismo, se ha visto en la necesidad de incorporar la hermenéutica a su teoría de la acción comunicativa. Este autor, que continúa argumentando la posibilidad de completar el proyecto moderno, ha concebido la necesidad de hallar criterios universales de validez, búsqueda orientada a demostrar la unilateralidad de la Modernidad como proceso de racionalización. En esa lógica, la interpretación tiene un lugar en su teoría sociológica:

un intérprete que participe virtualmente, sin intenciones propias de acción, sólo puede aprehender descriptivamente el decurso fáctico de un proceso de entendimiento a condición de enjuiciar el acuerdo y el disentimiento, las pretensiones de validez y las razones potenciales, a que se ve confrontado, sobre una base común, compartida en principio por él y por los implicados directos (Habermas, 1981: 165).

Ahora bien, si se reconoce que en la interpretación por parte de un 'moderno occidental' de los enunciados de sujetos que no pertenecen a su marco cultural, dichos sujetos están en la misma condición de crear marcos significativos tan válidos como los occidentales, significa esto dar un paso aventurado hacia el cuestionamiento de la validez unívoca de los conceptos modernos. Anthony Giddens ha argumentado que:

No hay manera de justificar un compromiso con la racionalidad científica antes que, por ejemplo, con la hechicería azande, aparte de las premisas y los valores que la ciencia misma presupone y que en verdad ha tomado

históricamente de su evolución en la cultura occidental (Giddens, 1976: 169).

Sin embargo, aquí se estaría cayendo ya en un relativismo que no se pretende, pues si todas las interpretaciones poseen la misma validez no habría un sentido para sostener la ciencia, o el conocimiento social. Giddens y Habermas tratan ambos de resolver este problema mediante la idea de la doble hermenéutica. Para Giddens:

hay un continuo «deslizamiento» de los conceptos construidos en sociología, por el cual se apropian de ellos aquellos individuos para el análisis de cuya conducta fueron originalmente acuñados, y así tienden a convertirse en rasgos integrales *de* esa conducta (lo que de hecho compromete potencialmente su acepción original en el vocabulario técnico de la ciencia social) (Giddens, 1976: 194).

En cambio, cuando Bourdieu trata de dar cuenta del actor en su desarrollo social el papel del sujeto queda un tanto limitado puesto que el papel del habitus, “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu, 1980: 92), asume una función de estructura estructurada, antes que estructurante.<sup>3</sup> Se trata allí con un autor que, si bien plantea la importancia de la hermenéutica como un factor en la epistemología de las ciencias sociales, deja de lado un tanto la posibilidad del papel interpretativo del sujeto de estudio. Dice en *El sentido práctico*:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente

---

<sup>3</sup> Sobre el concepto de habitus se abundará más adelante.

de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 1980: 86).

En los casos de los tres autores citados, sin embargo, hay una ambición de conciliar el ámbito de la interacción social con la perspectiva estructural. Explícitamente se reconoce la importancia del cuerpo, que tradicionalmente se ubicaba en los estudios antropológicos. Giddens recupera conceptos de Eric Erikson, como de Erving Goffman, valorándolos con un punto de vista innovador para la explicación del funcionamiento del sujeto en sociedad en el marco de su teoría de la estructuración. En ella se reconoce en los agentes humanos “la aptitud de entender lo que hacen en tanto lo hacen” (Giddens, 1984: 24). Es decir que a diferencia de otras teorías en las que el concepto de agencia se reduce o se opaca por la presencia de una estructura que moldea las acciones, para este autor sería muy importante la capacidad del agente de saber qué es lo que hace cuando interactúa.

Para fortalecer este concepto, Giddens aduce la existencia de una conciencia discursiva que implica el ser capaz de hacer un relato coherente de las propias actividades y de las razones que las movieron:

las expectativas normativas donde tiene raigambre el gobierno del cuerpo y de la apariencia no atañen sólo a los aperos de ornato ni a los parámetros gruesos de una conducta motora sino, precisamente, a ese tipo de «gobierno sostenido» que es «portador» de acción y que simultáneamente la atestigua (Giddens, 1984: 113).

Pero reconocer esta capacidad al sujeto no deja de plantearlo como sugestionado a aquello que si bien comprende no puede transformar. Lejos de esa tentación de la síntesis (y de la investigación basada en estadísticas), la teoría elaborada por Erving Goffman pide un reconocimiento del orden de la

interacción como “analíticamente viable”. En el sumario de entrevista que prosigue a *El orden de la interacción*, Yves Winkin refiere:

Goffman me explica que, durante los años cincuenta, se libró una dura batalla entre la sociología de investigación sobre el terreno (*field work sociology*) y la sociología «fuerte» (cuantitativa)... Los sociólogos del terreno, en especial los de Chicago agrupados en torno a Hughes, se vieron excluidos del mercado de trabajo (Goffman, 1988: 212).

En este autor (del cual como habíamos visto, Giddens retoma algunos aspectos) hay un reconocimiento explícito del cuerpo como un elemento a tomar en cuenta en los análisis sociológicos. Dado por obviedad, o asignado a una tarea del psicólogo, pareciera olvidarse que: “[p]or definición sólo podemos participar en situaciones sociales si llevamos con nosotros nuestro cuerpo y sus pertrechos, y este equipo es vulnerable a la acción de los demás” (Goffman, 1982: 176).

Así, términos como los de territorialidad personal, contacto, copresencia física son propuestos para el estudio de esos intercambios cara a cara o cuerpo a cuerpo. Refiramos aquí de paso que muchos de estos elementos encuentran una relación con los conocimientos necesarios para un director de una obra de teatro, un actor e incluso un dramaturgo.<sup>4</sup> Todo lo cual plantea esa posibilidad de requerir del conocimiento teatral para una elaboración teórica, así como para las metodologías de observación en ‘microanálisis’.

Goffman va generando conceptos para ese espacio de lo social que le interesa delimitar y que, debido en parte a la fuerte influencia del estadounidense Talcott Parsons, en la primera mitad del siglo veinte no eran siquiera tomadas en cuenta. Desde la elaboración del ‘orden de la interacción’ Goffman argumenta: “Las estructuras sociales no determinan las expresiones culturales aceptadas, simplemente ayudan a elegir entre el repertorio disponible de ellas” (Goffman,

---

<sup>4</sup> Tales conocimientos pueden ser: la distancia entre los personajes en un espacio dado, la construcción de ‘situaciones’ mediante el diálogo y la tensión dramática, la locuacidad, entre otros.

1982: 192). Con lo cual estaría contraponiéndose al concepto de habitus de Bourdieu en tanto que éste acota las posibilidades de la expresión cultural. El trabajo de adecuación que proponen Motti Regev (2007) y David Hesmondhalgh (2008) respectivamente, para ampliar las posibilidades de diálogo entre la tendencia a privilegiar la estructura y la que favorece la agencia, resulta muy oportuno en ese sentido, como se verá retomado más adelante.

En el caso específico del rock, una perspectiva como la de Goffman sirve para dimensionar la importancia de esta práctica social en la que es inevitable poner atención al cuerpo. El movimiento de caderas inmortalizado por Elvis Presley, la forma gatuna de caminar por el escenario de Mick Jagger junto con sus aullidos y gemidos, así como la erotización andrógina encarnada por David Bowie remiten a una ritualidad en el concierto que implica mucho más que solo escuchar. A partir del rock, la asistencia a un lugar para oír a un grupo tocar implica que el asistente sea todo menos pasivo. Se canta, se grita, se gime y se menea el cuerpo. Y esto en un concierto de rock clásico como los de los Rolling Stones. En los más extremos hay *slam*, cuando no verdaderas catarsis colectivas en las que el cuerpo está tan implicado como el discurso. En algún sentido es una especie de retorno a lo primitivo. El fenómeno de transgresión en términos de interacción física es mucho más potente que las palabras que pueda emitir un Lennon al comparar la celebridad de los Beatles con la de Jesucristo.

El rock, inserto en su lógica rebelde, invita a la liberación, desafía la represión psicológica. La periodista Wendy Guerra confesaba en su artículo sobre el concierto de los Stones en Cuba: “aunque no soy roquera, le presté mi cuerpo a mi madre, la dejé entrar en mí para que bailara esto conmigo, reencarnara y gozara en nombre de todos los que no resistieron, en nombre de los mártires cubanos del Rock and Roll” (Guerra, 2016). Cuando sus referencias de grandes aglomeraciones en Cuba eran las arengas de Fidel Castro o los conciertos de Silvio Rodríguez, el primer concierto de las llamadas Satánicas Majestades en Cuba significan un desafío sin proporciones a la “normalidad”.

Muy distinta es la actitud corporal en un concierto de trova, o de folk tradicional (previo a la influencia del rock). En este tipo de manifestaciones grupales, es más lo que se corea y lo que, en ocasiones, se exclama como consigna. Por poner un simple ejemplo, los “Viva Cuba” típicos en los conciertos de Silvio, o las solicitudes de tal o cual tema. La emotividad corporeizada se evidencia de otro modo. *Grosso modo*, creo que podría decirse que en el concierto de rock pesa más el efecto de la música, mientras que en el concierto de folk importa más la letra.

Desde luego que esto no implica suponer que no se escriban canciones significativas en el rock o que la melodía de una canción folclórica o, incluso una canción protesta, no atraiga en sí misma. Uno escucha la versión de “All Along the Watch Tower” de Bob Dylan (1967) en versión de Jimi Hendrix (1968) ante todo para apreciar las innovaciones técnicas como la distorsión del sonido que aplicó uno de los guitarristas mejor valorados en la historia del rock. Que para escuchar lo que dice se presta más la grabación original, con guitarra, percusiones y armónica en la que sobresale la voz de un Dylan joven. A la inversa, uno puede escuchar la versión de Sting de “Little Wing” (1987) para disfrutar la sugerente letra escrita por Jimi Hendrix veinte años antes (1967). En la original, del grupo The Jimi Hendrix Experience, hay una especie de impulso magnético que atrae por el rasgueo de las cuerdas, mientras que en la segunda, si bien la musicalización es de fina manufactura, la voz de Sting destaca expresando la letra.

Hasta ahora habíamos visto una necesidad por parte de los teóricos de la sociología por conciliar perspectivas epistemológicas distintas, tratando de ir más allá de los presupuesto weberianos, por una parte, así como de los presupuestos durkheimianos y marxistas. Luego con esta breve referencia a Goffman hemos contemplado una posibilidad distinta de mirar la sociología, sin pretensiones de sistematización. Y esta reflexión a su vez si bien no se puede agotar aún, plantea nuevas preguntas. Si la teoría sociológica ambiciona la inclusión de los elementos de la interacción como determinantes en ese ámbito

específico, y que incluso puedan llegar a incidir en el terreno de las estructuras (Goffman, 1982: 194), la posibilidad de una nueva epistemología para la ciencias sociales invita a romper barreras.

Así, casi de manera inevitable se ha puesto en marcha en este sentido la posible disolución de linderos entre la antropología social y la sociología, entre ésta y la historia, etcétera. A continuación interesa desarrollar esta posibilidad de amalgamar la antropología y la sociología, como una consecuencia del derrumbe de los argumentos que las construyeron para estudiar objetos de estudio tan distintos. Todo lo cual invita a poder pensar la cultura desde una óptica bien distinta.

### 1.1.3 La posibilidad de la 'ciencia del hombre'

Como sostiene Ricardo Pozas, uno de los elementos cruciales en el desarrollo de la identidad occidental consiste en la construcción del Otro.

la consolidación de la centralidad metropolitana católica en España que se extendió a América supuso la construcción de esta identidad a partir de la diferenciación amalgamadora frente a musulmanes, judíos e indios. Uno de los elementos constitutivos de la identidad occidental moderna es la producción del Otro a través de la tradición judeocristiana (Pozas, 2006: 21).

El “descubrimiento” de América por los países europeos y la posterior colonización de este continente quedan como telón de fondo de la elaboración de los conceptos para ese Nuevo Mundo. De ahí el desarrollo de la antropología en tanto disciplina estudiosa de lo Otro, sea éste la primitiva versión del hombre occidental (la infancia) o una de las razas distintas, grupos sociales que aún no habrían alcanzado un grado civilizado. Arqueólogos o antropólogos físicos, etnógrafos e incluso los lingüistas estarían encargados del estudio del hombre en tanto especie animal sea en relación con la naturaleza, en la construcción de

cultura, así como en la interacción entre hombres. Sin embargo, hoy no se puede hablar de esa visión de la antropología tradicional para definir el trabajo de la antropología contemporánea, cuyos estudios de campo en sociedades contemporáneas son cada día más difícil de diferenciar de los de la sociología.

Una diversidad de enfoques de estudio no ha de ir de la mano de la fragmentación de una visión de conjunto del hombre y de la sociedad. Se sustenta un punto de partida común, una sólida materia como objeto de estudio de la que las ciencias de lo humano se desprenden. La sociología, según Anthony Giddens, es una ciencia que estudia a las sociedades modernas, a los hombres establecidos en ciudades industrializadas. Es en todo caso una disciplina que ya mira a su propia gente. Nace del impulso crítico de una sociedad como la francesa, del desencanto de las consecuencias de la Revolución. Si para la sociología algunos autores llegan a considerar a Montesquieu como un 'abuelo' de la disciplina y a Saint Simon y Comte como referentes ya más cercanos y directos; la antropología, en cambio, según Paul Mercier, puede ver sus albores prehistóricos en personajes tan lejanos como Herodoto o Marco Polo (Mercier, 1966).

La antropología no tomó a la física como un referente en las ciencias naturales para construirse a su semejanza, quizás por esta laxitud implícita en su condición de otredad. En todo caso se acercó en algún momento a teorías biológicas (como también lo hizo la sociología), pero también al estructuralismo proveniente de la lingüística. Y ahí realmente comienzan a complicarse las posibilidades de diferenciación, pues los autores estructuralistas de pronto son difíciles de clasificar en una o en otra disciplina con precisión (por no hablar de los posestructuralistas).

Si bien Mercier, cuya *Historia de la antropología* tomamos como referente, abre un abanico de posibilidades de enfoques teóricos en dicha disciplina, donde algunos autores privilegian la función y otros la estructura, donde unos emanan de una formación filosófica mientras que otros lo hacen de una biológica, lo que

queda claro es que no hay una definición del todo específica de qué debe estudiar la antropología.

La situación frente a la cual se encuentra la sociología no es muy distinta, pues, como hemos venido desarrollando más arriba, los lentes con que se mira el objeto de estudio pueden dar como resultados interpretaciones disímbricas y en no pocas ocasiones encontradas. Ante una diversidad de metodologías de investigación, parece muy difícil de concebir una antropología totalizadora, o al menos una disciplina que abarque lo más posible de los intereses que surgen de estudiar al hombre. Sin embargo, no ha existido una ambición sistémica equiparable a los esfuerzos en teoría sociológica. El estructuralismo de Lévi-Strauss, sin embargo, ha querido avanzar hacia el hallazgo de elementos comunes a todas las civilizaciones.

De una lectura de los distintos derroteros que ha seguido la antropología, surgen más vaguedades que certezas, pues los procedimientos de estudio también se multiplican como en el caso de las delimitaciones teóricas. Sin embargo, Mercier destaca la actual preocupación dual por el trabajo de campo, de un lado, y por las formulaciones teóricas, del otro. Sólo de esta manera, como ha sugerido también el mismo Bourdieu, en el proceso práctico de mirar hacia la teoría y viceversa, es posible consolidar un conocimiento más auténtico. Por otra parte, el reconocimiento de la relación entre aspectos de interés para la antropología social y la antropología física en una intención sociológica llama también la atención para la cada vez más difícil diferenciación entre sociología y antropología social.

La antropología no podría dar cuenta de las sociedades que estudia si su labor de investigación se situara exclusivamente en el plano de la antropología social, de la misma manera en que no podría cerrarse a estudiar las cuestiones lingüísticas. El arqueólogo ha de estar consciente de los alcances religiosos y de relaciones sociales de los fenómenos que estudia para ser capaz de explicar con mayor aproximación a la realidad la situación en que se desarrolla o desarrolló

una sociedad. De ahí la necesidad de ubicar una disciplina de lo social como un todo, una diversidad de propuestas posibles de investigación.

En la antigüedad griega, un filósofo se formaba con bases matemáticas y un pensador como Aristóteles podía tener un tratado de Poética, lo mismo que uno sobre Política y otro de Metafísica. La tradición de pensamiento moderno de la que emana el conocimiento sociológico, no obstante, se ha fragmentado a tal grado que la formación profesional se orienta hacia la especificidad y la especialidad. El problema de esto es que cada vez se conoce más de un campo de estudio limitado que puede terminar en una limitación de perspectivas.

Hay una enunciación de Mercier en las conclusiones de su libro que invita a una revisión de la división de las ciencias sociales. Dice el autor que

si bien todavía en la actualidad parece posible una elección entre antropología y sociología, para el análisis de las sociedades vivas, tal vez mañana será necesario que se cree una «ciencia del hombre», que se beneficie de aportaciones conceptuales y metodológicas de ambas disciplinas, y que se diversifique en especializaciones, por lo menos regionales (Mercier, 1966: 207).

Esta aseveración halla una resonancia no sólo en la necesidad de comunicación entre las ciencias sociales, sino en la equiparación de objetos de estudio y en el hallazgo de elementos teóricos y metodológicos relacionados con el procesamiento de la investigación. Pero no se puede dejar de lado que la antropología por definición estudia al hombre como una entidad abstracta, que se transforma de civilización en civilización e históricamente. Allí, la antropología estudiaría las particularidades del comportamiento expresado en distintas facetas. La abstracción sociológica, en cambio, ha procurado una comprensión de lo social diferenciándolo de lo grupal y sustentando la diferenciación de una “suma de individuos”.

Desde la sociología costaría trabajo concebir una ciencia del hombre, como tal, sin referencia explícita a los vínculos establecidos ya sea en la medida

de las estructuras macro, como en el espacio de la interacción, entendido bajo la perspectiva de Goffman:

La interacción social puede definirse en sentido estricto como aquella que se da exclusivamente en las situaciones sociales, es decir, en las que dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas respectivas (Goffman, 1982: 173).

Pareciera que una antropología original en su construcción epistemológica concibiera las distintas sociedades en que se desarrollan los individuos como cuerpos sociales dados. Sin embargo, una cautelosa observación de las relaciones sociales, así como de las construcciones culturales de las sociedades de manera general ayudan a concebir un objeto de estudio más rico. Y lo mismo habría que observar en el caso de la sociología, puesto que los fenómenos culturales pueden ser cruciales en el estudio de las circunstancias sociales específicas.

No se trataría ya de una interdisciplinaridad, o una comunicación entre las ciencias como la que había planteado Braudel (1960), sino de esa posibilidad compleja que implicaría una relectura de las ciencias sociales y su redefinición con la finalidad de construir parámetros de conocimiento novedosos.

#### 1.1.4 La necesidad de descentralización

Si se está discutiendo ya el tejido de redes del conocimiento que ha construido la ciencia y (aunque en este trabajo no se analicen es necesario enunciarlos) el arte, la religión, la ideología es por la necesidad de redefinir las formas de conocimiento, de modo que sus paradigmas dejen de basarse en el posicionamiento de la ciencia europea como centro. Pero esto no es de manera alguna un reto sencillo, pues mirando hacia atrás sobre lo que se ha venido construyendo, sobre esas ideas que nos han formado y que nos conforman no es sencillo definir qué es lo que hay que desechar.

No podemos limitarnos a una ambición regionalista como la que planteaba José Martí: “La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra” (1891: 75). Aunque la siguiente pregunta que se hace Martí no es de menospreciarse:

¿Cómo han de salir de las Universidades los gobernantes, si no hay Universidad en América donde se enseñe lo rudimentario del arte del gobierno, que es el análisis de los elementos peculiares de los pueblos de América? A adivinar salen los jóvenes al mundo, con antiparras yankees o francesas, y aspiran a dirigir un pueblo que no conocen (Martí, 1891: 74).

Tarea difícil la de plantearse la reconstrucción o la construcción de lo nuevo. A partir de dónde, para llegar a dónde. Esa seguridad moderna de creer saber a dónde se va, o a dónde se podría ir, tomar en cuenta el pasado, la memoria histórica para construir el presente en función del futuro.

Descentrarnos de Europa, pero también descentrarnos de la ciencia, ese sería el reto profundo; en un primer momento dejar de mirar hacia ese constructo histórico con la fe en su capacidad de sanarlo todo. Aquí se han expuesto las posibilidades de unir a dos ciencias sociales, pretendiendo romper con un esquema de división proveniente de una visión eurocentrista, y por otra parte la dificultad para enmarcar a la sociología como una ciencia con una sistematización general.

Quizás haga falta desembarazarse de las pretensiones de universalidad del conocimiento, que resultan en su mayoría mirando hacia Europa. No puede haber más respuestas unívocas, fórmulas totales. El ensayo, como sugiere García Canclini (1990), en la idea de esta nueva teoría a secas, sin ornamentos de categorización, si bien reconocido como una de las formas de la Modernidad, al abrirse a una mayor vinculación entre disciplinas se convierte de ese modo en una vía de expresión compleja y rica. Nos alejamos con ello de la pretensión de

elaborar tratados, teorías generales. Quizás sea pertinente recordar y reconocer la imposibilidad del pensamiento humano de comprenderlo todo, a pesar de sus ambiciones. El poeta José Gorostiza expresó así las contradicciones del pensamiento en *Muerte sin fin*, uno de los poemas de largo aliento más relevantes en la lírica mexicana del siglo XX.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas  
que todo lo concibe sin crearlo!  
Finge el calor del lodo,  
su emoción de substancia adolorida,  
el iracundo amor que lo embellece  
y lo encumbra más allá de las alas  
a donde sólo el ritmo  
de los luceros llora,  
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie  
y permanece recreándose a sí misma,  
[...]  
—oh inteligencia, páramo de espejos!  
helada emanación de rosas pétreas  
en la cumbre de un tiempo paralítico;  
pulso sellado;  
como una red de arterias temblorosas,  
hermético sistema de eslabones  
que apenas se apresura o se retarda  
según la intensidad de su deleite;  
abstinencia angustiosa  
que presume el dolor y no lo crea,  
que escucha ya en la estepa de sus tímpanos  
retumbar el gemido del lenguaje  
y no lo emite;  
que nada más absorbe las esencias  
y se mantiene así, rencor sañudo,  
una, exquisita, con su dios estéril,  
sin alzar entre ambos  
la sorda pesadumbre de la carne,  
sin admitir en su unidad perfecta  
el escarnio brutal de esa discordia

que nutren vida y muerte inconciliables,  
siguiéndose una a otra  
como el día y la noche,  
una y otra acampadas en la célula.

(Gorostiza, 1938: 72)

Es en este contexto de incertidumbre de las ciencias donde se ha venido abriendo una oportunidad para los estudios culturales, un espacio en esencia interdisciplinario, que a diferencia de la sociología no se plantea el problema de la comprobación científica en un afán de asimilación con las llamadas ciencias duras. Lo cual no obstruye la posibilidad de hallar puntos de encuentro entre una teoría sociológica arraigada al saber científico, como es la propuesta de Bourdieu, así como con la fenomenología de Schutz, de raigambre filosófica, con las prácticas de los estudios culturales.

Por otra parte, Jameson habla de la presencia actual de títulos en las librerías que ya no son clasificables en las “antiguas categorías de género y discurso” que se podrían agrupar como teoría contemporánea (Jameson, 1982:167). El extendido concepto de teoría crítica, usado de cotidiano, podría expresar esa misma tendencia. Es precisamente allí donde los estudios culturales se han logrado posicionar como propuesta inclusiva de distintos marcos de conocimiento. De ahí que Stuart Hall, según refiere su discípulo Lawrence Gossberg, llegó a proponer el uso de la teoría de manera específica, para aplicarla en función de contextos específicos.

Frente a la dificultad de definir el quehacer de las ciencias y de establecer los parámetros justificables de la producción de conocimiento, frente a las múltiples crisis, en fin, se abre la oportunidad de hacer estudios culturales.

A continuación me propongo esbozar conceptos fundamentales de la sociología de la práctica de Bourdieu, que ha tenido una incidencia clara en el desarrollo de los estudios sobre la cultura.

## 1.2 La sociología de la práctica: Pierre Bourdieu

De los sociólogos de la segunda mitad del siglo XX, Bourdieu resulta el más imprescindible para tomar en cuenta en el análisis de la cultura. Si bien sus estudios abarcan temas como los usos de las relaciones del parentesco en Argelia, las implicaciones de la estructura social de la soltería en una región de los Pirineos en Francia, hasta el deporte y la televisión, su aportación al análisis de la cultura ha dejado una huella sustancial en el pensamiento contemporáneo.

Tentativa de comprensión global del mundo social, la teoría de Bourdieu es una de las propuestas más ambiciosas en el ámbito sociológico. Así sintetiza el propósito de su quehacer al final del Libro 1 de *El sentido práctico*:

El objeto de la ciencia social es una realidad que engloba todas las luchas, individuales y colectivas, que apuntan a conservar o a transformar la realidad, y en particular aquellas cuyo asunto en juego es la imposición de la definición legítima de la realidad y cuya eficacia estrictamente simbólica puede contribuir a la conservación o a la subversión del orden establecido, es decir, la realidad (Bourdieu, 1980: 227).

Sin duda la investigación vertida en *La distinción* es un parte aguas en el análisis de ese criterio tan complejo como el gusto. Términos adecuados por él como *campo*, *habitus* y *capital cultural* se han convertido en parte de una jerga común en la reflexión sobre las prácticas culturales. Por otra parte, Bourdieu es uno de los sociólogos que más se han dedicado a reflexionar sobre la tarea misma del intelectual dentro de la sociedad.

Su propuesta de entender la disciplina sociológica como un socioanálisis, deja clara su herencia del pensamiento freudiano, mientras que por otra parte busca relacionar sistemas de pensamiento tan distantes como el de Marx, Durkheim o Weber, por mencionar tan solo los pilares de la disciplina. Pues Bourdieu se propuso abarcar las perspectivas de distintas escuelas de

sociología en su propia construcción de una visión general del mundo social. El desarrollo de la teoría y la metodología de Bourdieu son, por tanto, complejos de asir.

Su deuda con el estructuralismo queda explícita en el Prefacio a *El sentido práctico*, su libro “teórico” central:

Las glosas filosóficas que en un momento rodearon al estructuralismo olvidaron e hicieron olvidar lo que sin duda constituía su novedad esencial: introducir en las ciencias sociales el *método* estructural, o más sencillamente, el modo de pensamiento *relacional* que, rompiendo con el modo de pensamiento sustancialista, conduce a caracterizar todo elemento por las relaciones que lo unen a los otros en un sistema, y de las que obtiene su sentido y su función. Lo que es difícil, además de infrecuente, no es tener lo que se llama “ideas personales”, sino contribuir aunque sea un poco a **producir e imponer modos de pensamiento impersonales que permiten producir, a las personas más diversas, pensamientos hasta ese momento impensables** (Bourdieu, 1980: 13; la negrita es mía).

Destaco la última parte del enunciado, considerando que es allí donde reside la esencia de su propuesta de comprender el mundo de lo social desde una perspectiva que involucra el sentido común, así como el pensamiento generado en un yo colectivo, antes que en un yo individual. Lo cual lo lleva a proponer el tratamiento de “los hechos históricos como sistemas de relaciones inteligibles” (2007: 13). Pero si bien el autor francés reconoce su herencia estructuralista, asume también su distanciamiento al considerar la necesidad de tomar en cuenta la “dialéctica de las estructuras sociales y de las disposiciones estructuradas y estructurantes en la que se forman y transforman los esquemas de pensamiento”, es decir, el habitus (2007: 68). Dicho pensamiento relacional engarza con la noción de campo, como explica Alicia B. Gutiérrez:

Entendido como un sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas, el campo, en sentido general, asume también una existencia temporal, lo

que implica introducir la dimensión histórica en el modo de pensamiento relacional y con ello tomar distancias respecto de la tradición estructuralista y conformar una perspectiva analítica autodefinida como “estructuralismo constructivista”.

Conceptualizados como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”, [...] los distintos campos sociales presentan una serie de propiedades generales que, adoptando ciertas especificidades, son válidas para campos tan diferentes como el económico, el político, el científico, el literario, el educativo, el intelectual, el del deporte, el de la religión, etc. (Gutiérrez, 2011:11)

Para el sociólogo francés es fundamental considerar que las condiciones de producción de conocimiento inciden en la observación del objeto de estudio. Y que todas las estrategias de análisis que emplea el sociólogo le deben ser aplicadas a sí mismo. Una de las mejores síntesis de su aportación crítica a la construcción del saber es la siguiente:

La teoría de la práctica en cuanto práctica recuerda, contra el materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son *construidos*, y no pasivamente registrados, y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de dicha construcción es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituyen en la práctica, y que está siempre orientado hacia funciones prácticas (1980: 86).

Es en *El sentido práctico* también donde Bourdieu establece algunas de las definiciones del concepto de *habitus*, y digo unas de ellas, pues nunca quiso establecer un término cerrado, estanco, debido a que dentro de las características intrínsecas de dicho término está el que se adecua a un contexto específico, dado que es indisoluble de la práctica. El *habitus* no es en esencia sino en acción. En *Lección sobre la lección* dice:

El principio de la acción histórica [...] no reside en la conciencia ni en las cosas, sino en una relación entre la historia objetivada en las cosas, bajo

forma de instituciones, y la historia encarnada en los cuerpos bajo la forma de este sistema de disposiciones duraderas que yo llamo *habitus*. El cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo (Bourdieu, 1982: 40).

La deuda de este concepto con Pascal se hace explícita en la concepción del ser humano, al mismo tiempo, como autómeta y como espíritu. Retomo la cita concreta referida por Bourdieu de los *Pensamientos* de Pascal:

Hay que adquirir una creencia más fácil, la de la costumbre, que sin violencia, sin método, sin argumentos nos hace creer las cosas e inclina todas nuestras potencias a esta creencia, de modo que nuestra alma caiga en ella espontáneamente. Cuando sólo se cree por la fuerza de la convicción y el autómeta está inclinado a creer lo contrario, no es bastante. Hay que hacer que crean nuestras dos piezas: el espíritu por la razón de que basta haber visto una vez en la vida, y el autómeta por la costumbre, y no permitiéndole que se incline a lo contrario (Bourdieu, 1980: 79).

Esto lleva a Bourdieu a afirmar en su análisis del sujeto como tomador de decisiones que la posibilidad de elegir entre distintas opciones se ve necesariamente afectada por las condiciones en las cuales se efectúan dichas opciones:

Las paradojas con las que tropieza el esfuerzo por pensar la creencia dentro de la lógica de la decisión hacen ver que la adquisición real de la creencia se define por el hecho de que ella resuelve sus antinomias en la práctica. La génesis implica la amnesia de la génesis: la lógica de la adquisición de la creencia, la del condicionamiento insensible, vale decir continuo e inconsciente, que se ejerce a través de condiciones de existencia tanto como por intermedio de incitaciones o de explícitos llamados al orden, implica el olvido de la adquisición, la ilusión de la condición innata de la adquisición. De manera que no hay necesidad de invocar este último asilo de libertad y de la dignidad de la persona, la “mala fe” como decisión de olvidar la decisión y mentira de sí mismo, para

explicar el hecho de que la creencia, así como cualquier otra especie de adquisición cultural, puede vivirse a la vez como lógicamente necesaria y como sociológicamente incondicionada (Bourdieu, 1980: 81).

El sujeto estaría entonces inserto en una dinámica compleja de “libertad controlada”, que está “tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales.” El habitus se establece así como una forma de capital acumulado, “pasado actuado y actuante” (Bourdieu, 1980: 90-92).

Uno de los mayores aportes de Bourdieu al estudio de la sociología, y, concretamente, a la sociología de la cultura es la comprensión de la economía como un sistema mediante el cual se pueden abarcar muchas otras prácticas sociales. Dice al respecto en su crítica al *rational choice*:

no reconocer que esa economía que la teoría económica describe es un caso particular de todo un universo de *economías*, es decir de campos de lucha que difieren tanto por lo que está en juego y por las rarezas que se engendran en ellos como por las especies de capital que en cada uno intervienen, impide explicar las formas, los contenidos y los puntos de aplicación específicos que se imponen así a la búsqueda de la maximización de los beneficios específicos y a las estrategias muy generales de optimización (de las que las estrategias económicas en el sentido estricto son sólo una forma entre otras) (Bourdieu, 1980: 83).

De esta manera, Bourdieu se apropia de estrategias de análisis inherentes al estudio de la economía (y concretamente a partir del análisis del capitalismo en Marx). De ahí que el concepto de *capital*, así como muchos otros provenientes del campo de la economía, al igual que la lógica de las prácticas económicas, sean empleados por Bourdieu de maneras poco ortodoxas (aunque ahora bastante difundidas). Explica más adelante en *El sentido práctico* al hablar de los rituales y la dimensión “simbólica” de los intercambios en Argelia:

el capital simbólico es ese *capital negado*, reconocido como legítimo, es decir desconocido como capital (pudiendo el reconocimiento, en el sentido de gratitud, suscitado por los favores ser uno de los fundamentos de ese reconocimiento) que constituye sin duda, con el capital religioso, la *única forma posible de acumulación* cuando el capital económico no es reconocido (Bourdieu, 1980: 188).

Bourdieu reconoce en ese sentido su lectura de Weber desde una perspectiva que no opone, sino que complementa al marxismo, llevando “el modo materialista de pensamiento a terrenos que el materialismo marxista abandona de hecho al espiritismo” (Bourdieu, 1980: 33). Y más adelante, explicita:

El capital simbólico no sería más que otra forma de designar eso que Max Weber llamó carisma, si, prisionero de la lógica de las tipologías realistas, aquel que sin duda comprendió mejor que nadie que la sociología de la religión era un capítulo, y no el más pequeño, de la sociología del poder, no hubiera hecho del carisma una forma particular de poder en lugar de ver en él una dimensión de todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimiento, del desconocimiento, de la creencia “en virtud de la cual las personas que ejercen autoridad son dotadas de prestigio” (Bourdieu, 1980: 227).

Basten por ahora estos ejemplos del uso de una terminología económica para dejar clara la aportación del pensamiento económico a la sociología de Bourdieu. Dejaremos aquí también la glosa de su construcción teórica, para entrar en las aportaciones de los estudios culturales. Más adelante se retomarán algunos de los conceptos aquí esbozados, si bien no en un afán de construcción de conocimiento sociológico como tal, pues de hecho no interesa asirse a la teoría de la práctica de Bourdieu de manera definitiva, sino hacer uso de algunos de sus conceptos y, sobre todo, enfoques de análisis en función del estudio de la práctica cultural de Rodrigo González.

Adecuar la teoría de los campos de Bourdieu a la música popular tiene sus limitantes, comenzando por el hecho mismo de que su noción de lo popular

está muy acotada por una concepción más de corte apocalíptico que integrado, dicho en términos de Eco (1965). Bourdieu apunta que los artistas y los intelectuales, como pocos agentes sociales, dependen sustancialmente de la imagen que otros miembros del mismo campo tienen de ellos. En cuanto a la dinámica de este tipo de cambios, observa en “El mercado de los bienes simbólicos”:

Todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural: cuando los diferentes productores se enfrentan es también en nombre de su aspiración a la ortodoxia o, en términos de Max Weber, al monopolio de la manipulación legítima de una clase determinada de bienes simbólicos; y cuando son reconocidos, es su aspiración a la ortodoxia la que es reconocida. El hecho de que las oposiciones o las divergencias se expresen espontáneamente en el lenguaje de la excomuniación recíproca revela que **el campo de producción restringida puede no estar jamás dominado por una ortodoxia sin jamás dejar de estar dominado por la cuestión de la ortodoxia, es decir, por la cuestión de los criterios que definen el ejercicio legítimo de un tipo determinado de práctica cultural.** De ello se deriva que el grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide según el grado en el cual puede funcionar como un mercado específico, generador de un tipo de rareza y de valor irreductibles, entre otras cosas, a la rareza y el valor económico de los bienes considerados, a saber, la rareza y el valor propiamente culturales (Bourdieu, 1971: 93; las negritas son mías).

Considero que en el caso de la música popular, dicha autonomía de los valores culturales es desafiada constantemente por otros valores, incluyendo los de tipo político, aquellos a los que apelaban los músicos de la canción protesta, por ejemplo, o los roqueros a partir de los años 90 en México que, como veremos, ejercían una actividad cultural vinculada directamente con las demandas sociales de la época.

La noción del “arte medio” hace a Bourdieu ver expresiones de la cultura no consagradas por la elite casi como una mera cuestión divulgativa:

El arte medio también renueva sus técnicas y su temática tomando prestados a la cultura erudita y, con mayor frecuencia aún, al “arte burgués”, los procedimientos más divulgados entre los que se empleaban una o dos generaciones antes, y “adaptando” los temas o los asuntos más consagrados o más fáciles de reestructurar según las leyes tradicionales de composición de las artes populares (por ejemplo, la división maniquea de los roles). En este sentido, el arte medio no tiene otra historia que la que le imponen las transformaciones de las técnicas y las leyes de la competencia (Bourdieu, 1971: 121).

Aún bajo esa concepción limitada de la cultura popular, Bourdieu anota una interesante aclaración sobre la naturaleza colectiva de la misma:

es necesario recordar que la cultura popular es el objeto de transmisión sobre todo oral y que no supone, de ningún modo, la existencia de un público que paga y de un cuerpo de profesionales especializados que vive de su arte y que pone en práctica técnicas racionalizadas. De ello se deriva que, cualquiera que fuese el origen de su temática, esta cultura, que era el producto de una selección y de una reinterpretación casi colectiva, estaba mucho más estrechamente adaptada al público, cuyas tradiciones, valores y visión del mundo expresaba mucho más directamente, y, por tanto, tenía mayor capacidad de producir fuertes emociones colectivas (Bourdieu 1971: 121).

En el caso de un músico de la escena folk-rock esa noción colectiva está más que presente. Por lo cual, es necesario ampliar el registro de la agencia, ir más allá de una visión estrecha de un tipo de arte. Remito a dos canciones específicas de Rockdrigo; “Huapanguero” (3.3.1), que hace referencia, precisamente, a esa tradición oral:

Dibujando alegrías, haciendo del tiempo un manantial.  
Huapangos que improvisan entre la risa y el mezcal  
o cantando dolores de las tristezas de un jacal  
de algún amor perdido o tal vez un héroe inmortal.

Oh, indio de ágil verso, poeta del viento  
es tu jarana ríos, valles y montes  
con tu falsete largo como el cenzontle.  
Huapanguero, quisiera expresarte aquí mi sentimiento.  
Huapanguero, quisiera expresarte aquí mi sentimiento.

*(El profeta del nopal, 1986)*

Las palabras de origen local como mezcal, jacal y jarana<sup>5</sup> evidencian la raíz oral de esa tradición que Rodrigo homenajea al tiempo que reproduce.

La otra canción es “Oye tú, pescador” (3.3.2) de la que señalo por ahora dos estrofas en las que puede verse la relación con el universo campirano idealizado por el folk, como más adelante se retomará en el capítulo 3:

Viejas riveras, cielos azul carmesí.  
Gente que gasta sus manos, muy húmedas, sin pedigrí.  
Historias llenas de escamas, cuentos salinos de otoño,  
licores que rompen vidas sin avisar un retoño.

Rompes las olas, con la proa de tu existir.  
Diez peces, un caracol, justifican tu sentir.  
Conociendo la tormenta, sabiendo lo que es un ciclón,  
corrientes y brisas marinas conforman así tu canción.

*(No estoy loco, 1993)*

Los criterios de Bourdieu son entonces muy necesarios, mas no suficientes para dar cuenta de las implicaciones de este tipo de práctica cultural. Con más razón si tomamos en cuenta lo que se dijo en el apartado anterior acerca de la descentralización. Un libro fundamental como *La distinción* puede aportar muchísimo para la comprensión de los fenómenos de consumo, si bien hay que

---

<sup>5</sup> El mezcal es una bebida extraída del agave, una de cuyas variedades es el tequila; jacal es una construcción humilde, semejante a una choza; jarana es un instrumento de cuerdas que, como se verá en el capítulo 3, se utiliza en la interpretación del huapango.

tener en cuenta sus limitantes para analizar manifestaciones culturales en un país definido como nación a partir del discurso del mestizaje, así como de todas las diferencias de tipo económico y político que se pueden observar entre México y Francia. Es ahí donde la visión transversal de los estudios culturales ayuda a dimensionar otros temas que están en juego en la práctica de la música popular.

### 1.3 Aproximación a los estudios culturales

#### 1.3.1 “El corazón de los estudios culturales”

Lawrence Grossberg en *Estudios culturales en tiempo futuro* aborda algunas nociones fundamentales sobre dicho campo de conocimiento. Recurro a este texto por su virtud de síntesis del proyecto de los estudios culturales, si bien más adelante, en los capítulos 2 y 3, retomo discusiones desde las perspectivas de otros autores como Storey y Hall (respecto a los conceptos de la hegemonía y lo popular), Hebdige (acerca de las subculturas y la contracultura), así como Frith (con respecto a sus planteamientos en torno a la sociología del rock) relacionándolos de manera directa con el caso específico de Rodrigo González y su música. De momento sólo interesa plantear la esencia interdisciplinaria y contextual de la propuesta de los estudios culturales.

Grossberg en una primera instancia establece lo que para él, siguiendo a Stuart Hall, Richard Hoggart y Raymond Williams consiste la labor de los estudios culturales. A continuación retomo los cuatro puntos que me parecen fundamentales:

1. Los estudios culturales se ocupan de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, el modo en que se insertan

- y operan en ella, y la manera en que reproducen, combaten y quizá transforman las estructuras de poder existentes (Grossberg, 2010: 22).
2. Se interesan por la construcción de contextos de la vida como matrices de poder, pues entienden que las prácticas discursivas están inextricablemente ligadas a la organización de las relaciones de poder (Grossberg, 2010: 22).
  3. Los estudios culturales son una forma de habitar la posición del académico, el maestro, el artista y el intelectual, una forma (entre muchas) de politizar la teoría y de teorizar la política (Grossberg, 2010: 23).
  4. Además constituyen un esfuerzo por encontrar una práctica intelectual que asuma su responsabilidad frente al contexto cambiante (las condiciones cambiantes en lo geográfico, histórico, político, intelectual e institucional) en el cual funciona (Grossberg, 2010: 23).

En el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham (en adelante CECC), se estableció la relevancia del trabajo intelectual, no solamente en el ámbito académico, sino precisamente fuera de él. Para ello, la práctica del conocimiento debería tomar en cuenta las demandas políticas del mundo exterior a la universidad, con la intención de formular un discurso que tuviera sentido en la sociedad.

La pregunta que Hoggart [...] les planteaba a los textos no era qué hacen las personas con un texto –que luego sí fue la pregunta que se planteó en el Centro– sino “qué relación tiene este texto complejo con la vida imaginativa de los individuos que conforman su público” (Grossberg, 2010: 28).

A partir de ahí desarrolla la importancia de dicha contextualización, entendida como “delinear la configuración que rodea a [un] hecho social y lo constituye” (2010: 43). Una contextualización radical llevaría a que dicho contexto no sólo defina el objeto de estudio, sino también su práctica. Lo cual

implica asumir el cambio como una constante. La realidad es contingente y los acontecimientos sólo pueden comprenderse en virtud de sus relaciones con otros elementos.

### 1.3.2 Breve paréntesis sobre el concepto de formación económico social

La articulación del contexto, como tarea clave del estudioso de la cultura, puede entenderse mejor a partir de la noción de formación económico-social de Marx. La idea de formación nos remite a la historia, pero a una historia en constante cambio. A lo largo del tiempo los hombres construyen ese todo en que las relaciones de producción cobran una gran importancia. Y cuando hablamos de la formación económico-social que estudió Marx, la del capitalismo, hemos de tomar en cuenta que explica dichas relaciones para la sociedad capitalista en su conjunto para todos los países.

Así, en la economía capitalista, las relaciones de producción tienen una importancia sin precedentes en la formación económico-social en su conjunto, puesto que se trata del estadio superior de las formaciones de la historia. La formación económico-social se sitúa en el marxismo como una herramienta muy útil para comprender teóricamente las condiciones en que se ha ido desarrollando la sociedad, en cada momento histórico, observando para ello la perspectiva de totalidad.

Cuando Marx critica la economía política, hace una pausa en las nociones de producción, distribución, cambio y consumo de las que hace ver una interconexión en la que insiste en que se necesita replantear la manera en que se entienden dichos términos. Al hablar de producción, por ejemplo, está implícito en ello el consumo, no sólo en tanto que se emplea materia al producir, sino en cuestión que el consumo está estimulando la producción de algo. La producción le da sentido al consumo, en tanto que *crea la necesidad del consumo* al mismo tiempo que el consumo da sentido a la producción, pues el fin

último del producto es ser consumido, para que después sea demandado un nuevo producto.

Igualmente, cuando hablamos de distribución, a lo que la economía política legaría un supuesto orden, hay que hacer ver que la distribución no es sólo de los bienes producidos por una sociedad, sino que valdría la pena cuestionar la distribución de los mismos medios de producción.

“Toda producción es apropiación de la naturaleza por parte del individuo en el seno y por intermedio de una forma de sociedad determinada” (Marx, 1857). Marx está dejando claro aquí que es necesario analizar a fondo los términos que se emplean para dar una definición más completa de los elementos que conforman la realidad económico política. Al hacerlo, da una pista de su método para comprender el conocimiento; y ello consiste en recorrer el camino de lo concreto a lo abstracto y luego de vuelta a lo concreto. Mas, ¿qué quiere decir con concreto? “es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso” (Marx, 1857: 55).

Por lo tanto, en cuanto echamos un vistazo a un concepto único de la economía capitalista como el de salario, si bien habrá que desglosar otros términos que puedan estar contenidos en él, como el de trabajo y con éste la plusvalía, entonces habrá que regresar al concepto de salario, que en este sentido sigue siendo una *síntesis de múltiples determinaciones*, pero tratamos ya con un concepto que ha sido enriquecido por su esclarecimiento con esos otros conceptos con los que está relacionado. Pareciera que se tratara de un ovillo de estambre que, si bien se nos presenta como un objeto claramente; conforme lo vamos desenrollando hallamos una serie de matices que permiten entender sus elementos como partes de la madeja que una vez enrollada de vuelta tendrá un orden explicable.

Pero volvamos a Grossberg cuando afirma que los estudios culturales “consisten en un análisis contextual de cómo los contextos o, mejor aún, un contexto específico, se constituye, se pone en tela de juicio, se deshace, se modifica, se rehace, etc., en cuanto estructura de poder y dominación” (2012:

39). Lo cual lleva a tomar en cuenta el hecho de que las prácticas culturales contribuyen a la creación de un contexto que se articula en torno al poder. Grossberg argumenta:

La mayoría de las discusiones relativas al contexto desconocen dos supuestos en contraposición: primero, que el contexto es espacial, que define una interioridad delimitada, una isla estable de presencia ordenada en medio de un espacio que de otro modo estaría vacío o sería caótico; segundo, que el contexto es relacional, que siempre está constituido por conjuntos y trayectorias de relaciones y relacionalidades sociales que establecen su exterioridad respecto de sí mismo (Grossberg, 2010: 47).

De aquí propone conceptualizar el contexto al mismo tiempo como “ensamblaje activo organizado y organizador de racionalidades que condicionan y modifican la distribución, la función y los efectos –el ser mismo y la identidad– de los acontecimientos que, a su vez, están activamente implicado en la producción del contexto mismo” (Grossberg, 2010: 48).

Además del apoyarse en el “contextualismo radical” como bandera, Grossberg insiste en la coyuntura entendida como “una articulación y una condensación de contradicciones, una fusión de diferentes corrientes o circunstancias” y más adelante como la “descripción de una formación social como fracturada y conflictiva, a lo largo de varios ejes, planos y escalas, que busca constantemente equilibrios temporales o estabilidades estructurales a través de una variedad de prácticas y procesos de lucha y negociación.” Concluye esta idea diciendo que “una coyuntura debe ser construida, narrada, fabricada” (Grossberg, 2010: 59).

### 1.3.3 La relación de los estudios culturales con las disciplinas y la teoría

En la búsqueda de una forma de construir conocimiento, de comprender las prácticas culturales desde una posición contextual, el CECC en Birmingham vio desde un principio la necesidad de poner en relación los estudios literarios con

una comprensión más vasta de la cultura, enclavada en un conocimiento sociológico. Así, Hoggart habló de la necesidad de “‘leer para encontrar el tono’ (en toda su complejidad psicológica, cultural y estética)’ y ‘leer para encontrar el valor’” (citado en Grossberg, 2010: 27). La tarea implicaba, además, trasladar los métodos tradicionalmente empleados para estudiar la alta cultura al análisis de las prácticas culturales de las clases medias y populares.

Así, si bien a menudo se afirma que las primeras investigaciones británicas del área reunieron los estudios literarios y sociológicos, creo que es mejor pensar que reescribieron lo que significa llevar a cabo alguno de ellos, precisamente, porque deben hacerse juntos. De este modo, los estudios culturales conllevaban cierto riesgo. Requerían que se hablase por fuera o más allá de las propias competencias disciplinarias acreditadas (Grossberg, 2010: 31).

Dichos estudios tendrían que asumir, por tanto, una permanente condición de transversalidad. Las disciplinas, como las concebimos, serían atravesadas constantemente por la necesidad de articulación de discursos más amplios, que insistan en su negación a algún tipo de reduccionismo.

En lugar de la retórica disyuntiva (o bien... o bien...) de la práctica académica moderna, se adopta una retórica conjuntiva, ‘sí (eso es verdad), pero también lo es...(y también... y también...)', una lógica de ‘sí, y... y... y...’, en la que cada cláusula adicional transforma los significados y efectos de las anteriores (Grossberg, 2010: 32).

De ahí que se insista en la preponderancia de los contextos y las coyunturas, como ya se ha esbozado más arriba. Ahora, ¿dónde queda el papel de la teoría? El proyecto de los estudios culturales asume una relación “estratégica” con los presupuestos teóricos, dado que sus objetos de estudio, si bien son específicos, se consideran como insertos en una realidad cambiante, articulada mediante relaciones (culturales y no culturales). No casarse con un marco teórico específico, promete muchas posibilidades, aunque también

muchos riesgos. Uno de los cuales es enfrentar la crítica de hacer un trabajo de investigación “poroso” o “poco preciso”. Sin embargo, Hall diría que no es carente de rigurosidad dado que está siempre “conectado con lo específico de un momento concreto” (citado en Grossberg, 2010: 44).

Por otra parte, es indispensable que los estudios culturales cuestionen su propio quehacer, “cualquier formación de estudios culturales debe reflexionar continuamente sobre su propia contextualidad, sobre las preguntas que se formula y sobre las herramientas que utiliza en respuesta a esos desafíos” (2010: 73). Más aún, para Grossberg el contexto es tanto el punto de partida como el final de las investigaciones, proceso mediante el cual el investigador debe ser capaz de lograr una “mejor descripción/comprensión” del mismo (2010: 73). Por lo que, como puede verse, la propuesta de construcción de conocimiento de los estudios culturales tiene mucho que ver con la planteada por Bourdieu.

#### 1.3.4 Los años 60 como coyuntura

A continuación retomaré el análisis de una década particularmente interesante de estudiar, que es, por otra parte (y no de modo casual), determinante en el desarrollo de la música rock y sobre todo su popularización:

Aquel momento que ha quedado mitificado como “los sesenta”, se define por el surgimiento de varias luchas políticas interconectadas y encontradas (el poder negro, el movimiento contra la guerra de Vietnam, un socialismo democrático antigobierno y anticapitalista, un marxismo revisado, movimientos de liberación anticoloniales, el feminismo, el ecologismo, etc.). Se define también por cambios culturales (como la cultura joven y la explosión de la cultura popular mediática, pero además aparecen varias subculturas y contraculturas construidas a partir de nuevos espiritualismos, de las drogas, etc.). Para quienes estábamos en las universidades –me incluyo–, fueron la guerra de Vietnam y las protestas contra ella las que desempeñaron un papel relevante en las

configuraciones de nuestros futuros inmediatos y, en mi caso, en mi entrada al CECC (Grossberg, 2010: 25).

La génesis misma de los estudios culturales en Birmingham opera como un ejemplo de la relevancia del contexto en la consolidación de un área de investigación. Cita Lawrence Grossberg a Stuart Hall:

Para mí, los estudios culturales realmente comienzan con el debate sobre la naturaleza del cambio social y cultural en la Gran Bretaña de posguerra. Como un intento de abordar la disolución manifiesta de la cultura tradicional, especialmente de las culturas tradicionales de clase, se dispusieron a registrar el impacto que tuvieron las nuevas formas de opulencia así como de la sociedad de consumo sobre la estructura jerárquica y piramidal de la sociedad británica. En su intento de asimilar el efecto de inestabilidad y menoscabo de los medios de comunicación y de una sociedad de masas emergentes sobre esta vieja sociedad de clases europea, registraron el impacto cultural del ingreso del Reino Unido al mundo moderno, por mucho tiempo aplazado (Hall en Grossberg, 2010: 63).

Grossberg abunda en que los años 60 fueron ocasión no solamente de una crisis de la universidad, sino de una crisis del conocimiento. Pues el CECC se convirtió en un espacio de articulación de resistencia hacia el concepto de ciencia experimental como modelo único de conocimiento, y en general en contra de cualquier modelo único.

No es casualidad que Bourdieu también se refiera a los críticos años 60, y de manera más específica a las revueltas de 1968, como un momento crucial para la institución universitaria francesa. En *Autoanálisis de un sociólogo* (2002) atribuye a la imposibilidad del sistema académico francés de poder cumplir las promesas de trayectorias de excepción (uno de cuyos ejemplares casos es el del propio Bourdieu) que los filósofos manifestaran su talante crítico. Refiere, justamente, a Kuhn y a Feyerabend como los teóricos que aportaron un lenguaje a la “contestación espontánea de la ciencia” en Alemania y Estados Unidos

(2002: 107). Aunque finalmente interpreta la sublevación contra la institución universitaria, concretamente en Francia, también como una reacción por parte de los filósofos ante la amenaza de lo que implicaba el auge de las ciencias sociales. Y, con ello, su voluntad de afirmar la hegemonía filosófica. No obstante, reconoce que

será necesaria la sacudida de 1968 para que los filósofos formados en las aulas de los años 1945 se enfrenten, y sólo de un modo altamente sublimado, al problema del poder y de la política: no hay duda de que Deleuze y Foucault, y todos lo que los han seguido, no habrían podido plantear un problema tan claramente excluido del canon filosófico a la antigua como el poder, si éste no hubiera sido introducido en el corazón mismo del campo universitario por la contestación estudiantil que se inspiraba en tradiciones teóricas absolutamente ignoradas o menospreciadas por la ortodoxia académica, como el marxismo, la concepción weberiana del Estado o el análisis sociológico de la institución escolar (Bourdieu, 2002: 20-21).

Los filósofos franceses formados en los cincuenta, dice Bourdieu, son los inspiradores de un “*campus radicalism* planetario, particularmente a través de los *cultural studies*”. E insiste en la característica central del universo filosófico como un aislamiento escolástico:

Los efectos del aislamiento, acentuados por los de la elección escolar y de la cohabitación prolongada de un grupo socialmente muy homogéneo, sólo pueden, en efecto, propiciar un distanciamiento social y mental en relación con el mundo que nunca es tan manifiesto, paradójicamente, como en los intentos, a menudo patéticos, por alcanzar el mundo real, en particular mediante los compromisos políticos (estalinismo, maoísmo, etcétera) que por su utopismo irresponsable y su radicalidad irrealista manifiestan que siguen constituyendo una forma paradójica de negar las realidad del mundo social (Bourdieu, 2002: 23).

Más adelante, Bourdieu reitera su desconfianza con el compromiso político de los intelectuales. “El mundo social está ausente, por ignorado o reprimido, de un mundo intelectual que puede parecer obsesionado por la política y las realidades sociales” (2002: 57). Argumenta que el trabajo sociológico que se dedica “al conocimiento directo de las realidades sociales” es objeto de desprecio, mientras que la acción política de los intelectuales arriesgados les dota de prestigio.

Y no hay filósofo, escritor o incluso periodista, por insignificante que sea, que no se sienta autorizado a leerle la cuartilla al sociólogo, sobre todo, por supuesto, cuando se trata de arte o de literatura, así como a ignorar las experiencias más elementales de la sociología, incluso cuando se trata de hablar del mundo social, y que no esté profundamente convencido de que, fuere cual fuere el problema, hay que ir más allá de la sociología o superar la explicación meramente sociológica, y que semejante superación está al alcance de cualquiera (Bourdieu, 2002: 57-58).

No creo que sea ninguna casualidad que sea precisamente en este libro con una carga tan personal, publicado de manera póstuma, en el que Bourdieu se permita la exaltación en la defensa de su oficio. Más adelante relata experiencias personales de su propia trayectoria social y de las implicaciones que tuvo el pasar de su mundo rural de los Pirineos franceses al liceo en un internado de Pau y más tarde a la École Normal Superior, centro de formación de la elite letrada francesa. Pero no me distraigo con la biografía del sociólogo, señalo tan solo la incidencia de los contextos socioculturales en su vida. Me interesa llamar la atención sobre el remate de la última frase citada. ¿Qué implica el hecho de que “semejante superación” no esté al alcance de cualquiera? Pues precisamente allí radica una de las contradicciones de la obra de Bourdieu. ¿Es un autor accesible? ¿Quiénes pueden *leer* sus complejos libros de teoría social? Incluso las entrevistas resultan a menudo difíciles de

asimilar, cuando no se tiene a mano el entramado de su construcción del mundo social.

Todo lo cual lleva a preguntarse si no es lícito retomar su sociología de la cultura para la elaboración de estudios culturales. Mi respuesta personal es que sí. E inclusive hay que tomar en cuenta la crítica que él hace a ese dichoso *campus commitment*. Y así como habría que aplicar los criterios de cuestionamiento a la propia práctica sociológica de Bourdieu, es fundamental retarse uno mismo para no caer en los errores previsibles del involucramiento personal con los temas de estudio.

Por lo demás, Grossberg explica que aunque ahora se vive un contexto diferente, la problemática de lucha dentro de la universidad, y más ampliamente por el derecho a formas de conocimiento no científicas sigue vigente, pues, por un lado, ahora se tiene que dar la lucha contra la visión de empresarialización de las universidades. Pero además, la adopción de un lenguaje próximo al de las “ciencias humanas” (sin reconocerlo, acota) no significa que el poder sea repartido de forma más equitativa: “que la ciencia hable de conceptos que nosotros usamos, como el de complejidad o autopoiesis, que hable de multiplicidades (y de realidades múltiples), no es evidencia suficiente de que esté dispuesta a combatir su autoridad” (Grossberg, 2010: 66).

Ahora bien, precisamente porque los contextos son importantes, debo decir que considero pretenciosa la expectativa puesta por Grossberg en las posibilidades de los estudios culturales de “cambiar el mundo”. Los años sesenta dejaron una clara impronta de utopía sembrada en la sociedad y particularmente en la generación que vivió esa turbulencia social. Tanto que quienes nacimos en los ochenta tendemos a idealizar aquella década, pero a menudo nos cuesta trabajo situar las dimensiones de posibilidad de cambio en la actualidad. Y sin duda, leer a Bourdieu resulta desalentador, aún cuando su práctica política lo llevó al final de su vida a articular luchas desde los espacios del campo intelectual en contra de distintas problemáticas sociales. Así, comparto la idea de que los estudios culturales abren las posibilidades a “contar mejores historias”

más verdaderas, en el sentido en que están dotadas de una complejidad que se corresponde mejor con la realidad. Y estoy de acuerdo en que “[s]i las malas historias crean una mala política, entonces las mejores historias, si bien no garantizan una mejor política, amplían la capacidad de imaginar tanto posibilidades como estrategias” (2010: 87). La frase que cita Grossberg de Raymond Williams al respecto me parece esencial: “hacer que la esperanza sea práctica, en lugar de hacer que la desesperación sea convincente” (En Grossberg, 2010: 87).

Creo en la posibilidad de articular mejor el relato de las prácticas culturales dentro de su contexto de producción y consumo. E incluso que los estudios realizados en las universidades puedan incidir en algún momento en la transformación de las prácticas sociales para lograr un mundo más justo, más equitativo. Pero también creo que la historia nos ha demostrado que el conocimiento se articula en torno al poder de formas insospechadas, por lo que la labor es ardua. Lo cual no obsta para colocarse en el espacio de la resistencia. Conuerdo con la frase de cierre de Pierre Bourdieu en una entrevista con Antoine Spire, Pascale Casanova y Miguel Benassayag en la que lo van orillando a que revele su compromiso personal, íntimo, con su trabajo: *si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner* (2001). Creo que es necesario posicionarse en la posibilidad de hacer pública esa indignación. Pues si aquello que se desvela mediante el análisis de las realidades sociales y sus relaciones es una forma de incomodar, entonces es necesario continuar en el ejercicio de desvelamiento que se ha buscado tanto en la sociología como en los estudios culturales. Los efectos que pueda tener la contribución a la “mejoría” del mundo son, en todo caso, imprevisibles desde el espacio académico, aunque ello no impide aventurarse a imaginarlos.

Más allá del ámbito universitario, la revolución de los años sesenta significó también un replanteamiento de los parámetros bajo los cuales se controla el cuerpo. Comenzando por la aparición de la píldora anticonceptiva que permitió dejar en control de las mujeres la decisión de cuándo quedar

embarazadas y, por tanto, una mayor libertad en la práctica de las relaciones sexuales. En esos mismos años aparecen el bikini y la minifalda, ejemplos paradigmáticos de una transformación en la forma de mostrar el cuerpo en público. La segunda ola del feminismo, la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en Estados Unidos, la aparición de la nueva izquierda, la difusión del pensamiento de la Escuela de Frankfurt, así como el psicoanálisis y el marxismo por separado, la experimentación con las drogas y demás fenómenos revolucionarios que ya hemos mencionado más arriba representan una necesidad de transformación en las formas de interacción mismas. De ahí que insista sobre la importancia de una propuesta desde la microsociología de Erving Goffman que mira desde el punto de vista de las relaciones cara a cara entre individuos.

Considero que toda reflexión sobre la cultura debe contemplar esas dos dimensiones, la macro y la micro, para dar cuenta de manera más amplia de los fenómenos a los que se enfrenta. No hay habitus sin estructura, pero tampoco existe sociedad sin individuos.

### 1.3.5 Hacia la poética de la crisis

Ha sido la intención esbozar el marco de investigación tanto de la sociología, como del proyecto de los estudios culturales, para así poder establecer conexiones entre distintas propuestas de conocimiento para dar cuenta del fenómeno que nos interesa, jugando con el concepto de relación estratégica con la teoría de Hall.

Más adelante se retomarán también visiones de otros teóricos e investigadores. Sin embargo, la intención es dejar claro hasta aquí un posicionamiento dentro del marco de la teoría para pasar a otras áreas no menos importantes en la problematización del fenómeno cultural que interesa comprender.

Todo lo cual reafirma la intención de aproximarse a la producción de Rodrigo González desde un horizonte amplio que contemple la dimensión sociológica, pues ésta se vuelve necesaria para poder aprehender, con el mayor detalle posible, el momento crucial (en términos políticos, económicos y culturales) del terremoto de 1985, sin perder nunca de vista el eje transversal de los estudios culturales. Dicho evento, al ser la causa de la muerte del compositor, vincula la obra de éste con una coyuntura específica de crisis social.

La crisis que generó (o quizás sería mejor decir que agudizó o se sumó a la situación crítica preexistente) el terremoto de 1985 va mucho más allá de los efectos destructivos en un sentido físico. En términos políticos es el otro gran momento de transformación social en la Ciudad de México al lado del movimiento social de 1968. Nacido en 1950, Rodrigo González creció en medio de una sociedad convulsionada por las olas de transformación sociocultural que conllevaron los años sesenta.

De manera similar, las consecuencias del sismo del 1985, como coyuntura en términos amplios, están todavía vigentes treinta años después. Y, lo que quizás sea aún más relevante, los signos de algunos aspectos de la crisis económica y social que se vivía en los ochenta, conforman parte del discurso de las composiciones de Rodrigo González. Por eso propongo que, para enmarcar su producción musical en un conjunto de contextos (de dimensión política, económica, social, cultural) hablemos de una poética de la crisis.

En el documental *No tuvo tiempo (la hurbanistoria de Rockdrigo)* de Rafael Montero aparece una escena grabada para el programa televisivo Flores de asfalto en 1983 en la que Rodrigo y su grupo Qual<sup>6</sup> asisten a una cárcel para dar un concierto a los reclusos. Alejandro Gamboa, director del programa (que sólo duró 9 emisiones, pues el rock urbano no fue bien visto para su difusión masiva), cuenta en el documental que el músico de blues Horacio Reni había sido encarcelado y en el tiempo que estuvo preso creó un grupo de rock al

---

<sup>6</sup> El nombre es un homenaje indirecto a la banda inglesa The Who, sólo que en vez de ser los Cuál, Qual con “q” remite también a un analgésico que se usaba en la época.

interior del recinto. Invitaron al grupo Qual, lo cual se aprovechó para hacer un programa de rock en la cárcel. El grupo Qual llegó tarde a la cita y hubo que colocar una escalera en uno de los muros del reclusorio para que Rodrigo entrara al patio donde se efectuó el evento. Al finalizar el concierto, la estrategia de salida fue la misma. Gamboa se ríe al recordar lo que le preguntó Rodrigo al estar con un pie fuera de la cárcel, desde lo alto de la barda: “¿Qué estarán pensando estos carnales?” (Montero, 2005).

Esa imagen de la frontera entre la calle y la cárcel puede sintetizar el lugar de este “rockantrovero”, un ente que se halla permanentemente en un umbral. Puede entrar y salir del mundo del otro, de aquel que elige como su fuente de inspiración para una canción. Más allá del estereotipo de lo marginal, era un músico que se proponía a cada vuelta tratar de penetrar una pared imaginaria entre los sectores sociales. Su sitio es esencialmente el de un punto de quiebre, en distintos aspectos se halla en ese espacio indefinido de algo que está a punto de ser otra cosa: frontera entre el folklor y el rock, entre lo citadino y lo provinciano, entre la clase media y la proletaria, entre lo individual y lo social. Su esencia es la crisis.

## **Capítulo 2**

**El camino del *rockantovero* Rodrigo González.**

**Contextos económico, político y cultural**



*El mot trobador es refereix a aquell que “troba” i “trobar” té, en aquest cas, el sentit de compondre un text i una música. Aquest trobadors, que per regla general eren nobles, es valien d’uns servidors, els joglars, que els feien de portaveus i de difusors de les seves cançons que interpretaven des dels castells fins a la plaça dels pobles i a les corts d’altres nobles senyors.*

Isidor Cònsul i Llorenç Soldevila, *Antologia de poesia catalana*.

*Admitimos desde un principio que el arte sólo puede desarrollarse dentro de un clima favorable de facilidades sociales y de aspiraciones culturales; pero el arte no es algo que pueda imponerse a una cultura, como un certificado de crédito. En realidad es como una chispa que salta, en el momento oportuno, entre dos polos opuestos, uno de los cuales es el individuo y el otro la sociedad. La expresión individual es un símbolo o mito socialmente válido.*

Herbert Read, *Arte y sociedad*.

Exterior. Zócalo de la ciudad de México. Día. Al igual que plomeros, albañiles, electricistas se instalan afuera de la catedral ofreciendo sus servicios con un letrero que indica su oficio a un costado del estuche de herramientas, el Rockdrigo está sentado sobre un cajón de madera con una hoja de papel donde se lee: “Rockantrovero”. En pantalones de mezclilla, camiseta y lentes oscuros, con la guitarra sobre las piernas y el porta armónica al cuello comienza su concierto.

¿Quién es este tipo y qué pretendía ubicándose en pleno Zócalo para interpretar canciones sobre gente de la ciudad? Gente (la mayoría varones, casi todos adultos, clase media baja, por cierto) que se va paseando frente a la cámara y algunos conforman gradualmente un pequeño auditorio que permanece durante la “tocada”.

¿Cantante de protesta, artista comprometido o *engagé*?, González elige su propia etiqueta: rockantovero. Desde su híbrida etimología, el concepto está impregnado de la esencia del cantautor. Remite al rock, como corriente musical en general, pero para diferenciarse expresamente de un rocanrolero común, aquí se funde la palabra en inglés con la idea del trovador. No por nada va el hombre por la calle con sus dos instrumentos musicales a mano, cuerda y viento, como en otros tiempos, lugares y circunstancias, iban rapsodas o juglares cantando y divirtiendo por otras ciudades. González no sólo emplea el prefijo ‘rock’ para esa especie de oficio ambulante, sino también para el que se convirtió en su mote más conocido, su nombre artístico: Rockdrigo.

He comenzado con esta descripción del escenario de algunos videos de Rodrigo González con temas de fondo como “Balada del asalariado” o “Buscando trabajo”, que pueden verse en línea mediante Youtube, para entrar directamente a una visualización del cantautor. La imagen de Rodrigo González está rodeada de un aura de mitificación; el hecho mismo de su muerte, a meses de cumplir 35 años, en el terremoto que asoló la ciudad de México en septiembre de 1985, ha desencadenado toda una serie de leyendas en torno a su figura. Que en la estación de metro Balderas haya una placa y una estatua en homenaje al músico y que se organicen “tocadas” en su honor cada año son síntomas de una cierta popularidad. De ahí que sea tan importante tratar de tomar distancia de la idealización y estudiar al cantautor en su contexto.

Esta investigación se adscribe a la siguiente reflexión de Stuart Hall sobre la identidad:

Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida (Hall, 1996: 13).

Veamos, pues, en qué contexto tuvo origen la música de nuestro sujeto de estudio y la manera en que él se identificó a sí mismo como un cantante al margen de la música producida por las industrias culturales.

## 2.1 Los 80, años de crisis económica

El panorama de las finanzas del estado mexicano se puede resumir como sigue.<sup>7</sup> Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del Producto Interno Bruto en México superó el 6%, de ahí que se le denominara un “milagro” económico. Este crecimiento es además muy notorio porque no se logró con apoyo extranjero sino con recursos internos, con el apoyo a las empresas privadas de mexicanos y el fomento al consumo de los productos nacionales. En 1959 la deuda pública externa era de 649 millones de dólares (es decir, muy baja en términos de macroeconomía).

El crecimiento se dio con estabilidad de precios y baja inflación. El aumento en los salarios permitió principalmente a los trabajadores de las grandes ciudades industrializadas acceder a un mejor nivel de vida. No era extraño que los hijos de trabajadores tuvieran acceso a estudios universitarios. Asimismo, los servicios de salud, seguridad y otros se ampliaron a una mayor capa de la población.

Pero poco a poco la producción de alimentos fue bajando conforme la “gloria” económica de la posguerra llegaba a un declive. El campo (que

---

<sup>7</sup> Ver el capítulo “El último tramo, 1929-2000” en la *Nueva historia mínima de México*, de Luis Aboites (2004).

permaneció en condiciones de escasa tecnología) ya no podía seguir pagando el costo de la industrialización. Las importaciones cada día fueron ganando terreno a las exportaciones. Frente a otros países, México seguía siendo muy pobre. Además, la crisis económica internacional en 1973 terminó por hacer necesario que México se endeudara.

A partir del sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) el país entró en una fase de incremento del déficit. Aunque el presidente intentó plantear un aumento de impuestos, los empresarios tampoco estuvieron dispuestos a asumir el costo del crecimiento nacional. En 1973 se desató la inflación. Los precios subieron en un 20%, lo cual llevó a una devaluación de la moneda: el peso cambió de un valor de 12.50 por dólar a 20 pesos por dólar. De ahí seguiría la devaluación al punto que en 2000 nuestra moneda valía 9500 pesos mexicanos por dólar estadounidense.<sup>8</sup>

Pedir dinero al Fondo Monetario Internacional significó aceptar las reglas de esa organización, entre las cuales se hallaba el recorte del gasto público. El famoso estado de bienestar entraría en una fase que algunos llaman de adelgazamiento.

El sexenio de López Portillo (1976-1982) dio la impresión de ser un contexto ideal para la recuperación. El precio del petróleo incrementó debido a un embargo impuesto por la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) a Estados Unidos. Esto significó el aumento del precio de los productos derivados de petróleo, pero México tenía oportunidad de recuperar su situación financiera. La estrategia del gobierno fue el endeudamiento, suponiendo que el precio del petróleo seguiría creciendo, así como se descubrieron nuevos yacimientos del “oro negro” en el estado de Campeche.

De 1966 a 1982 la deuda pública externa incrementó de 1 900 a 59, 000 millones de dólares (un aumento de 30 veces). Con esta nueva entrada de recursos, el crecimiento subió al 7% anual en los setenta y se gastó más en

---

<sup>8</sup> Esto sin tomar en cuenta que a partir de 1993 se le quitaron tres ceros a la moneda para facilitar el manejo de las cifras.

salud, educación e infraestructura. Sin embargo, en mayo de 1981 el precio del petróleo comenzó a bajar y las tasas de interés a aumentar. Para 1982, la Secretaría de Hacienda afirmó que la economía nacional estaba en quiebra y no era posible comprometerse a pagar la deuda externa. El 1 de septiembre, López Portillo anunció la nacionalización de la banca para rescatar la situación financiera del país.

A partir de 1982 México ingresó a una etapa de transición en la que se fue dejando de lado la estrategia de intervención del estado en la economía. El llamado neoliberalismo se convirtió en la estrategia económica a partir del gobierno de Miguel de la Madrid y continúa en funcionamiento en el siglo XXI.

Desde los 80 se tiene la impresión de que una crisis se supera con una nueva. Los últimos años en que Rodrigo González habitó en la ciudad de México, la situación económica se agudizó. La inseguridad fue a la alza y los robos a mano armada (asaltos) se volvieron parte de la cotidianidad en una ciudad de por sí caótica.

En este recorrido por la situación económica de México a partir de la segunda mitad del siglo XX podemos ver cómo los 35 años de vida de González (1950-1985) coinciden con el proceso de desmoronamiento de un sistema. Si bien, el proceso de democratización política apenas estaba comenzando, la crisis del sistema en términos económicos ya no tenía remedio. El sismo del 19 de septiembre de 1985 fue determinante para una transformación de la vida social y política de la Ciudad de México, que tuvo repercusiones a escala nacional. Ante la catástrofe natural, la gente comenzó a organizarse, pues ningún gobierno podía estar “prevenido” para una situación como la que ocurrió, si bien la ayuda internacional se hizo presente, así como la cooperación por parte de las distintas instancias gubernamentales.

Carlos Monsiváis reúne en *“No sin nosotros”. Los días del terremoto 1985-2005*, por un lado, algunas reflexiones y testimonios sobre los movimientos políticos que se han venido gestando desde el sismo de 1985, así como las crónicas de los días del terremoto en sí. La premisa central del libro puede

sintetizarse en el siguiente fragmento sobre las manifestaciones, la recuperación de la calle como ámbito de expresión política popular:

El 1968 se reinicia la batalla por el espacio público, y una consecuencia es la matanza del 2 de octubre. En 1985, por cortesía de la Naturaleza, luego del terremoto del 19 de septiembre, se trastorna por unas semanas el uso del espacio público. De manera espontánea, cientos de miles de capitalinos ejercen funciones (entre ellas el tráfico) en los ámbitos antes sólo a disposición del régimen. A lo largo de unos días se construye algo semejante al gobierno paralelo o, mejor, similar al de una comunidad imaginaria (la Nación, la Ciudad), antes no concretada por carecer de presencia en los medios electrónicos. Pasada la euforia procede el desalojo masivo de la sociedad civil. El espacio público “ya tiene dueño y no se manda solo”, anuncia el gobierno (Monsiváis, 2005: 30-31).

De esta manera, durante unos días posteriores a la catástrofe natural ocurre una toma de conciencia, pero sobre todo emerge una voluntad organizativa, autogestiva, sin precedentes. Los problemas que conllevó el sismo eran de tal magnitud que no habría sido posible para los gobiernos local y federal darse abasto. De modo que,

espontáneamente, sobre la marcha se organizan brigadas de 25 a 100 personas, pequeños ejércitos de voluntarios listos al esfuerzo y al transformismo: donde había tablonés y sábanas surgirán camillas; donde cunden los curiosos, se fundarán hileras disciplinadas que trasladan de mano en mano objetos, tiran sogas, anhelan salvar siquiera una vida” (Monsiváis, 2005: 63).

Sobre el uso del término “sociedad civil”, Monsiváis acota la relevancia que tomó de forma práctica a partir de ese momento como “esfuerzo comunitario de autogestión y solidaridad, el espacio independiente del gobierno, en rigor la zona del antagonismo” (Monsiváis, 2005: 123). La gente que participó en las actividades políticas emergentes de esos días vivió un aprendizaje veloz de las formas:

Al principio, muy pocos saben qué decir, a quién dirigir el discurso, cuáles son sus derechos, cómo manejar el idioma de las asambleas. La pedagogía de la necesidad le roba el estilo a las discusiones partidarias o estudiantiles, y entre sectarismos, intentos caudillistas, logorrea, regaños a quien dice lo mismo que uno pero antes o después, y desinformación muy en deuda con el culto al rumor, se origina una nueva conciencia, cuya esencia es la relación distinta con el gobierno, ya no desde las posiciones del mendicante y el “menor de edad” civil. Escúchame, Estado, ¿qué vas a hacer por nosotros los marginados de la economía? A ti, causante notorio de harapos y ruinas, te corresponde dotarnos de viviendas, escuelas, luz eléctrica, agua potable. Tú debes hacerlo. No en vano eres el padre de todos los mexicanos... Y, lo más importante, (los vecinos) se van cerciorando de los alcances de su fuerza organizativa, de su significado político y simbólico (Monsiváis, 2005: 151).

Monsiváis recrea un diálogo de esos días entre los participantes de esa transformación de la política en la ciudad:

–Va a ser necesario que perdamos el miedo y nos atrevamos a gobernar en nuestra propia colonia. El gobierno no ha estado aquí. Aquí nosotros somos gobierno. Nos hemos encargado de la salud, de la remoción de piedras y escombros, de la comida, del agua, de la repartición de víveres, de todo. Somos muchos y vamos a ser más.

Gritan:

–Las casas se cayeron /el sismo las tiró./ Nosotros las haremos/ con la organización.

(Monsiváis, 2005: 160)

En los días 1 y 2 de noviembre, cuando tradicionalmente se celebra el día de muertos, la gente acudió al Zócalo, al barrio de Tepito, a la plaza de Tlatelolco donde todavía se hallaban las ruinas del edificio multifamiliar Nuevo León. El ritual costumbrista, la fiesta nacional de herencia prehispánica se reinventaba una vez más, ahora recordando las muertes de cientos de seres humanos

debido a una catástrofe sísmica. Entre mantas con consignas, pancartas con las célebres “calaveras” (versos octosílabos en los que se hacen burlas mórbidas, muchas veces críticas al gobierno), y la algarabía típica del Día de Muertos, los compañeros del Comité de la Nueva Canción le hacen su ofrenda a Rockdrigo con todo y su proporción de caguamas (cervezas de tamaño familiar), “para que se anime el maestro”. Ese día se conmemoraba, también, la muerte del rockantrovero.

Puesto que la movilización a partir del sismo fue eminentemente coyuntural, repentina, las consecuencias de la toma de conciencia y de reconocimiento del potencial del poder de la organización popular seguirían dando frutos más adelante, en concreto, con las campañas presidenciales para el sexenio 1988-1994:

Nada prepara para el estallido de 1988 tan largamente esperado. Las campañas de Cuauhtémoc Cárdenas y Manuel Clouthier dinamizan la vida nacional, y evidencian lo espectral de la utilización priísta del espacio público... el conjunto del 88, en síntesis, revela la inminencia del salto histórico. Se quebranta el dogma autoritario convertido en símbolo cabalístico: la Calle es del gobierno y es del PRI y es herético o por lo menos irrespetuoso sentirse con derecho al espacio público. Pero eso se alega en vano cuando ya la oposición “expropia” o recupera la Calle (Monsiváis, 2005: 30-31).

La muerte de Rockdrigo es, en ese contexto, uno de los símbolos del comienzo de una etapa distinta del rock mexicano, aquella en la que los músicos urbanos se convertirán en aliados de una transformación de las conciencias en aras de una sociedad democrática.

## 2.2 Aspectos de sociología del artista

Rodrigo González, el Rockdrigo, rockantrovero, músico Rupestre, sacerdote del culto al Profeta del Nopal... El tema de la identidad parece no

cesar de preocupar a este músico y cantante que asimila influencias extranjeras contemporáneas, al tiempo que se reconoce en las tradiciones populares, dicho aquí en el sentido de folklóricas (Storey, 2003: 6), como el huapango, que se ha cultivado por décadas en la región Huasteca en la sierra Madre Oriental de México.

La figura de Rodrigo González invita a un análisis en tanto fenómeno cultural sin dejar de lado los aspectos histórico-sociales que inciden en la configuración de su obra, en la cual, según veremos más adelante, es patente un idealismo fundado en la observación crítica del entorno. Dice Herbert Read en *Arte y sociedad* que

el artista tiene que seleccionar lo que podríamos llamar un tipo de comunicación. Sus emociones y sentimientos son individuales: siempre, de un modo fundamental, son la atención sensorial de una determinada organización nerviosa. Puede satisfacer a sí mismo —expresarse— completamente por estos medios, pero si quiere lograr una resonancia externa, tiene que obrar dentro de una unidad de emociones comunitarias más o menos limitada, correspondiente a las manifestaciones colectivas que son propiedad natural de los pueblos primitivos y de los que profesan una religión única y universal. La autoconciencia ha destruido, en el mundo moderno, tal espiritualidad colectiva, y, como consecuencia de ello, el artista tiene que buscar un sustituto, que puede ser un residuo de una superstición religiosa, pero que más probablemente será alguna forma de idealismo (Read, 1945: 116).

Las actuaciones públicas de González, miradas a treinta años después de su muerte, parecen estar cargadas de una profunda necesidad de aprovechar el oficio de músico para dejar testimonio de una manera de observar el mundo. Claramente, no se trata sólo de hacer canciones para entretener, sino de “decir algo”, a veces incluso dar un mensaje; y si queremos ir más lejos, provocar una reflexión. Respecto a la relación entre la actividad artística del individuo en la colectividad, Read sostiene que

[l]a obra de arte, como hemos visto, tiene su origen en la conciencia de un individuo; sin embargo, sólo alcanza su pleno significado cuando se integra a la cultura general de un pueblo o de una época. Existen dos factores en toda situación artística: la voluntad de un individuo y las exigencias de una comunidad. El individuo puede crear, y crea, una obra de arte para sí mismo; pero sólo alcanza la plena satisfacción que resulta de la creación de la obra de arte, si puede persuadir a la comunidad de que acepte su creación (Read, 1977: 128).

El Renacimiento, según este mismo autor, habría permitido una “especiosa” libertad de acción al artista quien sin embargo después descubriría que lo único que cambió fue “un tipo de dependencia por otro; [el artista] podía, en adelante, ser libre de expresarse, pero sólo bajo la condición de que el Yo expresado fuese una mercancía vendible” (Read, 1997: 106). Esto es fundamental para entender al artista de rock, o *rock star*, como se dice comúnmente (y, por supuesto, no es nada gratuito que digamos este y otros términos afines en inglés: *fan*, *unplugged*, *videoclip*). En el siguiente capítulo tocaré brevemente el tema de la ideología en relación con el éxito publicitario y material. Sólo apunto por ahora que es indispensable tomar en cuenta que en el sistema capitalista la música es una mercancía, lo que es determinante en las ideas estéticas del artista plasmadas en su obra.

Por otra parte, Norbert Elias, en el apartado “Arte de artesano y arte de artista” del estudio que dedica a Mozart, observa:

Si se desplazan progresivamente los pesos específicos de los productores y consumidores de arte en relación con el empuje democratizador amplio y la ampliación correspondiente del mercado del arte a favor de los primeros, se llega finalmente a una situación como la que se puede observar en algunos ámbitos del arte del siglo XX — especialmente en la pintura, pero también en la música elitista e incluso en la popular. El canon artístico social dominante está configurado de tal manera en este caso, que el artista individual dispone de un espacio muchísimo mayor para crear y experimentar individualmente y bajo su propio control. Al trabajar con las figuras simbólicas de su arte tiene más

posibilidades que el artista artesanal de dar rienda suelta a su propia comprensión de la lógica interna y la fuerza expresiva de estas figuras, y también a su propia sensibilidad y gusto, comparativamente muy individualizados. De este modo toda obra de arte se basa, en gran medida, en la autointerrogación de una única persona respecto a lo que le agrada personalmente de sus fantasías y experimentos materializados y en la posibilidad de despertar antes o después una repercusión en otras personas con ayuda de su configuración simbólica. El peso de la coerción colectiva de la tradición y de la vida social local, estrechamente interrelacionada, es menor en la producción de la obra de arte; la autocoerción de la conciencia artística de un solo creador de arte gana en importancia (Elias, 1990: 56-57).

Es prudente destacar algunos elementos distintivos referentes a la figura del *rock star*, que se gesta durante la segunda mitad del siglo veinte y funge precisamente como una de las posibilidades de sustitución de la divinidad para satisfacer la necesidad de la espiritualidad colectiva de la que habla Read.

La veneración de este tipo de sujeto convertido en mito, socialmente validado, ofrece una cohesión social de tipo más efímero al que antes brindaba la religión. En tanto fans de concierto, nos identificamos con el semejante que comparte a nuestro lado cuando el *rock star* dice palabras que en ese momento pueden parecer mágicas, pero sobre todo nos proyectamos en el artista mismo, sentimos que el concierto es dirigido hacia nosotros de forma personal. Además de asistir al concierto en vivo (como la asistencia a misa) y escuchar la música en casa, uno espera las noticias sobre su artista en la prensa, compra un afiche para pegar en una pared en casa (veneración icónica), escucha cierta canción para rumiar la soledad (una forma de orar), teclea en su status de Facebook o en Twitter una frase célebre de su *rock star*, usa camisetas con un estampado con el nombre de su artista.

Aunque en esta investigación nos interesa fundamentalmente la perspectiva desde el cantautor, hemos de redondearla en su justa dimensión dado que la estrella de rock ha de ser fan, o al menos escucha, antes que otra cosa. En las “Notas para una biografía” de Rodrigo González, del escritor César

Güemes, se halla una anécdota que sirve para ilustrar la relación del fan con su rock star. Rodrigo y Françoise, su pareja francesa (que para él era sencillamente la Pancha), asisten al concierto de Bob Dylan en París:

Dylan toca dos horas exactas y luego acude cuatro veces más al escenario ante la urgente petición del público. Françoise y tú salen primeros. Ya no escuchas el último encore. Tienes algo que decirle a tu mujer. [...] Algo que marcará todo lo que hagas desde esa noche hasta el último día en que toques la guitarra y la armónica: –Yo soy él (Güemes, s/a: s/p).

La anécdota es ilustrativa porque esboza muy bien la sensación electrizante de endiosamiento, propia de un evento de esa índole. Rodrigo González estaría asistiendo al concierto de uno de sus ídolos por primera vez (y última, hasta donde sabemos). Digo ídolo, porque a diferencia de la religión ortodoxa, en el mundo contemporáneo los fans siguen (seguimos) a más de una figura divinizada. Vuelvo a Elias para fortalecer la idea de la autoconciencia en el receptor:

La obra de arte se dirige en este estadio en mayor medida que anteriormente a un público de personas aisladas, por ejemplo a la multiplicidad poco integrada de los que acuden a conciertos en las grandes ciudades o la masa de visitantes de un museo que van individualmente o, a lo sumo, en parejas que, a su vez, se aíslan del resto, yendo de cuadro en cuadro. Excluyéndose mutuamente, protegida frente a otras, aquí cada persona se pregunta a sí misma sobre la repercusión de la obra de arte en ella, se pregunta si personalmente le gusta y qué es lo que ella misma siente en su contemplación. Tanto en la producción como en la recepción del arte juega un papel fundamental no sólo una gran individualización del sentimiento sino también un alto grado de autoobservación. Ambos son pruebas de un elevado nivel de autoconciencia (Elias, 1990: 58).

Si bien es cierto que los clubes de fans son una forma de vivir colectivamente el fenómeno de fascinación por las figuras públicas, en esta época de comunicación virtual la participación en foros invitaría a pensar en individuos que comparten su *fandom*. Sin embargo, la observación de Elias expresa con mucha nitidez el énfasis contemporáneo en lo singular:

las sociedades diferenciadas y relativamente evolucionadas han desarrollado comparativamente una gran tolerancia; respecto a formas altamente individualizadas de la experimentación, la ruptura de convenciones rutinarias y así puede servir al enriquecimiento del placer artístico en las dimensiones visuales y auditivas (Elias, 1990: 59).

No un roquero, no un Rupestre: uno, Rockdrigo. En nuestro recorrido por su historia como personaje público, tomamos como punto de partida la información que se puede descargar de la página electrónica creada por fans (<http://rockdrigo.com.mx/>). En dicho sitio se encuentran grabaciones de entrevistas en radiodifusoras, un concierto en el Café de los Artesanos en la ciudad de Aguascalientes, el ya referido texto biográfico de César Güemes narrado en segunda persona; se puede descargar la música de Rockdrigo, leer algunos textos de su autoría (crítica musical, ficción, poemas) y ver fotografías. También aquí se localiza el documento “Los Rupestres (Al principio de los tiempos)”, escrito por Fausto Arrellín, quien tocaba al lado de González en Qual. No interesa aquí tanto dar cuenta de los elementos singulares en la personalidad de González, sino en la medida que eso contribuya a esbozar su actuación como sujeto creativo en la sociedad mexicana de finales de los setenta y principios de los ochenta.

## 2.3 Modelos, influencias y confluencias

*La estética del rock depende, crucialmente, de una discusión sobre la autenticidad. La buena música es la expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un Zeitgeist. La mala música es inauténtica –no expresa nada. El término que más comúnmente se usa en exceso en crítica de rock es soso [‘bland’]– la música sosa no contiene nada y se hace para agradar comercialmente.*

Simon Frith

*Nunca fui pobre, siempre tuve mi guitarra y mi armónica.*

Bob Dylan

*Todos tenemos dos complejos, el de Edipo y el de Dylan, el primero me lo he ido quitando, el otro jamás.*

Jaime López

Dado su carácter inquieto, Rodrigo González lo mismo era fan de un grupo versátil como The Moody Blues que ha pasado del rhythm and blues, al rock psicodélico al rock sinfónico, del rock progresivo de Pink Floyd, que de música jazz como la de Louis Armstrong, al tiempo que leía autores de psicología (Arrellín y Ponce: 2). Pero su experiencia artística, su recorrido en busca de la voz auténtica de la que habla Simon Frith, tiene como referentes algunos íconos que es pertinente señalar para comprender la emergencia de este cantautor en el escenario de la música rock en México. Para efectos de este apartado se comentarán las principales tendencias de música en las que él se reconocía, según los testimonios tanto de sus colegas, Fausto Arrellín, Roberto Ponce y Roberto González; así como las “Notas para una biografía” del escritor César Güemes; los artículos de crítica escritos por el propio González; y las

grabaciones de Radio Mexiquense, estación en la que se presentó en un programa para y hablar de su música e interpretar algunos temas.

### 2.3.1 Tendencias internacionales (“The Times They Are A Changing”)

Si bien es discutible que Bob Dylan haya inventado o no el folk-rock, es el artista emblema de esta tendencia musical en un contexto internacional. Algunas de sus canciones han sido versionadas por músicos de los más distintos estilos: Peter, Paul & Mary, Johnny Cash, The Rolling Stones, Eric Clapton, Bruce Springsteen, Norah Jones, Guns & Roses... El propio Rockdrigo participó como instrumentista en la versión grabada para el disco *Radio complacencias* de Javier Bátiz, “El brujo”, en 1983. La guitarra y la armónica al lado de letras inteligentes, no pocas veces irónicas, son en la voz de Dylan el referente de una época y de una manera de mirar el mundo que involucra un cierto desapego de lo material, al menos el suficiente para reflexionar sobre la deshumanización en la vida moderna. Así refiere en perspectiva el propio Dylan lo que representó para el joven Robert Zimmerman el encuentro con el folk, particularmente con la música de Woody Guthrie:

La música folk era una realidad de dimensión más brillante. Excedía la capacidad de comprensión humana, y si te llamaba podías desaparecer y ser absorbido por ella. Me sentía como en casa en esa región mítica construida menos de individuos que de arquetipos extraídos vívidamente de la humanidad, configurados de forma metafísica. Cada alma antigua estaba llena de conocimientos naturales y sabiduría interior, cada una pedía su grado de respeto. Podía creer en todo su espectro y cantar sobre ello. Era tan real, mucho más real que la vida misma. Era la vida magnificada. La música folk era todo lo que necesitaba para existir (Dylan, 2005: 236).

Dylan era consciente de una necesidad de revitalizar la tradición del folk y dedicó todos sus esfuerzos en hacerlo posible. Jesús Ordovás apunta acerca de uno de los primeros conciertos en 1961:

Ofrece al público una selección de canciones de los más alejados estados de la Unión: baladas del Norte llenas de nostalgia y tristeza, blues del Sur adaptados a su voz y a su peculiar estilo de golpear la guitarra, historias habladas con chistes y pinceladas de crítica social, instrumentales de guitarra y armónica de los montañas del Medio Oeste (Ordovás, 1974: 11).

Es pertinente distinguir dos tipos de estrella de rock que señala Simon Frith en el apartado que dedica a la ideología en su *Sociología del rock*:

Hacia mediados de los sesenta, [...] los músicos de rock están desarrollando una ideología que distinguía al rock como arte, del rock como simple diversión. [...] Hacia 1976 [Todo parece indicar que la fecha correcta es 1967] había una ideología del rock que era explícitamente anticomercial, aunque comercialismo significara agradar a un auditorio joven. [...] Los músicos de rock han empezado a experimentar contradicciones entre sus propios impulsos artísticos y las exigencias de la industria y fans; y los músicos de rock, en este periodo, como los músicos de jazz antes que ellos, empezaron a separarse ideológicamente de las circunstancias en las que se hacía su música (Frith, 1980: 206).

La situación de los músicos de rock, se cruzaría con la coyuntura de las movilizaciones sociales, tanto en Estados Unidos como en otros sitios. Sostiene Frith que

la ideología de los años sesenta, la ideología de libertad y autoexpresión artística de los músicos de rock se integró en una ideología general de la juventud de libertad y autoexpresión –“haz tu propia cosa” era la frase canónica—. El músico de rock profesional se encontraba en una única (y temporal) situación en la que arte y comercio parecían complementarios, no contradictorios (Frith, 1980: 208).

Así, el rock de artista cimienta la autenticidad referida en el epígrafe al comienzo de este capítulo. Hoy Dylan, que rebasa ya los 70 años, es una leyenda del adolescente rebelde que sale de casa dándole la espalda a su familia en busca de una liberación en más de un sentido. En ese sentido, es también un emblema de la irreverencia frente al poder, la lucha desde la sociedad civil contra la actitud bélica de una superpotencia, pero también puede representar el cinismo individualista contrapuesto a la hipocresía social.

Su prestigio internacional lo llevaría a transformarse en una de las “personalidades” de la sociedad estadounidense, un sitio que al parecer nunca le ha terminado de resultar demasiado cómodo. “Lo que quiera que fuese la contracultura, yo había tenido demasiado de ella”, reflexiona en sus *Chronicles*, tras la avalancha de popularidad de los sesenta; “estaba harto de la manera en que mis letras fueron extrapoladas, sus significados subvertidos en polémicas” (Dylan, 2005: 120). El camino del cantante marginal a la figura perseguida por los medios, y que responde a sus preguntas a menudo de forma displaciente pasa por las protestas de 1968, la lucha por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, las drogas y una pesada dosis de desilusión. A menudo, el humor y el sarcasmo acompañan su actitud. En una ocasión le preguntaron por qué se cambió el apellido Zimmerman a Dylan, a lo cual respondió: “No en honor del poeta Dylan Thomas, como se ha dicho. No me extrañaría que él se haya servido de mí con fines publicitarios” (citado en: Ordovás, 1974: 67)

En la entrevista entre Roberto Ponce y Fausto Arrellín, ambos músicos contemporáneos de Rodrigo González, Arrellín da a entender que a González no le gustaba mucho la comparación con Bob Dylan y decía: “Dylan no sabe tocar la guitarra, mejor por qué no me comparan con Donovan” (Arrellín y Ponce: 4). Más allá de que el comentario puede sonar pretencioso, en el contexto de la conversación lo que Arrellín intenta destacar es que al tomarse como referente a Dylan se dejan de lado muchas figuras opacadas. Tal sería el caso del cantautor escocés Donovan, o del canadiense Neil Young, a quien también mencionan Ponce y Arrellín como alguien a quien Rockdrigo se parece.

En realidad, hablar del folk-rock remite a una lista de autores, más o menos roqueros, más o menos involucrados políticamente, que estaban en el ámbito de la música popular en inglés: Woody Guthrie, Joan Baez o Pete Seeger. Dichos músicos “[re]presentaban explícitamente los valores de la clase obrera, la política latente en la tradición folk, y la asociación del folk con la política radical de izquierdas” (Frith, 1980: 229).

Bob Dylan vendría a ser de ese modo una figura polémica en tanto que precisamente él se convierte en un músico del *main stream*. Era valorado por su genio individual, su poesía, su voz especial, su estilo único (Frith, 1980: 231). Dice el propio Dylan en sus *Chronicles* que las canciones de folk eran su manera de explorar el universo; si otros cantantes apelaban a la personalidad, él trataba de anteponer las canciones para comunicarse con la audiencia (Dylan, 2005: 18). Si Dylan representa entonces el genio individual, si “a la sugerencia de que no todos podían hacer buena música, se unió la de que no todos podían apreciarla —el oyente también necesitaba ciertos conocimientos, una idea que se introdujo en el nuevo mercado ‘inteligente’ del rock” (Frith, 1980: 231); otros músicos difícilmente podrían quedar bien valorados frente a semejante monstruo.

De ahí que probablemente González se sintiera más cómodo al ser considerado como heredero de una tradición, antes que de un autor. El folk en ese sentido tiene un importante raigambre colectivo. Frith argumenta que antes de esa etapa de veneración del individuo predominaba una lógica de comunidad: “La cultura folk se crea de modo directo y espontáneo a partir de una experiencia común del trabajo; no hay distancia entre el artista y el auditorio del folk, no hay separación entre producción y consumo del rock” (Frith, 1980: 245).

Como lo sugiere el breve recuento de Jesús Ordovás del repertorio de un concierto de Bob Dylan, que he citado más arriba, las raíces del folk son variadas. Como el vocablo alemán lo sugiere, la música folk (del alemán: volk, pueblo) proviene de la cultura popular, particularmente en un contexto campirano.

En *La ruta de la onda* el escritor mexicano Parménides García Saldaña señala la distinción de Bob Dylan de entre los otros roqueros de los sesenta, por

su compromiso con la gente pobre, con los miembros más vulnerables de la sociedad estadounidense. Menciona también la visita de los escritores *beat*, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg, así como de Norman Mailer, a un café en el East Side de Manhattan yendo a escuchar a Dylan como representante de un rock en el que se escuchaban los ecos de la lucha por la injusticia en distintos frentes (el de los afroamericanos, el de los países latinoamericanos contra las dictaduras oligárquicas, el de la oposición a la guerra en Vietnam). Dice García Saldaña que estos escritores

se buscaban en las canciones folklóricas elogiadoras de los valles, bosques, campos, tierra de América. Se unían a quienes en la década de los 1930 –a pesar de su tragedia producto de la depresión en el mundo de los negocios– cantaban su amor a la libertad, a la solidaridad humana (García Saldaña, 1972: 197).

En la lógica del desapego de una sociedad individualista, el folk expresa una nostalgia por la vida rural. Por ello no es de extrañar que Rodrigo González hable del folk mexicano al ir a buscar sus raíces en la música de la sierra Huasteca.

La canción protesta, por otro lado, se expande más allá de la lengua inglesa. Los sesenta y los setenta son en América Latina, en España, en Francia, la época de una búsqueda de diferentes artistas por hacer de la canción el espacio para la crítica social, la denuncia, el discurso político. Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Óscar Chávez, Joan Manuel Serrat, Raimon, Georges Brassens, Serge Reggiani, Georges Moustaki; la lista continúa más a fondo y se detiene según dónde pongamos el límite.

En una biografía de Víctor Jara, la gran figura chilena, cuya muerte brutal en el golpe militar de 1973 es un hito en la historia de la canción protesta, Galvarino Plaza incluye unas notas de José María Osorio de un Encuentro de la Canción de Protesta en Cuba en 1967. Destaco algunas frases que me parecen

importantes a tomar en cuenta en este itinerario de referentes de Rodrigo González. Por ejemplo, el uruguayo Daniel Viglietti señala que en su país

el fenómeno de la canción protesta ha sido manejado con cierta deshonestidad. Se han realizado espectáculos denominados de protesta, donde la protesta esencial que es política, está ausente [...] Los latinoamericanos no debemos dejarnos colonizar, también en nuestras formas de protesta (en Osorio, 1976: 118-119).

Valga decir que en ese sentido pasó algo semejante con el rock en México. Como veremos más adelante, los medios de comunicación, como en otros sitios, favorecieron un rock soso, carente de los sentimientos fuertes [*strong feelings*] que Frith (1987: 149) señala como característicos del rock.

Silber, de Estados Unidos, advierte sobre el uso de la canción protesta contra la propia gente:

el gobierno nuestro, el poder económico, trata de controlar y de desviar todas las formas de expresión en todo el mundo” [...] “el gobierno trata de comprar las ideas con las cuales no está de acuerdo.” [...] “Johnson se robó el slogan ‘We shall overcome’ del movimiento de los derechos civiles y lo hizo suyo” (citado en Osorio, 1976: 118).

John Storey menciona algo similar sobre el intento de apropiación del “Born in the USA” de la canción de Bruce Springsteen por parte de Reagan para su campaña política (Storey, 2013). Silber incluso va más lejos:

Los que en Estados Unidos se llaman a sí mismos intérpretes de canción protesta forman parte de esa organización industrial y comercial creada por el imperialismo norteamericano, y nunca se dan cuenta de la significación de esto. Muchos de estos músicos tienen muchas dudas y no están seguros de lo que ellos cantan (en Osorio, 1976: 118).

Iremos viendo que para Rodrigo González, como para sus compañeros Rupestres, también es importante distinguirse de la música comercial. Por otra parte, Claude Vinci de Francia dice en este mismo Encuentro que la canción comprometida

puede ser muy bien la canción de tema amoroso, si está bien escrita, acercándose a la buena poesía. La canción de protesta debe tener una temática política, porque pienso que la canción es un medio de expresión similar al cine y a otras artes que no debe cerrarse a temáticas determinadas (citado en Osorio, 1976: 116).

Es significativo que lo poético fuera considerado un elemento de peso, porque en ese sentido hay que decir que no es el fuerte de Rodrigo González. A diferencia de Silvio Rodríguez o incluso de un trovador menos conocido como el veracruzano David Haro, en cuyas canciones se percibe un sólido componente literario, en las de González si bien hay frases e imágenes poderosas, hay caídas muy notorias también. Aun cuando sus temáticas tienen similitudes con la canción protesta, en las letras no se observa una influencia tan evidente de la literatura en español. De hecho, como veremos más adelante, González leía ante todo traducciones de textos de filosofía o psicología, pero en los testimonios de quienes lo conocieron al hablar de su formación lectora mencionan pocos autores de lengua hispana. En algunas canciones de este cantautor se echa de menos una estructura que redondee el texto, que le de la noción de unidad. No obstante, sí se nota una búsqueda de una poesía urbana. Como también veremos más adelante, hay incluso intenciones de retomar formas de versos tradicionales, pero sobre todo una propuesta de creación de metáforas e imágenes originales y memorables.

Rodrigo González no menciona como modelos a trovadores cubanos o de otros sitios de América Latina. De hecho, en la entrevista de Radio Mexiquense cuestiona que haya algo de novedoso en el llamado “canto nuevo”. Señala un cierto oportunismo en usar ese mote para fines publicitarios, critica lo panfletario

y cuestiona que en lo estrictamente musical no haya mucha innovación. Considera que se trata de una tendencia neoclásica que fusiona estructuras clásicas, con música popular, ritmos latinos, por ejemplo.

Cuando le pregunté a Roberto González, uno de los contemporáneos de Rodrigo, sobre este aspecto, me sugirió reflexionar sobre el hecho de que la música cubana contó con una mayor difusión que la mexicana en aquellos años, pues el gobierno de Castro se interesó por apoyar esta música que finalmente era una forma de promover la lucha de la Revolución Cubana y de criticar a Estados Unidos. Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, como figuras centrales de dicha época, se dieron a conocer entre la juventud mexicana y llegaron a tocar en espacios públicos en México (así como en muchos otros países). Lo cual resulta curioso, tomando en cuenta que el rock era mal visto por su carácter contestatario. De ahí que los roqueros urbanos manifestaban un cierto recelo hacia la “nueva trova” o el “canto nuevo”, pues su música gozaba de una mayor disposición receptiva, e incluso de un cierto apoyo para su difusión en México. En ese sentido el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) es un caso muy singular de doble discurso (la llamada Guerra Sucia, persecución de disidentes, tortura, asesinato, como una de las políticas más severas hacia el interior del país y una publicidad hacia el extranjero con enfoque de izquierda, como pueden mostrarlo sus intervenciones en la ONU).

Es importante, sin embargo, considerar ese tipo de canción protesta que se hacía en esos años y que finalmente, al acudir a las raíces populares, llega a tener coincidencias, acaso involuntarias, con la propia búsqueda de González.

En cuanto a composición musical, en cambio, Rodrigo González sí que destaca, su creación es consecuente con su formación. El blues es un referente al que hace alusión tanto en la entrevista de Radio Mexiquense como en el artículo “Rock, son, blues, huapango (Géneros y conjugaciones estructurales)”, en el que trata de dar cuenta él mismo de las influencias en el rock mexicano, al tiempo que apunta algunas de sus estrategias para apropiarse de elementos de la música extranjera:

Algo bastante característico del blues, es que no solamente su ritmo le da el carácter melancólico que tiene, sino también las llamadas "notas blues" que definen más su intención (terceras y séptimas disminuidas) que en un momento dado se pueden trasladar al huapango; aparte del paralelo armónico, el blues y el huapango, coinciden extraoficialmente en su improvisación, en los dos, ésta ocupa un lugar privilegiado, si no es que el principal; los violines y los requintos no son por lo general melodías prefabricadas, sino formas libres y de carácter constante: en los versos, tanto bluseros como huapangueros, hay una igualdad o superioridad con flexibilidad musical; partiendo de alguna frase conocida, o de un hecho en general (o particular) se le van inventando otras frases que rimen entre sí, para así poder redondear una serie de imágenes que crean espacios similares, para hacerlos aún más afines (González, 1984).<sup>9</sup>

En otro artículo dedicado a Javier Bátiz, "El brujo", González comenta que

con su estilo sureñocaliforniano fronterizo llega empapado de B.B. King y Little Richard, de los negros y los blancos que nacían escuchando rock en los campos y en los ghettos, en las urbes aplastadas por esa civilización monstruosa y nortea que produce jazz, blues, y tanta buena onda musical, con sus letras de vagos, inmigrantes, campesinos, gente de ciudades, putas, ladrones, asesinos, desarrollos y decadencias (González, s/a).<sup>10</sup>

Con esta cita me parece que queda claro tanto el interés de Rodrigo González por las tradiciones de música popular estadounidense, como por la música mexicana tradicional. Al hablar de otros músicos está reconociendo herencias comunes.

Quisiera concluir este apartado con una cita de Ewan MacColl, también presente en el ya citado Encuentro en La Habana, que sintetiza de forma general la tendencia de roqueros, "folkloreros" y trovadores de los que hemos venido hablando. Dice MacColl: "Hay dos clases de música: de un lado, la música

---

<sup>9</sup> Ver anexo 3.

<sup>10</sup> Ver anexo 3.

folklórica, que siempre ha expresado los sueños, las esperanzas y las luchas de la clase trabajadora, y de otro lado, la que expresa los productos exclusivos de las clases dominantes” (citado por Osorio, 1976: 116). Esa es, a mi parecer, la premisa política que subyace al concepto de música popular y que se puede reconocer en la producción de Rodrigo González, inclusive a pesar de que él no quisiera reconocer del todo una actitud política en su trabajo. Esto quedará más claro en el siguiente subapartado.

### 2.3.2 Tendencias del rock en México

En *La contracultura en México*, el escritor José Agustín hace una breve historia del rock nacional. Le da su lugar al Tri como un grupo fundamental en tanto que fueron los primeros en cantar en español, en mexicano, acota. Irónicamente, él considera que en *Hurbanistorias*, González está más cerca del canto nuevo y que ahí no queda muy bien representada su esencia roquera, pues, para José Agustín, Rodrigo es realmente quien “consolidó, profundizó, amplió y refinó el incipiente rock mexicano” (Agustín, 1996: 65).

Antes de Alejandro Lora, Rodrigo González y los Rupestres, se encuentra la época en que el rock fue recibido por el gobierno y algunos sectores de la sociedad en México como una influencia nociva. La campaña de satanización del rock no logró impedir que se consumieran los discos de artistas tan exitosos como Elvis Presley, Little Richard, etcétera, ni que surgieran muchachos mexicanos que querían hacer música rock. Así, lo que procedió fue una domesticación de los roqueros. José Agustín dice que la cooptación no fue difícil, pues los primeros roqueros no tenían realmente mucha idea de lo que hacían y prevalecía en ellos el ánimo de convertirse en “estrellas”. Compañías disqueras, radiodifusoras, la televisión comercial, teatros de revista y el cine supieron lucrar con figuras como Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa, Julissa o Alberto Vázquez (Agustín, 1996: 19). En efecto,

[l]os directores artísticos procedieron a someter a los rocanroleros a camisa de fuerza: rechazaban las canciones que consideraban “explosivas” y les proponían otras más inocuas; también se empeñaron en desdibujar todo rasgo propio y en convertirlos en copias patéticas de artistas famosos de Estados Unidos; así, los Hermanos Carrión resultaron los Everly Brothers nacionales, Julissa fue la Doris Day mexicana [sic] (Agustín, 1996: 19).

Ya a fines de los sesenta surgirían los cafés cantantes, que eran sitios donde no se bailaba pero se escuchaba la música rock y que, poco a poco, según José Agustín, dieron lugar a roqueros del norte del país como Javier Bátiz y los Finkys, los TJ's, de Tijuana; los Dugs Dugs, de Durango; los Yaqui, de Sonora; o los Rockin' Devils, de Tamaulipas. La mayor parte del repertorio eran versiones y generalmente cantaban en inglés porque “muchos no renunciaban al sueño guajiro del éxito en Estados Unidos o porque, de plano, creían que el único lenguaje del rock era el inglés” (Agustín, 1996: 21).

Mención aparte merece el Festival de Rock y Ruedas Avándaro. El 11 de septiembre de 1971 se congregaron miles de jóvenes en este pueblo próximo a Valle de Bravo, en el Estado de México, para celebrar una noche de música; fue un intento de Woodstock mexicano. El contexto es muy importante, pues ese año había sido reprimida una manifestación estudiantil, el 10 de junio, jueves de Corpus; y en octubre de 1968 había ocurrido la represión brutal en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Por lo cual, era una época delicada para cualquier suerte de agrupación juvenil.

El evento fue organizado por jóvenes de clase alta, quienes de hecho lograron el permiso del gobernador del estado para llevar a cabo el encuentro de rock. Según cuenta José Agustín, llegaron jóvenes de todo tipo de estratos sociales y circuló alcohol, marihuana, anfetaminas, entre otras drogas. Elementos de la policía y el Ejército estuvieron presentes y la fiesta funcionó, a pesar de la mala organización.

Roberto González, músico que asistió al festival, lo recuerda en entrevista como una experiencia extravagante. De casualidad acompañó a un vecino, hermano de una compañera de la preparatoria, que lo invitó de último momento porque no tenía con quién ir:

Yo pensaba que iba a una carrera de autos y cuando llegamos aquello era un desmadre... Gente caminando, en camiones, en todo tipo de vehículos. Había gente acampando sobre la pista de coches. Yo perdí a este tipo (el vecino). Me quedé solo, sin dinero en un lugar lleno de gente... Recuerdo andar toda la noche deambulando por ahí entre el lodo e imágenes extrañas: gente desnuda bailando... Fue muy impactante. Oí muchas bandas, el Pájaro Alberto por ejemplo, que cantaba en español... De repente veías a alguien con una bolsita repartiendo ácidos... Me sentía como un fantasma... (González, 2016)

Entre los grupos que tocaron se hallaban: Three souls in my mind, el Tri cuando aún cantaban en inglés; los Tequila; Mayita Campos y los Yaqui; Peace & Love; Epílogo y La División del Norte. José Agustín menciona que Javier Bátiz y Love Army se negaron a participar por lo poco que ofrecieron los organizadores como paga (Agustín, 1996: 48).

El festival de Avándaro fue condenado por la prensa, que responsabilizaría al festival de “4 muertos, 224 casos de intoxicados, quemados, atropellados, fracturados y heridos; casas, autos y tiendas asaltadas; destrucción de árboles, sembradíos y líneas telefónicas”, sin que pudiera probarse que estos incidentes estuvieran relacionados con el evento (Agustín, 1996: 50). Amén de que se habló de la pachanga como “una colosal orgía” e incluso fue criticada por algunos intelectuales como Carlos Monsiváis, quien consideraba el evento extranjerizante (Agustín, 1996: 51). A partir de entonces se prohibirían los encuentros de rock. De ahí que nacieran los hoyos funk o fonqui, que eran, según José Agustín,

galerones en desuso o teatros que pedían a gritos una manita de gato y que muchas veces no tenían ni las mínimas condiciones de higiene y consideración al público.

Los empresarios por supuesto cobraban lo más que podían y pagaban una miseria, además de que los judiciales [grupo policial que viste de civil] siempre andaban listos para el atraco. De cualquier manera, los chavos se hacinaban allí. [...] Los asistentes eran muchachos de los barrios más pobres de una ciudad de México que crecía demencialmente (Agustín, 1996: 51).

Por esas épocas de hoyos fonqui, a fines de los setenta, llegaría Rodrigo González a la capital y poco a poco se fue ganando un lugar entre los roqueros, a veces incluso como crítico. “Hablar de Three souls in my mind [hoy sencillamente el Tri], es hablar de parte de la historia del rock en México” dice en un texto sobre este grupo, cuya versión de “Metro Balderas” sea quizás la más conocida de las canciones escritas por él. Más adelante, en este texto, González señala la diferencia del rock del Tri respecto a lo que se hacía antes:

el compositor del Tri (Alejandro Lora) junto con los demás, se dedicaban a recrear el auténtico rock en español pero no a la manera de los antecesores como Enrique Guzmán, Locos del Ritmo, etcétera. Rocks insulsos, mediatizados y llenos de miel, o los intentos de dispararse hasta calamadre, hecho por algunos sectores intelectuales o pretensiosos (osos) de la sofisticación política, sino el aspecto pesado y arduo, de la realidad que representa el rock y sus orígenes, lo marginal, la represión policiaca, el albur sexómano y de doble sentido, la rasa olvidada que sólo le queda el vacío y la mentada de madre por parte de lo que, grotescamente, se le llama sociedad y, todo esto, a la mexicana (González, s/a).<sup>11</sup>

Asimismo, González da cuenta de las influencias y las ambiciones musicales del Tri, en las que, nuevamente, podemos notar cómo se reconoce en su propia búsqueda:

---

<sup>11</sup> Ver anexo 3.

Aunque hace bastante uso del verbo rimado, en algunas formas se conforma con hacer una especie de diálogo musicalizado, que es uno de los aspectos básicos del *rythm and blues*, además el hecho de que los vatos [muchachos] del Tri sean marginales, es signo de autenticidad, ya que eso es retomar las raíces del rock, que nacieron precisamente de esas condiciones, parido por los negros, habitantes del campo y los ghettos gringos. Ahora bien, esa marginalidad no nace gratis, ni es producto de la imitación ni es una proyección etérea de los instrumentos de rock; es, también producto de la marginalidad a que ellos fueron sometidos, como grupo de rock, debido a prejuicios, como los que dicen que porque el rock es gringo y no parte de nuestra totonacultura (como si la música mexicana no tuviera influencias diversas) o miedos a que se desaten los madrazos [golpes] por la agresión y el mismo contenido crítico que es inherente a la cultura rockera. Eso los obligó (los sigue obligando) a tocar primordialmente en los hoyos fonkis y en lugares alejados de las concentraciones urbanas, obviamente, esa marginalidad es reflejada (González, s/a).<sup>12</sup>

Como el texto deja claro, no era rara la violencia en los conciertos, al parecer muchas veces propiciada por las mismas autoridades. Sin embargo, con el tiempo la represión fue cediendo y en los setenta y los ochenta se logra finalmente que el rock profundo, digamos, llegue al ámbito universitario y a locales hechos expresamente para escuchar este tipo de música. Pero, como sugerirá el siguiente apartado, el reconocimiento del rock mexicano fue un lento proceso. No sería sino hasta los noventa cuando las autoridades permitirían los concierto masivos de rock.

### 2.3.3 Los Rupestres: un grupo sin grupo

El nombre de Rodrigo González es indisociable al concepto del rock rupestre. Fausto Arrellín, quien se asume como perteneciente fundador de la agrupación,

---

<sup>12</sup> Ver anexo 3.

afirma que él mismo no sabe bien a bien qué es ser Rupestre, pero enseguida agrega:

Aventuraré una breve definición de lo que para mí significa: la mayoría de los nombrados de esta forma vienen de tradiciones rocanroleras (blues, rythm and blues, rock de los 60's y los 70's), además de un conocimiento de los estilos musicales mexicanos (el huapango, el son, el bolero), han participado con o en grupos de rock, sus letras narran experiencias vitales relacionadas con la ciudad y los personajes que en ella viven, leen (Arrellín: 3).

Por tanto, más que de un conjunto cerrado de músicos, de una vanguardia o un club, se trata de una tendencia en la que yo agregaría a las características mencionadas por Arrellín, el uso frecuente de un lenguaje cargado de jerga popular y de cierta entonación áspera en la voz que matizan aún más el tono a veces incluso jocoso.

Siendo González originario de Tampico, un puerto en el golfo de México, podríamos señalar sus influencias naturales: del norte la música popular estadounidense (no es difícil suponer la facilidad de adquirir discos de Estados Unidos por la frontera, o por el puerto) y de la Huasteca los ritmos tradicionales. Cabe acotar que la mezcla de géneros musicales que proponían los Rupestres no siempre tuvo buena acogida; así lo refiere Arrellín citando a otro músico, Roberto González: "...en el ámbito roquero nos rechazaban, creían que éramos folkloreros, y en el ámbito folklorero pensaban que éramos rockeros..." (Arrellín: 5).

Arrellín cuenta cómo la agrupación nace de forma espontánea: "una noche, en un cuarto ubicado en la azotea de un edificio de la calle de Bolívar se decidió llamar a ese ciclo el 2o Festival de la Canción Rupestre, después de proponer los títulos de La Liga de los Cantantes Bofos o El Colectivo Rupestre de los Cantantes Errantes" (Arrellín: 1). Después sería un programador de Radio Educación quien los bautizaría como Los Rupestres, a secas (Arrellín: 2).

José Agustín anota que el término rupestre tenía una connotación peyorativa para Rafael Catana y Alain Derbez, quienes lo asemejaban al término naco, ya referido en una nota al pie en la página anterior (Agustín, 1996: 66). Lo cual dice mucho de la actitud reivindicativa del término por quienes se lo apropiaron.

Como puede verse, si bien no había una definición cerrada, el término rupestre persistió. Se puede hablar de una tendencia Rupestre, o un estilo, en el que aún hoy se reconocen algunos músicos, pues esa primera oleada de Rupestres tendrá influencia incluso en bandas más comerciales, reconocidas en el ámbito internacional como el caso de Café Tacvba (o Tacuba), uno de cuyos éxitos, “Chilanga banda”, es una versión de la canción original de Jaime López. Dicho sea de paso, a veces los músicos Rupestres y los grupos que han retomado sus canciones haciendo “covers” o versiones han contribuido a la popularización de una cierta jerga, que en un momento tenía una faceta de argot, en el sentido de que no era comprensible para quienes no pertenecían a cierto medio. Transcribo un fragmento de “Chilanga banda”, solo para dar una idea del fenómeno:

Mejor yo me echo una chela  
y chance enchufo una chava  
chambeando de chafirete  
me sobra chupe y pachanga.

Lo cual podría trasladarse al argot castellano como:

Mejor yo me hago una birra  
y quizás me ligo a una chica  
currando de chofer  
me sobran alcohol y fiesta.

Jaime López procura distinguirse de los Rupestres, señalando la relación específica que tuvo con el grupo, pero concretamente con Rockdrigo. Comenta

que fueron muy buen amigos y compartían su lugar de origen, además de intereses similares, pero “yo nunca fui rupestre como él”, aclara en entrevista con Julián Herbert. De hecho, relata una anécdota con su grupo Máquina 501 en la que explica cómo se deslindó de los Rupestres:

Hacíamos todo: desde sobornar a los guardias de CU para que nos dejaran entrar hasta cargar solitos el equipo. Mi ampli de bajo se lo compré de medio uso a Eugenio Toussaint. Era un pinche refrigerador brasileño al que apodábamos O Tremendao. Cuando más difícil era todo, Ricardo Pérez Montfort decía, en son de broma: “Ahora sí nos vimos bien rupestres”. Años después les conté esa anécdota a Rockdrigo y Alain Derbéz (a quienes yo mismo había presentado) y Alain, que siempre fue un snob, dijo: “Eso es: ese es el concepto que buscamos para nuestro movimiento: Lo Rupestre”. Y que se ponen entre los dos a redactar un manifiesto. Yo dije: “Zafo” (López en Herbert, 2014: 88).

De esta manera, Jaime López se desmarca del movimiento o agrupación.

El documento “Los Rupestres (en el principio de los tiempos)” incluye una especie de postdata firmado por Joshua Magañez que contiene un conjunto de breves reseñas de músicos que en 1997 se presentaron en el Multiforo Cultural Alicia en la ciudad de México para homenajear el blues, el rock y el Rupestre. Magañez describe así a este grupo: “tabernarios por naturaleza, cavernarios por consigna, a este cúmulo de artistas (la mayoría de ellos) no es extraño encontrarlos en pleno festín comunitario, pues se anteceden con otros motes como los de «La liga de los cantantes bofos» y «Los cantantes errantes» para despistar” (Magañez en Arrelín: 3). Magañez acota que se trata de “los rockeros puros que todavía existen sin influencias alternativas y/o electrónicas”. Los reseñados son: Armando Rosas, Rafael Catana, Roberto González, Carlos Arellano, Nina Galindo, Gerardo Enciso, León Chávez Texeiro, Trolebús y Arturo Meza (Magañez en Arrelín: 3)

En entrevista, Roberto González, músico de origen veracruzano, discurre sobre el fenómeno de decantación del grupo Rupestre. Si en un momento

llegaron a ubicarse como parte de él una gran variedad de músicos, al final quedaron unos cuantos encabezados por Rockdrigo. En algún momento se organizó el llamado Tríptico Rupestre, que consistía en que Rafael Catana<sup>13</sup> tocara algunas canciones al lado de Fausto Arrellín y luego Rockdrigo González tocaba sus canciones, también acompañado por Arrellín.

Los músicos agrupados en torno al concepto de lo Rupestre actuaban en espacios como las escuelas de artes plásticas de la universidad. Sin embargo, no era fácil hallar dichos foros: “sólo existían pequeñas salas, siempre se estaban buscando espacios” (Arrellín: 1). Nótese que los lugares a los que acudían a tocar los Rupestres eran sitios universitarios, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Academia de San Carlos (de la que fuera director Diego Rivera) o el Museo del Chopo. Esto en sí ya era un triunfo, pues antes era imposible pensar que el rock se escuchara fuera de la marginalidad, sobre todo a partir de Avándaro, cuando fue satanizado el rock (no sólo por el gobierno, sino también por algunos sectores sociales, principalmente de cierta elite cultural, que renegaban de la idea de esas “influencias extranjeras”). Arrellín pregunta con ironía si la música andina, tan frecuentada por los artistas que se decían verdaderamente comprometidos con la identidad latinoamericana, no era también producto de una importación, aunque en ese caso de Sudamérica. Vergara y Pérez en sus notas sobre la historia del rock en México observan que los dos proyectos buscaban la libertad desde escalas y perspectivas diferentes: “el rock privilegiando la libertad individual, mientras los otros géneros priorizaban lo colectivo y comunitario” (Vergara y Pérez, 2010: 207).

Sobre este tema, León Chávez Teixeira, músico de clara definición política que pertenece a la generación anterior a los Rupestres, afirma lo siguiente en sus notas autobiográficas publicadas en Internet:

---

<sup>13</sup> Catana es, además, el vínculo entre los Rupestres y los poetas infrarrealistas, dado que conocía a Mario Santiago Papasquiari, el amigo poeta en el que se inspira Roberto Bolaño para crear al personaje Ulises Lima de *Los detectives salvajes* (1998). Según cuenta en la entrevista para el libro *Rupestre* (Pantoja, 2013: 58), Rodrigo González y Mario Santiago se conocieron en su casa.

Yo traté de meter a LIMAR (Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios) al movimiento de la Martín Carrera (un movimiento en pro de la vivienda para gente sin recursos). Algunos compas como Briseño fueron, pero había una oposición a trabajar en la calle. **Incluso una discusión fuerte de LIMAR fue que había una lucha folcloroide contra el rock verdaderamente enferma, una actitud de urbanos sintiéndose campiranos, haciendo de la música campesina e india un folclor pequeño burgués urbanoide.** En la discusión nos sentaron a mí y a René Villanueva a plantear las posiciones. René planteaba que había que ganar los medios de difusión, la televisión, 20 minutos, lo que fuera. Yo lo rechazaba y decía que los medios debían ser tomados de manera colectiva, no por un artista específico. El artista a lo mejor es famoso, pero no es representante del pueblo ni hablamos de un movimiento organizativo real. Si yo llego a la tele, no quiere decir que el pueblo llegue a la tele (Chávez Teixeira, 2013; las negritas son mías).

Las disputas que refiere León Chávez no son muy distintas de las que se dieron en Estados Unidos, según refiere Fred Goodman, cuando en el festival de New Port en 1963, Dylan decidió tocar “Maggie’s Farm” con una guitarra eléctrica. Ante el impacto la gente permaneció inmutable durante unos segundos hasta que alguien comenzó a chiflar y abuchear. Detrás del escenario, los músicos de la vieja guardia no podían contener la rabia y Pete Seeger dijo, colérico, que no se podían oír las palabras de la canción y que, si tuviera un hacha, cortaría el cable (Goodman, 1998: 9). Chávez Teixeira, considerado por muchos como una figura paternal de los Rupestres (nació en 1936), pone los puntos sobre las íes para no caer en una idealización del músico como “portavoz del pueblo”. En una entrevista para el diario *La jornada* ahonda en el tema:

Luchas como cualquier pinche gente, como cualquier pinche ser, que no sea un burgués, por tener acceso a los medios. Si no ganas una feria de dónde sacas los materiales, como los instrumentos o la pintura para tus cuadros. Sí estás en un círculo vicioso, pero a la vez se está en una libertad de acción. Para mí, para El Mastuerzo y los demás de la banda, la

alternativa no es andar buscando el público que te da el mercado, sino a los compas del barrio, la huelga, la colonia, la calle o en La Parota, y te los vas ganando. Es una solidaridad mutua.

La solidaridad me ha mantenido un chingo de años. El hecho de estar fuera del mercado y de la publicidad en realidad me vale madres. Si en Oaxaca hay un desmadre, vamos; si nos invitan a tal barrio, también. Sobrevivimos vendiendo discos u otras cosas. Sí, nos consideran revoltosos o jipis, ¡pero me vale madres! Ahora, debo decir que hay artistas que están dentro del mundo del gran mercado y siguen siendo unos grandes artistas, porque a fin de cuentas lo que te hace artista no es levantar el puño.

Es decir, el hecho de estar fuera del mercado tampoco quiere decir que seas bueno estéticamente, ni que eres revolucionario, ni que eres chingón (en Cruz Bárcenas, 2008).

La participación política del músico desde la postura de Chávez Teixeira implica una definición desde la izquierda que conlleva la interacción constante con la clase obrera y una auténtica militancia.

Yo planteaba que todos los artistas -como Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Briseño, Caíto, Roberto González, un chingo-peináramos la ciudad. Yo decía, si vamos y tocamos al metro, a las zonas fabriles, hay posibilidad de una represión pero vale madres, porque éramos un chingo y había gente muy conocida. Entonces, si nos tomaban presos, se armaba un desmadre. Lo intentamos, pero nos mataron de hambre y valió madres. Algunos nos fuimos a El Salvador, y cuando regresamos ya había un debilitamiento muy fuerte y una especie de golpe de Estado del Partido Comunista (PC), básicamente. LIMAR se deshizo, luego inventaron la “nueva canción” -que nada que ver con la chilena- y yo no estuve de acuerdo. Ellos hacían un movimiento básicamente delegacional y vimos que venía una cooptación fuertísima. Fueron destrozando el movimiento. Muchos se desaparecieron y otros andaban muy madreos de lana (Chávez Teixeira, 2013).

Si bien no hay por parte de Rodrigo González un posicionamiento al lado de la izquierda, la referencia de Chávez Teixeira era inevitable. Fausto Arrellín, que

acompañó durante algunos meses a Rockdrigo en distintas presentaciones, me comentó que Chávez Texeiro era uno de los músicos a quienes González les ponía atención, así como también le interesaban los trovadores como Rafael Mendoza y David Haro, para cuyas composiciones la música tradicional veracruzana es también un elemento indispensable.

Las autoridades de difusión cultural en algunos de los centros culturales recibirían con entusiasmo al conjunto de músicos e impulsarían la difusión de un primer encuentro de los Rupestres en el foro de dicho museo en 1983. Continúa Arrellín:

Utilizando las más sofisticadas técnicas de la publicidad (como las fotocopias) recorrimos las calles cercanas al museo y con nuestros impresionantes carteles tamaño carta y sendos botes de engrudo tapizamos los postes, cajas de conexiones telefónicas, árboles y cuanto superficie se atravesó en nuestro camino hacia la inmortalidad. No contentos con tan denodados esfuerzos nos promovimos hasta en tocadas coyoacaneras [de Coyoacán], en eventos políticos (mítines del Psum) [Partido Socialista Unido de México] y desde luego en la radio (Arrellín: 2).

Por lo que puede leerse en el texto de Arrellín, los Rupestres, y concretamente Rockdrigo y Qual, fueron hallando su lugar en espacios de la izquierda capitalina. González tenía desconfianza de formar una agrupación porque había tenido malas experiencias anteriormente, habían intentado robarle la autoría de alguna canción. Qual fue una agrupación prácticamente armada por Arrellín, quien conocía al bajista y al baterista de una banda anterior.

Nacido en una familia de obreros, Fausto Arrellín se desarrolló como impresor, a la par que se interesó por la música. Militó en el comunismo (cuando el Partido Comunista era clandestino). Después del ya mencionado festival en Avándaro, estuvo metido en el jipismo, viviendo durante una temporada en una comuna en Valle de Bravo. Luego de eso, militó en el Comité Nacional de Auscultación y Coordinación, bajo el liderazgo de Heberto Castillo, uno de las

figuras principales del movimiento estudiantil de 1968. Dicho comité devino en el Partido Mexicano de los Trabajadores que sólo pudo conseguir el registro en 1984.

En una ocasión, Rockdrigo y Qual se presentaron en el teatro del SUTIN (Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear), que luego cerraría. Así, podemos ver que el Rockdrigo también se dirigía a la clase obrera. No obstante, evitaba que se le relacionara directamente con los grupos claramente identificados como de izquierda. Rodrigo González prefería tocar para colectivos que se asociaban con el anarquismo. Su interés, más que en lo político como tal estaba relacionado con las teorías esotéricas de Ouspenski y Gurdjief, que combinaba con sus lecturas de Jung.

En alguna ocasión que Arrellín consiguió la oportunidad de tocar para un mitin del Partido Socialista Unificado de México (PSUM), Rodrigo en un momento tomó el micrófono y les recomendó a los asistentes que no votaran por ninguno de los candidatos que estaban allí haciendo su proselitismo. En una lógica anti institucional, dio su punto de vista sobre la trampa que significaba la democracia electoral.

El PSUM organizaba un Festival de Oposición. Es importante recordar que, de hecho, no había aún alternancia en el Poder Ejecutivo, por lo que la idea de oposición podía implicar cualquier tipo de posiciones políticas que no fueran la del partido hegemónico. El grupo Qual tocó en el primero de estos festivales, mas no en el segundo porque Rodrigo no estuvo de acuerdo. Sin embargo, sí quiso tocar para un evento del Partido Revolucionario de los Trabajadores, organización trostkistas. “Para ellos sí quiso tocar, porque eran punks”, comenta Arrellín.

Arrellín cuenta que a partir de estas apariciones públicas a Rockdrigo y Qual ya no les faltó trabajo. Tocaban en uno u otro sitio, inclusive musicalizaron una obra de teatro del escritor José Agustín, *Propiedad privada*. El grupo pertenecía a un programa cultural del gobierno local de una de las delegaciones del Distrito Federal, por lo que en ocasiones tocaron gracias a esa posibilidad

con jóvenes que gestionaban espectáculos de rock. Arrellín matiza que se trataba de una clase media estudiantil, no de una juventud obrera, aunque también había asistencia de jóvenes de otros estratos. Ya con esa difusión, llegaron a tocar incluso en Guadalajara; por su lado, Rodrigo hizo una gira por varios estados del país con apoyo de la Secretaría de Educación Pública. Esta participación se respaldó en la justificación que hizo el músico de la relación entre los ritmos folclóricos tradicionales y el blues.

Roberto González, quien se desarrolló en el sector de la clase media, conoció a Rodrigo e interactuó con él también como colega pero en otros ámbitos. Hijo de la clase media, Roberto González conoció el medio musical a raíz de su encuentro con Jaime López en la preparatoria 5 de la UNAM, ubicada al sur de la ciudad. Al igual que en el caso de Rodrigo, su padre y abuelo habían sido músicos, entre otras cosas, por lo cual la tradición de los ritmos veracruzanos eran parte de su formación desde niño.

En ese ambiente estudiantil, si bien se escuchaba el rock sesentero, en inglés sobre todo, aunque también las agrupaciones que habían empezado a tocar en español, la música latinoamericana, identificada con la izquierda universitaria, comenzó a cobrar importancia. Para Roberto González, tampoco había una necesidad de separar unos ritmos de otros, no había por qué confrontarlos. “Yo no veía con malos ojos a los roqueros que cantaban en inglés, pero tampoco a los que hacían folclor y se ponían ponchos. Las dos cosas eran parte de mi entorno”, comenta. No obstante sí había una crítica de unos a otros, unos defendían la pérdida de la identidad latinoamericana y la ausencia de ideología, los otros veían a los devotos del folclor como anticuados. De ahí que Roberto también se halló bien entre los llamados Rupestres. De hecho, para él, la lógica de reunirse con otros músicos que no pertenecían, de forma exclusiva, a la tendencia roquera o a la folclorera era justamente eso, el sentirse como en una especie de grupo sin grupo. Cada cual iba en busca de su propia identidad. Rafael Catana lo concibe de esta manera:

nosotros ni íbamos a ser cantantes de la televisión y tampoco íbamos a ser los cantantes de la Revolución, ni de la “revolución” del PRI ni de la “revolución” de la izquierda. ¿Por qué?, porque los cantantes de la Revolución ya estaban y la gente los escogió: son Silvio Rodríguez, Gabino Palomares, Amparo Ochoa... Pero también sabemos que esta es una revolución derrotada y ahí es donde viene el cuestionamiento sobre qué hacemos en el Movimiento Rupestre...

Recuerdo esa época como si fuera el principio de un sueño: el sueño de poder construir un movimiento de rock con canción de autor y gente de bien creando buenas rolas, con amor al escenario, a la música, al espíritu creativo de un país que pensábamos que podía cambiar (en Pantoja, 2013: 57).

Como lo ve Roberto González, Rodrigo, en tanto que cabeza de la agrupación, era el más activo. Estaba al tanto de las posibles ayudas del estado, las instancias culturales de la UNAM, así como algunas alternativas privadas. En los días cercanos a su muerte, Rodrigo tenía en puerta varias propuestas de grabación, según informan Modesto López y el propio Fausto Arrellín. Había sobre la mesa el proyecto de grabar con Qual, en un estilo realmente roquero, con bajo, batería, guitarra eléctrica y, desde luego, el propio Rodrigo en la acústica principal y con armónica. Por otro lado, le llegó a comentar a Arrellín sobre una propuesta de tocar con los hermanos Fernando y Eugenio Toussaint, músicos de jazz, así como algunas otras iniciativas con José Xavier Návar, una de corte lúdico, *Porno rock*, en la que se grabarían canciones de clara alusión sexual, y otro disco de corte más serio.

Como ya se venía diciendo más arriba, el momento histórico en el que surgen los Rupestres no puede obviarse. Se trata en términos económicos de la etapa posterior al ‘desarrollo estabilizador’, periodo que se caracterizó por una política de sustitución de importaciones que favoreció el desarrollo de la industria privada nacional. Los años setenta y ochenta, en cambio, son la transición hacia el modelo neoliberal que ha ido poco a poco retirando el apoyo estatal a los diferentes sectores de desarrollo estratégico, lo que se conoce como “adelgazamiento del Estado”. Durante esos años, en la ciudad de México se van

recrudeciendo los problemas de índole ambiental, la pobreza y la delincuencia en un contexto de sobrepoblación. De ahí que justo a partir de los desastres del terremoto del 19 de septiembre de 1985, la inconformidad social en el Distrito Federal se disparó.

Como ha podido verse, Rodrigo González no es una figura aislada en la historia del rock mexicano; no es el único músico que incorpora un discurso crítico, ni el único que trata la temática de la ciudad, si bien puede ubicarse claramente como un representante destacado, y para algunos músicos contemporáneos, como un importante precursor. Quizás una de las cosas que más destaquen en su forma de hacer música es que no tenía prejuicios al incorporar explícitamente elementos de música extranjera, al tiempo que hacía composiciones originales. Sus temas tienen una referencia evidente al contexto local y, por supuesto, canta en español, no en cualquier español, como iremos viendo, sino en ese mexicano poblado de argot chilango de los barrios populares.

#### 2.4 Del Golfo a la capital: los pasos de Rodrigo González

Rodrigo González nace en 1950 en Tampico, Tamaulipas, uno de los puertos más importantes del golfo de México, que desempeña un papel clave en la infraestructura de la industria petrolera nacional. El estado de Tamaulipas es un espacio de tradiciones culturales milenarias, posee un valioso patrimonio natural y cuenta desde el siglo XIX con una franja fronteriza con el estado de Texas en Estados Unidos .

Como tantos otros artistas, escritores, profesionistas, González emigró, primero a Veracruz (otro referente de música folklórica) para estudiar psicología durante un tiempo en la universidad estatal y eventualmente a la ciudad de México. La antigua México-Tenochtitlan seguía siendo a finales del siglo XX el gran centro de producción de la industria cultural. Los principales diarios, revistas, editoriales, casas discográficas, estudios cinematográficos se ubican en

la capital. El reconocimiento nacional, ya se sabe, surge del centro a la periferia, rara vez a la inversa.

Sin embargo, antes de instalarse en la ciudad de México, Rodrigo González había realizado un periplo por distintos rincones de México. De muy chico habría recorrido la región Huasteca, que se distribuye entre los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo; es decir el oriente septentrional de México. Esto por el trabajo de su padre, ingeniero naval, también melómano y nieto a su vez, según Güemes, de uno de los integrantes de un grupo de música tradicional que representó a México en una gira por Europa al final de los años veinte. Luego, al lado de su amigo Brambila, que tenía motocicleta, y después tuvo avioneta, conoció Michoacán y Oaxaca. Uno de los objetivos de ir a este último sitio era probar los hongos alucinógenos. Tanto Michoacán como Oaxaca se extienden desde la costa del Pacífico hacia el continente y son precisamente, junto con Chiapas, Guerrero y Veracruz, los estados en el país con mayor biodiversidad, la cual es extensiva a las manifestaciones culturales, sin exceptuar la producción musical, dicho sea de paso.

Como puede inferirse de lo anterior, Rodrigo provenía de una familia de clase media. Para más detalles, César Güemes menciona que los tres hermanos de Rodrigo estudiaron en la universidad. El trabajo de su padre, quien al parecer era muy respetado como ingeniero naval, le permitió viajar mucho. El papá de Rodrigo es retratado como alguien que lo apoyó mucho, hasta que llega un punto en el que se deslinda de él:

–Mira cabrón, –tendió la mano como para saludarte pero en realidad era para despedirse y te ofreció un sobre que a querer o no ibas a tomar,– no puedes vivir hueco. Ahí tienes un boleto de autobús para México [Distrito Federal]. Y 500 pesos. Que te bendiga Dios y vete a mercatear allá solo. Cuando seas hombre de bien, regresas (Güemes, s/a: s/p).

A partir de ahí, Rodrigo iría por la ciudad de México cantando en bares y en la calle para sobrevivir hasta que conoce a Françoise, quien al parecer se

convertiría en su mecenas, lo llevaría de viaje durante seis meses a Francia; al regreso Rodrigo entra en contacto con los luego llamados Rupestres. Güemes habla de las eventuales visitas del padre de Rodrigo a la ciudad de México. El ingeniero Manuel González Sámano aprovechaba la ocasión para llevar a su hijo a comer a buenos restaurantes, además de darle consejos, pues cuestionaba la forma de vida de Rodrigo. Traigo esto a colación, porque creo que es importante deslindar al padre literal de Rodrigo González, de la figura del padre en un sentido más simbólico. Hay que tomar en cuenta que Rodrigo leyó a Freud y a Jung, referencias que de hecho aparecen en las canciones; por ejemplo en: “Tiempos híbridos” (*El profeta del nopal*, 1986b) y “Metro Balderas” (*Hurbanistorias*, 1986a).

La ruptura con la autoridad, la liberación como antecedente necesario para la búsqueda personal es, por otra parte, un tópico del artista en general y del artista de rock en concreto. En ese sentido, la generación de la posguerra es un punto crítico en la historia de la cultura del siglo XX; como puede desprenderse de lo comentado a propósito de Bob Dylan en el capítulo anterior, la figura del joven que decide abandonar el hogar y convertirse en músico callejero es un modelo a seguir. En el caso de González las lecturas de psicología pueden entenderse como un importante estímulo. A propósito de esa decisión, dice su amigo Roberto Ponce que

al romper con toda autoridad, con todo esquema de dominación, no sólo psicológica, moral, ética, sino también social, eso es lo que le abre un mundo que a lo mejor en el futuro no le daba mucha lana [dinero], como el construir barcos [recordemos que proviene de un puerto y su padre era ingeniero naval], y él mejor decide construir canciones.

[...]

Creo que Rockdrigo personifica a una generación de cuates que no nos llevábamos muy bien con la autoridad, incluyendo a los padres. Y navegamos por la vida con unas creencias bastante románticas, Rodrigo era un tipo bastante romántico y se retacaba de literatura de la

contracultura, Jung, Fromm , Ouspenski, Maslow, siempre andaba choreando con cosas acerca de la mente (Arrellín y Ponce, s/a: 2).

Ponce acierta al hablar de lo romántico, pues hay mucho del poeta maldito en la figura de la estrella de rock. Pero más que en el romanticismo alemán, sería conveniente fijarse en el francés, pues la figura de Rimbaud es particularmente atractiva para alguien como Bob Dylan, así como para los escritores *beatniks*, referentes obligados de la generación de Rockdrigo. La actitud contemplativa y crítica de los recorridos por las respectivas ciudades de estos personajes se antoja heredera del *flâneur* de Baudelaire. Lo digo en el sentido en que también se halla esa actitud moderna en la narrativa de Carlos Fuentes, en *La región más transparente*, por ejemplo, o en la voz poética de los poemarios *Los hombres del alba* y *Circuito interior* de Efraín Huerta (contemporáneo de Octavio Paz). No hay, en cambio, una noción subversiva de la belleza, ni algún tipo de propuesta moral que pueda enlazar a Rockdrigo con la tradición baudeleriana. Aunque sí aborda el tema de la fealdad, como en “El feo”, así como la sordidez de la ciudad en “Ratas”. Creo que es importante hacer notar esa huella del espíritu moderno que sigue influyendo en nuestra cosmovisión contemporánea.

En sus “operaciones callejeras”, recorridos nocturnos por la ciudad, (Arrellín y Ponce: 4), Rockdrigo recogería vivencias que después se plasman en sus canciones, vivencias que implican la interacción del individuo que se siente “sombra borrosa”, como el protagonista de “No tengo tiempo”, o el que ahoga sus entrañas bebiendo “cantimploras de gris soledad” en “Distante instante”. Dice Rafael Argullol en la entrada “Galería de espectros: el *flâneur*” de su blog en Boomeran(g) del diario *El País*:

Creo que el *flâneur*, ese hombre que se deja ir, que pasea pero dejándose ir por la ciudad, que se deja arrastrar por la marea de la ciudad, sin un propósito claramente determinado pero secretamente albergando muchos propósitos de captación del ritmo de la ciudad, es un personaje que a la fuerza está acompañado por ese otro gran protagonista de la ciudad que

es la multitud. Si la multitud es el protagonista por excelencia de la nueva metrópolis, el *flâneur* sería el individuo que se mueve en medio de esa multitud buscando unas señas de identidad que cree desconocer, buscándolas pero como el náufrago va agarrado a la madera y dejándose arrastrar por la corriente, con una clara esperanza de salvación pero no sabiendo en qué esquina de la ciudad va a aparecer esa salvación. La experiencia del *flâneur* no será tanto esa esquina en la que encontrará reposo provisional sino que la experiencia del *flâneur* es aquello que le ocurre en la medida en que va agarrado de la madera en la corriente del oleaje, por el cual le arrastra la ciudad (Argullol, 2008).

Valga hacer la diferencia, porque no hablamos de una ciudad como París a mediados del XIX, sino de una megalópolis latinoamericana bien avanzado el siglo XX. Además, como ya se ha sugerido, Rockdrigo pertenece a una generación que mama gran parte de su capital cultural de la tradición estadounidense y anglosajona, por extensión; lo cual lo coloca en un ámbito sociohistórico bien distinto.

Fausto Arrellín evoca así su primer encuentro con el rockantrovero: una noche después de un ensayo, él y otros amigos músicos coincidieron con un grupo de gente, “entre ellos un cuate que traía una gorrita tipo gangster chicaguense y unos lentezotes” (Arrellín: 1). Después de comprar cervezas van a casa de uno de ellos, Rafael Catana, quien los deslumbra mostrándoles una guitarra Ovation:

Frente de mí el tipo de los lentezotes mencionado pulsaba la guitarra de una manera inusual, sus arpegios precisos y el ritmo de sus composiciones inmediatamente llamó la atención de los presentes. Me percaté que era casi desconocido para quienes ahí nos encontrábamos. Escuché el “Metro Balderas” por primera vez, la guitarra pasó de mano en mano, y cuando de nuevo se estacionó bajo esos lentes y esa gorra los acordes de “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)” llenaron el espacio y algo cambió (Arrellín, s/a: 1).

Por otra parte, dice Roberto Ponce: “Rodrigo viene con un léxico de más allá, habla del mar y de cosas poco comunes aquí en la ciudad, el aprendizaje del huapango, gracias a la cercanía de su padre con la música de su tierra –a su jefe también le fascinaba la música yucateca” (Arrellín y Ponce, s/a: 5).

Consciente de su pertenencia a ese lugar de origen, Tamaulipas, y asimilando su nueva identidad como chilango, González experimenta la fascinación y el horror de la gran ciudad. Para González, el Distrito Federal se convertirá al mismo tiempo en una especie de campo de trabajo para su producción. Aunque no es un tamaulipeco que se distinga por la interpretación de la música de su tierra, sí compone una canción titulada “Huapanguero”, que clasifica en el programa de Radio Mexiquense como un huapango hard. En esa misma entrevista habla de un experimento que hizo de componer una suite folklórica de huapango rock, titulada “Ya no juego”, y que interpretó con otros músicos en el palacio de Bellas Artes a finales de los setenta, de lo cual al parecer no hay un registro. También habla de la relación entre el huapango y el blues dado que encuentra patrones similares en estos géneros, además del elemento de la improvisación. González en general opta por nutrirse de esas tradiciones para elaborar una poética contemporánea vinculada a la experiencia citadina. “Oye tú, pescador”, que él mismo califica como canción provinciana y “Huapanguero” son en ese sentido excepciones en el corpus de su obra. Aunque más adelante veremos que aún en las canciones citadinas aparecen constantemente las referencias al mar. El tema urbano se incorpora a su música, al lado de una continua referencia a lo cotidiano, no pocas veces haciendo notoria la conciencia social, donde también cabe el humor. Porque al tiempo que el Rockdrigo retrata la cotidianidad, la cuestiona o la maldice, y hace de la ciudad su gran musa. Así lo manifiesta en “Vieja ciudad de hierro”:

Vieja ciudad de hierro/de cemento y de gente sin descanso  
si algún día tu historia tiene algún remanso  
dejarías de ser ciudad  
[...]

Con tu cuerpo maltrecho  
por los años y culturas que han pasado  
por la gente que sin ver, has albergado,  
el otoño para ti llegó forzado, ya que  
Te han parado el tiempo  
te han quitado la promesa de ser viento  
te han quebrado las entrañas y el silencio  
[...]  
¿Qué harás con la violencia  
de tus tardes y tus noches en tus calles  
y tus parques y edificios coloniales  
convertidos en veloces ejes viales?

*(Hurbanistorias, 1983)*

La producción de Rockdrigo opera como una especie de caleidoscopio en el que pueden observarse diferentes matices que constituyen ese universo llamado México, Distrito Federal (hoy, bajo la nueva nomenclatura, Ciudad de México). La migración de diferentes estados de la república a la capital en las décadas anteriores habría hecho del D.F. una metrópolis bastante compleja para finales de los años setenta, cuando llega González. A esto se suma que son años de crisis económica, en 1982 se devaluó la moneda mexicana y después se estatizó la banca luego de contraer una alta deuda con organismos internacionales.

Atento a las transformaciones políticas y sociales de una ciudad que padece una situación crítica en términos económicos, González retrata en sus canciones lo que observa en la calle. Dejando de lado la tradición del rock mexicano, todavía vigente en esos años, de cantar en inglés (Agustín, 2004), no solo canta en su español mexicano, cargado de argot local, sino que describe en sus canciones el mundo que le rodea, y no se limita a los temas de amor. Al hacerlo, toma una posición en tanto cantante popular. Seguimos a Stuart Hall cuando sostiene:

Lo que importa no son los objetos intrínsecos o fijados históricamente de la cultura, sino el estado de juego en las relaciones culturales: hablando francamente y con un exceso de simplificación: lo que cuenta es la lucha de clases en la cultura y por la cultura (Hall, 1984: 104).

Así, González retrata a una secretaria y su “continuo lo mismo” en “Susana de la mañana”:

Con tus manos sobre la máquina de escribir  
contestando las llamadas día tras día sin sentir  
Tus ojos vuelan siempre con rumbo del reloj,  
la novela semanal, el último hit musical  
la pintura de labios, el rimel, la moda, el peinado.  
Sábado en la noche a la discoteque,  
revistas y televisiones que te dan la imagen  
de lo que tú debes pensar o sentir  
Susana de la mañana y tus escritos hasta en la tarde.

*(Las aventuras en el De Efe, 1989)*

A un proletario en “Balada del asalariado”:

Pagar, pagar, pagar, todo se tiene que pagar.  
Suben las cosas, menos mi sueldo.  
[...]  
Me asomé a mis adentros, sólo vi viejos cuentos  
y una manera insólita de sobrevivir.  
Miré hacia a todos lados y dije “Dios, ¿qué ha pasado?”.  
“Nada, muchacho, sólo eres una asalariado”.

*(Hurbanistorias, 1983)*

A un desempleado en “Buscando trabajo”:

Los días de la semana me levantaba temprano  
comprando el periódico, buscando trabajo  
Trabajando me costaba no encontrar trabajo.  
Como traía unos pesos en la bolsa, no cejaba  
Y hacía largas colas llenando papeles  
hasta que me decían que luego me hablarían.

*(El profeta del nopal, 1986)*

Cabe señalar que en esta canción pueden interpretarse referencias autobiográficas, pues el protagonista se pone a ganar dinero tocando canciones con su guitarra en la calle y luego le lleva una canción compuesta por él a un promotor. Al parecer, González se ganaba la vida de esta forma antes de empezar a tener cierto reconocimiento y que lo buscaran para tocar. Así lo recuerda Fausto Arrellín:

Empezó a tocar en el Wendy's, pero antes tocaba en la pizzería de un italiano, él me platicaba que el italiano era muy buena onda y lo dejaba tocar en el lugar, aunque el público siempre le pedía rolas de la trova cubana o Serrat, o covers de Beatles o Stones, pero le sirvió para ir afianzando su repertorio (Arrellín y Ponce, s/a: 3).

Poco a poco, las propias composiciones de González comenzaron a interesar a los asistentes de ese local, en el cual la música era un acompañamiento, no era un foro como tal. Rodrigo procuraba hacer el show ameno con comentarios graciosos y con algunas de sus canciones humorísticas.

Arrellín acota que el primer local de Wendy's se ubicaba en la calle Antonio Caso, lo cual remite a la canción "Rock en vivo", incluida en *Hurbanistorias*. Esta zona céntrica de la ciudad, las colonias Tabacalera y San Rafael, es una buena postal de esa ciudad de México que desde los años cincuenta se ha ido transformando hacia un modelo más estadounidense. Las contradicciones entre una inevitable transición a la modernidad (pregonada por

el gobierno del Partido Revolucionario Institucional como un futuro promisorio en los años cincuenta y sesenta) y la permanencia de valores y tradiciones de una civilización anterior se hacen patentes. El Wendy's luego se ubicaría en la colonia Juárez, muy cerca de la glorieta de Insurgentes, donde se halla la estación de metro de dicho nombre, un espacio de encuentro clave. Ahí lo vio tocar por primera vez el escritor José Agustín. También fue ahí donde consiguió en alguna ocasión la oportunidad de tocar en otros lugares, gracias a clientes que los recomendaban.

Se viene diciendo desde los años cincuenta que México ha llegado tarde a la modernidad, pero lo que preocupa a Rodrigo González es el movimiento a la inversa, que la modernidad no ha podido esperar a una ciudad en cuyas entrañas late una historia viva:

¿Qué harás con la violencia  
de tus tardes y tus noches en tus calles  
y tus parques y edificios coloniales  
convertidos en veloces ejes viales?

*(Hurbanistorias, 1983)*

En algunas de estas canciones mencionadas está sugerida una crítica al sistema capitalista o, más concretamente, a la injusticia y la desigualdad. Por su parte, en el Manifiesto Rupestre se sustenta la intención de no mostrarse pretenciosos, empleando para ello precisamente un lenguaje cargado de jerga popular:

Los Rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no Rupestres, pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochoques; rocanroleros y trovadores (*Manifiesto Rupestre*).

Las letras del Rockdrigo contienen metáforas que revelan una observación crítica de su realidad social. Los títulos mismos pueden ya dar una idea: “Asalto chido”, “Perro en el periférico”, “Vieja ciudad de hierro”, etcétera. En tanto espíritu sensible a los dramas de la clase obrera, González dialoga ante todo con una clase media.

Al parecer *Hurbanistorias* se distribuía entre la gente que asistía a los conciertos. En el mismo tono desparpajado, y hasta jocoso, del Manifiesto Rupestre, la grabación, muy casera, del concierto en el bar “Los Artesanos” en la ciudad de Aguascalientes incluye un discurso introductorio en el que González habla de un instrumento novedoso, el túnel de la cantada, para referirse a la garganta, pues uno de los detalles llamativos en sus canciones es que rara vez incluye instrumentos que no toque él mismo. Armónica, guitarra y voz, más algún acompañamiento extra constituyen la totalidad de su orquestación.

La intención de ir contracorriente compartida por el Rockdrigo y los Rupestres deja muy claro a qué no se quieren parecer. En ese sentido, el adjetivo popular como oposición a la alta cultura está muy presente. Para estos músicos era importante destacar que su trabajo no era una mercancía cultural producida desde una elite, ni que contaba con muchos recursos para la distribución.

Más que preguntarse por la clasificación de la música del Rockdrigo para ordenarla en algún estante de una canónica discoteca de la historia musical mexicana, lo que interesa es el debate de cómo y por qué sería integrado, o no, en dicha estantería.

Distinguirse sería importante para Rockdrigo, un individuo originario de una clase media que abraza un ideal a contrapelo de las exigencias sociales. Los rupestres no tienen voz de tenor (Manifiesto Rupestre), es claro, González no quiere identificarse con la música culta (o “seria”), y no deja de ser llamativo, por lo demás, que en un momento haya sido invitado a tocar en el Palacio de Bellas Artes (Arrellín, s/a: 1), antiguo teatro de la ópera. Los Rupestres tampoco “componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no

tienen equipo electrónico sofisticado lleno de sinters y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente” (Manifiesto Rupestre).

Así, para González también es importante hacerse notar como otra cosa de lo que proponen los cantantes comerciales. En las grabaciones del concierto en el Café de los Artesanos en Aguascalientes es notorio cómo el propio Rodrigo González, como buen *showman*, se aprovechaba del escenario para fomentar el culto a una personalidad misteriosa (contribuyendo a la gestación de su propio *fandom*). Presenta una canción como resultado de una reflexión con el Profeta del Nopal, personaje al que Rodrigo se refería en tercera persona (suerte de alter ego), y que se ha convertido en un nombre más para referirse a él mismo. También aprovecha los tiempos muertos entre canción y canción para hacer bromas, o bien para echar un sermón, como en esta presentación de “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)”:

El tiempo pasa, el tiempo se acaba, el tiempo no existe en realidad, ¿no? Es puro cuento, pero sí uno pierde tiempo, bastante tiempo [...] Más que nada en los sistemas que vivimos en esta época [...] la era industrial, la era del ser exactos y la era de la materia [...] Prácticamente no nos damos cuenta como no tenemos tiempo para ser más seres humanos, porque estamos imbuidos en todos los cotorreos materiales que nos fueron emboletados por aquellos sistemas cerrados que nos dominan [a partir de aquí habla en un tono tenebroso cómico] y nos gobiernan, pero por lo pronto nosotros estaremos tocando canciones [...] Sí, así es, los sistemas no deberían existir en este mundo matraca, **pero en fin así es, órdenes son órdenes** (transcripción de audio, las negritas son mías).

Por si las canciones no lo sugirieran, en dicho discurso González evidencia que está consciente de las consecuencias de vivir en una sociedad industrial. Y desde su posición como cantautor, decide no permanecer indiferente a la situación, lo cual nos permite reafirmar, por un lado, que la cultura no es un área autónoma ni está determinada externamente, sino que es un espacio de luchas y diferencias sociales (Johnson, 1983: 4). Por otra parte, este hecho confirma la

aseveración de Umberto Eco sobre la mediación de “personalidades más dotadas” en la producción cultural “que se hacen intérpretes de una sensibilidad de la comunidad en que viven” (Eco, 1965: 63).

En “Los intelectuales”, una canción posterior *Hurbanistorias*, por ejemplo, González se burla del afán de saber de dicho grupo por su carácter pretencioso, ya que se la pasaban leyendo “para saber sabios y doctos, pues no querían seguir siendo vulgares tipos autóctonos [...] Pensaban cuando comían, pensaban en el avión, y hasta cuando iban al baño se la pasaban pensando”.

En un apartado titulado “Literatos y «bohème» artística”, Antonio Gramsci cuestiona: “Pero ¿quién decide que fulano es verdaderamente un «literato» y que la sociedad puede mantenerle, a la espera de una «obra maestra»?” (Gramsci, 1975: 289). González pareciera concordar por un lado con el cuestionamiento del pensador italiano, además de que acierta al referirse al contexto mexicano, haciendo una burla expresa. Los dichosos intelectuales mexicanos (o de “un lejano lugar retacado de nopales”) querrían distinguirse de los “autóctonos”; lo extranjero en México, da clase, da *caché*.

Además, en la introducción a esta canción en el concierto en el Café de los Artesanos, Rockdrigo anuncia un instrumento musical “que data de la época paleolítica” para referirse a la garganta. Y en efecto, en esta canción da un acompañamiento con un sonido gutural. De ahí que destaco la similitud con el juglar medieval, pues Rockdrigo parece fluctuar constantemente, como veremos claramente en el análisis de *Hurbanistorias* en el cuarto capítulo, entre el discurso serio, en una actitud similar al de la llamada canción protesta, y el bufón.

En un momento durante la grabación de este mismo concierto Rockdrigo se abre a las sugerencias del público: “una de Michael Jackson, con mucho gusto [...] o de Rigo Tovar” (músico también tamaulipeco, pero dedicado a música de baile, cumbia, baladas y boleros); con lo cual explicita que al lado de su producción personal, de artista, está el oficio de músico como fuente de ingresos.

La crónica “Rockdrigo en Aguascalientes” de José Luis Engel (Ginger) ilustra sobre algunos datos interesantes del concierto en dicha ciudad. Cuenta que el cantautor

estuvo tres días y dos noches en Aguascalientes. Llegó el viernes por la mañana a la central camionera donde fue recibido por los chilenos que lo contrataron: Sara, Carepa y su hija. Acomodaron en la camionetita VW [...] el estuche con la guitarra y la maleta del músico, que contenía el par de mudas de ropa interior y exterior, un juego de armónicas y una veintena de casetes de Urbanistorias [sic] para vender y completar el chivo [la comida] (Engel, s/a, s/p).

Más adelante, la crónica da algunos detalles de la contratación para el viaje a Aguascalientes, lo cual nos permite comprender mejor las condiciones materiales en las cuales se desempeñaba la actividad del Rockdrigo:

Los chilenos navegaban con bandera de que saben mucho, que eran más chidos que Marx y que el cristiano Chucho [esta frase es una referencia directa a la canción “Pórtate sensato” de Rockdrigo], y por eso le pagaron una miseria al Rodrigo; yo los conocí más o menos porque también trabajé de mesero una temporada con Ismael en El Caminero, aprovecharon que Rodrigo necesitaba oírse y a cambio de las tocaditas le ofrecieron un poco de dinero con viáticos incluidos y la grabación que Dávila hiciera, al que organizaron sin batallar gracias al evidente talento del músico que envió un casete para efectos de promoción (Engel, s/a, s/p).

Respecto a cómo ocurrió la grabación, comenta Engel:

Rodrigo quería las grabaciones para ponderar su material, tenía poco de haber editado *Hurbanistorias*, pero le rondaba el proyecto con el grupo Qual, eso aprovecharon los chilenos; el caso es que Dávila grabó el primer día, fueron casi tres horas de grabación en dos tandas de poco más de una hora cada una, entre las 8 y las 12 de la noche, hora en que por ley tenía que cerrar el local; el segundo día tuvo el mismo horario, el

repertorio fue el mismo, aunque en otro orden y, si acaso la única pieza que se quedó sin registro fue la de “El mercenario” (Engel, s/a, s/p).

El hecho de que fuera una canción titulada “El mercenario” la que quedara sin grabarse casi pareciera sarcasmo, tomando en cuenta las condiciones en que fue contratado Rockdrigo para el evento. Según relata la crónica citada, al final esas personas que lo contrataron (que habían huido de Chile tras el golpe militar, por cierto, su café siendo un sitio de concurrencia de otros músicos y escritores latinoamericanos) no le consiguieron a González un lugar donde dormir y éste pasó la noche en casa del narrador de la crónica. Asimismo, este cronista habla de su contribución para la conservación de la obra del Rockdrigo al haber grabado las canciones que este último tocó en una fiesta que siguió al concierto en el café. Engel habría facilitado su copia de la grabación a Radio Universidad (UNAM) en 2001 para un aniversario.

La noche anterior a su muerte, Rodrigo había tocado con Roberto González en una librería de la Avenida de los Insurgentes. Ese día Rodrigo iba en una camioneta prestada con equipo de audio y acercó a su colega a Coyoacán, en el sur, antes de volver a casa cerca del centro. En el camino llovía y Rodrigo conducía muy despacio mientras reflexionaba sobre su propio trabajo, ponderando sus logros, preguntándose sobre las perspectivas a futuro en ese momento en que ya no faltaba trabajo, su carrera estaba en apogeo. Se despidieron y en los días siguientes Roberto formó parte de la comisión del Comité de la Nueva Canción que acudió a recoger los cuerpos de Rodrigo y su compañera Françoise. Fausto Arrellín acudió a recuperar algunos de los objetos personales que quedaron dispersados entre las ruinas del edificio, entre ellos su guitarra rota.

Me parece que es inevitable pensar en la muerte de Rodrigo González, por lo demás trágica, absurda, como una ruptura, la interrupción de una carrera prometedora. El registro de su música nos permite vislumbrar las posibilidades de un cantautor que llegó a ser recibido en estaciones como Radio Educación y

Radio Mexiquense o incluso en la televisión. Tras este recorrido, corresponde ubicar las distintas perspectivas de la cultura popular para discutir las posibilidades del término en relación con la obra de Rodrigo González.

## **Capítulo 3**

**La cultura, lo popular y la identidad:  
problematización y puesta en juego de los conceptos**



La necesidad de explicarnos lo que somos, de decirnos a nosotros mismos quiénes y cómo nos conformamos sea como pueblo, raza, comunidad, sociedad, nación o cualquiera otra concepción de colectividad, se plantea de lleno en el centro del problema cultural. Estudiar la cultura, a su vez, es vano si no se toma en cuenta el elemento del poder. ¿Por qué motivos se estimulan, promueven, difunden ciertas prácticas culturales? ¿Por qué y desde dónde se combaten otras? Las distintas manifestaciones de creación humana van y vienen entre la necesidad de explicar las prácticas (sus orígenes y perspectivas), al tiempo que darles una razón de existir tanto a sí mismas como una justificación a las explicaciones.

El campo de la cultura se erige entonces como un espacio de disputa perpetua por la legitimación en el que se debaten cuáles son las manifestaciones culturales que nos definen, con cuáles nos identificamos, por qué esas y no otras. La validación de las expresiones culturales reside en buena medida en la dinámica del poder que se pone en práctica en el ejercicio de la cultura. Nos reconocemos en cierto tipo de música o la rechazamos por considerarla ajena a nuestro universo de significación. En la medida en que somos lo que hacemos, las distintas prácticas o usos de la cultura nos definen y contribuyen a construir una identidad que irremediablemente remite a una noción de colectividad. Al tiempo que la tendencia globalizante nos lleva a una cierta uniformización en el sentido en que los mismos productos (incluyendo los culturales) pueden consumirse en las más variadas regiones del planeta, la diferenciación, la distinción y la discriminación siguen desempeñando un rol determinante en la constitución de la identidad.

La escritora Sabina Berman, en su cuento “La tierra prometida” (Berman, 2001: 101) narra la historia de Karlita, una niña de 4 años, que acompaña a su tía, la narradora, en una visita al centro histórico de la Ciudad de México. En dicho recorrido, la niña relata a partir de lo que recuerda haber aprendido en la escuela (un colegio israelita) sobre “el pueblo elegido”. Según la cosmovisión de la niña, Benito Juárez (político liberal del siglo XIX) guió al pueblo elegido de Mizrahím hasta llegar a un paraje en el que se encontró con un águila sobre un nopal, devorando una serpiente. El mito contado por la niña sobre el “pueblo elegido” mezcla elementos de la historia de al menos tres nociones de pueblo distintas: la civilización mexica o azteca, el pueblo judío y el México republicano. En la mente del personaje todo hace sentido (y la tía en cuestión sigue el juego, mostrándole la bandera en cuyo centro el escudo nacional representa la famosa imagen de la leyenda fundacional de México Tenochtitlan). Aunque evidentemente el relato de la Karlita no tiene pies ni cabeza desde un punto de vista de la verdad histórica, logra asir desde una perspectiva de la memoria imaginativa la necesidad del mito como fundación de una identidad. Con este ejemplo, me parece que puede ilustrarse, por un lado, la necesidad del mito como construcción de identidad; por otro, la plasticidad de los relatos míticos, que pueden adaptarse según la necesidad de su comunicador.

Pero, ¿dónde queda la cuestión del poder? Entonces nos enfrentamos con la necesidad de legitimar o validar un mito para que se acepte como una verdad. Siguiendo el ejemplo anterior, hay una serie de determinaciones históricas que llevan a plantear como definición identitaria cada uno de los mitos fundacionales de un pueblo. Pero no sólo los grandes mitos que nos explican como nación, también están los mitos mundanos que nos definen y distinguen de otros cotidianamente.

De entre las muy variadas manifestaciones humanas que pueden enmarcarse dentro del gran campo de la cultura, las canciones de rock se ubican en un espacio privilegiado para discutir de qué formas quienes practican dicha música (artistas, mediadores, público) ejercen y son objetos del ejercicio del

poder. También en las canciones de rock (y de toda la música popular) se cruzan diferentes configuraciones culturales, mitologías que damos por inherentes a nuestra aprehensión del mundo. Así, hay una serie de construcciones en torno a la práctica del rock que requieren un análisis para dar una visión global de comprensión.

El recibimiento desafortunado, cuando no agresivo por una parte de la crítica hacia textos como los de Barthes y Eco, no había sido muy distinto varias décadas antes del ahora clásico libro de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* escrito en 1941 (y publicado en 1965). Si bien en según qué círculos ser acusado de sociologismo en los estudios literarios podría tomarse como denostación, o de literarizante en los estudios sociológicos, ahora es un tópico común entre las diversas vertientes de culturalistas el tratar de dar con un equilibrio. Ya en el primer capítulo se abordó la teoría sociológica y su propia crisis como para establecer que en esta investigación se trata de asir a una concepción sociológica de los fenómenos culturales. Pero la cultura como el término general debe ser objeto de análisis desde muchos otros puntos de vista, no por menospreciar lo sociológico, sino para complementarlo.

Así, los distintos referentes mencionados no son menos importantes para dar un panorama general del estudio de la cultura y, concretamente, para discutir la producción de Rodrigo González. Veremos hacia el final como la propia preocupación de nuestro rockantrovero se manifiesta en la composición de algunas de sus canciones. Su propia identidad como artista (o productor de cultura, como sugiere Hesmondhalgh, 2002) se halla en continua definición, como puede verse en la constante referencia a sí mismo en ocasiones como sacerdote discípulo del enigmático Profeta del Nopal, en otros momentos como rockantrovero y en el intento por definir los rasgos de distinción entre los Rupestres y los no Rupestres.

Más allá de esta insistencia en la autodefinition, nos interesa anotar las propuestas que González hace respecto a la discusión de elementos de identidad en canciones específicas. En tanto observador crítico de su realidad

circundante, Rodrigo González ofrece un abanico de tipologías sociales. En un cierto distanciamiento de la cotidianidad muestra el comportamiento de estos tipos sociales (en el sentido weberiano) en su contexto. Quizás en eso consista su valor histórico, en la medida en que sus retratos de la vida cotidiana son testimonios de una época. Bajo esa óptica, sus canciones podrían considerarse objetos culturales en más de un sentido, en tanto productos como tal, y en tanto discursos que a su vez reproducen formas culturales en un sentido amplio. La canción “Huapanguero”, por ejemplo, podría leerse en tanto propuesta musical en sí misma e interpretarse también como homenaje a la tradición del huapango.

A continuación se discutirán algunos de los principales temas de interés en los estudios sobre la cultura, y concretamente la cultura popular, retomando distintas tradiciones de pensamiento. De forma global, la antología de John Storey *Cultural Theory and Popular Culture* presenta un panorama que traza un significativo recorrido por los distintos acercamientos al estudio de la cultura. En la introducción, Storey sostiene como uno de los hilos conductores la preponderancia del marxismo (concretamente en los estudios culturales británicos), mas no como una propuesta política de solución a los problemas estudiados, sino como una teoría de apoyo para la comprensión de los fenómenos. Dicho de otra manera, el marxismo como metodología de análisis de la sociedad, no tanto como propuesta de acción.

Jannet Wolff, a su vez, exponía en un artículo de 1999 su balance crítico sobre la relación entre sociología y estudios culturales, invitando a estos últimos a adoptar puntos de vista sociológicos (tomar en cuenta las relaciones sociales y las instituciones) en sus análisis de objetos culturales, precisamente señalando que su práctica como docente en Estados Unidos se diferenciaba de su experiencia en Inglaterra por el mayor distanciamiento entre la sociología (más tendiente a lo cuantitativo) y los estudios culturales, menos politizados y más cercanos a los estudios literarios (Wolf, 1999).

De ahí la importancia de retomar eso que John Storey califica como un marxismo retórico, en el sentido de una aprehensión de la concepción de la

sociedad elaborada por Marx, y continuada por toda una corriente de pensadores que a su vez crean sus propias escuelas. Trataré a continuación de ofrecer un resumen, así como un posicionamiento respecto a los dos términos centrales de cultura y popular para discutir el lugar que ocupa la música que nos interesa discutir, así como la incidencia de la cuestión de la identidad en el asunto.

### 3.1 Aproximación general al término cultura

El historiador Fernand Braudel en su texto *Aportación de la historia de las civilizaciones* revisa algunos de los principales conceptos de civilización y cultura trabajados históricamente por diferentes autores. Asienta que en el siglo XVIII ambos términos adquirieron las connotaciones que ahora son comunes y que hacia 1850 los dos términos pasan del singular al plural, quedando establecida la idea de multiplicidad de experiencias de vida. Al llegar a Oswald Spengler y su noción de cultura en *La decadencia de Occidente* (1918-1922), Braudel anota sobre su aproximación al concepto:

La historia —o mejor dicho, el “destino”— de una cultura es un encadenamiento o, como diríamos en nuestra jerga actual, una estructura dinámica de larga duración. La vida lenta de una cultura le permite establecerse para después irse afirmando durante largo tiempo y acabar muriendo tardíamente (Braudel, 1959:149).

Pero Braudel se va a oponer a esa idea, en un afán de dejar atrás la tendencia a hablar de las civilizaciones como organismos vivos. Propone renunciar a ese tipo de visión lineal, así como a las explicaciones cíclicas del destino de las culturas. Para ello sugiere en cambio, un vuelco hacia tomar en consideración las posibilidades de la microhistoria y abrir la historia al diálogo con las ciencias sociales en el sentido más amplio (Braudel, 1959: 175). El estudio de la cultura

sería entonces enriquecido mediante el planteamiento de un análisis de las diferentes culturas en su tiempo y espacio específicos.

Su intención de apertura sería luego continuada en la Comisión Gulbenkian para la Reestructuración de las Ciencias Sociales en la que se ha trabajado para la mayor colaboración entre investigadores formados en diversas disciplinas a partir de áreas temáticas específicas (Wallerstein, 1995). La línea de este pensamiento llevaría precisamente hacia la integración de diferentes perspectivas en el estudio concreto de la cultura, por ejemplo. Desde esta perspectiva se contemplaría, precisamente, considerar diferentes aproximaciones a un mismo problema, no sólo desde diferentes disciplinas, sino también desde realidades diferentes. Pues la dificultad de hablar de una validez universal de las ciencias sociales llevaría a descentrar las categorías occidentales que se han dado por aplicables a todo el mundo.

Raymond Williams, quien también veía la necesidad de construir una sociología de la cultura que incluyera las perspectivas de diferentes disciplinas, propone los siguientes planteamientos preliminares: para la constitución de una sociología de la cultura deben contemplarse tanto las instituciones sociales y económicas de la cultura, los contenidos de las mismas, así como sus efectos. Asimismo, dentro del estudio de los productos artísticos, se tendrían que tomar en consideración las condiciones sociales en las que se genera el arte, el material social (las referencias a las temáticas de índole colectiva) y las relaciones sociales dentro de ellas (Williams, 1981).

En su concepción estructural de la cultura, Williams contempla tres categorías distintas para definir la cultura: 1) la ideal, según la cual se depositarían una serie de valores que harían de ciertos productos culturales algo perdurable y universal, algo semejante a lo que Arnold consideraba “lo mejor que se ha pensado y escrito en el mundo” (1869); 2) la documental, a partir de la cual se registrarían un conjunto de obras que la crítica tendría la tarea de describir y evaluar, tomando en consideración los contextos de producción de las mismas, finalmente estaría 3) la social, en la cual la cultura se tomaría como una forma

particular de vida en la que se expresa no solamente algo en términos artísticos y de aprendizaje, sino en relación con instituciones y formas de organización sociales. En esta última sería considerada la organización social en su conjunto, tendría relevancia para el análisis de la cultura en la medida en que la estructuración de comunidades como la familia, la escuela, el barrio de aquellos que siguen un patrón cultural, ayuda a dimensionar el fenómeno cultural dentro de un todo (Williams, 1961: 34-35).

Para Norbert Elias resulta necesario señalar una diferencia sustancial entre el concepto francés e inglés de “civilización” y el alemán “cultura”. Mientras que el primero se amplía a hechos políticos o económicos, religiosos o técnicos, morales o sociales, cultura “se remite sustancialmente a hechos espirituales, artísticos y religiosos, y muestra una tendencia manifiesta a trazar una clara línea divisoria entre los hechos de este tipo y los de carácter político, económico y social” (Elias, 1977: 84). Si en el concepto de civilización se contempla algo más próximo a la tercera categoría propuesta por Williams, al *behaviour* de los seres humanos, independiente de si han o no realizado algo en el sentido de crear cultura,

el significado específicamente alemán del concepto de “cultura” se revela en toda su pureza en su derivado, el calificativo “cultural”, que no designa el valor del ser de un hombre, sino el valor y el carácter de ciertos productos humanos. Esta palabra, sin embargo, el concepto de “cultural”, no es traducible sin más al francés o al inglés (Elias, 1977: 84).

Para Raymond Williams, las tres definiciones son necesarias para la comprensión del fenómeno cultural, en la medida en que llevan a concebir la complejidad genuina que se corresponde con los elementos de la experiencia. De ahí que proponga como una definición integral de la teoría de la cultura: “el estudio de las relaciones entre elementos en toda una forma de vida” y el análisis de la cultura como “el intento por descubrir la naturaleza de las organizaciones, que es el complejo de dichas relaciones” (Williams, 1961: 35).

Tomando en cuenta las transformaciones que se dan en la concepción de la cultura en términos generacionales, Williams considera también tres niveles de cultura: 1) la cultura vivida en un tiempo y lugar particulares, 2) la cultura registrada (desde el arte hasta los detalles cotidianos), la cultura de un periodo, y 3) la cultura de la tradición selectiva, categoría que permite relacionar la cultura vivida con los periodos culturales. La selección cultural implica, desde luego, descartar elementos que ya no se consideran relevantes de una sociedad.

En este punto de la discusión sobre qué es lo que pasará a la posteridad y qué no se sitúa el problema de los valores de una época imponiendo sus criterios sobre los productos de otro momento histórico. Lo cual lleva a considerar el fenómeno de interpretación, pues por mucho que se pretenda organizar una selección a partir de la idea de conservar una tradición, hay un posicionamiento por parte de quien selecciona (sea la institución que sea) (Williams, 1961: 37-39).

Estos últimos elementos de análisis considerados por Williams son muy útiles para esta investigación en tanto que estudiar la producción musical de Rodrigo González conlleva la decisión de posicionarse ante la cultura no como un espacio en el cual se habría de depositar “lo mejor” de una sociedad, sino como un espacio en el que caben una diversidad de manifestaciones culturales que contribuyen a la constitución de la sociedad misma, así como a la representación que de sí misma proponen algunos de sus miembros. Por otra parte, la integración que plantea Williams de las tres definiciones de cultura es útil, pues permite concebir el fenómeno desde distintas perspectivas situando los productos como elementos que conforman un todo más amplio dentro de la sociedad.

## 3.2 Cultura popular: perspectivas y polémicas

### 3.2.1 Lo carnavalesco, lo grotesco

La aparición de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais* de Mijaíl Bajtín marca un cambio de paradigma en la aproximación al estudio de la cultura en Occidente. El hecho mismo de que el trabajo finalmente no le permitiera obtener el título de doctor en Filología en la Rusia de Stalin habla mucho de la revolución que ha significado el cambio de punto de vista respecto de la manera de aproximarse al estudio de objetos culturales. El fenómeno de la cultura popular ha rebasado las expectativas que podrían tenerse por él como objeto de estudio; el texto de Bajtín plantea una perspectiva acerca de lo popular que no puede menos que considerarse parteaguas en el desarrollo de los estudios sobre la cultura que habrían de desarrollarse a fines del siglo XX y en lo que lleva el actual. La revaloración del concepto de lo grotesco y, sobre todo, el situarlo como un elemento fundamental de la tradición europea lleva necesariamente a preguntarse qué nos dice a partir de las diversas manifestaciones sobre nuestras formas de hacer cultura.

Concepto transgresor por excelencia, lo grotesco se descubre en medio de lo más destacado de la cultura consagrada como clásica, curiosamente bajo la superficie de unas termas en Roma y después en otros sitios de Italia, según cuenta el propio Bajtín (1965: 35). Como si físicamente se pudiera identificar lo grotesco como un oculto fundamento o, en todo caso, un pariente incómodo del arte predilecto que se resistiera a desaparecer. Este arte de toscas maneras sería negado o desdeñado por el canon clásico. De ahí que Bajtín proponga recuperar un canon grotesco que debe juzgarse desde su propio sistema (Bajtín, 1965: 33). Para ello la acepción conveniente de canon que propone el autor ruso es la de “sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo (canon para la representación del cuerpo y de la vida

corporal)” (Bajtín, 1965: 33). Lo grotesco transgrede porque se resiste a seguir un patrón de mero reflejo tipificado de la realidad.

Para Alton Kim Robertson, en cambio, lo grotesco se funda en el centro de la contradicción, que no en la contrariedad (1996).<sup>14</sup> Tomando como punto de partida que la noción de orden es uno de los conceptos que más peso tienen en el pensamiento occidental, como fundamento categórico de toda epistemología, lo grotesco no podría ubicarse en el desorden, sino en todo caso en el vacío existente entre el orden y el no orden, o caos.

Así, lo grotesco involucra una subversión radical, puesto que abre una especie de fisura de separación categórica (Robertson, 1996: 1-5). Siendo lo grotesco un suceso mental al tiempo que una propiedad formal, habría de medirse en términos de la respuesta emocional que provoca (Harphram citado en Robertson, 1996: 5). Ahí es donde lo grotesco parece adquirir su pasaporte para el territorio de lo cómico, pues tradicionalmente se le ubica cerca de otras categorías como lo carnavalesco, la sátira, la caricatura, pero la diferencia es que tiene también un pie en lo temible o lo amenazante. Para Robertson: “el poder sobrecogedor [*startling*] de la imagen grotesca [...] reside en su forma más extrema del conflicto, la negación del orden” (Robertson, 1996: 6).

De ahí que lo grotesco posea una esencia liminar, una vacilación constante entre el orden y el no orden, lo posible y lo no posible:

En términos absolutos es, por supuesto, virtualmente imposible pensar claramente el caos, pues el medio que permite la posibilidad del pensamiento (el lenguaje) es en sí mismo un conjunto complejo de relaciones diferenciales, y sujeta el término necesariamente a su propia estructura y a un significado que no contiene lo que designa. Sin duda, el caos absoluto excluye la posibilidad de significado, dado que borra sistemas de significación que puedan permitirlo. Aún, más allá del desorden que implica, el concepto de orden sugiere con énfasis preciso

---

<sup>14</sup> En 2011 escribí un artículo acerca de las caricaturas del “monero” Hernández y su relación con el humor grotesco, del cual retomo a continuación este fragmento sobre los aportes de Robertson.

este incognoscible no-orden justo más allá de la posibilidad de entendimiento (Robertson, 1996: 8).

Lo grotesco sería, entonces, una especie de puente entre aquello que conocemos y lo ignoto. Robertson menciona el rechazo de algunos escritores clásicos como Platón y Horacio al arte que no imita la naturaleza. Esas cosas ahí representadas “no son, ni pueden ser, ni han sido” decía Vitruvio respecto a los murales del Domus Aurea que un cierto público aprobaba en vez de condenar (en Robertson, 1996: 11). De este modo nos situamos de lleno en el terreno de lo otro. Como hacía ver Antonio Machado:

De lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. Lo otro no existe, tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar: subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes (Machado, 1936: 61).

Goya, a su vez, había enunciado algo quizás más enigmático pero inquietante en uno de sus llamados caprichos: “El sueño de la razón produce monstruos”. Asombrado ante los grabados del aragonés, Baudelaire decía: “Nadie se ha aventurado como él en la dirección del absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas están imbuidas de humanidad” (Baudelaire, 1868: 123).

Los llamados hermeneutas de la sospecha (Gadamer *dixit*), de forma más contundente que Goya, desde sus propias trincheras, habrían justamente rasgado el telón que divide teóricamente a lo uno de lo otro. Es posible resumir las aportaciones/cuestionamientos al pensamiento occidental de dichos hermeneutas afirmando que, según Marx, los individuos no son conscientes de su verdadera condición social; según Freud, ignoran los impulsos del inconsciente; y, según Nietzsche, desconocen la raíz de los valores que rigen sus

vidas. En todos estos casos, una verdad incómoda se descubre bajo la apariencia.

Y en esa oquedad que deja la rasgadura del telón se ubica precisamente lo grotesco. Si, como decíamos más arriba, lo cómico como posibilidad de expresión artística no puede permanecer ajeno a los avatares del pensamiento occidental, entendido como “lo serio”, por supuesto lo grotesco tampoco. Aunque, por todo lo visto anteriormente, la cualidad transgresora de lo grotesco habría estado allí desde su origen: “Ha sido necesario, sin embargo, todo el fin-de-siglo [XX] para que científicos, artistas e incluso legisladores, descendieran a las grutas subterráneas donde se encontraban encerrados los distintos comportamientos perversos” (De Diego, 1996: 137).

La negación de lo grotesco, a fin de cuentas, va de la mano de un cierto rechazo hacia lo popular en el sentido de vulgaridad. Aquello que inevitablemente somos, pero que quisiéramos dejar de ser (o al menos dejar de mostrar de forma evidente). Y sin embargo, ahí está siempre.

A diferencia de las oscuridades en las que profundiza Robertson, Bajtín se propone justamente distinguir lo grotesco en su contexto medieval como algo luminoso relacionado con lo festivo, arraigado a una forma de corporizar, reintegrar el mundo humano “por medio del cuerpo a la vida corporal”. Además, recalca el valor de la risa como regeneradora (Bajtín, 1965: 41). En situaciones de crisis la risa aparece como una especie de posibilidad de salvación. Incluso destaca el lugar que tenía dentro de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento el uso de la máscara:

El tema de la *máscara* es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna

el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastará con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las “monerías” son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras (Bajtín, 1965: 42).

Resulta un ejercicio interesante contrastar esta argumentación sobre la importancia de la máscara con la cita previa de *Juan de Mairena* de Antonio Machado. La otredad se manifiesta constantemente, negándose a desaparecer. Sólo que para Bajtín, no sería necesariamente algo temible, pues este autor insiste en la risa como “un elemento de alegría regenerador, liberador y creador” (Bajtín, 1965: 51). De ahí que establezca su distancia de las posturas de Kayser, a quien considera en varios sentidos unilateralista. Para Bajtín, el error está en que Kayser, y los románticos alemanes que se adentraron en el terreno de lo grotesco, no ven “la unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca” e insiste: “fuera de estos elementos, los temas grotescos vuelven unilaterales, anodinos débiles” (Bajtín, 1965: 52).

De esa concepción fragmentaria se deriva, según Bajtín, una disociación de la esencia grotesca:

En el realismo grotesco y folklórico de calidad, como en los organismos unicelulares, no existe el cadáver (la muerte del organismo unicelular coincide con el proceso de multiplicación, es la división en dos células, dos organismos, sin “desechos”), la vejez está encinta, la muerte está embarazada, todo lo limitado, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo “inferior” corporal donde es refundido para nacer de nuevo. Pero durante la degeneración y disgregación del realismo grotesco, el polo positivo desaparece, desaparece de nuevo el eslabón de la evolución (reemplazado por la sentencia moral y la concepción abstracta), y sólo queda un cadáver, una vejez sin embargo, pura, igual a sí misma, aislada, separada del conjunto en crecimiento en el seno del cual estaba unida al

eslabón siguiente en la cadena de la evolución y el progreso (Bajtín, 1965: 53).

Esta polémica concepción elogiosa de lo grotesco sitúa en otro nivel la fuerza de la cultura popular. Y si bien, no pretendo aquí insinuar que la música de Rodrigo González pueda vincularse de manera directa con una concepción tan arraigada a la Europa medieval, sí considero que hay elementos que pueden ilustrar, quizás de forma ya muy fragmentada, una cierta herencia. Pues no puede olvidarse el hecho de que la conquista española de América en el siglo XVI dejó rastros de una cultura medieval. Lo grotesco y, sobre todo, lo carnalesco, con su risa que marca una línea de distancia con la solemnidad palpitan bajo la compleja mezcla de culturas que conforman la identidad cultural mexicana.

En el caso específico de las canciones de Rodrigo González, encontramos cierta tendencia a un humor que se regodea en la exposición de fenómenos que se miran desde la cotidianidad como desagradables en la sociedad conservadora de los años 80. No solo habla de ciertos seres marginales como el feo, o el alcohólico, sino que en los temas dedicados a dichos personajes hay un gusto por mostrar lo hiperbólico para acentuar la “anormalidad” de dichos sujetos, al tiempo que desmitificar la supuesta “normalidad”. En “El feo” (4.2.5) escuchamos:

Qué feo estoy,  
ya mi papi me decía: “no sé para qué naciste”.  
[...]  
Qué feo estoy,  
me contratan para estrella en películas de horror.  
[...]  
Qué feo estoy,  
cuando rasco yo mis barros me salen como lombrices,  
gusanitos muy chistosos que me comen mis cicatrices.  
[...]  
Tengo una pata de palo y una mano de hule espuma,  
tengo una joroba fuerte y una barriga que abruma.

Pienso yo ponerme en serio un tratamiento de belleza  
pa' que resanen mis barros y me limen la cabeza.

(*Las aventuras en el Distrito Federal*, 1989)

Llevado a ese grado de exageración, la imagen del feo rebasa un estereotipo y linda con la caricatura, planteando una deformación de la realidad que, no obstante, hace una referencia elusiva a los parámetros populares de belleza. Sería difícil que alguien se identificara con “El feo”. La incomodidad del escucha que busca un mero entretenimiento inocente se manifiesta enseguida.

La presencia de lo grotesco en su cualidad liminar, como lo plantea Robertson, podemos verlo más en una canción como “No estoy loco” (4.4.4), que no es una de las más logradas en sí, aunque después de la entrevista con Fausto Arrellín pude verla desde una perspectiva más amplia. En esta canción, compilada en el disco del mismo nombre en 1993, Rodrigo plantea a un personaje que repite a su interlocutor que no está loco. Para ello enumera una serie de elementos de la realidad circundante con afán de comprobarlo, pero alterna esas justificaciones con descripciones que a simple vista parecerían absurdas. Dice la canción:

Estaba yo sentado  
leyendo *La familia Burrón*,<sup>15</sup>  
cuando vi pescados  
que caían sobre el otro balcón  
[...]  
Era verdad que llovía[n]  
suegras, roperos y locos,  
luchas de clase... hasta tías  
que se sacaban los mocos,  
perros, gatos y autobuses,  
leyes y dos, tres focos.

---

<sup>15</sup> Se trata de una muy conocida historieta del caricaturista Gabriel Vargas considerada un clásico, pues refiere de forma paródica un retrato muy vasto de la clase media mexicana del siglo XX.

[...]  
Era verdad que llovía[n]  
proletarios y colchones,  
“sanchos”, rameras y artistas,  
burócratas por montones,  
gandallas y atracadores  
jugando a pares y nones.

(*No estoy loco*, 1993)

Como se verá en el siguiente capítulo, la propuesta de Rodrigo obedece a un interés por retratar la situación de una persona que, en efecto, se hallaba trastornada por el consumo de estupefacientes. Sin embargo, su anclaje con la realidad es la referencia a las tormentas tropicales que llegan a manifestarse en la zona de Tampico. La fuerza del agua lograba realmente mover a personas y objetos de los más variados. González lleva esto más lejos, hiperbolizando nuevamente, haciendo que de la lluvia caigan también luchas de clases y elementos de campos semánticos tan disímbolos como: tías, autobuses, proletarios y colchones. ¿Dónde poner la frontera entre lo posible, lo improbable y lo absurdo? La distorsionada perspectiva de la realidad sugerida por el personaje afectado por el consumo de pastillas es llevada a dimensiones que podrían pertenecer al universo de lo onírico en clave surrealista, o al del realismo mágico.

Por otra parte, vale la pena discutir de forma breve la aproximación al tema de las fiestas de Octavio Paz en su célebre ensayo sobre la identidad mexicana: *El laberinto de la soledad*. Para Paz, el mexicano, ser taciturno y ensimismado, se revela en la fiesta, esa ruptura de la cotidianidad.

Pero a diferencia de lo que ocurre en otras sociedades, la Fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse [...] No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es

también noche de duelo. Si en la vida diaria nos ocultamos a nosotros mismos, en el remolino de la Fiesta nos disparamos. Más que abrirnos, nos desgarramos. Todo termina en alarido y desgarradura: el canto, el amor, la amistad. La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo. Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo. Nuestras Fiestas, como nuestras confidencias, nuestros amores y nuestras tentativas por reordenar nuestra sociedad, son rupturas violentas con lo antiguo o con lo establecido [...] El mexicano, ser hosco, encerrado en sí mismo, de pronto estalla, se abre el pecho y se exhibe, con cierta complacencia y deteniéndose en los repliegues vergonzosos o terribles de su intimidad. [...] Algo nos impide ser. Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la Fiesta. Ella nos lanza al vacío, embriaguez que se quema a sí misma, disparo en el aire, fuego de artificio (Paz, 1950: 58).

Si hay algo de verdad en la interpretación que hace Paz de la fiesta como ese momento de revelación simbólico en el que de pronto la verdad se muestra, abriendo las heridas más profundas de la identidad, también es cierto que la música mexicana (en general), revela esa contradicción. La música de mariachi, tan difundida por el cine de los años 50, se caracteriza por ese canto alegre de las penas. Joaquín Sabina ironiza sobre esto:

Las amarguras no son amargas,  
cuando las canta Chabela Vargas  
y las escribe un tal José Alfredo.

*(Esta boca es mía, 1994)*

Ahora bien, quizás por eso mismo, la música que se toca de manera más cotidiana, la que acompaña a los bebedores solitarios en las cantinas es una música más bien lúgubre. Esas tonadas tristes que, no es de extrañar, González asociaba con el blues estadounidense, se expresan en un tono melancólico con instrumentos de cuerdas. Si bien los sonos huastecos a menudo son también

bailables y se acompañan de coreografías, no son canciones que celebren sino que lamentan. Quizás podría decirse que son desgarradoras. Ahora, hablando con Roberto González, que pasó su infancia en Veracruz, me hacía ver que él encuentra una explicación histórica y geográfica del vínculo entre estos géneros musicales. ¿No es acaso el blues una evolución de ritmos afroantillanos? El sur de Estados Unidos, de donde surge la música de donde evolucionaría también el rock, está conectado con el Golfo de México. Yo había notado alguna vez que la estructura de “Twist and Shout”, famosa sobre todo por la interpretación de los Beatles, es muy similar a la de “La Bamba”. Roberto González coincide en esto y apunta a esa explicación geográfica.

Podemos identificar en canciones de Rodrigo González cierto gusto por el humor, así como una aproximación a temas sobre lo deforme y lo extraño que, como se decía antes, podrían ubicarse dentro del ámbito grotesco, aunque, por supuesto, en el contexto de una sociedad periférica del capitalismo del siglo XX. Lo cual de entrada lo situaría más cerca de la aproximación que Robertson hace al concepto. Pienso en canciones como “El feo”, “Diva francesa”, “Gustavo”, que parecieran poseer la intención de explorar los mundos de la otredad, una otredad rechazada, juzgada socialmente y en ocasiones excluida. Se trata de canciones en las que se refieren historias tipificadas de seres marginales de la sociedad: un hombre deforme, un travesti y un alcohólico, respectivamente. En esa otredad se muestran las carencias de una sociedad descompuesta, que en vez de integrar rechaza a quienes se salen del molde.

Más allá de estos aspectos, el “rescate” por parte de González de géneros musicales tradicionales y distintos de las tendencias más de avanzada, denota el interés por una cultura musical ancestral, muy local, que estaría considerándose como una de las fuentes primordiales de su música. Si el rock hecho en México hasta entonces tendía a una mera reproducción de las modas estadounidenses e inglesas, la propuesta del rock Rupestre insiste en el diálogo de dichas novedades con la tradición local. Al comentar “Huapanguero”, “Oye, tú,

pescador” y “Blues huasteco”, volveré sobre esta posición de Rodrigo González frente a la tradición folklórica.

### 3.2.2 Subculturas y contraculturas

*Estamos en la sociedad, pero no dentro de ella, produciendo análisis de cultura popular que son en sí mismos cualquier cosa menos populares.*

Dick Hebdige

En *Subculture. The meaning of style*, Dick Hebdige plantea una aproximación a una serie de prácticas estéticas en los miembros de las subculturas (la forma de vestir, el baile, la música) que se convierten en puntos de referencia para dar cuenta de las relaciones entre clases sociales y razas en la Inglaterra posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Herederero del análisis planteado en las *Mitologías* de Barthes, así como de las aproximaciones a Gramsci por parte de los estudios culturales británicos, Hebdige se propuso descifrar los mensajes ocultos inscritos en código en la superficie del estilo de las subculturas inglesas para seguir los ‘mapas de significado’ que representan las contradicciones que pretendían resolver o conciliar (Hebdige, 1988: 18).

Las distinciones entre un grupo y otro terminan por verse incluso reflejadas en una distribución geográfica. Hebdige explica el hecho de que los campus universitarios, bares de café y pubs de las zonas de Soho y Chelsea quedaban muy lejos de las zonas habitadas por la clase obrera en el sur y el este de Londres (Hebdige, 1988: 51). Teds, mods, punks, entre otras subculturas, pueden identificarse así con un origen de clase específico y a su vez se posicionan con respecto a la situación política y moral de su contexto, pero además su música y su estilo de vestimenta son expresiones de las mismas condiciones. Con respecto a la música, Hebdige apunta que cuando un estilo musical se vuelve rígido e identificable, nuevas subculturas se crean

demandando o produciendo modificaciones en la forma musical (Hebdige, 1988: 69). Da el ejemplo de cómo la estandarización del rock en los sesenta llevó a los mods a migrar hacia el soul y el ska, así como la reafirmación en los temas negros y los ritmos de rhythm and blues contribuyeron a una reivindicación del rock a mediados de los sesenta. En el mismo sentido, cuando el glam rock había agotado las posibilidades de su propio estilo, los punks regresaron a formas del rock anteriores y adoptaron elementos del reggae contemporáneo, para “encontrar música que reflejara más adecuadamente su sentido de frustración y opresión” (Hebdige, 1988: 69).

Resulta importante establecer la diferencia entre subcultura y contracultura. Para la primera, Hebdige retoma una definición de P. Cohen, para quien subcultura sería “una solución de compromiso entre dos necesidades contradictorias: la necesidad de crear y expresar autonomía y diferencia con respecto a los padres... y la necesidad de mantener las identificaciones parentales”. (Hebdige, 1988: 77). Reconoce asimismo la importancia de la propuesta de Cohen en tanto que coloca el tema de la clase en un nivel de análisis más sofisticado de lo que se había logrado anteriormente, mostrando la manera en la que la clase se articula en la práctica: “en la línea de la chaqueta de un mod, en las suelas de los zapatos de un teddy boy” (Hebdige, 1988: 78). Así, las tensiones entre la escuela y la casa, el trabajo y el ocio se muestran al mismo tiempo de forma visible pero opaca. Según Hebdige, Cohen halló la manera de articular una “materia prima de la historia”, aportó una manera de reconstruir dicha historia “penetrando la piel del estilo y extrayendo de ella sus significados ocultos” (Hebdige, 1988: 78).

No puedo dejar de mencionar de paso que el concepto de *habitus* de Bourdieu, aborda esta apropiación de la historia social en los pequeños hechos individuales (ver: capítulo1). En su apropiación de la investigación de Cohen sobre las subculturas, Hebdige estaría coincidiendo con Bourdieu en esa lógica de poder percibir que en los pequeños gestos, en los detalles del arreglo personal (que quizás resulte ya redundante decir que no están aislados, sino

dados socialmente), se reflejan posicionamientos del individuo frente a situaciones o problemas morales y políticos.

Con respecto a la contracultura, Hebdige anota que ésta se refiere a la amalgama de culturas de jóvenes de clase media 'alternativa' (*hippies, yippies* y los *flower children*) que aparecieron en los sesenta y tuvieron relevancia hacia el final de la década. A diferencia de las subculturas (que se caracterizarían por un estilo en el que sutilmente se establece el cuestionamiento a los valores dominantes), la contracultura explícitamente se opone a la cultura dominante en términos políticos e ideológicos. La acción política, la creación de manifiestos, la adherencia a filosofías coherentes, así como en la elaboración de las instituciones alternativas como: cooperativas, prensa subterránea, comunas, etcétera se vería la pronunciación abierta. Además, la contracultura se caracterizaría por una ampliación de la edad transicional, yendo más allá de la adolescencia y desdibujando las distinciones entre trabajo, casa, escuela y ocio. Mientras que la oposición en la subcultura se manifestaría en formas simbólicas, la revuelta de la clase media tendería a ser más articulada, decidida y "fácil de leer" (Hebdige, 1988: 148).

Si bien, Rodrigo González y los Rupestres se identifican ellos mismos dentro de la contracultura, además de que se les asocia en México con este término, podemos retomar algunos elementos del estudio que hace Hebdige de las subculturas para analizar la cultura Rupestre a la que se adscribió Rodrigo González. El autor inglés menciona el uso que hacían los punks en su prensa de un lenguaje deliberadamente enmarcado en el estereotipo de la clase obrera (usando palabrotas, dejando errores de teclado, de gramática y ortografía, así como una paginación descuidada a propósito en las pruebas de impresión). Las correcciones estaban ahí para ser descifradas por el lector, dando la idea de inmediatez y urgencia (Hebdige, 1988: 111). Sirva de ejemplo por ahora que el único casete publicado por Rodrigo González en vida lleva el título de *Hurbanistorias*.

Por otra parte, la clasificación de acuerdo con clases sociales necesariamente se tendría que explicar de otra manera para el caso concreto de los Rupestres mexicanos, debido a la propia historia del país y, concretamente, debido al desarrollo de la industrialización. Podríamos decir que, en efecto, se trata de miembros de una clase media mexicana, pero con todas las proporciones guardadas, tomando en cuenta que el desarrollo económico del país se ve directamente relacionado con una política de impulso a las industrias nacionales, así como a la consolidación de empresas paraestatales. La clase media mexicana es una muy distinta de la inglesa, así como de la estadounidense, que es una influencia más clara y cercana. Sí existe una clase media en los 50 y los 60 que puede acceder a algunos de los electrodomésticos más modernos, además del automóvil y, sobre todo, la posibilidad para los jóvenes de estudiar en las instituciones de educación superior de carácter público (Universidad Nacional, Instituto Politécnico). Pero el *american way of life* sigue siendo una forma de vida anhelada como posibilidad inalcanzable. Tan es así, que la migración hacia Estados Unidos que había comenzado desde los años 20, siguió incrementando (dando paso en los 60 a una clara manifestación cultura propia: la cultura chicana).

A esto debe agregarse una cuestión geográfica, muchos de los participantes de la corriente del rock Rupestre no son originarios del Distrito Federal, o en todo caso, sus familias de origen habían emigrado recientemente a la metrópoli. Esto determina a su vez una ubicación espacial dentro de la ciudad. El rock Rupestre mexicano se distingue y se distancia de la cultura del sur de la ciudad, donde se ubica la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional y todo un entramado de instituciones educativas y culturales que hacen de dicho espacio uno privilegiado. En oposición a ese espacio, el norte de la ciudad se identifica como una zona industrial y colindante con el Estado de México, que es una de las zonas de producción económica más importante del país. Pero si bien la riqueza se produce ahí, quienes habitan los barrios del norte son

históricamente los empleados de dichas fábricas, no la elite oligárquica. Al comenzar la década del 80, según la revista Rolling Stone México:

La Ciudad de México se dividía en norte y sur por medio del Viaducto; en el norte seguía la tradición del hoyo funki –principalmente en Tlatelolco– dando cabida al rock urbano, mientras que en el sur empezaban a gestarse los nuevos ritmos –principalmente en San Ángel y Coyoacán–, ocupando casas, escuelas, gimnasios o pequeños bares (Rolling Stone, 2015: 6).

Fausto Arrellín me comenta en entrevista que él se desarrolló como roquero en los famosos hoyos funkis o fonquis. Comenzó tocando con un grupo en la colonia Obrera, cerca del centro, pero luego del Festival de Avándaro fue necesario desplazarse a zonas marginales de la ciudad, pues sólo allí en la periferia había permisos para tocar rock. Con el grupo Coatlicue (nombre que hace referencia a una de las diosas de la cultura mexicana) comenzó a explorar la música tradicional mexicana en una mezcla con rock progresivo. Esto lo llevó a entrar en contacto con gente del sur de la ciudad, como Rafael Catana. En su visión es clara la distinción entre los sectores de la ciudad: “a nosotros no nos tocó el rollo de la clase media”, afirma para marcar su pertenencia a un ámbito distinto, el de los “hoyos”, el de la marginalidad. Lo cual llevaba, por un lado, a que la gente de la zona céntrica de la capital interesada en esta música se acercara a dichas zonas, pero al mismo tiempo, se fue generando un público local en esas zonas aledañas como Chimalhuacán, Ciudad Nezahualcóyotl y Tlalnepantla. Y, de hecho, para la gente del ambiente de izquierda del sur de la ciudad (universitarios y de clases medias, podríamos sintetizar), el rock era despreciado por ser un producto de “los colonizados” (por aquello del prejuicio hacia el rock como música proveniente del imperio estadounidense).

La clase media, y los estudiantes en concreto, se movían en tanto en espacios que habían logrado permisos para actividades culturales como el famoso Foro Tlalpan. Sergio García era un cineasta que registró muchos

conciertos de rock e incluso grabó largometrajes sobre el tema, en uno de ellos aparece Rockdrigo en una secuencia. Según me explica Roberto González, fue este cineasta quien consiguió una casa en Tlalpan para proyectar cintas en súper 8 los sábados. Los días viernes quedaron libres para tocar música en vivo. Originalmente los participantes eran Jaime López, Emilia Almazán, Roberto González, José Cruz y Jorge Luis Gaitán. El evento se llamó “La respuesta está en el viernes” y después “Cada quien sus rolas”. Además de estos músicos había otros invitados, entre ellos gente que se interesaba en vincular la actividad cultural con lo política. Ahí también llegó a tocar Rockdrigo.

Los lugares que se mencionan en las canciones de Rodrigo González se sitúan regularmente a partir del centro de la ciudad y hacia el norte, mientras que el lugar “retacado de nopales” de la paródica “Los intelectuales” se podría ubicar fácilmente en las inmediaciones de la Ciudad Universitaria en la que nopales y otras cactáceas crecen entre la piedra volcánica. En ese sentido la inauguración en 2006 de la moderna biblioteca José Vasconcelos en el norte de la ciudad, a dos cuadras de donde se instala desde hace ya varios años el tianguis del Chopo, importante punto de encuentro de subculturas y grupos contraculturales (y uno de los sitios donde se pueden encontrar los discos de Rodrigo González), significó el pago de una deuda por parte del gobierno federal con todo un sector de la ciudad. Dicha biblioteca de carácter público, accesible a cualquier ciudadano, es un espacio sin precedentes en la zona.

Por otra parte, es necesario observar que contamos con una importante dosis de extranjerismo. Mientras que las subculturas que analiza Hebdige se definen con respecto a culturas dominantes igualmente inglesas, en México se da un proceso de importación tanto de las culturas dominantes como del fenómeno contracultural. A continuación veremos cómo en México se usa el término contracultura para referirse a todo aquello que de una u otra forma se contrapone a la cultura dominante (sin hacer diferencias con las subculturas), en el sentido en que se desmarca en sus procesos de producción, distribución, recepción y consumo.

*La cresta de la ola. Reinenciones y digresiones de la Contracultura en México* es una compilación realizada por Carlos Martínez Rentería, director de la revista *Generación* y gestor de un Congreso de Contracultura del cual precisamente se incluyen algunas de las ponencias recopiladas como las memorias de dicho Congreso. En un texto recuperado en esta antología dice Jorge Herralde que la revista *Generación*

lleva bastantes años publicándose, con periodicidad muy aleatoria, y es algo así como el boletín oficioso de los marginales, los contraculturales, los underground, con textos de gran interés acompañados con imágenes y fotos de evidente procacidad” (Herralde en Martínez, 2009: 359).

Y bien, ¿a qué se llama entonces contracultura en México? El título de la antología retoma el texto de Timothy Leary en el cual se define el término del siguiente modo:

La contracultura es la cresta en movimiento de una ola, una zona de incertidumbre donde la cultura se hace cuántica [...] es el equivalente cultural del tercer estado termodinámico, la región no lineal en la que el equilibrio y la simetría han dado paso a una complejidad tan intensa que a la vista parece un caos (Leary en Martínez, 2009: 9).

Así, en dicha cresta de la ola, antes de que nazca una nueva forma de cultura, se localiza la llamada contracultura (Martínez), que como podemos ver coincide con la idea de crisis de la que hemos hablado en el primer capítulo.

José Agustín, de quien ya se habló también en el pasado capítulo, autor de *La contracultura en México* y de una serie de novelas en buena medida autobiográficas que recrean los años sesenta, hace énfasis en el raigambre literario de lo contracultural para el caso concreto de su generación (conocida como la de la Onda). Dice respecto de su formación:

En 1959 ya había leído a Jack Kerouac y a mi también tío Allen Ginsberg. Y poco después, a *Billy The Burroughs* y poemas de Ferlinghetti, Snyder,

Corso *et al.* También **me había reventado**, desde mediados de los cincuenta, varios libros de Jean-Paul Sartre, de Albert Camus y de Par Lagerkvist. Igualmente **me soplé** *El existencialismo* de Norberto Bobbio, que me sirvió de iniciación para meter pie en las aguas de Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Jaspers, Heidegger y otros **pesos pesados**. Rápidamente dejé los vaqueros y el copete a favor de la ropa de pana, suéter de cuello de tortuga, todo negro por supuesto, y el pelo lacio caído sobre la frente. Según yo, traía un look sensacional (Agustín en Martínez, 2009: 18; las negritas son mías).

Resalto los términos que emplea este autor para referirse tanto a su consumo lector, como a la manera de adjetivar a los autores. Este deliberado desparpajo, además de ser uno de sus rasgos distintivos de estilo, hace ver la intención explícitamente contracultural muy propia de la época. En este relato autobiográfico Agustín habla de cómo su comportamiento le acarreó problemas en la escuela. En los años sesenta experimentó con drogas y se consolidó como un devoto del rock: “No fui al eclipse ni a Avándaro, pero sí era muy rocanrolero. Y macizo: me metí kilos de mota y cientos de ácidos, hongos, peyote, ololiuqui, mezcalina, silocibina, DMT, STP, MDA, y a veces ‘cocoa’ y ‘anfetás’ (Agustín en Martínez, 2009: 19).

Si bien no se reconoce en la categoría de “literatura de la onda”, porque considera que realmente nunca estuvo del todo involucrado en la tendencia *hippie* (“nunca fui jipiteca, porque no creí en el mito”) sí está de acuerdo con John Brushwood, quien dijo que en sus libros había una “poderosísima tensión y un equilibrio extraño entre ‘rebeldía y tradición’, es decir, entre ‘cultura y contracultura’” (Agustín en Martínez, 2009: 19). Podemos ver así, como el término contracultura, en este caso concreto, contiene la esencia de lo que halla en él Dick Hebdige, asociándolo con una clase media que manifiestamente se opone a una cultura dominante, y quizás habría que agregar, que también a la noción de autoridad en general.

En ese mismo tenor, Guillermo Fadanelli, conocido narrador publicado por Anagrama, propone como definición consensuada la de contracultura como “el

conjunto de obras y actitudes que tuvieron lugar en los Estados Unidos durante la sexta y la séptima década de este siglo con el fin de oponerse a instituciones y, en general, al pensamiento racional propio de Occidente” (Fadanelli en Martínez, 2009: 23). La oposición a los valores del Oeste se vería relacionada con la búsqueda de referentes de Oriente. Da el ejemplo del libro *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Ken Kesey, reconociendo a los escritores *beat* como un punto de inflexión en el desarrollo de la llamada literatura contracultural, y después menciona varios otros escritores estadounidenses, así como a los mexicanos José Agustín y Parménides García Saldaña como icónicos de la producción literaria nacional asociada a esta corriente. A su vez, en *Tiempo transcurrido (crónicas imaginarias)*, el periodista y narrador Juan Villoro comenta la llamada literatura de la onda con ironía y escribe que

en México los escritores habían tratado de sustituir a los rocanroleros. En Inglaterra no había un Ray Davies de la escritura porque ahí estaban los Kinks para dar cuenta de la mitología juvenil. En México, trescientas páginas de irreverencia equivalían a un concierto en un estadio” (Villoro, 1986: 115).

Parménides García Saldaña en su ensayo *En la ruta de la onda*, publicado originalmente en 1972 cuando el rock mexicano se iba configurando como una expresión marginal, da una definición concisa de lo que se puede entender por esta tendencia. La *onda*

es la desaprobación del modo de vida de la sociedad. Es el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Estar en la *onda* es estar al margen, convertirse en *outsider*, forajido, disidente, rebelde: en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden social. Es oponer la imaginación a la no-imaginación (García Saldaña, 1972: 28).

A su vez, Fadanelli concluye su texto del Primer Congreso de Contracultura, reconociendo que la contracultura se ha trivializado

Hoy en día se promueve a través de los medios de comunicación una idea *díet* de la contracultura contemporánea. Se venden mitos y se editan miles de ejemplares de jóvenes escritores malditos. Todos los días las editoriales descubren al nuevo rebelde y nos lo ofrecen en forma de supositorio. Hoy se ha hecho popular la idea de la contracultura, lo que de alguna manera representa su canonización y también su muerte (Fadanelli en Martínez, 2009: 28).

Pero, ¿no habría de surgir en seguida una propuesta frente a esto que contradiga la “ya canonizada”? Por su lado, el editor, periodista y promotor cultural Rogelio Villarreal da un punto de vista sobre la contracultura que en más de un sentido nos hace volver a Bajtín, o en todo caso al concepto de lo grotesco en su acepción más laxa:

La contracultura debe ser ofensiva, agresiva, burlona, irónica; debe tratar de todo tipo de aspectos ásperos y rudos. Porque en el momento en que pierde todas esas características deja de ser contracultura y se convierte en una versión oficial de la cultura, de esa que padecemos en las universidades, en la televisión y el cine. En el momento en que yo decida publicar cómics, dibujos, textos y fotografías agresivos, sin albur, eliminando las malas palabras, entonces ya valió madre (Villarreal en Díaz, en Martínez, 2009: 29).

Para Villarreal, la contracultura no puede asociarse de forma directa con la oposición en el sentido político, como si estuviera enmarcada en el ámbito de la izquierda, pues también frente a los gobiernos autoritarios de izquierda habría una contracultura. Apunta que “quizá la contracultura es una especie de polo negativo que siempre se opone a la cultura impuesta” y se pregunta si la versión mexicana no es finalmente una versión menor de la estadounidense y la europea (Villarreal en Díaz, en Martínez, 2009: 30).

También Villarreal hace ver la pérdida de autenticidad en la contracultura, pero desde el punto de vista de los apoyos gubernamentales: “la tradición

autoritaria del gobierno es tan fuerte, tan cabrona, tan avasallante que permea todo y no deja espacios para nada. Incluso en la oposición” (Villarreal en Díaz, en Martínez, 2009: 31). Pero no desdeña la posibilidad de que la contracultura se mezcle con el gran mercado, siempre y cuando no implique sacrificar un espíritu crítico.

En uno de los textos más lúcidos del volumen *La cresta de la ola* Laura Collin Harguindeguy recupera la investigación de Ken Goffman, *La contracultura a través de los años* (2005), y destaca el planteamiento de dos tipos de viaje (el interior: religioso, espiritual, en busca del inconsciente; y el externo: la exploración de otras culturas y territorios). También marca la diferencia entre la evolución del grupo *beat* a los *hippies* con los grupos como el punk que

no nace de la *beautiful people* de los campus universitarios de Berkeley, sino del underground londinense y se hunde entre los marginados del mundo, en las periferias urbanas dando origen a múltiples ‘bandas’ que expresan con su ropa, música y movimientos corporales, una carga de agresión hacia las autoridades, la sociedad y hacia sí mismos. La droga, en este caso no se justifica en función de lograr nuevos estados de conciencia, sino para escapar de una realidad deprimente, asumir en sí mismos el caos, e incluso la culpa. Saben que transgreden, asumen que está mal y, en el fondo, añoran tener certezas y asumen discursos moralistas de autodegradación (2009: 67).

En el contexto mexicano, probablemente el discurso del grupo Rupestre, finalmente, podría cargar un poco de la contracultura norteamericana y otro tanto de subculturas como el punk. Pues si bien, es cierto que las ideas más influyentes pueden identificarse con la primera, late en la producción musical de González concretamente, aunque podría ampliarse al conjunto de su generación, una inconformidad que no solo refleja una contestación ideológica al sistema, sino también un claro interés en “chocar”, en provocar un cierto rechazo, como cuando dicen el Manifiesto Rupestre sobre sí mismos que: “han tenido que

encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como el chinito ante la cultura: nomás milando [mirando].”

Podemos ver que la situación de la marginación está latente. No se trata tan solo de un grupo que propone una forma musical distinta (aunque también), sino que los Rupestres dejan ver que provienen de un sector de la sociedad que no ha tenido acceso a la cultura. Hay quienes sólo pueden mirar la cultura desde lejos, no pueden “consumirla”. Ahí, en el terreno económico, es donde el concepto de contracultura si bien es útil como referencia, como antecedente inmediato no basta. Los Rupestres podrán considerarse herederos de la contracultura estadounidense e incluso de la llamada contracultura mexicana de los años sesenta, pero su propuesta musical está emparentada con una localización geográfica e histórica que los dota de sus propias características. Por su circunstancia crítica, por su cualidad de mezcla, lo Rupestre no deja de ser un concepto híbrido.<sup>16</sup>

Para los Rupestres, como en todos los movimientos que emergen a lo largo de la historia a contrapelo de una tendencia ampliamente legitimada (desde el Romanticismo hasta las vanguardias europeas de entreguerras, y concretamente el Dadaísmo), la noción de fractura está presente. El *Sturm und Drang* con que da inicio el prerromanticismo alemán es una llamada a mirar profundamente dentro de la crisis de la Ilustración. Goya lo diría en uno de sus grabados de forma muy concisa, como ya comenté más arriba en este capítulo: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Lejos están de esto los Rupestres, que no llegan a formular de manera tan nítida su pronunciamiento, pero enuncian de otras maneras su inconformidad y “tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de

---

<sup>16</sup> Sin intención de validar una apología de la raza, no deja de ser interesante la propuesta de “raza cósmica” que José Vasconcelos planteó como idea de síntesis de los pueblos del mundo que convergieron en el hombre americano. Una idea similar sugería Alejo Carpentier en su defensa de la originalidad del arte y la cultura latinoamericanas, como una expresión de multiculturalidad manifiesta en la mezcla. Desde un punto de vista en el extremo opuesto podríamos ver en la noción de mestizaje la idea de fragmentación o de caos.

salir del ron; son poetas y locochoques; rocanroleros y trovadores” (Manifiesto Rupestre). Y, siendo González el autor del manifiesto, no resulta extraño que se proponga precisamente la “guitarra de palo” como instrumento clave. También en los movimientos que se han posicionado contra la tendencia civilizatoria aparece a menudo la intención de la vuelta al pasado. En Rodrigo González no es distinto, rescatar la guitarra de madera frente a la eléctrica, recuperar el folklor mexicano. No obstante es una propuesta que se queda en la posición intermedia. Se trata de rock y trova, de huapango y blues, de acústico y eléctrico. Al final, hay siempre un intento de reconciliación entre los opuestos.

El Manifiesto Rupestre comienza diciendo que no se pretende usar el mote para referirse a una versión tradicional del término, pero también se sugiere un uso más cotidiano del término rupestre como lo primitivo en un sentido peyorativo: “no es que los rupestres se hayan escapado del antiguo Museo de Ciencias Naturales ni, mucho menos, del de Antropología; o que hayan llegado de los cerros escondidos en un camión lleno de gallinas y frijoles”. Aquí, es de destacar que el vocablo “rupa”, se usa en ciertos medios para connotar lo vulgar, lo soez, lo bajo. Lo rupestre, a su vez, no tiene una connotación muy halagadora, pues remitiría a aquello muy primario, no civilizado. Por tanto, podría afirmarse que los Rupestres se definen como no modernos (ni a la moda), pero sí como propositivos, diferentes, y, quizás sobre todo, auténticos.

El escritor Germán Lizst Arzubide, figura central del estridentismo, una vanguardia mexicana que en los años 20 retomó elementos del futurismo italiano, del ultraísmo y el creacionismo, así como un tanto del espíritu anti-cultura burguesa del dadaísmo, pronunció una conferencia titulada: “Estridentistas; punks de mi época” (Martínez, 2009). En él explica su lucha contra los “artistas oficiales que, al amparo de la familia revolucionaria, han engañado a nuestra juventud, haciéndole creer que son ejemplos culturales” (Liszt en Martínez, 2009: 185).

En su búsqueda por diferenciarse claramente de la cultura apoyada por el gobierno revolucionario, los estridentistas llegaron incluso a proponer como su capital cultural la ciudad de Xalapa (o Jalapa), capital del estado de Veracruz, rebautizándola como Estridentópolis. Esto en clara oposición al centralismo cultural. Escritores y artistas como Manuel Maples Arce, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla, Fermín Revueltas, Arqueles Vela, entre otros, formaron parte de este movimiento que se oponía a la idea de una “cultura oficial”, de tendencia nacionalista, y que proponía, en cambio, la apertura a las vanguardias. En los poemas se encuentran inclusive insultos a los héroes nacionales y llamados escandalosos como “Chopin a la silla eléctrica”.

Así, Lizst Arzubide en 1995 mira hacia atrás y sostiene:

Los Estridentistas fuimos los punk de nuestra época. A los veintitantos de edad, con nuestros bastones y nuestras polainas, concitábamos el odio de los **conacultos**<sup>17</sup> de entonces y nuestra limpieza y pulcritud de cuerpo y alma era considerada como peligrosa y subversiva. Nadie oficialmente, como ahora pasa con los roqueros, quiso analizar nuestra propuesta, nuestra palabra, nuestra ética. Simplemente nos lincharon (Lizst en Martínez, 2009: 185; la negrita es mía).

Es cierto que el gobierno no vio con buenos ojos el movimiento y que el Café de Nadie, unos de los centros de encuentro del grupo estridentista fue asaltado por la policía. Poco después, cuando varios de los miembros de esta vanguardia se exiliaron en el extranjero, el movimiento terminó por dispersarse. Si bien, ha habido intentos por rescatar la producción literaria, cargan con el estigma de ser un grupo marginal. De ahí el discurso combativo de Lizst que en este texto encomia a los asistentes a su charla en el tianguis del Chopo a resistir:

---

<sup>17</sup> El CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) es una institución creada durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y entre otras innovaciones propuso un programa de becas para creadores, así como más adelante el desarrollo de una red de bibliotecas por todo el país, entre otras estrategias nacionales de difusión de la cultura y estímulo a los artistas. Hoy, la Secretaría de Cultura, de muy reciente creación (2015) asume las funciones del CONACULTA.

En concreto, chopantes, mi propuesta es esta: no obstante la crisis brutal en la que nos metió el amigo de Cuevas y de Paz [se refiere a Salinas de Gortari], no obstante que hemos perdido a nuestro país privatizado, no obstante que ya somos sólo un territorio del cual se sacan las materias primas y se viene a tirar basura, no obstante la deuda que nunca pagaremos de cincuenta millones de pesos por persona, no obstante todo eso, nosotros necesitamos tiempo para leer, para escribir, para hacer música, para platicar, para pintar y esculpir, para caminar y soñar y ser felices (Liszt en Martínez, 2009: 186).

En el texto, Liszt Arzubide termina por reivindicar el socialismo de la Unión Soviética y el caso cubano como una opción más digna que el capitalismo. Llama la atención que en su discurso considere, precisamente, a los roqueros como un grupo ignorado.

En la sección dedicada a la literatura en *La cresta de la ola*, el texto de la poeta estadounidense Margaret Randall describe la experiencia de la edición de la revista *El corno emplumado/The plumed horn*, que durante los años 60 se dedicó a dar a conocer poetas de muchos países, principalmente de América Latina e incluyendo estadounidenses. La revista acogió textos de autores comprometidos con todo tipo de ideologías, desde los marxistas hasta los católicos en un afán de difundir la “nueva poesía” de la época que incorporaba tanto estrategias formales vanguardistas como temas de actualidad.

Pareciera que la importancia de que se incluya ese texto en una antología sobre la contracultura no se debe exclusivamente al hecho de que la publicación tuvo el apoyo de algunos de los poetas *beatnick*, sino también a que después de la represión del movimiento social de 1968, los editores de la revista se manifestaron en contra de las acciones del gobierno. El resultado fue el retiro de un subsidio por parte del gobierno federal y el eventual acoso de los participantes. Tanto Sergio Mondragón, como Margaret Randall, los líderes del proyecto, tuvieron que huir de México durante una temporada en espera de que

la situación fuera más propicia. Randall continuó con el proyecto algunos números más antes de que desapareciera del todo.

El recorrido por esta discusión sobre la contracultura y sus consecuencias, nos lleva de vuelta al tema del poder. ¿En qué sentido las manifestaciones culturales se posicionan frente a las formas de gobierno, el ejercicio de un sistema económico, así como la representación del tema identitario? Por otra parte, el tema de la censura y de las diferentes estrategias de disuasión por parte del gobierno para evitar que proliferaran ciertos discursos críticos ilustran cómo el rock, entre muchas otras manifestaciones culturales, se posicionaba como una amenaza para el régimen.

La voz más discordante en *La cresta de la ola* es la del periodista Heriberto Yépez, quien afirma que la contracultura ha traído más perjuicios que beneficios, considerándola una fase más del capitalismo salvaje. “Fue su hipocresía, es decir, su religión alternativa” (Yépez en Martínez, 2009: 49). En una lógica que podríamos calificar de apocalíptica siguiendo a Umberto Eco en su acepción del concepto, enuncia que la cultura dominante lo ha devorado todo:

Las culturas periféricas fueron saqueadas de sus ideas como simultáneamente fueron saqueadas del petróleo y el oro. La contracultura fue una parte maquiavélica del colonialismo, fue, primero, la profanación de las sabidurías secretas, que pasaron de ser iniciáticas a ser metafísicas. El zen dejó de ser una forma de vida oriental, a ser una opción más para alivianar la ansiedad norteamericana o europea, junto con la hidroterapia, la silla caliente de la Gestalt o *Zest*, el jabón anti-stress. Las religiones profundas de las tribus sirven ahora para relajarnos los *weekends* (Yépez en Martínez, 2009: 51).

En una lógica de materialismo dialéctico, en el sentido de apelar directamente a las condiciones estructurales, Yépez afirma que la verdadera lucha contra el capitalismo debió hacerse en términos económicos. E incluso plantea que las consecuencias de la contracultura llevan a una nueva situación de colonialismo cultural:

si analizamos la historia de nuestra propia contracultura, del rock a María Sabina, nos daremos cuenta que en muchos aspectos no fue sino la adaptación de nuestra rebeldía o cultura a patrones norteamericanos, o cómo los norteamericanos pudieron incluso con los poderes de los hongos, los secaron. Mientras, por otra parte, de Carlos Castaneda reviviendo el saber yaqui (*reloaded*) a Lila Downs (*Musical Frida, Frida II- New York tehuana*) nos percatamos que todo lo mexicano (contraculturalmente mexicano...) proviene de Estados Unidos (Yépez en Martínez, 2009: 51).

En esta crítica encarnizada Yépez pareciera no reconocer ni siquiera un mínimo de perspectiva crítica en los movimientos contraculturales. Aunque, otra vez, el término pareciera diluirse en la medida en que lo contracultural se incorpora a las culturas dominantes. No obstante, como ya vimos con las subculturas, así como se da el proceso de inclusión de una tendencia en principio opositora dentro de la cultura de masas, también es verdad que casi en seguida aparece una nueva propuesta que quiere distinguirse de lo que ya se ha incorporado.

No niego que pueda leerse la incorporación de figuras de tendencia folklórica como Lila Downs (hija de un antropólogo estadounidense y de una mexicana, indígena zapoteca para más detalle) al gran mercado de la cultura como una pérdida de “autenticidad”, y desde luego de marginalidad. Pero también es cierto que los fenómenos ocurren a la inversa. Más allá de si se pueda o no etiquetar como contracultural, el rap y el hip hop hoy se retoman en grupos marginales como los Batallones Feministas de Ciudad Juárez como estrategia de respuesta ante situaciones de opresión e injusticia. ¿Sólo las grandes industrias culturales se apropian de la contracultura? No necesariamente.

Sí, la producción cinematográfica de *La Bamba* retomó una canción popular (que aún se discute si es de origen cubano o mexicano) para contar la historia del cantante chicano Richie Valenz, en los 80, y se grabó el disco con un grupo también chicano: Los Lobos. Pero, ¿ha impedido eso que los músicos de

son veracruzanos sigan haciendo sus propias versiones de “La bamba” y que la tradición de la improvisación en el son proliferen bajo su propia lógica (y en su propio circuito cultural), más allá de las industrias culturales? Lo que es más, las versiones auspiciadas por dichas industrias son a menudo temas de moda que luego pasan. ¿Se van a dejar de cantar las canciones en zapoteco o en purépecha que Lila Downs retomó en los pueblos donde, de hecho, ya existían? Entre los apocalípticos y los integrados (Umberto Eco *dixit*), finalmente habría más posibilidades de avanzar con estos últimos, pues la propuesta (esencialmente conservadora) de pretender cerrar las puertas de la tradición ante la inminente influencia de la novedad nos arroja ante el estancamiento. Esta postura permite concebir la cultura como un organismo vivo en constante transformación. Lo cual no obsta, por supuesto, para preguntarse qué y cómo se dice desde la cultura, así como a quién se dirige, quién se lo apropia y para qué propósitos.

### 3.2.3 El debate sobre la hegemonía

Debemos a Antonio Gramsci la noción de hegemonía (y de contra hegemonía) que en la tradición del marxismo es uno de los pocos conceptos que ayudan a concebir una oportunidad para resistir, e incluso contrarrestar, aún en un sentido meramente simbólico la imposición de patrones de una cultura dominante. Asimismo, los estudios culturales británicos han recuperado este concepto de Gramsci para construir a partir de él una discusión que lleva a colocar necesariamente la cultura como una pieza clave en el entramado del estudio de la sociedad de forma más general. Gramsci observa que un grupo social manifiesta su supremacía en la forma de dominación como tal, al igual que mediante un liderazgo intelectual y moral. Aquellos que son los enemigos de una clase dominante serán dominados, mientras que los aliados serán liderados. Bajo esta lógica, cuando un grupo dominante logra establecerse como gobierno, negocia continuamente con otros grupos para demostrar su superioridad y hace

todo lo posible por lograr que sus intereses sean considerados los de los grupos subordinados. Asimismo, esto se da también más allá de las barreras nacionales, en la complejidad de relaciones entre naciones (Gramsci, 1971: 75-77).

El otro punto crucial en la concepción del mundo político en Gramsci es el papel de los intelectuales, como un sector inherente a una clase social, y, en particular, su concepto del intelectual orgánico cuya labor es la de construir discursiva e ideológicamente el papel de su respectivo grupo dentro de la sociedad (Gramsci, 1971: 77).

Tony Bennett aclara con mucha precisión la relevancia que ha tenido en el desarrollo de los estudios culturales retomar el enfoque gramsciano para estudiar la cultura. Entre las posturas tendientes a enfatizar un control ideológico por parte de las clases dominantes y las tendientes a señalar la presencia de voces discordantes en la cultura popular que aportarían valores alternos, la perspectiva de Gramsci permite concebir la cultura popular como un campo de lucha moldeado por las presiones y tendencias en ambos sentidos: tanto la fuerza que reafirma los valores de la cultura dominante, como la fuerza que propone alternativas. Las clases sociales más relevantes estarían inmersas en esa lucha por la hegemonía en términos intelectuales, morales y culturales (Bennett, 1986: 82-84). La disputa por la hegemonía dentro de la cultura popular se vuelve así un espacio ampliamente politizado.

A esto aporta John Storey en su análisis de la contracultura de los 60 en Estados Unidos que si bien los grupos gobernantes no pueden absorber del todo e incorporar a los subordinados, tampoco estos últimos pueden salirse del todo del orden dominante (Storey, 2013: 89). Pues si bien, el rock contracultural planteó un rompimiento en su momento, como ya hemos visto, no pudo evitar la incorporación de sus valores, en un principio rebeldes, a una cultura pop más generalizada, dominada por el gran mercado de la música. Storey incluso equipara la labor de los músicos de rock a la de los intelectuales orgánicos propuestos por Gramsci. Los roqueros estarían en posición de liderar a las clases medias estadounidenses en su posicionamiento contra la guerra de

Vietnam, así como en contra de la represión por parte del gobierno hacia las manifestaciones (Storey, 2013: 91).

Considero que la sociología de la cultura, aún entendida como un discurso distinto de los estudios culturales, debería considerar también el aporte gramsciano. Esto ha sido recientemente una de las críticas más constantes a la sociología de Pierre Bourdieu, pues ante la concepción de una estructura social en la que la agencia se ve tan limitada, la propuesta teórica del sociólogo francés pareciera no tener respuesta ante la dominación. Y, sin embargo, como ya vimos en el primer capítulo, Bourdieu clamaba en una entrevista que si le era posible soportar el mundo era porque se podía indignar. Incorporada o marginada, ignorada o menospreciada, la indignación es una vía de resistencia.

### 3.3 Ejemplos de definición identitaria en canciones de Rodrigo González

Veamos por ahora algunos ejemplos de canciones de Rodrigo González en las que se puede destacar la idea de arraigo a las tradiciones folklóricas. Desde la perspectiva de los tres niveles de cultura propuestos por Raymond Williams, podemos ver una interesante relación entre aquella cultura que se desea conservar, al tiempo que una incursión en la creación de una cultura vivida. Como sabemos, para Rodrigo, la idea que lo mueve a “recuperar” canciones o ritmos tradicionales no es meramente un afán museístico de conservación sino una propuesta para renovar o reinventar los géneros, agregando a esto su interés en la lírica.

#### 3.3.1 “Huapanguero”<sup>18</sup>

Es una canción en la que predomina un ritmo nostálgico, de claro homenaje al huapango, una forma musical muy difundida en México, en buena medida por la popularización del mariachi, aunque también por conjuntos musicales de otro tipo (tríos huastecos y tríos norteños). Basado en un compás ternario, el huapango que interesa específicamente a Rodrigo es el de trío huastecos: un integrante toca la quinta huapanguera, guitarra de cinco u ocho cuerdas, y el cajón; otro la jarana huasteca, cuerdófono de cinco cuerdas, y un violinista pauta la melodía.

Al parecer la palabra es de origen náhuatl: *cuahpanco*, de *cuahuitl*, leño de madera o árbol, y *pan*, y *co*, sufijos locativos, que harían referencia al tablado sobre el que se baila. Se distinguía anteriormente entre el huapango como las piezas con una letra fija y el son huasteco como aquel en el que se improvisaban

---

<sup>18</sup> Las letras de las canciones se hallan en el apartado de anexos y se pueden identificar con el número del subapartado bajo esta clasificación propuesta: letras de canciones de definición identitaria, letras de canciones de *Hurbanistorias*, letras de otras canciones de tema ciudadano, letras de canciones amorosas, letras de otras canciones de tema reflexivo.

versos. Hoy se usan de forma indistinta. Además de la región de la costa del Golfo de México (Tamaulipas y Veracruz), el ritmo se toca en estados del centro como Puebla, Querétaro, Hidalgo y Guanajuato.

Se ha llegado a difundir tanto el huapango que en el ámbito de la música académica, el músico José Pablo Moncayo es reconocido, principalmente, por su versión-homenaje compuesto para orquesta sinfónica. La pieza incluso se ha empleado como fondo musical en célebres anuncios de la cerveza Corona en los cines, al tiempo que se muestran paisajes de atractivos naturales del país. Si hay una pieza musical académica con la que se identifica México es justamente el “Huapango” de Moncayo.

En la versión recuperada para el disco *Huapanguero* de 1984 destaca la presencia de maracas y coro interpretados por Ángel Ancona. Rodrigo no hace un huapango como tal, sino una melodía que remite a la tradición, como en la trova, con una cadencia ralentizada. Además, incluye la armónica que en definitiva dota a este homenaje a la música tradicional de un carácter distinto de sus orígenes. En la entrevista que le hicieron en Radio Mexiquense, González se refiere a esta canción como un “huapango hard”.

La letra está precisamente construida bajo el tono nostálgico del que añora un ámbito campirano. En ese sentido, la canción tiene mucho en común con la noción *hippie* de la vuelta al pasado, como si en ella existiera la posibilidad de recuperar un paraíso perdido. Como toda utopía, se funda en parte en la imaginación y en parte en la realidad. La idealización puede verse en la letra que evoca al huapanguero como ese ser que siembra la felicidad entre sus escuchas. Como en muchas de las canciones de Rodrigo, hay un eco del mar:

El canto de los vientos de la huasteca  
es costas y montañas y la hoja seca;  
el huapanguero llega alegrando a todos con su rito  
el huapanguero llega alegrando a todos con su rito

Anda llévame lejos con tu violín,

a universos donde el ritmo es afín;  
canta unos versos claros a mi princesa,  
oh, huapanguero, rima, asómbranos con tu destreza  
oh, huapanguero, rima, asómbranos con tu destreza.

Como puede verse, González emplea versos endecasílabos con un patrón de rima pareado. Lo cual llama la atención porque los sones suelen llevar versos de arte menor (entre 7 y 8 sílabas por lo general). Además, es común que en los sones se diga un verso que en seguida se repite pero en hipérbaton. Digamos, por ejemplo, en “La bruja”, uno de los sones más famosos (ha sido interpretado incluso por Lila Downs), uno de los cantantes dice: “Ay, qué bonito es volar a las dos de la mañana”. Y en seguida: “A las dos de la mañana, ay, qué bonito es volar”. Entonces, el coro contesta:

Volar y dejarse caer, en los brazos de una dama.  
Ay qué bonito es volar a las dos de la mañana, ay mamá.

Bajo este patrón, a menudo se van intercalando versos improvisados, lo cual se conoce como trovar.

Rodrigo González usa el verso de arte mayor, como ya habían hecho otros, como José Alfredo Jiménez, el célebre compositor de canción ranchera. En los versos que siguen, el homenaje a la tradición se hace más que evidente, y los versos se alargan hasta dieciséis sílabas:

Dibujando alegrías, haciendo del tiempo un manantial;  
huapangos que improvisan entre la risa y el mezcal;  
o cantando dolores de las tristezas de un jacal,  
de algún amor perdido o tal vez un héroe inmortal.

Oh, indio de ágil verso, poeta del viento,  
es tu jarana ríos, valles y montes.  
Con tu falsete largo como cenzontle,  
huapanguero quisiera expresarte aquí mi sentimiento.

huapanguero quisiera expresarte aquí mi sentimiento.

La canción remata con esta coronación del huapanguero, en donde la última frase parece salirse por completo de la tradición y suena más a una exclamación de *rockstar*.

Rey del viento de la huasteca, así eres tú.  
Rey del viento de la huasteca, así eres tú.

*(El profeta del nopal, 1986)*

La propuesta de González resulta así un homenaje que se vuelve una nueva forma de decir. Tal cual, como se enuncia, la voz poética reconoce el sentimiento de admiración pero en su ejecución va construyendo otra cosa. En términos de definición de una identidad pareciera innegable la necesidad de González de manifestar sus orígenes, acaso los orígenes de un rock diferente que no niega el pasado sino que busca integrarlo en la configuración de un sonido novedoso.

Jaime López, el músico de origen tamaulipeco de quien ya hemos hablado y quien también tiene raíces folklóricas importantes, dice en entrevista con Julián Hebert que cuando él llegó a la Ciudad de México había una “fiebre de nacionalización”.

Para mí era una cosa obvia. El rock es un lenguaje universal: partes de ciertos principios, la escala pentatónica, por ejemplo, y desde ahí incorporas tu regionalismo para dar sabor al caldo. Yo estoy convencido de que la principal influencia musical de la tradición árabe y andaluza en México está en el son huasteco. Y, al mismo tiempo, la quinta huasteca (que tocas aplicando el pulgar de la mano izquierda sobre la sexta cuerda de la guitarra) está emparentada con el blues.

A esto agrega Herbert: “Jaime recuerda una canción que sonaba en la radio en 1971, y que a mi juicio influyó en el fraseo que plantearía Rodrigo una década más tarde: ‘Caminata cerebral’”, de Love Army (Herbert, 2014: 84).

En una entrevista, Modesto López, director de Ediciones Pentagrama, la productora de los discos de Rodrigo González, me comentó que existía el proyecto de grabar un disco con Guillermo Velázquez, líder del grupo Los leones de la Sierra Xichu, del estado de Guanajuato. La prematura muerte de Rodrigo impidió el desarrollo de este intento que hubiera sido, quizás, una interesante propuesta de reunir a un folklorista como tal y a un compositor híbrido, como podríamos llamar a nuestro autor.

### 3.3.2 “Oye tú, pescador”

La grabación, proveniente de un casete hallado en casa de González, no es de las más afortunadas en términos técnicos. Ese es el caso de varias de las piezas incluidas en el disco *No estoy loco*, editado en 1993 por Pentagrama. Rodrigo emplea nuevamente el recurso del homenaje a un oficio. En este caso se trata del pescador que se vuelve una especie de metáfora de un mundo lejano, el de la costa. Se van describiendo las distintas actividades del oficio de pescador, adornadas por algunas imágenes marítimas:

ligeros tintes de oro iluminan tu zarpar,  
piolas y botes de plata, luciérnagas de altamar.

*(No estoy loco, 1993)*

Se deja ver un cierto romanticismo por el oficio de pescador, cuando dice “algo en la brisa del mar hace que no lo mandes al carajo” (se refiere al trabajo). Así, la canción es esencialmente una apología de un oficio que, claramente, está lejos del mundo populoso y asfaltado de la ciudad.

La canción está compilada en el disco *No estoy loco*, que contiene las canciones menos conocidas de Rodrigo González. En casi todos los casos se trata de grabaciones poco afortunadas, pues se nota que no fueron hechas para la difusión, sino como registro personal. Probablemente un trabajo de edición en estudio las habría favorecido. En el programa de Radio mexiquense la presenta como una canción provinciana, compuesta en Veracruz. Rodrigo interpreta la guitarra acústica en un ritmo de trova, que luego combina con un ritmo más rocanrolero para introducir la armónica hacia el final.

### 3.3.3 “Dicen que la muerte”

Esta podría considerarse la canción de humor más típicamente mexicano, ateniéndonos al tópico. Pues se trata, como en los grabados de José Guadalupe Posada, de una historia dirigida a La Muerte como personaje. Y aunque en todas las culturas hay manifestaciones de humor mórbido, en el caso de México hay una amplia tradición que se refrenda con el festejo de Día de Muertos, enraizado en la civilización prehispánica y reeditado en el México actual cada 2 de noviembre. Particularmente puede relacionarse con esta canción la escritura de las típicas “calaveras”, composiciones en octosílabos en las que el autor plantea que La Muerte (La Flaca, la Pelona, la Huesuda y otros sinónimos son comunes) va persiguiendo a alguien para llevárselo a la tumba. Lejos de ser mal visto, se escribe con humor sobre la posible muerte de los amigos, los conocidos y hasta de uno mismo.

González aprovecha la posible ambigüedad para hablarle a la susodicha como si fuera su amante y, también, como si fuera a morirse:

Dicen que La Muerte anda tras mis huesos.  
Si es así la espero pa' darle sus besos.

*(Las aventuras en el De Efe, 1989)*

Así comienza, hablándole a La Muerte en endecasílabos, y luego va alternando versos más cortos.

Más que continuar este juego en el que el personaje femenino va persiguiendo al de la voz cantante, se habla de La Muerte como alguien que va llevándose a todo tipo de gente, ancianos y niños.

De clara herencia folklórica, esta canción también incluye el uso de la armónica como ese detalle distintivo casi indisoluble de la producción musical de González, pero su base es el huapango, como me explicó Arrellín en la charla que tuve con él, en la que amablemente interpretó algunas canciones para explicarme cómo se podían pautar las hibridaciones entre la música tradicional mexicana y el rock.

#### 3.3.4 “Blues huasteco”

Esta canción, que apenas comienza a difundirse en redes sociales, no ha sido registrada en un disco. La hermana de Rodrigo, Genoveva González, dio a conocer el año 2013 su existencia, con la idea de grabar un nuevo disco con materiales que incluirían esta canción. Por un tema de derechos de autor no se ha logrado avance para la publicación.

Esencialmente cuenta la historia de un hombre, Graciano Ponce, que llega a la ciudad de México a trabajar en el canal 11 de televisión (del Instituto Politécnico Nacional) y al no hallar un espacio ahí se dedica a ser proxeneta. El personaje se dedica a la fiesta y su vida termina cuando lo arrolla un autor. Se menciona que el personaje se hallaba intoxicado cuando murió. Pareciera que en esta pieza, Rodrigo quisiera esencialmente remitirse a la tradición meramente con una referencia ambigua, pero la historia es más bien una urbana. No recuerda tanto en su estructura musical el famoso son huasteco, aunque los versos sí recuerdan la tradición lírica de la región.

Este es el blues huasteco

de acá de Mexicalpán.

Vuela, vuela palomita

y no dejes de volar.

[...]

Tuvo un final muy amargo

que no me quiero acordar.

Sin embargo, el ritmo está ralentizado en contraste con un son tradicional. El título anuncia, sin embargo, esas experimentaciones que en definitiva plantearon en su momento un giro importante en la concepción de la canción rock.

Es como si Rodrigo quisiera mantener del son huasteco la esencia de las canciones más bien tristes, la esencia trágica, pero en vez de contrastarla con los ritmos bailables, las dota del tono más melancólico del blues. Lo cual resulta interesante si se piensa en términos de la transformación de la música blues en Estados Unidos a partir de su migración de los estados sureños a las diversas ciudades a lo largo y ancho del país, principalmente a partir de la depresión de los años 30. En consonancia con la idea de una pérdida del mundo campirano, la música va dejando sus notas joviales, para convertirse más en un lamento.

Al final se retoma el estribillo con una imagen que remite al escudo nacional mexicano y la el mito fundacional de México Tenochtitlan.

Vuela, vuela, palomita

párate en aquel nopal.

Se trata de aquella historia en la que un sacerdote del culto de Huitzilopochtli (deidad asociada con el sol y la guerra), siguiendo los designios de una visión, había de guiar al pueblo azteca a un punto en el que vería un águila posada sobre un nopal devorando una serpiente. Allí debían de fundar el pueblo de los llegados desde Aztlán.

### 3.3.5 “Tiempos híbridos”

El libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de Néstor García Canclini (1990) es un punto de partida muy valioso para acercarse a esta canción, pues la noción de lo híbrido es en ambos casos un adjetivo a partir del cual se trata de asimilar la condición contemporánea en la que conviven formas del pasado y el futuro, pero no en una conciliación armónica, sino en una lucha continua por representar la(s) identidad(es). En el caso concreto de la zona andina y en la zona mesoamericana, los países actuales serían el resultado de la “sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (García Canclini, 1990: 71).

García Canclini establece de principio la necesidad de “ciencias nómadas” que puedan ser capaces de moverse entre los diferentes planos: lo culto (objeto de estudio de la literatura y la historia del arte), lo popular (tema de la antropología y el folklor) y la cultura masiva (interés central de la comunicación). Esto llevaría a la posibilidad de concebir una noción de la modernización latinoamericana como una “heterogeneidad multitemporal” que incluso podría llevar a comprender la convivencia en el ámbito de lo político de formas de poder democrático con tradiciones arcaicas (García Canclini, 1990: 15). Con lo cual estaríamos volviendo a lo planteado en el primer capítulo sobre la insuficiencia de las actuales disciplinas para dar cuenta de una realidad social cada vez más compleja.

El autor echa mano del concepto de posmodernidad como “manera de problematizar los vínculos equívocos que [el mundo moderno] armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse” (García Canclini, 1990: 23). Más adelante, se ejemplifica la clara intención por parte del gobierno federal de diferenciar un tipo de cultura de otra con la creación en los años 40 del Instituto Nacional de Bellas Artes, como el espacio para la cultura “erudita”,

frente al Instituto Nacional Indigenista y el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, como espacios de eminente raigambre indígena. Pero al tiempo que se da una tendencia por tipificar cierto tipo de expresión popular en el pasado y en la conservación, existe una cultura popular que se pone de relieve como actividad viva de cara al presente.

García Canclini da el ejemplo de las artesanías, así como de algunas fiestas como los carnavales en Brasil y en México que si bien son la reiteración de un ritual antiguo son espacios en los que el humor y la parodia recrean la historia. A diferencia de la visión solemne del museo en la que las tradiciones se petrifican, en la ejecución de los rituales, las tradiciones se reinventan. Lejos de ser una mera repetición, la actuación dentro de los rituales se transforma en creación como tal. De este modo: “los hechos culturales *folk* o tradicionales son hoy el producto multideterminado de los actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales”. Y de ahí se desprende la posibilidad de comprender lo popular como algo conformado en lo que García Canclini denomina procesos híbridos (García Canclini, 1990: 205).

De hecho, en el caso concreto de México resulta casi imposible pretender hallar alguna manifestación cultural en “estado puro”, pues la superposición de ideas desde la conquista y el proceso de colonización en el siglo XVI, hasta el proceso de modernización que se intentó consolidar durante el siglo XX han permeado prácticamente toda la actividad cultural del territorio nacional. Las formas de practicar el cristianismo están impregnadas de rituales mesoamericanos “paganos”, al tiempo que las fiestas tradicionales de los barrios (de raíz indígena), así como los nombres mismo de los pueblos son ahora fusiones culturales. Por poner otro ejemplo: el pueblo de Ecatepec pasó a ser San Cristóbal Ecatepec durante el virreinato y después Ecatepec de Morelos en el México independiente. Como este hay muchos casos en los que en una imagen más nítida: el basamento piramidal superpuesto al cerro ha sido después coronado con la construcción de una iglesia cristiana. Pero lo interesante es que no se trata tan solo de una mera imposición, sino que algo de

la cultura antigua permanece, aunque transformado. Para no ir lejos, podemos simplemente recordar la contradicción que hacía ver Alfonso Reyes: pronunciamos México con “j”, pero lo escribimos con “x”.

En la intrincada trama de las relaciones entre lo hegemónico y lo popular, García Canclini propone una definición teatral de lo popular opuesta a un concepto científico: lo “popular designa las posiciones de ciertos actores, las que los sitúan ante los hegemónicos, no siempre bajo la forma de enfrentamientos” (García Canclini, 1990: 259). En tanto definición móvil, activa, versátil, esta perspectiva conduce a una observación muy sutil, dado que entonces el objeto de estudio se parece más a una acción, a un estar sucediendo, que a un acontecimiento.

En “Tiempos híbridos”, Rodrigo González presenta una realidad prefigurada por el contraste. En un tono abiertamente burlón, paródico, no exento de ironía, ofrece una visión de la mezcla entre la tradición y la modernidad, recorriendo distintos aspectos de la sociedad mexicana. Muestra la convergencia de elementos de uno y otro tiempo en un mismo espacio. A Rodrigo le fascinan esas síntesis de contradicciones, como si en ellas se plasmara su propia estrategia de rocanrolizar el folklor mexicano, o bien, de “folklorizar” el rock. A continuación reproduzco la letra de forma íntegra para ahondar en algunos aspectos:

Era un gran rancho electrónico  
con nopales automáticos,  
con sus charros cibernéticos y sarapes de neón.

En esta primera parte se plantea ya esta contradicción entre lo campirano y lo moderno de forma imaginativa un tanto absurda ¿cómo es un charro cibernético?, ¿en qué consiste la automatización de los nopales? No hay una explicación, hay sólo un conjunto de imágenes que sintetizan la idea de hibridación. Los tópicos escogidos son, por lo demás, característicos de la

versión más difundida de lo mexicano, principalmente a través del cine clásico de los 50: ranchos, nopales, charros y sarapes.

En el siguiente verso, el autor se aprovecha de la polisemia del término magnético para seguir su juego en el que todos los elementos de la cotidianidad mexicana se disfrazan o se revisten de una modernidad totalmente ajena al contexto.

Era un gran pueblo magnético  
con marías<sup>19</sup> ciclótónicas,  
tragafuegos supersónicos y su campesino sideral.  
Era un gran tiempo de híbridos.

Luego de plantear este escenario que es como tal una especie de mundo de ciencia ficción ridiculizado, viene una parte en la que el humor se manifiesta de manera evidente.

Era Medusa anacrónica,  
una rana con sinfónica  
en la campechana<sup>20</sup> mental.  
Era un gran sabio rupéstrico de un universo doméstico  
Pitecantropus atómico, era líder universal.  
Había frijoles poéticos  
y también garbanzos matemáticos,  
en los pueblos esqueléticos con sus guías de pedernal.  
Era un gran tiempo de híbridos.

Las imágenes de la rana con sinfónica, los frijoles poéticos y los garbanzos matemáticos son propios de un humor ingenioso y al mismo tiempo muy simple de comprender. Son, en esencia, disparates. Y si bien la canción continúa en

---

<sup>19</sup> En México se les llama “marías” a las mujeres que piden dinero en las calles, en ocasiones acompañadas de sus hijos. A menudo llevan un rebozo o alguna otra prenda típica que las distingue.

<sup>20</sup> Por campechano se entiende algo que mezcla. El término se emplea para hablar de combinaciones de comida en platillos típicos (dos tipos de salsa, por ejemplo).

ese tono de mofa, termina por expresar finalmente una serie de contradicciones que no son más que la representación de algunas de las paradojas sobre las que García Canclini, desde un discurso académico, establecería unos años después su tesis sobre las sociedades híbridas.

De salvajes y científicos,  
panzones que estaban típicos  
en la campechana mental,  
en la vil penetración cultural  
en el agandalle<sup>21</sup> transnacional,  
en el oportuno norteamericano-imperial,  
en la desfachatez empresarial,  
en el despiporre intelectual,  
en la vulgar falta de identidad.

*(El profeta del nopal, 1986)*

El contraste entre los salvajes y los científicos, así como la paradoja de panzones que están típicos presenta el típico humor de González, arraigado en la cultura popular. Luego vienen esa serie de maneras de decir que todo se halla revuelto, desde la economía hasta la cultura, en cuyo centro se hallan las imposiciones de Estados Unidos, tanto de hábitos de consumo como del control de la economía. Resulta muy significativo que la canción termine con esa idea de ausencia identitaria. Como en otras de las canciones compuestas por Rodrigo González, hay aquí un juego entre lo serio y lo dicho de broma. Se menciona a un “sabio rupéstrico”, con evidente referencia a la noción de los Rupestres, pero dicho sabio sería a la vez doméstico y universal. Entre broma y broma, González parece ir dejando claro que hay, a pesar de todo, una postura, si bien no muy definida, de protesta o de crítica. No sabemos ya quienes somos, podría ser la conclusión. Ni somos lo indígena, ni somos lo español, ni somos tampoco esa idea romántica de la cósmica raza de bronce. Sobre todo, no somos

---

<sup>21</sup> Agandallar es sinónimo de apropiarse de algo a la mala, robar o despojar de algo a alguien.

exclusivamente una cosa o la otra, sino que estamos definidos a partir de todas nuestras contradicciones. García Canclini termina por concluir que

la crisis conjunta de la modernidad y de las tradiciones, de su combinación histórica, conduce a una problemática (no una etapa) posmoderna, en el sentido de que lo moderno estalla y se mezcla con lo que no lo es, es afirmado y discutido al mismo tiempo (García Canclini, 1990: 331).

No es ninguna casualidad que los primeros acordes de la canción remitan a una típica melodía tradicional mexicana y conforme avanza se va desplazando hacia el rock.

Sobre los *videoclips* dice, precisamente García Canclini, que son el género más intrínsecamente posmoderno. Sus características serían:

Intergénero: mezcla de música, imagen y texto. Transtemporal: reúne melodías e imágenes de varias épocas, cita despreocupadamente hechos fuera de contexto; retoma lo que habían hecho Magritte y Duchamp, pero para públicos masivos” (García Canclini, 1990: 284).

Y sucede que una de las pocas canciones de González que están grabadas para videoclip, aunque es una grabación realizada para la televisión, no es ni más ni menos que “Tiempos híbridos”. En el videoclip se muestra al cantante interpretando la canción con su guitarra acústica y su armónica, vestido de pantalón, camiseta y saco negros, así como con lentes ligeramente oscurecidos. Su figura se halla recortada del ambiente en el que se suceden imágenes de dos mujeres ataviadas con pieles de animales salvajes, como salidas de una película de cavernícolas. Las mujeres conviven con diversos animales en un ambiente selvático: serpientes, mariposas, monos y hasta gallinas. Así, el video genera una disociación aún mayor de la ya planteada en la canción.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>Liga de “Tiempos híbridos” en YouTube: <http://bit.ly/1KmKjcY>

### 3.4 El posicionamiento de Rodrigo González en la arena de lo popular

Como ya hemos visto, John Storey sostiene que la teoría de la hegemonía retomada de Gramsci permite pensar la cultura popular como un espacio social de pugna entre las fuerzas de resistencia de grupos subordinados y las fuerzas de incorporación de los grupos dominantes (Storey, 1993: 13). Y bien, las audiencias que conocieron en su momento a Rodrigo González se ubican en esferas de las clases medias, pero también en el ámbito obrero, según vimos. Su discurso, en todo caso, se sitúa en un espacio desde el que se hace escuchar la resistencia.

En ese mismo sentido, es importante hacer notar que si bien González goza de un cierto prestigio actualmente, como lo indican las vistas en Youtube a sus videos, no forma parte de los músicos recopilados en antologías comerciales de rock en español, como no lo son tampoco la mayoría de sus compañeros Rupestres. Aunque a veces los *covers* o versiones de sus canciones adquieren popularidad. Cuando se le pregunta a la gente por la canción “Metro Balderas” la referencia más inmediata es la reinterpretación (muy libre, si se puede decir) de El Tri, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior. Recientemente, también, en marzo de 2011, cuando murió la cantante Rita Guerrero del grupo Santa Sabina, la canción “Distante instante” fue difundida en medios electrónicos como homenaje. De forma similar “Chilanga banda” es una canción que la gente ubica en general en la versión del grupo Café Tacvba y muchas veces se ignora la autoría de Jaime López.

“Lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la cultura popular en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante”, dice Stuart Hall (1984:100). Considero importante reivindicar esta perspectiva de los estudios culturales dado que la música de Rockdrigo sigue permaneciendo como alternativa. Lo cual, si bien es una forma de distinguirse, habría reducido las posibilidades de triunfo en el

sentido material y de fama que predica la cultura estadounidense para un *rock star*.

Pienso en el ejemplo del grupo irlandés U2, que en el álbum *Rattle and Hum* (1988) hizo un homenaje a representantes icónicos de la música popular estadounidense. Interpreta temas en los que incorpora elementos de blues, folk-rock e incluso country; además toca al lado de B.B. King, en su célebre “Bullet the Blue Sky”, el vocalista Bono critica abiertamente a Reagan, The Edge canta “Van Diemen’s Land”, de donde destaco la siguiente frase que podría leerse como una cierta declaración de principios: “But a day will come in this dawning age/When an honest man sees an honest wage”<sup>23</sup>. Hoy U2, cuyas ventas se estima han sobrepasado los 150 millones álbumes a lo largo de sus treinta años de carrera (Sherwin, 2008), claramente no destaca por dirigirse a ese público de los conciertos grabados para *Rattle and Hum*.

Pierre Bourdieu señala que hoy las clases dominantes no se distinguen singularmente por el consumo de alta cultura, sino también de productos identificados como *mass culture* (citado en Storey, 2003: 46). Sabemos que el rock no es la excepción y sabemos también que cuando el artista llega a “nadar en los brazos del capitalismo financiero” (Ordovás, 1974: 44), la ideología combativa original difícilmente sobrevive a flote.

Umberto Eco se plantea dos posibilidades en medio del mar de la oferta cultural masiva:

¿Será posible una operación cultural tal, a nivel de la música de consumo, que un nuevo compromiso como el manifestado por una canción “distinta”, se realice teniendo en cuenta las exigencias profundas que de modo propio expresa incluso la más banal canción de evasión?

¿O una canción “distinta” será tal en la medida en que rehúya la popularidad y la circulación industrial, dado que en el contexto en que vivimos, la canción, para industrializarse, no puede hacer otra cosa que

---

<sup>23</sup> Pero vendrá un día en esta época del despertar/en que un hombre honesto vea un pago honesto.

transitar por los caminos del Mito mixtificatorio, productor de exigencias ficticias? (Eco, 1965: 335)

La figura de Rockdrigo es en ese sentido una bandera de resistencia social a los grupos dominantes desde la cultura popular. Sus álbumes están publicados por Ediciones Pentagrama, que se define en su página web como una empresa que “ha hecho especial énfasis en producir y distribuir las grabaciones de las múltiples manifestaciones musicales de la República Mexicana”.<sup>24</sup> En esta misma disquera se halla material de La Camerata Rupestre, Roberto González y Jaime López, entre otros artistas.

Prácticamente detrás de todos los homenajes, conciertos y reediciones de la música de Rockdrigo hay organizaciones provenientes de la sociedad civil. Un productor interesado en la creación de una Fundación Cultural Rodrigo González comenta que en un momento barajó la posibilidad de que una empresa de refrescos y jugos, la Cooperativa Pascual, repartiera discos de canciones de Rockdrigo interpretadas por grupos contemporáneos (Rock, 2003).

No se puede perder de vista que en términos materiales el hecho de no poder costearse la vida mediante las ganancias de sus álbumes plantea la dificultad para los músicos de recurrir a otros ingresos. Se habla entonces, un tanto en serio, un tanto en broma, del trabajo del gasto y el trabajo del gusto. En el ya mencionado caso de Jaime López, su canción “Chilanga banda” ha sido un éxito comercial en la interpretación de Café Tacvba (*Avalancha de éxitos*, 1996), de lo cual se beneficia en tanto que autor original. López también escribió la letra de “El futuro es milenario”, tema oficial de la celebración del Bicentenario de la Independencia, cuya música es de Aleks Syntek, famoso cantante pop. Se le criticó mucho a López por haber tomado este trabajo. Él reflexiona en la

---

<sup>24</sup> En mayo de 2016, Modesto López fue galardonado por su labor en la difusión de la cultura latinoamericana con el reconocimiento Foca Mediterrània en los Premis Ones 2016 en Tarragona.

entrevista con Herbert, ya citada, sobre esa “desacreditación” de su trabajo contrastándolo, precisamente, con la figura de Rodrigo González:

Al Rockdrigo, eso sí, lo quise mucho: es mi hermano musical. Lo malo es que se murió. La muerte tiene todas las desventajas del mundo y una sola ventaja: ya nadie puede pedirte que hagas nada con tu vida. Así que, muerto Abel en el terremoto del '85, me convertí en el Caín que se atrevió a aparecer en *Siempre en Domingo* (programa de Televisa) y a cantar en el OTI. Yo no traicioné nada: jamás he creído en la automarginación (López en Herbert, 2014: 81).

Más adelante en esta misma entrevista, comenta sobre la buena relación que tuvo con Raúl Velasco, conductor del mencionado programa televisivo en el que también ha participado El Tri. Velasco les dio su apoyo:

Nunca hubo censura. Decía: “Yo hago lo mío, ustedes hagan lo suyo”. Nos abrió espacios en un momento previo al terremoto en que tenía cierto poder. Lo aprovechó para promover, por ejemplo, a Serrat. Y sí, había cosas a las que ya no le entraba; él mismo decía: “Rubén Blades es *too much*” (López en Herbert, 2014: 88).

En ese sentido son muy altas las expectativas morales que depositan los fans en un roquero popular. Cuando el héroe cede ante el sistema, decae ante su auditorio (cierto sector de su audiencia, en todo caso). Ahora, si recordamos el contexto histórico, después del terremoto de 1985 las puertas se le cerraron a este tipo de rock en muchas instituciones como respuesta a la organización social que trajo como consecuencia el desastre natural. “La fugaz etapa de apertura de los medios masivos de comunicación (específicamente Televisa) se dio por clausurada”, dice Julián Herbert. En todo caso, cuando Jaime López logró grabar un disco en un estudio de Nueva York producido por una disquera internacional no logró despegar su promoción y distribución.

Traigo a cuento una reflexión de Simon Frith sobre John Lennon que ilustra la esencia rebelde del rock:

Lennon creía con más vehemencia que ningún otro ejecutante de rock, que el rock and roll era una forma de expresión en la que cualquier cosa podía decirse, pero, más importante (y en este sentido era un 'proto-punk') creía también que el rock and roll era la única forma de expresión en la que muchas cosas –relacionadas con la juventud de clase obrera– podían ser dichas. Su música (como la de *The Clash*) involucra un urgente anhelo de ser oído (un anhelo que a menudo oscurecía lo que de hecho se decía). A los 16 años, John Lennon escuchó en el rock and roll una voz antiautoritaria que en cualquier otro lado era silenciada. Esta voz –esencialmente joven– todavía se oye públicamente sólo en la música rock. ¿Dónde más, por ejemplo, está expresada o tratada la experiencia propia del desempleo juvenil, sino en la música de bandas locales, en la grabación ocasional independiente en el show de John Peel? (Frith, 1978: 75)

Si bien en la primera década del siglo XXI es debatible que haya cosas que sólo el rock pueda decir, dada la actual diversidad de creación musical (rap, hip-hop, por ejemplo), la esencia de esa rebeldía juvenil está en Rockdrigo.

Reflexionando sobre el jazz a principios de los cuarenta, Theodore W. Adorno consideraba una contradicción demandarle significado social a la música popular, cuya principal intención era precisamente distraer de la realidad (1941: 458). Sabemos que Adorno se resistía a ampliar su noción de cultura a producciones más recientes y que su oposición a la cultura popular entendida como cultura de masas producida por la industria cultural es uno de los mejores ejemplos de la actitud apocalíptica. De ahí que considero pertinente señalar que en sus canciones González manifiesta que está consciente de las consecuencias de vivir en una sociedad industrializada, que su único casete grabado y distribuido en vida fue punto menos que marginal frente a las grandes industrias. Por lo demás, su música no pretendía únicamente entretener.

Podemos pensar que, cuando en la música se confiesa la infelicidad, se trata tan solo de una forma de reconciliarse con la dependencia social, mediante una liberación, como lo plantea Adorno (1941: 462). Pero, precisamente

entonces, ¿no sería legítimo buscar un espacio creativo como la música para expresar diferentes formas de la opresión? Ya hace mucho que Umberto Eco cuestionó esa lógica “apocalíptica”, invitando a acercarse a los fenómenos que musicales que no por multitudinarios están despoblados de una invitación a la reflexión. Por su parte, hablando de la estética del rock, Simon Frith señala: “La música pop [la música popular en general, no el género pop] no es en sí misma revolucionaria o reaccionaria. Es una fuente de sentimientos fuertes que, dado que están socialmente codificados, pueden resultar contrarios al ‘sentido común’” (Frith, 1987: 149).

Rockdrigo elabora un discurso en el cual tiene preponderancia su mirada sobre el poder, sea este político, económico o cultural, a menudo desde una perspectiva humorística. En “Tiempos híbridos”, como hemos visto, alude a la crisis identitaria en esos años de incertidumbre económica (los 80), mezclando aspectos folklóricos con una jerga futurista que resulta en un humor que podría calificarse de absurdo:

Era un gran tiempo de híbridos,  
de salvajes y científicos,  
panzones que estaban tísicos  
[...]  
en la campechana mental  
en la vil penetración cultural  
en el agandalle transnacional  
en lo oportuno norteamericano-imperial  
en el despiporre intelectual/en la vulgar falta de identidad.

(*El profeta del nopal*, 1986)

En sus canciones sobre la ciudad de México, en general, ésta se manifiesta caótica, populosa, contradictoria, fascinante, monstruosa.

Reproduzco a continuación un fragmento de la entrevista a Juancho Barrón sobre la publicación del disco *Ofrenda a Rockdrigo González*, volumen 1, *Músico Rupestre*, en el que distintos grupos tocan la música del cantautor.

–Este disco es la primera grabación de la Productora de Onda; ¿por qué empezar por Rockdrigo?

–Más bien es increíble que, hasta ahora estemos empezando con Rockdrigo. Este compositor es la piedra angular del rock mexicano. Antes de él, el rock mexicano era una especie de collage de covers, traducciones y copias de grupos importados. Rockdrigo es el primer representante de una generación que dice qué es el rock mexicano, cómo debe ser, de qué debe hablar y cuál debe ser su estructura estética. Empieza a narrar historias urbanas y a crear estructuras musicales adoptando ritmos como el son o el huapango. Por eso dijimos a los grupos que hicieran arreglos pero sin tocar la estructura musical original. El resultado es un disco donde parece que Rockdrigo hizo las rolas para los grupos y, a la vez, que las rolas [canciones] podrían haber sido hechas por los grupos.

–¿Por qué los Rupestres están un poco olvidados? Incluso Rockdrigo es un desconocido para muchos chavitos.

–Los Rupestres están donde quieren estar. Ellos no podrían ser estrellas porque la ideología, la manera de ver la vida y la cultura de un rupestre lo obligan a ser así. Respecto a Rockdrigo, cuando presentamos el disco en el Faro de Oriente nos sorprendió la cantidad de chavitos que acudieron.

–¿Pero, iban por Rockdrigo, o por ver a Panteón Rococó [grupo contemporáneo]?

–Posiblemente fueron a ver a Panteón Rococó; sin embargo, cuando interpretaban las canciones de Rockdrigo, todos las cantaban. Esos chavitos no vivieron la época de Rockdrigo, pero él ya forma parte del bagaje cultural urbano de la ciudad de México (Norandi, 2004).

Como he tratado de esbozar en este recorrido y como se pretende ilustrar mejor en el análisis de las canciones, considero que Rockdrigo refleja en su obra condiciones sociales de una forma que aún hoy pueden provocar incomodidad entre la clases dominantes, evidencia la desigualdad; hace notar su inconformidad con el sistema capitalista en su fase industrial; cuestiona la validez de una estética determinada; se mofa de convenciones morales; se burla de la veneración del artista legitimado.

Se verá que Rodrigo González refleja en sus canciones condiciones sociales de los subordinados (“Balada del asalariado”, “Susana de la mañana”, “Ama de casa, un poco triste”); hace notar su inconformidad con el capitalismo y la situación concreta de la sociedad mexicana de los ochenta (“No tengo tiempo”, “Tiempos híbridos”); y recurre para todo ello a un estilo que su generación denominó Rupestre, por oposición a lo sofisticado, propio de la música producida por industrias culturales. Frente a una forma de rocanrol ingenuo destinado a alborotar adolescentes, la propuesta de Rodrigo vendría a posicionarse desde la reflexión, la conciencia de una sociedad que se precipita hacia la crisis de identidad. El rock Rupestre de Rodrigo, para usar sus propios términos, se definiría como una voz crítica que vuelve los ojos sobre las contradicciones esenciales de una sociedad que avanza hacia un futuro en el que todo pareciera incierto. Ni el progreso económico, ni la transformación política que habría de romper con el sistema del partido hegemónico parecían verse como una opción en esa década de los 80 en la que México estaba a punto de vivir un sacudimiento, además del telúrico, que detonaría en un movimiento ciudadano sin precedentes.

En suma, hay en la obra de Rodrigo González una intención de crítica social que lo aleja de la producción de las industrias culturales en tanto que busca la reflexión en torno a los problemas de la sociedad en la que vive. Tomando como punto de partida el discutido concepto de cultura popular, trabajado en los estudios culturales, se puede afirmar que Rodrigo González se ubica dentro del ámbito de lo popular, pues asume un papel en la pugna entre la alta cultura y la cultura popular, decidiéndose por defender y propagar esta última. E incluso, más específicamente, se posicionó como un renovador de dicha cultura popular. Exitoso o no, su proyecto de rock Rupestre quería avanzar hacia la construcción de una manera novedosa de apropiarse del rock, de contribuir a que dicho ámbito musical ejerciera sus posibilidades de expresión de los problemas sociales.

Quizás pueda interpretarse que ser rockantrovero implique asumir que se tiene algo que decir, historias que contar, reflexiones que aventurar. Hay una conciencia de la necesidad de criticar el mundo circundante. La actividad reflexiva posiciona al rockantrovero en un espacio de distancia con respecto a lo que se ha venido constituyendo como su mundo de vida (siguiendo a Alfred Schutz). Rockdrigo enuncia y denuncia los problemas de la modernidad. No observa lo indígena como un fenómeno aislado de la realidad urbana, sino la interacción entre lo autóctono y lo extranjero que conviven en la urbe contemporánea. Finalmente, por mucho que haya en algunas de sus canciones una nostalgia por la tradición musical del México rural, y que en su historia familiar haya un nexo con esa práctica cultural, también está presente la búsqueda de la innovación. Tampico, su lugar de origen, no es en absoluto un paradigma de pueblo tradicional, aislado. Todo lo contrario, es un enclave de importación/exportación, ubicado ni más ni menos que en el norte de la costa del Golfo de México, de cara al mar Atlántico y muy cerca de Estados Unidos. Quizás no sea casualidad que tanto él como Jaime López, otra de las figuras más destacadas de su generación de roqueros, sea también tampiqueño de origen. Y no sólo, López describe la Ciudad de México como un espacio fronterizo, porque

como país y como cultura, apenas se está asimilando que venimos de culturas migrantes, para mí era claro que la frontera no dividía un país de otro, más bien hacía confluír más de dos o tres culturas o razas, eso me apasionó desde el principio, eso lo tenía el rock (López en Carranco, 2015: 13).

Abilio Vergara y Ricardo Pérez en su estudio sobre las canciones de Rockdrigo plantean que él siempre vivía en la frontera,

sus canciones, de alguna manera, no sólo re-flexionan sobre su vida sino la conducen en y hacia la incertidumbre: insistió en no dictar 'línea', en no

afirmar su única verdad, como una manera de continuar en el *margen*, en una militante marginalidad. No obstante, habría que decir que esa 'indiferencia' de la ciudad es también posibilitadora y es un manto que quizá proteja a la proliferación, a la diversidad (Vergara y Pérez, 2010: 66)

Jugando con la metáfora de la frontera, ¿cuál sería la delimitación impuesta por esa frontera? O mejor, ¿qué variedad de fenómenos se cruzarían en el territorio, cada vez más indefinido a partir del fenómeno de conurbación con los municipios del vecino Estado de México, que llamamos Ciudad de México? Si volvemos a la historia de Karlita de Sabina Berman, la imaginación de la niña no está tan lejos de esta idea de la transculturación. El imaginario de lo mexicano (y, concretamente, lo propio de la Ciudad de México) está construido sobre esa base del mestizaje, no sólo de razas, sino de culturas.

Es innegable que desde la existencia de México-Tenochtitlan en época de los aztecas, la ciudad es un espacio de confluencia tanto de las culturas ya sintetizadas en la también llamada cultura mexicana (la toltequidad y la cultura del norte: azteca). Al consolidarse el señorío mexicano, cuya red de poder se extendía de una a otra costa (del Pacífico al Atlántico), México-Tenochtitlan era el lugar de encuentro de las culturas del Golfo y las de Occidente, las del Norte y el Sur, como varios cientos de años antes lo había sido Teotihuacán en el periodo Clásico.

Si de ahí nos trasladamos a la ciudad virreinal, la capital de la Nueva España seguirá siendo el espacio de convergencia entre lo que llega de Europa al Puerto de Veracruz y lo que arriba desde Filipinas al Puerto de Acapulco, además de ser ya no sólo el centro de poder de un señorío, sino de todo el territorio que abarca desde los actuales estados de California y Oregón en Estados Unidos, hasta las montañas del sureste en Chiapas.

En el siglo XIX, la capital de la nueva república siguió siendo el espacio en el que ocurrían las principales decisiones políticas y económicas, por mucho que las batallas se lucharan a lo largo de todo el escarpado territorio. Escenario del triunfo del grupo revolucionario norteco que terminó por imponerse después

de la revuelta armada en las primeras décadas del siglo XX, poco a poco se convertiría en el gran centro de poder económico, militar y político del moderno estado.

No cuesta mucho brincar hasta la moderna Ciudad de México de los 50 (aquella cosmopolita y tradicional que retrataría Carlos Fuentes en *La región más transparente* de 1958). Con la afluencia de gente del campo migrando a la capital que ya en los 80 hacía del Distrito Federal un sitio conflictivo, la tendencia a la centralización no disminuyó. Todavía en el siglo XXI la variedad de productos y servicios de origen fuereño hacen de la ciudad el mosaico ideal para conocer la multiculturalidad mexicana. Es también, el centro de exhibición y distribución de cultura más importante en casi cualquier ámbito: desde el cine hasta la artesanía.

Es, asimismo, uno de los espacios por los que pasan más extranjeros, sea por intereses en la misma ciudad, sea tomándola como punto de partida para viajar a lo que todavía es común nombrar “el interior de la república”; sí, justamente como si el D.F. se hallara en un raro interregno entre la nación y el extranjero. Quizás Jaime López tiene razón en considerarla una frontera. En el siguiente capítulo veremos cómo Rodrigo González, como fuereño, se apropió de la ciudad para luego representarla desde su propia perspectiva en las canciones. ¿Qué mejor momento para hablar de lo fronterizo que una etapa de crisis económica, política y cultural?



## **Capítulo 4**

### **Cantar y contar:**

**análisis de la producción musical de Rodrigo González**



En una de las Norton Lectures en la Universidad de Harvard, Borges plantea el tema de la separación entre la narrativa y la lírica como una fase de la literatura actual que tiene la esperanza de que mute:

No creo que los hombres se cansen nunca de oír y contar historias. Y si junto al placer de oír historias conservamos el placer adicional de la dignidad del verso, entonces algo grande ha sucedido. Quizá yo sea un anticuado hombre del siglo XIX, pero soy optimista y tengo esperanza: y, puesto que el futuro contiene muchas cosas –quizá el futuro contenga todas las cosas–, pienso que la épica volverá a nosotros. Creo que el poeta volverá a ser otra vez un hacedor. Quiero decir que contará una historia y la cantará también. Y no consideremos diferentes esas dos cosas, tal como no las consideramos diferentes en Homero o Virgilio (Borges, 1967: 73-74).

La canción en el siglo XX, como ya hemos visto en el folk y la trova, entre otros géneros, plantea una posibilidad de reconciliación entre estas dos tradiciones del canto y el cuento. Escuchamos “Hurricane” de Bob Dylan (1976), tanto por cómo se oye como por lo que nos dice. Claro, que en este caso se suma la orquestación que incluye violín, guitarra, batería. La historia que cuenta la canción contiene elementos épicos: nuestro héroe es Rubin Carter, boxeador estadounidense a quien se acusa de asesinato y luego se le encarcela sin que existan pruebas fehacientes. El hecho de ser afroamericano termina pesando más que cualquier tipo de testimonio que lo señalara como culpable. Así, la historia se vuelve tragedia.

En otro estilo, Leonard Cohen, quien también ha publicado libros de poesía, funde sus habilidades de versificador en canciones de corte lírico, por lo

general, en las que importa tanto el qué se dice como la manera en la que se dice. La entrega del Premio Príncipe de Asturias en 2011 al músico canadiense es un testimonio de sus logros en ese sentido. En la entrega del reconocimiento, Cohen dedica su discurso, esencialmente, a reconocer la influencia de García Lorca; es legendaria su versión al inglés musicalizada de “Pequeño vals vienés” (“Take This Waltz”, 1988).

El modelo que más le gustaba a Rodrigo González era Donovan, el escocés, célebre por la musicalización de *Hermano Sol, hermana Luna* (1972), la película sobre Francisco de Asís. Como ya se ha dicho, en las letras de sus canciones, González a menudo vuelve a patrones métricos consagrados en lengua española tanto en arte mayor como en arte menor: alejandrino, endecasílabo, octosílabo, heptasílabo. Al mismo tiempo, su única reunión de canciones grabadas en estudio y publicadas en vida remite a la narrativa, se trata de historias urbanas. Así, el cantar y contar se unen en la creación del concepto de rockantovero. Este es uno de los méritos que más se le reconocen a Rodrigo González, el haber dado sustancia a las letras en el rock, sin que esto menguara una exploración musical.

En 2012, Santiago Auserón publicó en el suplemento Babelia de *El País* un interesante artículo sobre la relación entre poesía y música en el siglo XX en el que comenta sobre la liberación del verso, así como la influencia de esta tendencia en la música popular en casos como los arriba mencionados. Dice:

En la soledad de la ciudad industrial superpoblada, el verso escrito se desembaraza de las pervivencias de la métrica antigua y de la rima favorable al canto. Su nueva libertad se mide no sólo en relación con las formas estróficas recurrentes que comparte con el canto y la danza, sino también con respecto a los significados habituales de las palabras. (Auserón, 2012: 4)

Lo curioso es que al mismo tiempo la canción contemporánea vuelve a la idea de unir poesía y música, nos dice Auserón, quien propone que esa poesía

callejera de la música popular ganaría si se acercara más a las innovaciones del verso libre y la polirritmia en lugar de tratarse de reconciliar con el antiguo idilio de la poesía tradicional. En eso consistiría el reto de la canción contemporánea. González coquetea con esa tentativa, aunque las más de las veces reafirma la intención de empatar el ritmo y la letra en una lógica más tradicional. Dado que murió habiendo apenas grabado un conjunto de canciones no sabremos nunca hacia dónde habría evolucionado. Veamos, de momento, lo que sí logró.

Con respecto a la propuesta de lectura y análisis de las canciones, se ha tenido en consideración el capítulo “El mito hoy” de *Mitologías* de Roland Barthes del cual se retoman a continuación algunas reflexiones centrales. Si el mito es, esencialmente, “un sistema de comunicación, un mensaje”, que se define por la forma en que se profiere, el desciframiento del mismo requiere una necesaria contextualización, pues “el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la ‘naturaleza’ de las cosas” (Barthes, 1957: 199-200). En ese sentido, la propuesta de elaboración de mitologías de Barthes parte de un punto muy similar al de la tradición que comenzó con Marx, pero que continúa muy presente en la sociología, concretamente en el trabajo de Bourdieu, al situar al mitólogo como el desvelador de la mixtificación burguesa. La tarea consistiría en despojar de la falsa naturalidad a los fenómenos que se dan por inherentes, atemporales e inalterables. Pues, como sostiene Barthes, “el consumidor del mito toma la significación por un sistema de hechos; el mito es leído como un sistema factual cuando sólo es un sistema semiológico” (Barthes, 1957: 224). Así, al pasar de ser un mero lector del mito el investigador deviene en mitólogo.

Más aún, Barthes evidencia la labor del mitólogo como un acto político, “fundada en una idea responsable del lenguaje, la mitología postula la libertad del mismo”. El problema es que, no obstante, esta tarea política deja aislado al mitólogo: “¿para quién devela?” Dado que en su elaboración de la mitología se excluye a sí mismo de los consumidores del mito, se ubica al mismo tiempo dentro y fuera de la colectividad que toma por objeto de análisis, “su relación con el mundo es de índole sarcástica”. (Barthes, 1957: 253-254) ¿Podemos,

realmente, escapar del todo de la mitificación? Aquí sería pertinente, entonces, retomar a Bourdieu en su insistencia en recordar que todas las acciones que el científico social critica en el otro son susceptibles de ser aplicadas a él mismo. Considero fundamental hacer conciencia de esta participación inevitable de la subjetividad del propio sujeto que se ubica en el lugar del estudioso.

Por otro lado, se toma en consideración el apartado que dedica Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* a esa categoría que nombra “la canción diversa”, en la que incluye melodías en las que se percibe una conciencia histórica y el reflejo de problemas sociales. Eco sugiere algunas posibles reacciones del auditorio ante este tipo de canción diversa o distinta, de las cuales hay una que nos es particularmente útil a considerar: “la canción podría ser gozada como el momento privilegiado en que los problemas de la vida adquieren fuerza y forma y son sometidos a apasionada consideración” (Eco, 1965: 327). Al tomar en cuenta esta posibilidad resulta necesario preguntarse si no es el propio cantante, el productor cultural, un lector crítico de los mitos. Así, las siguientes lecturas de las canciones no pueden menos que asumirse como una propuesta de desciframiento de una serie de textos que ya pretenden, a su vez, descifrar, desde la postura de la creación, otros mitos. Estamos ante ese fenómeno de la doble hermenéutica que se refirió a partir de los planteamientos de Habermas y Giddens en el primer capítulo.

Daniel Cassany en *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Concretamente, sus 22 técnicas de lectura crítica contemplan una categorización general: a) explorar el mundo del autor, b) analizar el género discursivo y c) predecir interpretaciones. De la primera considero importante destacar la propuesta de identificar el propósito del texto, así como describir el idiolecto, rastrear la subjetividad, detectar sus posicionamientos y dibujar el mapa sociocultural. De la segunda categoría: identificar el género y describirlo, así como analizar las voces incorporadas al discurso, y hallar las palabras disfrazadas me parecen las más relevantes. Finalmente, en la parte de las interpretaciones, resalto en particular el hacer conciencia de la sombra del lector,

así como la asunción de acuerdos y desacuerdos, pero sobre todo el definir los propósitos de la lectura (Cassany, 2006: 115-138).

Constanza Abeillé propone un método de análisis de la producción de la canción pop en el que retoma elementos tanto de la retórica empleada por los letristas, como del apoyo en el ritmo y la rima, herencia de la lírica tradicional.

Abeillé sugiere, por otra parte, una interesante analogía con el estudio realizado por Bajtín de la cultura popular en la Edad Media: “La canción es percibida como un espacio de liberación de las reglas que rigen el mundo, una excepción a la norma, una marca de desterritorialización” (Abeillé, 2013: 168). Así mismo, ahonda en la recurrencia de ciertos temas en la música popular basada en el rock. La siguiente observación vale bien para una de las líneas temáticas más recurrentes en las canciones de Rockdrigo:

Desde mediados de la década del sesenta la función de las letras de las canciones de rock ha sido exponer la (falsa) ideología sentimental de la sociedad capitalista (el modo en el que las canciones de consumo masivo describen las banalidades del amor). Frente a este romanticismo, la tradición del rock ha recuperado el realismo del blues para manifestarse. La teoría del realismo en la lírica de la canción implica que existe una relación directa entre el texto y la condición social o emocional que describe o representa (Abeillé, 2013: 176).

Finalmente, coincido plenamente con Abeillé en que es sustancial tomar en cuenta para el análisis de las canciones

los discursos de quienes emiten juicios de valor –los oyentes, los periodistas y otros músicos–. Estos enunciados son la clave para comprender la importancia social de los textos de la cultura popular en contexto y para estudiar el modo en el que se descodifican y reproducen los significados (Abeillé, 2013: 178).

De modo que, en tanto lectura de una lectura de la realidad, los siguientes comentarios sobre las canciones de Rodrigo González se asumen como una de las múltiples posibles interpretaciones, si bien basadas en una contextualización que se ha venido desarrollando en los capítulos anteriores. En algunos casos, se sugieren también otros textos con los cuales podrían dialogar las canciones, en tanto se sostiene una comparación temática y el modo de abordar esta última.

Dado que *Hurbanistorias*, el único casete editado en vida de Rodrigo González, tiene por concepto central la experiencia citadina, en el primer apartado se presentan los comentarios de todas las canciones contenidas en ese volumen. A partir de ahí, sin embargo, el criterio de orden tiene más que ver con las temáticas de las letras. Así, el tema urbano tiene prioridad, y se incluyen aquí varias piezas de lo que podríamos clasificar como grotesco o bizarro, luego vienen agrupadas las canciones de amor. Es claro que el tema amoroso es ineludible en prácticamente cualquier ámbito de la producción cultural, González logra algunas de sus mejores melodías con este tópico, a menudo con autenticidad, y en ocasiones jugando con el tema, llevando lo amoroso a la sátira o la burla. Finalmente se comentarán los temas que son más reflexivos o, incluso, existenciales en los que González refleja su formación lectora.

#### 4.1 Representaciones de la ciudad: el casete *Hurbanistorias*

*Las urbes son el microscopio de la historia moderna. En ellas se agolpan los sucesos, se amontonan los resentimientos, se entretrejen, estallan y plasman, en una espiral interminable de contradicciones. Aquí la historia se hace nudo de lugares y tiempos diversos. Las victorias de un poder sobre otro, de una fracción sobre otra, del Estado o los ciudadanos, de una concesión más, de una menos, de un genocidio o del eterno certamen entre las ideología; quedan sellados en la ciudad.*

Ilán Semo.

*Amaba la ciudad, [...] más que robársela a Jaime López o al Tri,  
yo creo que la ciudad lo ganó a él.*

Roberto Ponce, a propósito de Rodrigo González.

*Porque estar enamorado, enamorarse  
siempre  
de una vaga ciudad, es andar como en  
blanco;  
conjuguar y padecer un verbo helado;  
caminar la luz, pisarla, rehacerla  
y dar vueltas y vueltas y volver a empezar  
(a ver qué sale, dijo Carlos Pellicer)  
sin una ruta fija, sin un desencantamiento,  
navega y surca asfalto, cedros, negra  
cristalería,  
alto azul de la más alta torre del mundo,  
rojizo palpitar del mármol y el tezontle  
así como palpitan –pura vida–  
la carótida interna y la externa.  
Ciudad enamorada, ciudad pues  
para estar sin remedio enamorado  
y habitarla y mamarla –inmensa ubre– de  
pies a cabeza,  
a ella, la que tiene una corteza, algunos  
bosques  
y ciento cincuenta cementerios  
para más o menos diez millones de  
mediovivos.*

*Casi la vi nacer, hoy mismo, agarrado  
a su alba primigenia como al ala de un  
ángel.*

*Sentí que me daban el siga*

*y avancé secretamente con mi maletín verde  
colgando, al igual que el cadáver de este  
poema  
– o lo que sea;  
como una flaca nube sobre el sexto círculo,  
dando muestras de no ignorar un reino  
sombrio  
por donde correrán amazónicamente las  
alienantes aguas.*

Efraín Huerta, "Círculo interior".

El tema de la ciudad y su atmósfera es sin duda uno de los elementos más frecuentados en la producción musical de Rodrigo González. Su fascinación y repelencia ante el monstruo metropolitano es compartida con prácticamente toda la comunidad de músicos en torno a los cuales convivió en el movimiento Rupestre. Siendo él originario de Tamaulipas y heredero de una tradición musical campirana, el encuentro con la Ciudad de México representa al mismo tiempo un choque, pero también, al final, una hibridación de ritmos en más de un sentido. Si en términos generales, el rock se asocia en sus orígenes más con lo urbano y el blues con lo rural, para González el futuro de esa música que se empeñó en crear era la posibilidad de diálogo entre los temas de la provincia y la capital, así como entre los ritmos provenientes del extranjero y los que ya tenían muchos años presentes en el imaginario colectivo mexicano.

Se trata de una fusión de ritmos musicales, al mismo tiempo que un mestizaje entre los ritmos de vida de aquel mundo del pasado (el campo) y el turbulento mundo del futuro (la ciudad). Hallamos en sus acordes citas que remiten tanto al rock anglosajón, como a la trova latinoamericana, ambos muy en boga en los años setenta pero comúnmente considerados bandos opuestos en el espectro de los gustos de la música popular.

*Hurbanistorias* fue el casete que Rodrigo González dio a conocer en una edición independiente en 1983. Ediciones Pentagrama publicó de forma póstuma *Hurbanistorias* en 1986 y después *El Profeta del Nopal* (1986), *Aventuras en el Defe* (1989) y *No estoy loco* (1993). De modo que el corpus de canciones al que le dedicamos estas primeras páginas es el producto más auténtico, en el sentido de que fue concebido por el cantautor como un proyecto acabado.

La esencia chilanga, la identidad del que se establece en la ciudad de México proveniente de otro lugar de la república, es el leitmotiv de un álbum que se sitúa desde el título en el tema urbano. Pero ¿qué implica ser chilango? El fuereño se instala en la ciudad de México y lo impresionan acontecimientos que de entrada le son extraños: el metro y sus multitudes, el ruido incesante, la

inseguridad en las calles, el esmog. Todas las particularidades que en esa nueva realidad son cotidianas parecen en principio amenaza, cuando no agresión a la manera en que el sujeto está acostumbrado a percibir lo que el sociólogo Alfred Schutz definía como “mundo de vida”. Es decir, “ese ámbito de la realidad que el adulto alerta y normal simplemente presupone en la actitud de sentido común. [...] En la actitud natural, siempre me encuentro en un mundo que presupongo que existió antes de mí” (Schutz, 1973: 25). El fuereño ocupa para nosotros el lugar del forastero, categoría de la que se vale Schutz para establecer la fenomenología de aquel que “pasa a ser esencialmente el hombre que debe cuestionarse casi todo lo que parecía incuestionable a los miembros del grupo al que se incorpora” (Schutz, 1964: 100).

Una vez rasgado el velo que protegía una cierta conceptualización de la cotidianidad, una vez alterados los rituales por la realidad avasallante de una ciudad en la que da la impresión de ser devorado por su dinámica, el fuereño se aclimata o vuelve a su lugar de origen. Si trasciende a la asimilación y termina por incorporarse de alguna forma al caos del Distrito Federal, se acostumbra a la nueva realidad, se achilanga. Rodrigo González, antes de que el tedio le diera para dejar de mirar la ciudad como una extrañeza, al mismo tiempo que ya iba sintiendo propios los espacios por los que caminaba cada día, dejó un registro de sus impresiones de un sitio que, como bien dijo Efraín Huerta, invita a “conjugar y padecer un verbo helado”.

*Hurbanistorias* combina canciones de tono melancólico y otras de un corte humorístico, a veces incluso simplón. Como si González apostara por un público con el que pudiera dialogar sobre temas sensibles de la ciudad, la sociedad, la vida y al mismo tiempo, un público que simplemente se divirtiera con temas como “Rock del Ete”. La broma de escribir el título con “hache” inicial deja muy clara una actitud rebelde que lleva el juego antiautoritario al espacio de la ortografía. E incluso, podría aventurarse que en ese desapego a normas está presente una necesidad de manifestar una manera de hacer rock que busca distinguirse de lo establecido y aceptado socialmente.

Siguiendo esta lógica, digamos que si el rock bobo de la televisión, el rock ñoño apoyado y difundido por los medios de comunicación masivos, hace el juego a los valores promovidos por esas mismas industrias culturales, el rock Rupestre de González se desmarca y resalta su deliberado desconocimiento de las leyes, o su violación, en este caso, de las de ortografía. Ya he mencionado en un capítulo previo, por otra parte, la burla de Rockdrigo a los intelectuales por su elitismo. Lo cual, nuevamente, habla de la intención de González de reivindicar lo popular, desafiando así la estética y/o la moral convencionales, como podrá verse en la glosa de las canciones.

Sobre la producción del casete, Fausto Arrellín me comentó en la entrevista que le hice en enero de 2016 que Rodrigo había tocado todos los instrumentos y luego se ensamblaron las distintas grabaciones en el casete en el estudio de Jaime Rosell, aprovechando la infraestructura de Pentagrama; si bien, el material no se publicó con el sello de esta empresa, pues lo financió González con apoyo de Françoise, su pareja. Los 300 casetes fueron luego vendidos en conciertos y de mano en mano por el propio Rodrigo. En la versión en disco, ya bajo el sello de Pentagrama, se mejoró la calidad de grabación, pues había en los originales algunos defectos perceptibles en la audición.

### La portada

La portada original del casete presenta una fotografía a blanco y negro recortada del rockantovero González, guitarra en mano, con lentes oscuros. De fondo hay edificios antiguos de la ciudad. En el costado inferior izquierdo hay otra fotografía pequeña, también recortada, en la que aparecen tres hombres adultos mirando hacia la cámara; bien podría tratarse de obreros. El nombre Rodrigo Gonzalez (así, sin acento) y el título *Hurbanistorias* bordean la fotografía en letras negras gruesas y sobre un fondo de un patrón con motivos naturales.

En la edición de Pentagrama aparece otra foto de González tocando la guitarra, también a blanco y negro. La toma capta la mano derecha en movimiento y el fondo es el interior de una casa.

Las canciones

El casete está conformado de la siguiente manera:

Lado A

1. El campeón (3', 50")
2. Perro en el periférico (4', 27")
3. Balada del asalariado (4', 18")
4. Distante instante (3', 42")
5. Oh, yo no sé (2', 14")
6. Rock en vivo (4', 55")

Lado B

7. Ratas (4', 48")
8. Estación del metro Balderas (4', 51")
9. Vieja ciudad de hierro (3', 10")
10. Canicas (3', 37")
- 11 No tengo tiempo (de cambiar mi vida) (4', 33")
- 12 Rock del Ete (5', 21")

El criterio de esta organización no queda claro, pues casi todas las piezas mejor logradas, según nuestro criterio, quedan en medio y "El campeón" no es un tema fuerte que enganche, por lo que llama la atención que encabece el lado A. Quizás el criterio sería el espacio de la cinta, dejando "Rock en vivo" y "Rock del Ete", las canciones de mayor duración, al final de cada lado. El A tiene de 22

minutos de grabación y el B, cerca de 21, de modo que la duración total del casete es de casi 43 minutos de música.

#### 4.1.1 “El campeón”

La letra de esta canción es una de las más bizarras, pues menciona referentes muy ambiguos que no terminan de cuadrar en una historia o en una reflexión. En el programa de Radio Mexiquense Rodrigo González presenta esta canción como una crítica a los “sistemas cerrados”. Menciona, por otra parte, que el término campeón lo escuchaba a menudo entre los teporochos. Éste es un vocablo popular que tiene una historia anecdótica; según se dice, hace muchos años, cuando los borrachos buscaban por la mañana un sitio para curarse la resaca había un sitio en el mercado de La Merced en la ciudad de México donde una señora vendía un té por ocho centavos que contenía un poco de alcohol (un piquete). De ahí, para referirse a un enfermo de alcohol se dice teporocho. González dice que los teporochos para pedir dinero le llaman a la gente campeón, como halagando el ego: “Oye, campeón, aliviáname unos cinco varitos [pesos]” y de ahí retoma el término.

La canción comienza con el estribillo:

Si alguna vez has estado al revés,  
sabrás ya bien a qué huelen tus pies.

De lo cual se desprende que al tomar esta postura puede caer el almidón “con que te pegaron o te hicieron campeón”. Se percibe una crítica ambigua a la autoridad y a su postura rígida:

Campeón de programas y de rigidez  
con Oscar de plata a la insensatez.  
Jefes y maestros prevén la honradez,  
de la tía esclerosis con su valium 10.

Luego hay una serie de referencias difíciles de interpretar, como una lluvia de imágenes:

Si en un descuido se fue lo entumido,  
y el cerebro se siente menos extriñido.  
Más, la jefa gran costumbre no pierde ocasión,  
para onanizarte y mutarte en campeón.  
Campeón de milagros y días estorbosos,  
dos medallas de oro en dengues y en osos,  
corazón de acero, ojos de cartón,  
todo barnizado como un buen campeón.

Lo que se puede percibir es un ámbito opresivo, el retrato de un individuo que es llamado campeón sin que en realidad haya un motivo para que así sea. Si hacemos caso a la supuesta inspiración de Rodrigo en los teporochos, podría pensarse que las autoridades usan el término campeón en la misma lógica que los teporochos, halagan para conseguir un beneficio. La lógica de la autoridad sería imposibilitar algún tipo de rebeldía; por aquello de prever la honradez del Valium 10. En ese mismo sentido, la referencia a la masturbación puede leerse como una imagen de frustración; el protagonista del tema es onanizado por “la jefa gran costumbre”. Sin embargo, no hay una solidez en la estructura de la canción para poder asir una anécdota, sino en todo caso una postal un tanto abstracta.

El video realizado para televisión por el director Paul Leduc empata imágenes de un gimnasio de box en el que se entrenan los atletas, dándole un giro interesante a la canción.

Se inscribe en el género de la canción urbana, aunque en clave de blues, puesto que no sigue esos patrones melódicos y armónicos, sino, por el contrario, la melodía está en una tonalidad de Sol mayor tradicional y la intención blusera descansa en el uso de la armónica y el ritmo de la composición. El tema es interpretado en guitarra y armónica con acompañamiento de pandero.

#### 4.1.2 “Perro en el periférico”

El tema de la opresión vuelve a aparecer en esta canción. La imagen de un perro en el Anillo Periférico, una de las arterias congestionadas de la ciudad de México, sintetiza una sensación de extravío en medio de la metrópoli; pero, más allá de un sitio concreto, se trata de la sensación de pérdida en el panorama ofrecido por la realidad en sentido amplio.

“El mundo es una especie de callejón sin salida”, dice Rockdrigo a propósito de esta canción en el programa de Radio Mexiquense. El personaje de esta canción es alguien que

desde que nació barnizaron sus entrañas  
retacaron su cabeza de patrañas,

pero “un día tronó” y al contemplar su circunstancia se sintió

como un perro en el periférico  
[...]  
confundido por creencias de religiones y ciencias  
aturdido por el ruido en su interior.

Así, este personaje refleja su propia angustia en el perro que se halla en medio de una gran vía entre automóviles que circulan entre sesenta y ochenta kilómetros por hora (cuando las condiciones de tránsito lo permiten).

En esta canción hallamos una expresión típica de la sensibilidad que despliegan buena parte de las canciones de Rodrigo González. El recurso de tomar al perro como un objeto en el cual se plasman la desesperación y la impotencia del individuo, sin embargo, no es explotado al máximo. No se describe el sufrimiento del perro, no sabemos de hecho si éste ha sido atropellado, si se esfuerza por saltar de un carril a otro y escapar por algún barranco; tampoco sabemos cómo llegó ahí. La metáfora está sugerida, pero no

se explora a fondo. Tampoco la historia del personaje “confundido” tiene un punto final, sólo sabemos que se queda perplejo, que

sólo era una representación  
tan sólo un acto de teatro  
una simple asimilación  
de aquel tiempo y ese espacio.

Así, en esta canción el contenido queda claro y es sugerente, pero no está desarrollado en forma, de modo que también se queda como una postal inacabada.

En cuanto a composición, el tema se asemeja en tono e intención a la tradición musical de la trova, dado que los acordes utilizados se pueden reconocer también en las composiciones de músicos representativos como Silvio Rodríguez, aunque también esa búsqueda de un lenguaje específicamente roquero está presente, a través de la secuencia de acordes y variaciones de La menor, utilizados por el grupo Pink Floyd en “Is There Anybody Out There?”, reconocibles en la composición de González. El tema es interpretado con guitarra acústica principal y una de apoyo.

#### 4.1.3 “Balada del asalariado”

Este tema describe una escena en la que un individuo está en su casa, aparentemente descansando, y se asoma de vez en cuando a la ventana. Cada vez que ve a alguien acercarse se entusiasma pensando en que se trata de una buena noticia y cada vez es una decepción. El cartero en vez de traer una carta de amor trae facturas por pagar, el casero en vez de pasar a saludar va a cobrar el alquiler. Entonces viene un momento de introspección, el personaje se asoma a sus adentros y sólo encuentra viejos cuentos y una manera insólita de sobrevivir; luego

Miré hacia todos lados, dije: “Dios, ¿qué ha pasado?”  
Nada, muchacho, sólo eres un asalariado.

Después llegan su mujer y sus hijos, se prepara para la alegría, pero enseguida recuerda que la despensa y la escuela también se tienen que pagar. El estribillo de la canción dice:

pagar, pagar, pagar  
sin descansar  
pagar tus pasos, hasta tus sueños,  
pagar tu tiempo y tu respirar,  
pagar la vida con alto costo y una moneda sin libertad.

“Suben las cosas, menos mi sueldo”, dice el personaje. Va a la iglesia en busca de un milagro pero encuentra “al diablo de la devaluación”. Al final, termina con un chiste: “Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermana” (y en la grabación se alcanza a escuchar “menos mal”).

Llama la atención que el personaje reflexione sobre sí mismo en términos de una manera insólita de sobrevivir. A mi juicio, esto es como si el narrador en una novela entrara a juzgar al personaje que está describiendo su sentir.

En esta canción la postal del asalariado está bien lograda. El clima de opresión señalado en “El campeón” y “Perro en el periférico” se describe mejor. Históricamente, por otra parte, es valioso el aporte documental de esta canción si tomamos en cuenta que *Hurbanistorias* se grabó en 1983, cuando los efectos de la devaluación de 1982 se estaban viviendo. Así, el compromiso, la responsabilidad social de hacer conciencia son notorios. Sin embargo, no hay una propuesta esperanzadora; el personaje trata de buscar una respuesta divina y la voz que le responde es una resignada “Nada, muchacho, sólo eres un asalariado”.

Como su nombre lo indica, se trata de una balada de connotación melancólica, lo que se expresa en los acordes utilizados y en la tonalidad. No

obstante ser una balada, en el coro de la canción se provoca una ruptura rítmica que va in crescendo, en clara oposición con el tono de la composición, derivada de esa incesante búsqueda de un lenguaje musical propio, a medio camino entre la trova y el rock. La grabación registra guitarra, armónica, pandero y voz.<sup>25</sup>

#### 4.1.4 “Distante instante”

El tono melancólico de *Hurbanistorias* es todavía más acentuado en este tema de desamor. El personaje se refugia en el alcoholismo, en un sitio oscuro, al menos metafóricamente: “estas calles sin sol”, tratando de rehuir pero encontrando invariablemente los recuerdos, en la incapacidad de construir el olvido:

Si volviera el amor  
si tuviera un hermano, un amigo, un sueño en la mano  
moriría ese dolor de buscar el calor  
en el cruel laberinto de este vaso de alcohol.

Si bien se trata de la nostalgia y el dolor por una relación amorosa que acabó, de pronto se filtran emociones que dan cuenta de una desolación profunda que pareciera abarcar muchas cosas más:

Si tuviera ilusiones,  
si existieran razones, mentiras, locuras, pasiones  
no habría necesidad de pasarme por horas  
bebiendo cantimploras de esta gris soledad,  
de esta eterna ansiedad.

Pero después vuelve claramente a la imagen del abandono:

---

<sup>25</sup> Liga del video realizado por Paul Leduc: <http://bit.ly/1ZXXebz>

si te hubieras quedado  
[...]  
no estaría aquí metido ahogando mis entrañas,  
arañando el olvido.

Aunque la letra de esta canción tiene una caídas, una rima desafortunada que parece más accidental que planificada: “historias hirientes/ igual de indiferentes al amor y a las gentes”, ésta me parece que es una de las canciones del álbum con mayor potencial en materia de lenguaje. El tema clásico del amor es retomado por González, invocando incluso a la muerte, a quien ofrece sus “medulas que han gloriosamente ardido”, como un recipiente pletórico de tiempo:

Cuando tenga la suerte  
de encontrarme a la muerte,  
yo le voy a ofrecer  
todo el tiempo vivido  
y este vaso henchido  
por un distante instante,  
un instante de olvido.

La idea del instante como una fotografía o un recorte de la realidad que se repite *ad infinitum* se adecua a esta canción como una estampa, pero no de la ciudad, sino de un momento crítico de transición del estar en una relación a no estar en ella. Esta podría ser una postal de la imposibilidad del olvido. Usando una metáfora cinematográfica es como si el personaje estuviera obsesionado o capturado en la imagen de un solo fotograma, lo cual no le permite seguir corriendo la película.

La estructura melódica y armónica se adscribe totalmente a una propuesta de trova. En ese contexto, es notable la secuencia de acordes menores que transitan desde los arpeggios hasta el ritmo suave, pero siempre subsumidos a la letra. Esta canción es interpretada con dos guitarras acústicas.

#### 4.1.5 “Oh, yo no sé”

Aquí aparece un tono jocoso que rompe la solemnidad, sobre todo, de la canción anterior. El tema de la moral sexual asociada a la cultura del machismo florece en esta canción en la que se percibe el ímpetu de la rebeldía juvenil en el ámbito privado: la libertad del cuerpo. El tratamiento del tópico se hace mediante el uso de lenguaje popular, a veces con doble sentido.

El personaje que canta la canción se dirige a su compañera, quien no accede a acostarse con él. La argumentación es cuando menos simpática:

Oh, yo no sé  
por qué no me las sueltas  
si te aviento choros y te doy mil vueltas  
hasta soy cuaderno ya de tus papás,  
le doy pa' su chela a tu hermano el rapaz.

Dicho con menos caló: “¿por qué no te acuestas conmigo, si te cuento muchas cosas y sé más que tú (tengo experiencia), hasta soy amigo de tus papás, le doy dinero a tu hermano para sus cervezas”. Y después:

si te hago regalos y te llevo a fiestas  
te invito a cenar al mejor restorán  
te llevo en mi carro hasta a Atizapán [municipio del estado de México]  
[...]  
si yo ya te dije que me iba a casar,  
con sólo tantito nada va a pasar.

Es de llamar la atención la estrategia de soborno y chantaje en una lógica en la que claramente el novio espera que la chica se haga del rogar en un principio, pero después acceda. La distribución del poder se inclina hacia la mujer, quien decidirá cuándo cederá a acostarse con el chico, a sabiendas que una vez que él logre su objetivo podría dejarla por otra. Es palpable el valor de la virginidad en el ámbito social de esta pareja. Por la mención del auto y de Atizapán puede

pensarse en un estrato de clase media. Aquí no aparece una intención de conciencia, sino un testimonio o el retrato caricaturesco de una relación de pareja. En suma, esta sería la postal de la pareja joven de clase media.

La estructura melódica, armónica y rítmica de esta canción es muy propia del blues. A través de todo el tema se despliegan recursos propios del género, tales como los arpeggios, el rasgueo y la variación de acordes, situación no exenta de complejidades que González supera ampliamente con su calidad instrumental. Aquí figuran guitarra acústica, electroacústica y pandero.

#### 4.1.6 “Rock en vivo”

En esta canción volvemos al tono melancólico. El tema de fondo es la paradoja que plantea la relatividad del tiempo, sintetizada así por Neruda: “es tan corto el amor y tan largo el olvido”. El personaje se aferra a un amor fugaz y el tiempo le parece eterno (“me asomo al reloj y es más que un calendario”), mientras abraza la esperanza de que el ser amado “aterrice”. La brevedad de la historia de amor se resume en el estribillo:

tu amor fue un rock en vivo,  
un requinto de jazz fugaz e improvisado,  
una imagen en el aire de un pintor apresurado.

En esta canción aparecen referentes muy claros de la ciudad; el personaje contempla la calle Antonio Caso por donde pasan coches que “rugen feroces”, “zapatos viejos”, “caras oxidadas”, “sombras que entran y salen oliendo a cerveza”; todo esto en una “estructura de esmog”. Luego aparece una referencia al mundo marítimo, como si allá lejos de la cotidianidad estuviera otro ámbito, el de las utopías:

Ya todo es esquema, desde que partió tu barco,  
máquinas, sistemas, estructuras, sin embargo,

un acorde vuela, me platica de una isla  
y un navegante herido para tras los ojos.

La esperanza parece haberse hundido en la posibilidad del viaje mar  
adentro:

un extraño me ha dicho que navegas lejos  
en busca de tierras lejanas.

A diferencia de “Distante instante” en esta canción el personaje está rodeado de mundo exterior, o inclusive aturdido de él. Las pinceladas de descripción del entorno citadino aquí contribuyen a crear una atmósfera gris en la que se asientan nostalgia y melancolía. Lejos de sentirse acompañado, el personaje está sumido en una soledad que no dialoga con otras, sino que apenas las contempla; totalmente ensimismado, no se mira en los otros, los ve como “figuras de cera que pasan sin decir tu nombre”. “Rock en vivo” es la postal del amor fugaz.

Aunque el nombre del tema hace suponer un patrón armónico o rítmico perteneciente al rock, sólo alude a un tipo turbulento y efímero de relación sentimental. La forma de frasear los arpeggios, así como los solos de la primera guitarra superponiéndose a la guitarra rítmica son códigos que acercan esta canción a la trova.

#### 4.1.7 “Ratas”

La canción empieza hablando de las ratas reales, como plaga, “cinco por cada persona”, que cual

veloces sombras silenciosas  
al amparo de la obscuridad  
[...]  
se adueñan de las calles  
y las cloacas de la gran ciudad,

propagando enfermedades.

Luego, en una suerte de *crescendo* (en la música y en la letra), aparecen las ratas saliéndose por los ojos del protagonista, enredadas entre las pestañas, para luego terminar haciendo alusión a los ladrones, los rateros; “ratas de dos patas”, como se dice en ocasiones. Así, Rockdrigo habla de las

ratas entre el comerciante,  
sacándote la cartera,  
arriba y abajo en el metro

Después, de las ratas como una especie de enemigo público responsable de toda clase de males:

ratas por todas partes  
[...]  
royéndote las noticias,  
queriendo quitarte algo,  
contándote cosas ficticias.

La canción concluye entonces como una alusión genérica a una ciudad inundada por las ratas, las reales y las metafóricas, que oscila entre la descripción naturalista y la denuncia. Muchos años después, el grupo Molotov generó polémica con su canción “Que no te haga bobo Jacobo” (*Donde jugarán las niñas*, 1996) en la que se hace una denuncia explícita, aludiendo al periodista Jacobo Zabludovsky, quien por años condujo el noticiero 24 horas de Televisa. La más célebre autocensura (obedeciendo la línea de la empresa de medios) es aquella en la que, la mañana siguiente a la masacre del 2 de octubre de 1968, Zabludovsky inició el noticiero diciendo que el día anterior había sido un día soleado y pasó página al acontecimiento de violencia de estado más contundente de la segunda mitad del siglo XX en México: la muerte de un

número aún sin esclarecer de población que acudió al mitin del movimiento estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

Podemos pensar, por otra parte, que la gente se hacina en la ciudad, al igual que las ratas, en una perpetua reproducción. Vergara y Pérez señalan una cierta herencia grotesca en esta canción: “Rockdrigo hace un emplazamiento de la corrupción en un ambiente sistemático de amplitud rabelesiana: se apropian de las cloacas, pero también de las calles, están ‘arriba y abajo’” (Vergara y Pérez, 2010: 181). “Ratas” es la postal de la sobrepoblación y sus vicios.

El tema comunica y emociona porque hay una síntesis de la propuesta musical de Rodrigo: un constructo melódico roquero enérgico que opera como base para una letra de denuncia social. La versión de *Hurbanistorias* está grabada con dos guitarras, una electroacústica y la otra acústica. Recuerda al principio los acordes de “Whish You Were Here” de Pink Floyd. En la versión de Youtube referida en la bibliografía, la canción gana en potencia con el aporte del bajo eléctrico y la batería a la orquestación.

#### 4.1.8 “Estación de metro Balderas”

“Imagínate una pareja que llega de Oaxaca y no conocen a nadie en la ciudad, [...] suben al metro y uno de los dos se queda afuera”, comenta Rodrigo González en el programa de Radio Mexiquense. El elemento de contexto, unos fuereños que llegan a la ciudad de México y se pierden de vista en el metro no está presente en la canción. Quizás no le haga falta, por otra parte, pues la mera idea de entrar a una estación del sistema de transporte colectivo de la ciudad de México y perder a su acompañante es un temor que cualquiera puede experimentar cuando se trata de estaciones congestionadas como Balderas (donde cruzan las líneas 1 y 3), pero si pensamos en que quizás los protagonistas de la historia no saben leer, no conocen la ciudad, ni la red de metro, la situación se vuelve más cruda.

Vergara y Pérez señalan sobre esta canción:

Para entender la desaparición, hay que mirar con detenimiento las imágenes que componen la figura que propone Rockdrigo: transporte masivo-inmensidad-complejidad. A la dictadura de la demografía súmese la complejidad invisible de la ciudad para perder al neófito, pero hay que considerar que no es un individuo el que se está enfrentado a un sistema complejo, sino dos momentos de la historia nacional, pues el inmigrante rural no viaja sólo en el espacio, viaja, repito, fundamentalmente en el tiempo (Vergara y Pérez, 2010: 77).

Como ya se ha mencionado, esta canción ha sido versionada por el Tri, y después también por el grupo argentino Enanitos Verdes, entre otros. Por eso mismo, cabe apuntar algunos detalles en los que difieren la canción de Rockdrigo y la versión del Tri. Aunque ambas canciones tratan la historia de la chica que se perdió en la estación de Balderas y la persona que la amaba no quiere volver a ese sitio, y por tanto pide al operador del tren que vaya en otra dirección, la versión de González es un planteamiento violento: “Sáquese de aquí señor operador,/ este es un secuestro así que ahí le voy”. La versión del Tri dulcifica el tono:

Oye chofer, llévame a donde quieras  
[...]  
pero no me lleves hacia el metro Balderas.

Y, por otra parte, la versión del Tri integra un elemento moral: “allá en el metro Balderas quedó embarrada mi reputación”. La versión de Rodrigo González es más romántica:

En la estación del metro Balderas  
ahí fue donde yo perdí a mi amor  
en la estación del metro Balderas  
ahí dejé embarrado mi corazón.

Recientemente, una nota del semanario *Proceso* (Cabello y Ponce, 2014) reveló una transcripción de un programa de Radio Educación en el que estuvieron presentes tanto González como Alex Lora, líder del Tri, y se discute la versión de este último grupo. González calla su opinión al respecto, aunque es claro que no está muy feliz con la versión.

Como puede verse, en esta canción sí se percibe un cierto compromiso social, un interés en dejar el testimonio de un acontecimiento de lo cotidiano, de una historia única que representa a muchas otras historias.

Aparece aquí, por cierto, una curiosa cita:

Ya lo dijo Freud, no me acuerdo en qué lado,  
“sólo es la experiencia que he experimentado”.

La frase se queda así, suelta, apenas como un guiño a la propia formación trunca en psicología de Rockdrigo. Su contemporáneo Roberto González identifica en este tipo de frases la capacidad sintética y la habilidad de Rodrigo para captar las ideas que en aquella época estaban muy vigentes en el ambiente de los músicos urbanos. Freud, como Marx, Kafka, de Beauvoir, etcétera, eran parte del mundo intelectual que se esperaba que la gente del medio conociera.

La estación de Balderas, por otra parte, es un referente importante. Como ya he dicho, es el sitio donde se cruzan dos líneas importantes, la 1 que va de Pantitlán (Oriente) a Observatorio (Poniente), y la 3 que va de Indios Verdes (Norte) a Universidad (Sur). Aunque la ciudad ha rebasado por mucho esos puntos, son referentes cardinales y Balderas está en la parte céntrica de la ciudad. La estación lleva ese nombre por referencia de la calle que homenajea al coronel Lucas Balderas, quien murió en una batalla de la guerra contra Estados Unidos en 1847. A unos metros de la estación se encuentran la biblioteca José Vasconcelos y el Centro de la Imagen, por lo que es un sitio al que acuden muchos estudiantes y artistas. A eso se agrega que en esa estación se puede

hacer el cambio para ir a la ciudad universitaria de la UNAM, a Coyoacán (donde se localizan la Cineteca Nacional, no pocos bares de moda, librerías).

Asimismo, esta línea lleva a barrios populares, oficinas gubernamentales y, muy importante, a las estaciones Centro Médico y Hospital General, donde son atendidos pacientes de todo el país. En la línea 1, por otra parte, se halla la estación Cuauhtémoc, cerca del Multiforo Alicia, donde se celebran los conciertos en homenaje a Rockdrigo cada año; todo lo cual hace de la estación un sitio emblemático de por sí; pero además desde 2011 hay una placa en su homenaje en la que están inscritos un fragmento de la canción y un bajorrelieve del rostro del artista. Cruce entre los del norte y los del sur de la ciudad, la estación de Balderas se sitúa ya en el centro histórico de la ciudad, es un ícono cultural urbano ahora quizás más cargado de simbolismo debido tanto a la canción de Rodrigo como a la versión difundida por El Tri.

Antes de empezar a tocar esta canción en Radio Mexiquense, Rockdrigo la anuncia como un country-rock. Hay una progresión de acordes con supremacía de tonalidad mayor, de adscripción al género campirano melódico (Peter, Paul & Mary, Bob Dylan, Willie Nelson, etc.). Sin embargo, la composición de Rodrigo juega con una amplia gama de la escala dodecafónica que dota a “Metro Balderas” de originalidad y complejidad, pues va modulando la tónica, de una escala a otra. Pasa de Sol a La menor, luego a Si, para luego volver a La mayor. La canción fue grabada con armónica y dos guitarras, acústica y electroacústica.<sup>26</sup>

#### 4.1.9 “Vieja ciudad de hierro”

Se trata de un canto nostálgico, como lo indica ya el título. La canción propone la imagen de un cuerpo maltrecho por el tiempo y la cantidad de gente que ha pasado para caracterizar la ancianidad de la urbe. Sin referencias concretas, sea

---

<sup>26</sup> Liga del video realizado por Paul Leduc: <http://bit.ly/1LfGvgb>

a la México-Tenochtitlan prehispánica, a la capital del Virreinato de la Nueva España, o al siglo XIX, Rockdrigo evoca tiempos pasados:

te han quitado la promesa de ser viento  
[...]  
Se ha marchado lejos  
tu limpieza clara y en tu par de espejos  
han morado colores que son añejos  
y hoy ya no brillan más.

La claridad remite al epígrafe “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire”, con el que comienza la célebre *Visión de Anáhuac (1510)*, una crónica ficticia escrita en 1915 por Alfonso Reyes, que a su vez retoma Carlos Fuentes para su reconocida novela sobre la ciudad de México, *La región más transparente (1958)*.

El recorrido de la gran ciudad azteca, situada en medio de una cuenca, rodeada de lagunas y ríos, que describen los primeros cronistas de la Conquista, a la ciudad cuyas bellezas “se pierden en polvo”, es el paso por tres siglos de la agitada historia de un país que aún en el siglo XXI carga con vicios de un exacerbado centralismo político, económico, cultural. De ahí que Rockdrigo la nombre “capital de mil formas”.

Más que desarrollar una imagen o una circunstancia, González va dando pinceladas de los diferentes aspectos del gran mosaico: “tus carros”, “tus fábricas y gentes”, “tus parques y edificios coloniales/convertidos en veloces ejes viales”. La manera de representar la ciudad como fragmentos de cosas, tiempos y espacios podría llevarnos a la novela citada de Fuentes, que a su vez podría remitir a *Manhattan Transfer (1925)* de John Dos Passos. Antes que hablar de la copia de estos modelos, habría que considerar que la estrategia más fiel para retratar la ciudad de México, en particular, aunque en muchos sentidos a las ciudades como objetos en sí, es precisamente esa, remitir a las imágenes del conjunto de segmentos. O dicho por Octavio Paz:

Arquitecturas paráliticas  
barrios encallados  
jardines en descomposición  
médanos de salitre  
baldíos  
campamentos de nómadas urbanos  
hormigueros gusaneras  
ciudades de la ciudad  
costurones de cicatrices  
callejas en carne viva  
Ante la vitrina de los ataúdes  
Pompas Fúnebres  
*putas*  
*pilares de la noche vana*  
Al amanecer  
en el bar a la deriva  
el deshielo del enorme espejo  
donde los bebedores solitarios  
contemplan la disolución de sus facciones  
El sol se levanta de su lecho de huesos  
El aire no es aire  
ahoga sin brazos ni manos  
El alba desgarrar la cortina  
Ciudad  
montón de palabras rotas

(*Vuelta*, 1979)

Por otra parte, Rockdrigo revela en esta canción ese romanticismo del que se ha hablado en el capítulo anterior, en el sentido en que se manifiesta la búsqueda de recuperar un tiempo pretérito en el que la Naturaleza estaba tan presente en la ciudad. Hay un lamento por el silencio que se ha perdido:

Te han parado el tiempo,  
te han quitado la promesa de ser viento,  
te han quebrado las entrañas y el silencio.

Las entrañas quebradas es una imagen muy nítida de una ciudad a cuya traza prehispánica fue impuesta la traza colonial, al construirse sobre los edificios de Tenochtitlan la que sería luego llamada “ciudad de los palacios” por el barón Alexander von Humboldt y a la que después, en efecto, los ejes viales atravesarían interrumpiendo las otrora poblaciones cercanas, hoy barrios de la ciudad.

En *La cabeza de la hidra*, una novela que publicó Carlos Fuentes en 1979, hay un momento en que el personaje principal acaba de instalarse en un hotel de Coatzacoalcos, Veracruz y de pronto evoca la capital:

Se fue durmiendo poco a poco, tranquilo, arrullado por la dulzura novedosa con la que el trópico recibe a sus visitantes antes de mostrar las uñas de su desesperación inmóvil. Pero ahora se sintió liberado del peso de la ciudad de México cada vez más fea, estrangulada en su gigantismo mussoliniano, encerrada en sus opciones inhumanas: el mármol o el polvo, el encierro aséptico o la intemperie gangrenosa. Tarareó canciones populares y se le ocurrió, adormilado, que existían canciones de amor para todas las grandes ciudades del mundo, para Roma, Madrid, Berlín, Nueva York, San Francisco, Buenos Aires, Río, París; ninguna canción de amor para la ciudad de México, se fue durmiendo.

Despertó en la oscuridad con un sobresalto; la pesadilla se cerró donde el sueño se inició: una pena muda, un alarido de rabia, esa era la canción del D.F. y nadie podía cantarla (Fuentes, 1978: 122).

Siendo esta la canción dedicada expresamente a la ciudad de México, contiene la esencia del álbum. Puede haber canciones acerca de desencuentros amorosos, asalariados y otros seres oprimidos, y sobre fenómenos cotidianos en el afán de retratar los entretelones de la musa-ciudad, pero en el fondo de cada uno de esos temas subyace la mirada dolida de quien contempla su lenta decadencia. Triste ironía que la vida misma de Rodrigo González acabara en uno de los brutales resquebrajamientos de la “vieja ciudad de hierro”.

La estructura melódica de esta canción de trova es la más lograda del disco. Posee una sucesión armónica de acordes muy delicada que ilustra el nivel de composición que estaba alcanzando Rockdrigo. Dicha sucesión tiene algunas rupturas notables que rompen el esquema melódico básico, una variación de acordes que permite enfatizar el texto melancólico. Aquí aparecen también una guitarra principal y una de apoyo.

#### 4.1.10 “Canicas”

Esta canción pretende funcionar como una parábola. Narra la historia de un hombre rico cuya perdición eran las canicas, compraba de todos tipos y luego jugaba con ellas; un día que ganó el partido tuvo tentación de comerse una y después otra y otra hasta que murió. Al final, la moraleja es no comer canicas y de hecho el relator sugiere que

si te gustan las canicas  
y algún día te dan ganas de probarlas,  
ve a la tienda de la esquina  
y compra muchos chicles, chicles de bola  
y masca hasta cansarte.

Bien podría interpretarse como una metáfora de las drogas, o del juego de apuestas. El tono es más bien ingenuo, pero quizás sea ante todo un cuestionamiento a la codicia humana. Antes de interpretar esta canción en el Café de los Artesanos, Rockdrigo advierte que “este tipo de individuos predominan como una fauna dominante en la especie humana”.

El mismo Rockdrigo dice en el programa de Radio Mexiquense que esta canción era ya entonces muy antigua (la compuso en su adolescencia), pero que la gente se la seguía pidiendo, aunque a él le parecía realmente un tema muy absurdo. Es realmente una canción muy dispareja frente a las otras, presenta acordes simples, totalmente funcionales a la letra. No hay propiamente un

trabajo musical. Lo anterior, aunado a una letra pueril, propia del universo de los niños, permite aventurar la posibilidad de ser un tema dirigido a ellos. De hecho, Jorge Pantoja rememora que escuchó a Rodrigo cantar esta canción en el taller para niños “Cada quien su música” que daba Roberto Ponce en el Museo del Chopo (Pantoja, 2013: 115). La grabación en *Hurbanistorias* registra guitarra acústica, electroacústica y armónica.

#### 4.1.11 “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)”

Si hubiera que llamar a una canción del álbum ideológica, en el sentido que revela una visión de mundo, sería ésta. En el segundo capítulo he citado la presentación que hace Rodrigo González a esta canción en el Café de los Artesanos, en la que puede notarse la influencia de lecturas en boga en los años setenta. Erich Fromm es uno de los autores que Roberto Ponce menciona como parte del acervo de Rodrigo. Puesto que tenía formación trunca en psicología, la vertiente freudiana en los teóricos de la Escuela de Frankfurt sería un nexo en ese sentido.

Tomando en cuenta que en 1968 el cantautor tenía dieciocho años, no es difícil pensar que haya leído a Herbert Marcuse (*Eros y civilización*, 1955; *El hombre unidimensional*, 1964), que se convertiría en un referente obligado de esos años en los círculos de izquierda. En todo caso, en el ambiente intelectual de la época se discutían ideas relativas a la condición de esclavo del ser humano en el mundo contemporáneo.

La condición opresiva que aparece en “El Campeón” y “Perro en el periférico” en esta canción se manifiesta con mayor precisión:

Cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos,  
prisionero iluso de esta selva cotidiana.  
Y como hoja seca que vaga en el viento,  
vuelo imaginario sobre historias de concreto  
[...]

Y cual si fuera la espuma de un anuncio de cerveza  
una marca me ha vendido ya la forma de mi cabeza.

Lo contracultural pueden percibirse de forma clara en esa crítica a la imposición del pensamiento por parte del mercado. La autonomía del individuo se ve violentada por la perspectiva de uniformidad que plantea la publicidad.

Al igual que en “Distante instante” y “Rock en vivo” está presente el tema de la separación que de nuevo lleva a la metáfora marina:

Y aunque soy la misma cuerda que han negado tus ojos,  
sé que aún tengo tiempo para atracar en un puerto.

También aquí se vincula la melancolía amorosa con una sensación de angustia que toca fondo en una desilusión profunda:

Y como un lobo salvaje que ha perdido su camino  
he llenado mis bolsillos con escombros del destino.

Sabes bien que manejo implacable mi nave cibernética  
entre aquel laberinto de los planetas muertos.

Esa imagen propia de la ciencia ficción se asoma también en “La máquina del tiempo”, registrada en el álbum *El profeta del Nopal*, que a mi juicio se puede interpretar como metáfora para hablar de *paraísos artificiales*:

Préstame tu máquina del tiempo  
también por ahí quiero viajar,  
visitar el cielo y el infierno  
en tu compañía aeronaval.  
[...]  
Disparado hacia el cielo rumbo a Andrómeda,  
vagando por el infinito voy.  
Fastidiado de la guerra y la explotación,  
y una historia circular de vicio y corrupción.

El tema de la ciencia ficción también hace eco en “Tiempos híbridos”, la canción del álbum *Aventuras en el Defe* que se comentó en el capítulo 3. Ahí se plantea precisamente la convergencia de elementos de uno y otro tiempo en un mismo espacio:

Era un rancho electrónico  
con nopales automáticos  
con sus charros cibernéticos  
y sarapes de neón.

A Rockdrigo le fascinan esas síntesis de contradicciones, como si en ellas se plasmara su propia estrategia de rocanrolizar el folklor mexicano. ¿No van, acaso, en esa misma tónica el concepto del huapango blues y la idea híbrida del rockantrovero?

El estribillo de esta canción podría ser la síntesis del pensamiento de Rockdrigo:

No tengo tiempo de cambiar mi vida  
la máquina me ha vuelto una sombra borrosa.  
Y como hoja seca que vaga en el viento  
vuelo imaginario sobre historias de concreto.

Navego en el mar de las cosas exactas,  
voy clavado en momentos de semánticas gastadas.

Ahí están la angustia y la desesperación de una ciudad y su gente a las que ha devorado un tiempo en el que se valora la precisión por encima de todo, revelando la crisis de la modernidad. En cuanto a la letra esta es la mejor canción de Rodrigo González. Sus imágenes poéticas llegan al máximo en esta síntesis reflexiva sobre la cotidianidad en un mundo moldeado por la razón occidental.

Este tema presenta una melodía similar a la de los grupos románticos de la época en una secuencia armónica bastante estándar de acordes Do–Mi menor–Fa–Sol–Re. La innovación que podría hacer distinto a este tema es el ritmo, mucho más rápido en comparación con las baladas pop, además del empleo de la armónica. Figuran en la grabación además de este último instrumento, la guitarra principal y la rítmica.

#### 4.1.12 “Rock del Ete”

En esta canción Rockdrigo hace un despliegue de chistes a propósito del falo, recurriendo a rimas fáciles, explicitando una tradición machista y patriarcal:

Es el Ete, donde quiera se mete  
es el Ete, a las mujeres somete.  
Cierren puertas y ventanas,  
escondan a sus hermanas,  
ahí viene el Ete.

Este es el tipo de canciones a las que a mi juicio Rockdrigo apostaba para adquirir una cierta popularidad en un receptor distinto al que podría atraer el tono melancólico de otras de sus canciones. Hay que decir que el cantautor se arriesgó a ser juzgado por su deliberada incorrección política.

Aun cuando se denomina “Rock del Ete”, la composición corresponde más bien a un blues, por la improvisación propia de este género empleada en el tema, por la adhesión a los ritmos propios del blues, los efectos de distorsión con la guitarra, los acordes alterados y el uso de la armónica como un gran despliegue de técnica y virtuosismo para una letra de tono menor. Esta canción también está grabada a dos guitarras, acústica y electroacústica, y aparece una segunda voz que corea.

## 4.2 Otras canciones acerca de la experiencia urbana

De entre las canciones recopiladas en los discos *El profeta del nopal*, *Aventuras en el DeFe* y *No estoy loco* algunas destacan más que otras por su referencia explícita a los acontecimientos ciudadanos. Bajo esa temática urbana podemos clasificar las siguientes: “Las aventuras en el Distrito Federal”, “Diva francesa”, “El feo”, “Los intelectuales”, “Asalto chido” y “Gustavo”; todas grabadas en el concierto del Café de los Artesanos en Aguascalientes en 1984. “Susana de la mañana” y “Buscando trabajo” se grabaron en casa de Rodrigo González en 1982. “Ama de casa un poco triste”, “Solares baldíos” y “Pórtate sensato” proceden de una grabación realizada por Álvaro Mejía en Radio Educación en 1984.

*El profeta del nopal* es un disco compilado por el programador musical Rodrigo de Oyarzábal. Gracias a este personaje, quien dio espacio para tocar al aire en su programa de radio en Radio Educación, se debe que Ediciones Pentagrama haya abierto una división de rock que el propio Oyarzábal tituló Ozono. *Hurbanistorias* fue, de hecho, el primero de los discos de este género.

*Aventuras en el DeEfe* fue producido por Fausto Arrellín, quien afirma que su intención era agrupar todas las canciones que se tenían en ese momento referentes al tema urbano, de ahí que escogió un título para el disco que reuniera la idea que todos los contenidos remitieran a cuestiones de la Ciudad de México.

### 4.2.1. “Las aventuras en el Distrito Federal”

Se trata de una propuesta ecléctica en la que aparecen algunas aventuras ciudadanas que oscilan entre lo fantástico y lo cotidiano. Se habla de una pelea con un dragón, de una nube de smog que se interpreta como una disposición divina, luego del robo de carteras y almas en un camión cuyo chofer es “un

chacal que comía la masa gris de los muertos en cuestión”, para finalmente llegar a una función de cine en la que el personaje es violado por tres mujeres que le obsequian alcohol y drogas. De ahí, la conocida pandilla “Los Panchitos” entra a armar un escándalo en la sala de cine por lo que interviene la policía y el relator de la canción termina en la cárcel sin ganas de seguir viviendo en lo que llamará Detritus Hiederal, haciendo mofa del Distrito Federal.

Termina diciendo que se irá a Tepoztlán “para ser más espiritual”. Este pueblo del estado de Morelos, cercano a la capital, es un lugar asociado con el ambiente *new age*. El Tepozteco, cerro que domina el paisaje, se halla coronado por una zona arqueológica que fuera habitada hasta el siglo XIV d. de C. Muy cerca de este sitio se encuentra la ciudad de Cuernavaca (antes Quauhnhuac), que inspiró la conocida novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. Así, la zona ha sido desde hace muchos años un espacio frecuentado por extranjeros que buscan un contacto con la cultura prehispánica, al mismo tiempo que se presta para la asociación con las creencias esotéricas que identifican Tepoztlán como un lugar “sagrado”.

González interpreta esta canción con guitarra acústica en un ritmo de rock.

#### 4.2.2 “Susana de la mañana”

La figura de la secretaria se ha convertido en un estereotipo. En términos sociales, representa a todo un sector de la población que transita de las clases bajas hacia la media gracias a una cierta formación que prepara para desempeñar un oficio. Tradicionalmente se solicitaba para el puesto de secretaria el dominio del uso de la máquina de escribir, en ocasiones la dactilografía, así como habilidades de redacción, a veces, incluso, un conocimiento básico de inglés. Si tomamos en cuenta la etimología del término, la secretaria conoce información privilegiada, es a quien se le confían los secretos. Por lo cual, se trata de un puesto de confianza.

Por lo demás, en una cultura machista, la secretaria (dando por hecho que es una mujer), es objeto de una serie de adjetivaciones y suposiciones que encajan en el estereotipo. Para empezar, el arreglo personal es un elemento indispensable para el trabajo. La llamada “presencia” es a menudo un elemento a considerar en la contratación, pues la secretaria es la “cara ante el cliente”. Es un lugar común la imagen de la mujer con tacones y el maquillaje siempre disponible en la bolsa de mano.

No cuesta trabajo imaginar una escena cotidiana en el transporte público en la que la secretaria se distingue, quizás en primer término por su arreglo personal. Ni la estudiante, ni el ama de casa, ni la obrera cargan con esa expectativa (en el caso de la profesionalista depende más del rubro, para empezar no sería lo más común hallarla en el transporte público). Rodrigo González hace de su personaje Susana un tipo ideal de la secretaria. La tipificación se logra, pues en esta canción aparecen una serie de elementos propios del habitus del oficio: la rutina, el maquillaje, el entretenimiento, la esperanza vana de ser rescatada por el príncipe encantado:

El día se pasa entre fábulas y cuentos viejos  
fastidios que no saben esconderse o irse lejos.

Un día es idéntico al siguiente:

en ese continuo lo mismo  
que siempre te espera  
antes de dormir y empezar otra vez.

En esta melodía de raigambre trovadoresca, Rodrigo González vuelve a ese tono melancólico de algunas de sus mejores canciones de *Hurbanistorias*. Retoma también la idea de la manipulación mediática:

revistas y televisiones que te dan la imagen

de lo que tú debes pensar o sentir.

Su retrato del personaje convence pues logra transmitir las imágenes de una mujer enmarcada en su realidad, incluyendo las fantasías cotidianas, el deseo de escapar de la repetición de la rutina. Así, en medio del rasgueo de la guitarra, irrumpe la armónica con su aire de ensoñación:

Susana de sueños viejos, días aburridos,  
mirada hacia ningún lugar.

#### 4.2.3 “Diva francesa”

Esta es posiblemente la única canción de González en la que el tema de la homosexualidad y el travestismo se tocan de manera abierta. Se cuenta la historia de un muchacho que desde niño es objeto de violencia, primero en casa y después en la calle. La primera imagen es la de una madre sobreprotectora “que parecía macho” y un padre débil de carácter que golpea al niño. Después los hermanos lo visten de mujer y los conocidos le silban en la calle. El personaje se va transformando, comienza a usar ropa de mujer hasta que el doctor diagnostica: “señores, su hijo es un transvestista”. Contra lo esperado, la historia tiene un final feliz, o al menos una cierta aceptación, pues el personaje “se siente ahora liberado” y trabaja como actor de revista. La canción termina con la imagen del personaje caminando por la calle vestido “como diva francesa” al lado de su hombre.

También en este tema Rockdrigo toca la guitarra y canta. Los acordes tienen elementos de trova aunque el ritmo de la canción es más de rock.

#### 4.2.4 “Los intelectuales”

De esta canción ya se ha comentado en el segundo capítulo su relevancia como expresión de esa desfachatez con la que González se refiere a la figura del

intelectual ridiculizado. La canción es simpática, pues contiene ese humor explícito que encaja bien con el ritmo de balada de tipo blues, pero nada nostálgico en este caso pues las intervenciones del sonido gutural le agregan un elemento cómico, casi de farsa tipo clown.

En torno al humor en Rockdrigo, Vergara y Pérez acotan la preponderancia de un humor corrosivo:

Muchas de sus metáforas están cargadas de esa “acidez”, y sus propios comentarios introductorios, en presentaciones en vivo, acentúan esta forma escéptica de mirar el mundo desde el *margen*, y a veces desde la marginalidad, desde la auto-exclusión militante.

La estética rupestre, en realidad, bajo su formulación irónica, significaba un rechazo más amplio y profundo no sólo a la técnica o la tecnología, sino a sus consecuencias en las relaciones humanas desde un ejercicio auto-reflexivo: reírse de sí mismo era reírse de lo que la sociedad le pedía para ser aceptado mediante la internalización de los modelos hegemónicos: la guitarra de palo y estar “feos” son sólo un medio (sinecdóquico) de invertir el espejo del relato de lo estigmático y lo valioso y des-cubrir la apariencia y la simulación que encubren el mundo institucional (Vergara y Pérez, 2010: 116).

Veamos a continuación, precisamente, “El feo”.

#### 4.2.5 “El feo”

En el capítulo anterior hemos comentado este rocanrol que es, como su nombre lo indica, una construcción del mito del feo llevado hacia una caricatura de lo monstruoso. El sujeto que enuncia su propia fealdad recrea imágenes hiperbólicas: “yo recuerdo que mi mami hasta lloraba de tristeza”, “me contratan para estrella en películas de horror”. El estribillo es, precisamente: “Qué feo estoy”. No se trata de una canción de mayor profundidad, aunque sería interesante considerar la relevancia que tiene el tema de la fealdad en una sociedad en la que pesan tanto los criterios estéticos occidentales de belleza.

Hay una célebre canción popular de origen oaxaqueño titulada precisamente “El feo”, también popularizada recientemente por las cantantes Susana Harp y Lila Downs. En esta canción tradicional, que se canta usualmente con unas estrofas en zapoteco, el verso es una justificación de la fealdad que habría de paliarse con otros atributos:

Yo soy un feo, un feo que sabe amar  
con todo su corazón y te quiere de verdad.  
Yo soy un feo, un feo que sabe amar  
con todo su corazón y te llevará al altar.

Entre bromas, los amigos de Rodrigo recuerdan que cuando empezó a hacerse de cierta popularidad lo buscaban las chicas y entonces él decía: “Ahora resulta que hasta soy guapo”, evidenciando el peso de los atributos físicos, y ese giro en lo atractivo que daba el convertirse en cierta celebridad.

Por otra parte, Rodrigo lleva al absurdo la idea del feo como algo grotesco, como se decía en el capítulo 3.

Tengo una pata de palo y una mano de hule espuma,  
tengo una joroba fuerte y una barriga que abruma.  
Pienso ya ponerme en serio un tratamiento de belleza  
pa’ que resanen mis barros y me limen la cabeza.

Se trata claramente de una caricatura, que no obstante en su dimensión hiperbólica revela esa angustia común ante la sensación de no pertenecer, si bien no al mundo de las personas atractivas, al menos a una cierta normalidad.

Algo cuenta Leonard Cohen en “Chelsea Hotel #2”, en la que se afirma la opresión experimentada por los modelos de belleza.

I remember you well in the Chelsea Hotel  
you were famous, your heart was a legend.  
You told me again you preferred handsome men  
but for me you would make an exception.

And clenching your fist for the ones like us  
who are oppressed by the figures of beauty,  
you fixed yourself, you said, "Well never mind,  
we are ugly but we have the music".<sup>27</sup>

*(New Skin for the the Old Ceremony, 1974)*

Si en la canción de Cohen se resalta la melancólica mirada sobre el tema, tomando en cuenta que la canción se suele interpretar como dedicada a Janis Joplin, quien se suicidó, en la canción de González, resulta interesante como incluso en su tono jocoso puede percibirse una intencionalidad crítica de los prejuicios sociales.

#### 4.2.6 "Pórtate sensato"

En esta melodía, grabada en Radio Educación, Rodrigo hace una sátira del tipo soberbio y presumido. Plantea una serie de metáforas en un lenguaje muy coloquial sobre los excesos a los que es propenso este tipo de persona que se considera a sí misma muy inteligente, galán y que llega a ser incluso abusivo con los demás. El estribillo es precisamente ese consejo: "mejor pórtate sensato, no la hagas más de tos", que puede interpretarse como dejar de alardear o presumir. Resulta curioso que sea precisamente de esta canción de la cual se haya hecho un video en la cárcel en la visita de la que se habló en un capítulo anterior. Como si Rodrigo hubiera querido de alguna manera dejar ese mensaje un tanto moralista entre los escuchas, aunque también se podría interpretar como sátira de los que suelen dar consejos.

Es una balada rock en la que destacan sus elementos cómicos:

---

<sup>27</sup> "Te recuerdo bien en el hotel Chelsea./ Eras famosa, tu corazón era una leyenda./ Me dijiste que preferías a los hombre guapos,/ pero harías una excepción por mí./ Y apretando tu puño por aquellos como nosotros/ que son oprimidos por los modelos de belleza/ Te corregiste, dijiste: "Bueno, no importa/ somos feos, pero tenemos la música".

te crees un genio o te sientes muy Dios,  
siempre viajas de que sabes mucho,  
que eres más chido que Marx y que el cristiano Chucho.

#### 4.2.7 “Asalto chido”

Es muy difícil definir lo “chido”. El sitio de la Academia Mexicana de la Lengua en línea lo plantea como un adjetivo de uso coloquial sinónimo de “bonito” y de “muy bueno”. ¿Pero cómo sería un asalto “muy bueno” o “bonito”? En todo caso, podría pensarse que es un asalto total, o un asalto de alta eficiencia. Quizás.

En todo caso, es muy de los ochenta hacer una canción sobre un robo a mano armada. Los índices de este tipo de crimen aumentaron notoriamente en esa década, lo cual se puede relacionar con la situación de crisis económica en todo el país, si recordamos los elementos de contexto referidos en el segundo capítulo. El lenguaje empleado se nota la intención de referencia a cierto caló de la época:

somos batos gandalletes  
y nadie nos va a detener.

El que habla en la canción es el jefe de los asaltantes, quien da órdenes a las víctimas y a sus cómplices: “¡Pónganse de frente a la pared! ¡Tírense al suelo”, “Revisen las oficinas, no hay que dejar nada aquí”. Ya en el colmo del absurdo, se llevan hasta “el calculador y las máquinas de escribir”. El tono humorístico lleva a una normalización de la violencia, se plantea la amenaza de disparar contra las víctimas como un detalle cotidiano. Podría verse esta canción como una denuncia, aunque no en la manera tradicional, pues casi parece más un homenaje al asaltante. Ciertamente, no deja de estar mostrando una visión de la realidad de la que las autoridades no querrían hablar. La sensación de incertidumbre ante el crimen en la ciudad sería luego plasmada también en el cine nacional. Algunos ejemplos recientes son *Todo el poder* (1999), dirigida por

Fernando Sariñana en clave de comedia y, en tono muy oscuro, *De la calle* (2001), dirigida por Gerardo Tort, basada en la obra de teatro de Jesús González Dávila.

El elogio del ladrón no es un tema ajeno en los terrenos de la contracultura, ni de la literatura en un sentido más amplio. El caso de *El diario de un ladrón* (1949) de Jean Genet, de corte autobiográfico, puede considerarse paradigmático. No por nada Hebdige (1979) lo refiere al comienzo de *Subculture*. Pero podríamos irnos mucho más atrás hasta la leyenda de *Robin Hood*, inclusive; además de pensar en todas las películas que han tomado por protagonistas a burladores de la ley. Con su posición marginal, en tanto transgresor de la ley, el delincuente es un tipo muy atractivo. En “Asalto chido” no hay tanto del elogio, aunque sí una cierta perspectiva épica en la descripción de esa aventura llevada nuevamente al absurdo, pues los ladrones quieren llevarse incluso las máquinas de escribir y a las secretarias.

La canción tiene un ritmo de blues acelerado, propio de la temática en la que todo tiene que ocurrir rápido pues en cualquier momento puede llegar alguien a aprehender a los delincuentes. González toca la guitarra y usa el “instrumento paleolítico”, como llama a los sonidos guturales en la interpretación de “Los intelectuales” en el Café de los Artesanos.

#### 4.2.8 “Buscando trabajo”

Si bien esta canción habla de forma general sobre la crisis económica, la ausencia de oportunidades de empleo, aparecen elementos que pueden interpretarse como autobiográficos. Pues nos enteramos de que el personaje que ha estado buscando empleo también es músico y toma su guitarra para ir a cantar por las calles. Luego le sugieren que escriba una canción de amor para llevarla con un promotor. Cuando le dicen que con eso se puede obtener dinero, el personaje de la canción termina diciendo que ahora sólo quiere escribir temas de amor.

También hay una cierta ironía en la canción, como si González se quisiera burlar de la idea de que componer y cantar canciones para vivir no fuera un oficio bien visto, pues cuando el personaje va con su guitarra por las calles, la gente le dice: “sería mejor si tuvieras trabajo”.

La melodía se queda en una descripción de la rutina del personaje, sin llegar a cerrar un retrato tan acabado como el de “Susana de la mañana” o “Balada del asalariado”, pues si bien se trabaja con el estereotipo de un “desempleado” no se termina de percibir esa angustia del que busca sin encontrar, apenas se sugiere. Tampoco se termina de ver la crítica social, aunque también se sugiere.

Por otra parte, Fausto Arrellín me hizo ver que la versión que quedó grabada no era la original, pues en un principio Rodrigo había escrito la canción con un final en el cual el personaje de la canción se terminaba por dedicar a robar y la historia terminaba en la cárcel, a punto del suicidio. Ese, sin duda, habría sido un giro interesante. Arrellín afirma que esto tuvo que ver con la publicación de un bando gubernamental que prohibía el uso de “palabrotas” en las canciones y González terminó por cambiar la letra por completo por temor a la censura.

#### 4.2.9 “Ama de casa un poco triste”

Llama la atención el uso de versos largos pareados, de catorce y quince sílabas. González acompaña este ritmo establecido con acordes de trova. Describe el día del ama de casa mediante algunas imágenes que refuerzan la idea del encierro:

Pararte un poco, para observar la primavera,  
sabiendo bien que tu reino no está afuera.

La reiteración de los “horizontes siempre iguales” remata con la idea de que esta mujer no tuvo oportunidad de ver más allá que su cotidianidad:

nunca supiste, que hubo un tiempo que perdiste  
para ser más que ama de casa un poco triste.

Retrato del estereotipo, nuevamente, aquí González transmite una efectiva sensación de tristeza, pues la casa se convierte en una especie de cárcel. Después de todo, si bien aquí existe físicamente el espacio delimitado, en otras de sus canciones puede verse que también se hacen referencias a la privación de libertad, más o menos metafóricamente. Si esta mujer es presa de su casa, no lo es menos de una expectativa social, tanto como Susana la secretaria o el que busca trabajo.

El tema puede relacionarse directamente con una de las canciones más conocidas de León Chávez Teixeira, también interpretada por la famosa cantante Amparo Ochoa en los años setenta. “La mujer (Se va la vida, compañera)” sigue las escenas del día a día de un ama de casa para luego tomar una cierta distancia de esa mujer en específico y se habla de “la mujer” como ser oprimido, esclavizado. En un momento se dice:

Siempre mujeres, cumpliendo oficios  
que se entretejen sin tener fin.  
Ser costureras, ser cocineras,  
recamareras y planchadoras;  
ser enfermeras y lavanderas,  
también meseras y educadoras

(Chávez Teixeira, 1979).

Así, la denuncia es más visible en dicho tema que en el de Rockdrigo, aunque de algún modo también está presente de forma sutil.

#### 4.2.10 “Solares baldíos”

Siguiendo con el tema de la mujer, esta composición presenta un caso de abandono. La historia va de un personaje que contempla su soledad mientras su mente divaga en la posibilidad de que algún día vuelva el hombre que la dejó:

Sentada sobre la nada viendo fantasmas de amor.  
Con los dedos amarillos por los cigarrillos y exceso de ron.  
Cruzan mi mente solares, solares baldíos de amor.

Se trata de una situación tan frecuente que se puede ver como un lugar común en el que incluso se incorpora a la canción la frase convenida:

“Voy por cigarros” –le dijo–  
se puso el sombrero y jamás regresó.

En el aniversario luctuoso de Rodrigo González que se realizó en septiembre de 2014 en el Multiforo Cultural Alicia, la canción fue interpretada por Nina Galindo, una de las más reconocidas voces que han difundido la música de González.

El grupo Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, que alcanzó mucha popularidad en los noventa, abordaría esta temática en su canción “Mujer” pero con un giro distinto, pues en este caso es ella quien quiere huir. Además se agrega la sugerencia del tema fronterizo, pues se trata de una mujer que está deseando irse: “Corre el tren en la noche/ y no puedes dormir”. Pero en “Mojado”, en cambio, la referencia a la mujer que ve partir a su pareja es más evidente, él decide cruzar la frontera. A diferencia de los temas mencionados anteriormente, del personaje de esta canción se sabe que muere al intentar llegar a Estados Unidos (*Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, 1989).

Actualmente, el tema de la violencia de género es abordado desde la música popular, ante el grave problema de los desaparecidos y, sobre todo, los

feminicidios; principalmente en la fronteriza Ciudad Juárez y, en años recientes, en municipios del norte del Estado de México. Por ahora, sólo valga acotar este tema al que también se ven expuestas las mujeres. En muchos casos el varón que parte es quien solía aportar el sustento material a la casa, así, la pérdida emocional se une con la crisis económica acrecentando la vulnerabilidad a la que se enfrenta la mujer.

El ritmo melancólico de esta composición original recuerda el rock acústico anglosajón. La cantante Nina Galindo, aún en vida de Rodrigo, se posicionó como una de las intérpretes más conocidas de este tema; en los homenajes suele ser ella, la única mujer que se reivindica Rupestre, quien lo canta.

#### 4.2.11 “Gustavo”

Para concluir con las viñetas de personajes de la ciudad, esta pieza puede identificarse como la canción del adolescente alcohólico. Se narra la historia del personaje llamado Gustavo que va a casa de sus padres en busca de dinero. La madre lo reprende por hallarse borracho y se opone a dejarlo salir, él reacciona de forma violenta apuñalándola con un cuchillo; cuando toma conciencia de lo que ocurrió, ya es demasiado tarde.

Si bien no se dan muchos elementos de contexto, la canción se puede ubicar claramente en el ambiente urbano. Como suele ocurrir con las composiciones de Rodrigo, no se evidencia la denuncia o la queja pero se sugiere la opresión de la sociedad.

En la versión de Radio mexicana, la armónica tiene una entrada protagónica y luego la melodía se sigue como una composición original con elementos blues, esto notable también en la voz. En la versión recuperada en el disco *El profeta del nopal*, en cambio, la canción parece tener una mayor cercanía con el rock, salvo por el final en que la armónica la acerca más al blues.

Con esta canción cerramos el apartado de los temas urbanos. En las canciones comentadas hasta ahora es donde con más claridad puede verse el papel del rockantovero como esa suerte de *flâneur* que observa la cotidianidad, con todo y su tedio, sin conceder algún tipo de compasión. Como Baudelaire en *Las flores del mal*, González nos mira desde sus gafas oscuras y haciendo un escudo con su guitarra nos espeta:

tú conoces, lector a ese monstruo delicado,  
¡hipócrita lector –mi semejante– mi hermano!  
(Baudelaire, 1857: 102)

Veamos ahora las canciones amorosas.

#### 4.3 Canciones de amor

Si los temas de amor en *Hurbanistorias* son en esencia los clásicos: el desamor, la nostalgia de lo vivido, en los otros discos aparecen también canciones en las que el amor se presenta de forma irónica, cuando no fársica. “Acerca de ti, acerca de mí” aparece en el disco *Aventuras en el DeFe* y fue grabada en 1982 en casa de Rodrigo. El material fue proporcionado por Ángel Ancona para la edición con Pentagrama. “Canción de amor (de Jack el Destripador)” y “Amor de teléfono esquinero”, recopiladas en el disco *No estoy loco*, proceden de grabaciones en el ya mencionado concierto en el Café de los Artesanos en Aguascalientes.

##### 4.3.1 “Acerca de ti, acerca de mí”

Se trata de una canción nostálgica en tonos menores. La voz de González incluso se atipla para alcanzar un cierto punto de empatía con el escucha. La letra posee la tesitura de una confesión amorosa:

Por ese algo que no está,  
hoy me pongo a cantar,  
hoy me pongo a pensar  
[...]  
aunque todas las cosas que hicimos,  
son parte del viento y del tiempo  
así nada más.

La persona a la que se destina la canción está implícita en el uso de la segunda persona como referencia. No se narra la historia de amor, se anhela. Así, más que detalles de una relación la voz reflexiona sobre lo que esta significó. A diferencia de “Rock en vivo”, que se centra en la fugacidad de las relaciones amorosas, esta canción sugiere que el punto de partida es una relación que marcó al personaje en cuestión.

La melodía, interpretada a una sola guitarra acústica, armónica y voz, es otro buen ejemplo del puenteo entre la trova y el blues.

#### 4.3.2 “Canción de amor (de Jack el Destripador)”

El amor que yo te tengo  
es el de Edipo a su madre,  
el de Dalila a Sansón,  
el de David a Goliat.

Aquí Rodrigo juega con la idea del amor obsesivo, tanto que sus referencias llevan a pensar en un amor-odio, aunque claramente hay una intención de burlarse de una idea convencional de lo romántico, llevándolo hacia la farsa. En ese tono juguetón que lo caracterizaba, no es difícil pensar que la única versión grabada que se conserva contenga elementos de improvisación. Admirador de los huapangueros, a González se le daba mucho la espontánea creación de versos que insertaba en los ritmos que ya tenía preparados.

Así, en esta versión del Café de los Artesanos, no sería de extrañar que las referencias políticas hayan sido introducidas para provocar algunas risas entre la audiencia:

El amor que yo te tengo  
es el de Reagan a Castro  
el de Somoza a Sandino...

La canción remata con una imagen directamente grotesca que le da sentido al título:

La pasión que me despiertas  
es del ladrón a las puertas  
es del Señor al demonio  
no, no la puedo evitar.  
Mas si acaso no te alertas  
no te vayas a quejar  
que en cualquiera noche incierta  
que en cualquiera noche incierta...  
yo te vaya a destripar.

En esta última estrofa, su manejo de la distribución de los acentos en los octosílabos está más logrado que en otras canciones en las que prefiere los versos de arte mayor. Tanto así que remite por su sonoridad a canciones rancheras bien conocidas que usan el octosílabo como, por ejemplo, “El rey” de José Alfredo Jiménez. Pero si los primeros acordes nos pueden remitir a una canción tradicional, como suele ocurrir con Rockdrigo, la canción evoluciona al ritmo del rock secundado por la armónica, y termina en una de esas creaciones híbridas.

### 4.3.3 “Amor de teléfono esquinero”

Es una de las grabaciones procedentes de la casa de Rodrigo González de poca calidad sonora en términos técnicos. El autor emplea una imagen típica del enamorado de un medio urbano, el novio que llama por teléfono a su amada. En México, las llamadas en los teléfonos públicos durante una época costaban 20 centavos de peso. De ahí que fue acuñada la frase: “se acabó el veinte” para referir que algo llegó a su fin. El dicho ha permanecido aunque ya es raro en México el uso de los teléfonos públicos, y más raro aún que funcionen con monedas. González aprovecha esta idea para hablar de un tipo que deja todo, incluso su relación previa, por una mujer. Pero, al final se queda solo, pues la chica lo deja. Así, vuelve al juego de palabras de los veintes:

Ah que este amor de teléfono esquinero  
cuando se acaban los veintes  
también se acaba el “Te quiero”.

Aquí podría interpretarse que el único interés de dicha pareja en el personaje era el dinero, o bien, de forma literal, que se acabó la llamada. De ahí que la voz de una mujer le dice:

consígase otros veintes  
si quiere usted volver a querer.

La melodía es una canción que remite en seguida a la trova. La interpreta González en su guitarra acústica.

#### 4.3.4 “A ver cuándo vas”

Quizás se esta la única canción de Rodrigo González en la que se manifieste una actitud de despecho y desprecio hacia la expareja (o el examigo). Si bien es un tema típico de la canción ranchera mexicana, de las grabaciones registradas en los discos no hay una que aborde el tema de la relación amorosa de esta manera. Suelen ser más canciones de una memoria grata de la relación. También hay quien dice que se la dedicó a uno de sus colegas con el que terminó en malos términos. La grabación a la que nos referimos ahora no fue registrada por Rodrigo, sino por el grupo Qual, varios años después de la muerte de su autor.

Se trata, entonces, de una canción de desamor, de reclamo. Es muy probable que debido a la censura Rodrigo no la haya querido grabar por temor a sufrir represalias, pues la letra incluye “palabrotas”, además de una serie de insultos atribuidos al personaje que enuncia: “egoísta, retrasado mental, fetichista, alcohólico, comunista y barbaján”, así como: “rocanrolero, traficante, adicto y culero”. En el estribillo le dice a la persona: “a ver cuándo vas a la casa a cagar”, haciendo esa alusión explícita a la necesidad de descargar todo sus reproches al personaje en cuestión.

Fausto Arrellín toca la guitarra y canta. La guitarra eléctrica solista es interpretada por Manuel Ladrón de Guevara, con Mario Chánez a la batería. El bajo está a cargo de Francisco Acevedo, que estuvo desde el principio del grupo. Como “Ratas”, es un muy buen ejemplo de cómo Qual era la opción roquera por excelencia de Rodrigo. Cuando tocaba con el grupo, se borraba casi toda huella de folk.

#### 4.4 Otras canciones (de tono reflexivo)

Las que siguen son composiciones que en su mayor parte refieren a temas de reflexión y que no son tan fácilmente identificables en una categoría. “Historia de la no historia”, “Gran silencio” y “La máquina del tiempo” fueron recopiladas en *Aventuras en el DeFe* por Fausto Arrellín. La primera proviene de la grabación en el Café de los Artesanos, y las otras de grabaciones en casa de Rodrigo.

El resto de las canciones provienen de grabaciones en casa del propio autor y hechas por él mismo. Las condiciones en las que se efectuaron dichos registros no eran las mejores en términos técnicos, lo cual hace de la compilación *No estoy loco*, la menos valiosa. Es, por lo demás, una antología de materiales que no tienen unidad temática. Según me lo refirió el propio Arrellín, se trata de una compilación realizada por él cuando estuvo trabajando para Ediciones Pentagrama en un afán de rescatar lo más posible de la producción de su amigo González, lo que se hallaba en mejor estado en términos acústicos.

En cuanto a los temas tratados, aquí se hallan algunas de las aportaciones que más pueden ser útiles para ejemplificar aquella hipótesis que planteaba Umberto Eco (1965: 335) respecto de las posibilidades de una canción “distinta”, en la que el cantante plantea cuestionamientos que invitan al escucha a pensar de modo crítico sobre su existencia.

María del Carmen de la Peza sostiene en ese sentido que algunas de las canciones de Rockdrigo se pueden clasificar como canción épica popular moderna en la medida en que conservan elementos de la tradición juglaresca aunque adaptadas a las condiciones modernas y son también dispositivos de la memoria colectiva (De la Peza, 2005).

#### 4.4.1 “Historia de la no historia”

Con una melodía de arpeggios muy sutiles, Rodrigo introduce esta canción que, nuevamente, usa versos largos, incluso endecasílabos. Es una pieza curiosa en el sentido en que reflexiona sobre sí misma. No cuenta nada, sino que dibuja justamente la ausencia del significado. Comienza diciendo:

Esta es una historia que no debes entender,  
mucho menos atraparla y hasta tratarla de ver.  
Esta es una historia que no debes comprender,  
pues no tiene ningún caso comprender lo que no es.

Podría interpretarse como un canto al absurdo, pues vuelve una y otra vez sobre esa necesidad de decir lo que no es, como sugiere incluso el título:

No habla del amor, ni del odio entre la gente,  
no habla del color, que predomina en la mente.

En una arriesgada e interesante interpretación, Vergara y Pérez apuntan aquí una velada crítica política en la penúltima estrofa:

Esta es una historia que no sé ni por qué canto,  
tal vez el vacío con el que a veces me espanto,  
no se me ocurrió,  
ni tampoco la escribí,  
yo no sé de dónde vengo  
mucho menos qué hago aquí.

Comentan Vergara y Pérez:

El proyecto del PRI asumía no sólo la construcción de un sistema político en México, sino también estructurar el pasado y el futuro como argumento

de su proyecto. En este contexto, decir “Yo no sé de dónde vengo, mucho menos qué hago aquí” representa una herejía que cuestiona la identidad monocromática, aunque ella se pinte de cobrizo (la “raza cósmica”) (Vergara y Pérez, 2010: 189).

La canción concluye enfatizando la ausencia de significación:

esta fue la historia de la gente sin sentido,  
de los pueblos sin sentido,  
de los mundos sin sentido,  
de los soles sin sentido,  
de los cosmos sin sentido,  
de los dioses sin sentido.

Si bien no es una de las letras más propositivas, la composición musical es compleja y bien lograda. Se asemeja, nuevamente, a la canción de trova.

#### 4.4.2 “Gran silencio”

A los acordes en guitarra que introducen sigue la armónica en tonos melancólicos. Nuevamente, es una canción de reflexión sobre el sinsentido. Se discurre sobre la inutilidad de construir una historia en la vida, tomando en cuenta que el tiempo y el viento fluyen en un “gran silencio” hacia una encrucijada sin final.

Las ilusiones y sueños atrapan lo mismo al individuo que al sistema en una lógica que no tiene un objetivo real. Aquí parecieran decantarse algunas de las reflexiones a partir de lecturas sobre el anarquismo, el existencialismo, aunque no se hace una referencia explícita, sino la mera sugerencia. González plantea la idea de que todo aquello que preocupa al ser humano, lo importante y lo insignificante, es un mero juego, aunque al mismo tiempo tampoco parece que exista un gran orden controlado por alguna deidad o conciencia superior.

Pasan la cosas importantes,  
las insignificantes,  
a que jugamos todos.

Pero se engañan,  
se destruyen totalmente,  
sin importarle a la gente,  
las argucias de su mente.

Se trata de una canción con elementos de rock en la que destaca la destreza en la interpretación de la guitarra acústica.

#### 4.4.3 “La máquina del tiempo”

Arrellín dice que esta canción no le parecía muy significativa a Rodrigo, era una composición de hacía muchos años que consideraba como para niños. Hay una clara referencia, desde el título, a la ciencia ficción. Bajo esa lógica se podría interpretar que trata literalmente de un instrumento de viaje para escapar de la cotidianidad:

disparado hacia el cielo rumbo a Andrómeda,  
vagando por el infinito voy  
fastidiado de la guerra y la explotación,  
y una historia circular de vicio y corrupción.

Sin embargo, creo que la dichosa máquina puede leerse como una metáfora del uso de drogas, en el sentido en que éstas son una invitación a escapar de la realidad. La voz que solicita que le presten la dichosa máquina, le reclama al interlocutor:

sé que tienes miedo a disolverte  
y perder tu extraña identidad.

La melodía comienza con un sencillo ritmo de rocanrol, hasta que se empieza a describir el viaje “para visitar el cielo y el infierno”. Ahí la canción se consolida en una composición genuina con cambios de tono muy originales.

Arrellín comenta que, una vez muerto Rodrigo, en algún momento esa pieza le interesó mucho a Televisa para su difusión y él estuvo asistiendo a los estudios de esta empresa a grabar, incluso una versión en inglés. Al final, no se llegó a ningún trato, en parte porque los funcionarios de Televisa le llegaron a proponer que bajo alguna argucia legal Fausto Arrellín firmara como autor de la canción, cosa que le pareció un acto corrupto y no tenía necesidad de ensuciar así su imagen. “La máquina” sigue siendo actualmente una de las melodías que se conservan en la memoria colectiva como una de las más divertidas.

#### 4.4.4 “No estoy loco”

Ya referí esta canción en el capítulo anterior para ejemplificar la cercanía de Rodrigo González con el concepto de lo grotesco. Comenta Fausto Arrellín que Rodrigo le contaba de un hombre de Tampico que había padecido las consecuencias del consumo excesivo de ciertas pastillas. Tenía particularmente dañado el hígado y presentaba problemas de equilibrio, así como una decoloración de la piel. Dicho personaje es la inspiración para esta canción en la que habla un individuo que se esmera en demostrar que no está loco. Hay momentos en que la serie de cosas que describe parecieran, en efecto, delirantes, por lo que cuesta trabajo creer que de verdad el tipo esté cuerdo. Sin embargo, como ocurre a menudo en la demencia, había una base de realidad, pues cuando la canción habla de que llovían: “suegras, roperos y locos”, “luchas de clases... hasta tías”, “perros, gatos y autobuses, leyes dos, tres focos”, según refiere Arrellín, se trataba de imágenes que provenían de las brutales tormentas tropicales y trombas. Pues, la laguna del Chairel y la zona cercana ha sido, en efecto, víctima de este tipo de fenómenos naturales.

Es claro que Rodrigo aprovecha, en todo caso, la oportunidad para plantear una lluvia de elementos reales, así como simbólicos en un retrato de ese estado de la conciencia alterado por estupefacientes. En ese límite entre lo posible y lo improbable bordea la fantasía.

#### 4.4.5 “Algo de suerte”

La letra de esta canción es una composición de ocho endecasílabos que reproduzco en su integridad:

En este cuadro de boxeos interminables  
en esta tienda de seres humanos desechables,  
en el resumen de arquetipos conjugados,  
de tiempos duros explotando en todos lados.

A veces siento que se cae esa coraza  
que me mantiene seguro de moverme en todos lados;  
y entonces pienso que he corrido con algo de suerte,  
en estas páginas dibujadas por la muerte.

Como puede observarse, en la primera estrofa se trata de versos pareados, mientras que en la segunda rompe ese patrón el primero verso al terminar en “coraza”. Las imágenes poderosas que propone Rodrigo en esta pieza son al mismo tiempo muy lúcidas y sintéticas. Se percibe la intención crítica del sistema socioeconómico, “seres humanos desechables”, así como la lógica de repetición de patrones. La perspectiva de la vida como una serie de conjugaciones de los arquetipos invitan en seguida a pensar en una lectura junguiana de la realidad. En la segunda estrofa es inevitable reflexionar sobre el cuestionamiento al yo como máscara o persona construida como estrategia para desempeñar una existencia.

La concatenación de estas imágenes se acompaña de una melodía, en guitarra acústica por supuesto, que varía de un arpeggio veloz a un rasgueo sutil

y sugerente. Canción breve y concisa, da la impresión de ser una en la que Rodrigo venía trabajando algunas reflexiones profundas sobre el sentido mismo de la vida y remata con esa imagen muy sólida de la muerte, o quizás, La Muerte, como autora de la vida.

#### 4.4.6 “Puedes”

Puedes tomar un avión,  
nave espacial o camión,  
puedes ver mucha televisión  
para escaparte de aquí,  
mas por muy lejos que tú vayas  
nunca podrás escaparte de ti.

La canción vuelve una y otra vez sobre esta idea de la imposibilidad de escapar de la propia realidad, así como de los intentos de huir de la confrontación con la verdad. Nuevamente pareciera que las digresiones del lector de textos de psicología se colaran en la escritura de una pieza que le habla a un escucha dispuesto a pensar a fondo en el autoengaño como un escape tramposo.

La reflexión que propone González en esta canción evoca el pasaje de un poema de Konstantinos Kavafis titulado “La ciudad”, que, en la traducción de José María Álvarez, dice:

No hallarás otra tierra ni otro mar.  
La ciudad irá en ti siempre.  
[...]  
Pues la ciudad siempre es la misma. Otra no busques –no la hay–,  
ni caminos ni barco para ti.  
La vida que aquí perdiste  
la has destruido en toda la tierra.

Así, la canción de Rodrigo invita a su audiencia a cortar el camino para confrontar sus contradicciones: "...siempre cuando tú regreses habrá una sombra esperando por ti".

La grabación presenta algunos defectos, probablemente debido a la tecnología con la que se trabajó el material en su momento. La voz de Rodrigo va acompañada de su interpretación en guitarra de esta balada suave.

#### 4.4.7 "¿Qué hacer?"

Aquí la crítica que propone Rodrigo es directamente al consumismo. Es ante todo un cuestionamiento a las clases altas, ridiculizándolas por no ser conscientes de su vida de compras. Enumera una serie de productos adquiridos en diferentes lugares del mundo y luego le reclama al sujeto a quien se dirige el no renovar su alma. De este modo, la canción es una recriminación a la práctica del consumo material excesivo e inconsciente que va de la mano de un descuido de los aspectos espirituales.

La letra no es en sí muy propositiva, manifiesta la queja y luego lanza la pregunta "¿qué hacer con tu ser, que nunca está a gusto de tener y tener?". En términos musicales, la ejecución de la guitarra no decepciona y la armónica tiene una brevísima aparición en el remate.

#### 4.4.8 "¿Por qué?"

Esta canción es, como su título propone, un constante preguntar por qué con respecto a diferentes injusticias y falta de verdad en el mundo:

¿Por qué no acaba la guerra?

[...]

¿Por qué no dejan los dioses  
de pensar sólo en sí mismos?

Como es de esperar, las preguntas quedan sin respuesta y no se termina de consolidar una crítica, pues no se dirige a alguien en específico sino que, de una manera muy general, se hace referencia a los males que aquejan al planeta.

La melodía recuerda algunas canciones de trova, muy de la época. No hemos de olvidar, que, cuando comenzaba, González tocaba canciones de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, e incluso Joan Manuel Serrat en los restaurantes.

Como suele ocurrir con Rockdrigo, se trata de una buena ejecución aunque no es ésta una pieza particularmente propositiva.

#### 4.4.9 “Islas”

En esta melodía no se termina de consolidar la imagen que propone Rodrigo de un ser “aislado”. Habla de una serie de islas: mental, social, que son la causa de que el personaje al que alude la canción viva alejado de los otros. Los sueños, las utopías, la poesía son al parecer una posibilidad de escapar a dicho aislamiento. La letra se propone jugar con rimas consonantes que en la mayor parte de las veces terminan por sentirse forzadas o en todo caso mal resueltas. Habría, al parecer, una intención de retrato de un individuo que sueña con un mundo más allá de la realidad que lo circunda pero se queda en el bosquejo pues no termina de ser ni un “tipo”, ni un personaje más profundo.

Nació en una isla  
en una isla mental  
y creció en otra isla  
en otra isla social,  
y murió en la gran isla  
en la gran isla mundial,  
y así fue que todo aislado  
por aquí vino a parar.

El personaje sueña con utopías en las que no existe la violencia y con “juegos y colores de alegría”, lo cual recuerda la “Canción del elegido” (1978) de

Silvio Rodríguez, de la cual muchos intérpretes afirman que es un homenaje al Che Guevara. La grabación de esta canción también presenta algunos defectos que nublan una melodía dulce, melancólica.

#### 4.4.10 “Si acaso”

Si acaso tuviera la vida comprada,  
un futuro no escrito sobre el dintel de la nada.

La letra de esta canción es muy interesante por el espacio vacío que queda para la interpretación, pues se ofrece una lista de no posesiones del personaje. No tiene una profesión fácil, ni un terreno propio, ni la vida pagada. Todas estas carencias nos son presentadas bajo esa suposición en condicional, “si acaso tuviera...” Por otra parte, tampoco tiene “un asesino y un plano”. Es decir, el ser del que se habla, puede suponerse, tiene que improvisar a cada instante, vivir al día.

A diferencia de Susana, la secretaria de “Susana de la mañana”, la inseguridad prevalece como único futuro posible de este personaje. Pues si el personaje tuviera todas esas seguridades, entonces tendría “a la muerte de amiga todo el día.” “Cuando no tienes nada, no tienes nada que perder”, dice Bob Dylan en “Like a Rolling Stone”. Así, la voz que canta rechaza esa vida de certezas, aun cuando implique, quizás, una relación violenta con la muerte.

En las digresiones sobre el personaje aparecen unos versos de imágenes que parecieran querer evidenciar la inocencia de una vida “fácil”:

Es un cielo de hojalata  
sobre barcos de madera  
rumiando nubes de plata.

Por eso insisto en que la canción no dibuja lo que sí hay, sino el negativo del retrato, aparentemente con la intención de que el escucha cree su propia imagen de lo que sí tiene el personaje, o de lo que busca.

Una melodía de ágiles arpegios en guitarra acústica, queda un tanto deslucida al tratarse de una grabación casera. Tengo la impresión de que en una orquestación con otros instrumentos y una edición cuidada, la canción se potenciaría, aprovechando la hábil ejecución de Rodrigo en la guitarra.

#### 4.4.11 “Si un día despertara”

Nuevamente mediante el uso del condicional, se plantea aquí una voz en primera persona que habla de lo que no es ni puede ser, jugando con imágenes de superhéroes populares:

Si un día despertara yo transformado en Kalimán<sup>28</sup>,  
o mi presencia dejara cierto olor a Batman.

Los sueños de este personaje lo llevan a divagar sobre la idea de que si alguna de estas remotas transformaciones ocurriera, entonces no habría necesidad de preocuparse por trabajar y estar al día con el pago de los gastos corrientes.

Es curioso que hacia el final se inserta un mensaje con más tinte de denuncia o reclamo social:

un día soñé que soñaba  
que había justicia social,  
y que el patrón te pagaba  
con lana y sin “calzonear”,  
alcanzaba para todo,

---

<sup>28</sup> El superhéroe de origen mexicano Kalimán fue originalmente creado por Rafael Navarro y Modesto Vásquez para un programa de radio en 1963. Debido a su popularidad se convirtió después en el protagonista de una historieta que tuvo difusión en varios países de Latinoamérica durante más de veinte años.

no había crisis ni inflación;  
todo estaba muy bonito

El personaje termina por despertar de sus sueños para ir a comprar los cómics de Kalimán, Supermán y Fantomas. Así, se sugiere de alguna forma la inconformidad con la situación socioeconómica mediante este planteamiento que pareciera al principio una simple broma.

La calidad de la grabación no permite apreciar la cadencia e incluso afecta la percepción de la voz de Rodrigo en esta balada rock del tipo de “This Boy” de los Beatles (1963) que alterna entre los tonos melancólicos y la exaltación de un rasgueo más propio del rock and roll.

#### 4.4.12 “El viejo Rip”

Considero importante incluir esta canción pues si bien hay un registro muy mal logrado en el que toca el propio Rodrigo González, la grabaron Fausto Arrellín y el grupo Qual en una versión acústica para Radio Educación en 1986. La pieza se halla disponible para reproducción en el canal Youtube donde se informa que ejecutaron los instrumentos Adrián Gasca (teponaxtle, instrumento de percusión prehispánico), Francisco Acevedo (guitarra) y Fausto Arrellín (guitarra y voz). El audio estuvo bajo el cuidado de Edgar Arrellín, hermano de Fausto, y de Rodrigo de Oyarzábal por parte de la radiodifusora. La versión realizada por Qual es muy superior a la grabación que existe de un concierto del propio Rodrigo.

Se trata de un homenaje al cuento “Rip Van Winkle” de Washington Irving. Rodrigo escribe la letra elaborando algunas imágenes sobre un personaje que duerme durante un largo tiempo, sueña con lugares imaginarios, y al despertar, después de varios años, encuentra un mundo transformado que no reconoce. No se trata, pues, de una reescritura, pues el viejo Rip es sólo una referencia de un ser que bebe algún tipo de brebaje que lo lleva a dormir cerca de 20 años. El personaje de la canción conoce en su sueño lugares ignotos, incluso una suerte

de utopía de la que luego tiene que despertar. “¿Seremos acaso el sueño de un perro en un anillo lunar?”, pregunta alguien. Así, como en la historia de la mariposa de Chuang Tzu a la que tanto recurre Borges, y como en la obra teatral *La vida es sueño* de Calderón, se juega con la idea de que quizás el mundo que conocemos sea un sueño de alguien más. Ya no queda claro qué es lo real.

#### 4.5 Un cantante crítico

Se ha presentado una lectura de cada una de las canciones que se conocen de Rodrigo González, tomando en cuenta los criterios de análisis mencionados más arriba en este capítulo como punto de partida, así como la mayor cantidad de datos sobre el contexto en el que se gestaron. Las demás grabaciones permanecen todavía en archivos privados, bajo custodia de Genoveva González, hermana del músico. En todo caso, la treintena de piezas que se han revisado constituyen un corpus amplio que nos permite tener una idea representativa de la producción que consolidó nuestro personaje.

Más allá de las clasificaciones propuestas anteriormente para analizar las canciones, llama la atención algunas obsesiones personales de Rockdrigo. Una de ellas, La Muerte, que aparece una y otra vez como personaje con el cual incluso se dialoga. Entre los versos más irónicos, se ha comentado en el capítulo 3 que uno de sus versiones de huapango hace gala de un temperamento identificado típicamente con México:

Dicen que La Muerte anda tras mis huesos,  
si es así la espero pa' darle sus besos.

Mas, en el caso de Rodrigo, la obsesión con la muerte en general se torna un tema particularmente singular ante el caso de su violento deceso en el terremoto. Resulta difícil no dejarse llevar por la idea de que hubiera escrito con una suerte de conciencia de su muerte prematura.

Otro tema recurrente es el mar, que como ya se ha dicho, tiene por un lado el componente biográfico por su nacimiento en el puerto de Tampico en el Golfo de México, y a eso se suma el caudal de referentes culturales que remiten al mar como punto de partida de la aventura, como espacio que media distancias, o como metáfora de innumerables elementos. Es quizás imposible no hallar una tradición cultural en la que no se ofrezca en algún momento una referencia al mar.

En el caso de Rockdrigo, adquiere distintas connotaciones según el caso. En “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)” la alusión marítima se sugiere desde el principio como el fondo sobre el cual se exponen las paradojas de la vida moderna:

Navego sobre sueños innecesarios y rotos  
prisionero iluso de esta selva cotidiana.

[...]

Navego en el mar de las cosas exactas.

E incluso la manera de plantear la posibilidad de llegar a un sitio recurre a una imagen marítima:

Y aunque soy la misma cuerda que han negado tus ojos  
sé que aún tengo tiempo para atracar en un puerto.

Es quizás esta manera de apropiarse del tema marítimo lo que le da una singularidad a sus canciones, esencialmente urbanas. La insistente recurrencia de lo marino sería como un contrapunto a lo ciudadano. Esto se evidencia en “Oye tú, pescador” con la idealización de la vida campirana:

Rompes las olas, con la proa de tu existir.  
Diez peces, un caracol, justifican tu sentir.  
Conociendo la tormenta, sabiendo lo que es un ciclón,

corrientes y brisas marinas conforman así tu canción.

(*No estoy loco*, 1993; “3.3.2”)

Según Auden, en la iconografía romántica, la tierra puede ser un sitio donde

los cambios de estaciones crean un ciclo de deberes y sentimientos distintos, mientras que el océano, en contraste, es el lugar donde no existen ataduras de hogar y sexo, únicamente del deber hacia el fin para el cual el viaje se ha emprendido, el mundo donde el cambio de estaciones no marca diferencia alguna en cuanto a lo que la tripulación debe hacer, y donde no hay ninguna otra vida visible excepto la suya, de manera que dejar atrás la tierra y hacerse a la mar puede significar la liberación del espíritu de la naturaleza finita, su rechazo acético de la carne, la determinación de vivir en un tiempo histórico unidireccional y no en un tiempo cíclico natural (Auden, 1950: 88).

En general, en la canción de Rockdrigo, el anhelo de ese mar como posibilidad de abandono de las condiciones terrenas no existe. Porque el mar del que habla, salvo en casos como la canción recién citada, es una metáfora de la propia realidad cotidiana en la que se siente preso. Es una imagen subvertida del mar, una especie de monstruo que devora en su inmensidad. Así, puede identificarse más con la otra propuesta semántica que ofrece Auden de la iconografía romántica.

El hecho de que un buque represente una sociedad autoritaria y estrictamente disciplinada en comparación con la vida normal, y que el viaje de éste tenga un propósito, significa que tanto el buque como la ciudad tienen exactamente el significado opuesto a lo planteado antes, o sea, que la tierra se puede concebir como

el negro océano de la inmunda ciudad,

el lugar donde hay ausencia de propósitos, del hastío que sobreviene en virtud de verse confrontado con infinidad de posibilidades sin tener necesidad de elegir una de ellas (Auden, 1950: 90).

Rodrigo González se suma, entonces, a una tradición centenaria en la que la tierra misma representa un espacio de navegación sin sentido en el cual el contexto del siglo XX encaja sin problemas. Pues si los románticos ingleses rehuían de las ciudades y renegaban de la industrialización, el rockantovero no puede sino anhelar su propio escape de una civilización que lo asfixia.

Desde luego que el tiempo es también un tema recurrente como se ha comentado ya sobre la canción anterior (ver apartado: 4.1.11). A menudo va de la mano del tema de la muerte, como es inevitable. Sin embargo, también atañe a las perspectivas sobre el ritmo de la vida, como aseveran Vergara y Pérez:

El *ritmo* temporal de una sociedad, de una clase, de un pueblo, de una comunidad tiene que ver con la velocidad, la sucesión, la coordinación. Cada recorte de tiempo, y sus diferentes articulaciones tiene sus emociones, sus sentimientos y definen un *ritmo*, que deriva en una suerte de *ethos* con el que se vive cada día. Rodrigo tiende a asociar los espacios contrastantes para dinamizar el lenguaje y el tiempo, por ejemplo cuando en “Tiempos híbridos” habla del “campesino sideral” o de “frijoles poéticos”, expresiones que si bien pueden tener una carga irónica expresan también situaciones contrastantes que *modulan* la relación sujeto-espacio-tiempo en un *ritmo* diferente (Vergara y Pérez, 2010: 84).

Esto puede observarse, asimismo, al contrastar canciones que elogian y añoran el ritmo de la vida campirana como “Oye tú pescador” y “Huapanguero” con canciones que retratan el ritmo irrefrenable de la ciudad, como “Rock en vivo” y “Vieja ciudad de hierro”. En ésta incluso se explicita el contraste:

¿Qué harás con la violencia  
de tus calles y edificios coloniales  
convertidos en veloces ejes viales?

Desde la perspectiva antropológica, Vergara y Pérez proponen una tipificación de las formas de concebir el tiempo en las canciones de Rockdrigo:

en un primer gran bloque estaría el *tiempo racionalista* –moderno, de existencia reciente en la larga historia de la humanidad– que se confronta al *tiempo del mito* (futuro-pasado fusionados en un presente-proyectivo), al *tiempo de los sueños* (de las utopías, del proyecto, de lo nuevo, de la expansión), así también está el tiempo *cotidiano* (estructural, del dominio, imperativo), que puede estar en armonía u oposición tanto con el tiempo racional como con el subjetivo y el simbólico (activado en el rito) (Vergara y Pérez, 2010: 85).

Bajo una óptica similar en una reflexión sobre los contrastes entre las regiones de Estados Unidos, Bob Dylan señala la manera tan distinta de relacionarse entre los sureños y los norteños con el tiempo. La Guerra Civil habría sido de alguna manera, según él, una batalla entre dos tipos de tiempo. Mientras que en el Sur, la gente vivía al ritmo del amanecer, el mediodía, el crepúsculo, la primavera y el verano; los del Norte vivían al ritmo del reloj: el silbido de la fábrica, las campanas. Los norteños tenían que “ser en el tiempo/estar a tiempo” (*be on time*) (Dylan, 2004: 86).

El mar, la muerte, el tiempo, los temas son abstractos y comunes, pero adquieren su singularidad en el tratamiento específico que hace Rodrigo del habla. Digo el habla y no la lengua, pues la canción no deja de ser una expresión profundamente arraigada en sus contextos lingüísticos. En el primer capítulo de *¿Qué significa hablar?* (1985) Bourdieu plantea que en una lengua existen diferencias en el orden de la pronunciación del léxico, e incluso de la gramática, que reproducen un sistema de diferencias sociales. Está hablando en ese caso de diferencias que se perciben en lo que él denomina mercado lingüístico, dentro de una sociedad donde se habla una lengua específica. Los miembros de dicha sociedad que conozcan más significaciones y matices de su idioma tendrán un mayor grado de capital lingüístico-cultural. El cantautor es un individuo privilegiado en ese sentido, no sólo porque posea un capital superior al promedio,

sino porque se halla en una posición fundamental para la divulgación de ciertas ideas.

Las diversas tipificaciones propuestas por González a partir de la observación del comportamiento de los miembros de la sociedad a la que pertenece capturan elementos de habitus diversos. Desde luego que el afán de esta suerte de trovador urbano no es la identificación de patrones sociales con una finalidad científica. No en todo caso bajo la lógica del estudio disciplinado de los fenómenos sociales. Sin embargo, en tanto trabajo artístico, provee de una perspectiva sobre la realidad que puede aportar algo a la dimensión heurística. Sabemos mejor cómo era el mundo social de los años 80 en la Ciudad de México a partir de las observaciones de un roquero urbano. Rockdrigo nos ofrece una mirada singular. La dimensión de agencia del sujeto da para una elaboración sobre su propio entorno. ¿Perpetúa los mitos o los difunde? ¿los cuestiona y critica? Creo que hemos encontrado ejemplos de su participación en las dos actitudes: recrea los estereotipos sobre el asalariado, la secretaria, el asaltante y el desempleado, y exhibe las dudas sobre la congruencia de una sociedad que margina.

Nuevamente, el lugar de Rockdrigo es limítrofe. Su vida se desarrolla en una ciudad que ama y padece al mismo tiempo; habita la Ciudad de México, la recorre y la hurga, pero es visto como un fuereño que inunda su música de ritmos y voces del mar; se acerca a la poesía y también a las formas del habla común, se sumerge en la cotidianidad y al mismo tiempo la critica.

En el siguiente capítulo nos proponemos indagar cuáles han sido las repercusiones de su obra en las generaciones posteriores y en qué medida se pueden hallar hoy ecos de su proyecto musical, así como de su visión del panorama del rock, si bien hemos insistido una y otra vez sobre la idea de que la producción musical de Rodrigo González está siempre en contacto con otros géneros en un afán de exploración de nuevos referentes para un rock mexicano.

## **Capítulo 5**

**Ecos de la canción urbana de los 80:  
el legado de Rockdrigo y los Rupestres**



En su artículo sobre el rock nacional argentino, Constanza Abeillé (2013 bis) propone aplicar la terminología de tipos de diálogo musical de Keith Negus para identificar tres etapas principales en el desarrollo del rock en dicho país que pueden observarse de forma similar en el caso mexicano.

La primera es la etapa genérica que comienza en los 50, se caracteriza primeramente por una imitación abierta de los modelos estadounidenses, cuando no la versión al español de canciones extranjeras. En la etapa pastichista, a partir del éxito de los grupos ingleses en los 60, concretamente los Beatles y los Rolling Stones, se prioriza la composición original de canciones, si bien algunos grupos cantan en inglés. Comienza la fusión del rock con sonidos locales y se da una mayor difusión fuera de las fronteras, esto particularmente en el caso de los grupos argentinos. Finalmente, la etapa sintética que Abeillé identifica a partir de la segunda década de los 70 en Argentina viene a empoderar el rock como una fuerza contracultural (Abeillé, 2013 bis). Aquí las cosas comienzan a complicarse, pues en México la emergencia de ese rock contestatario se verá golpeado por la ola de censura a partir del festival de Avándaro, como se ha explicado en el capítulo 2. La generación de los Rupestres vendrá a encarnar una revitalización si bien parcial y marginal que, no obstante, precederá la “etapa dorada” del rock en español.

No muy distinta es la propuesta de Motti Regev (2007), quien habla de una etapa prehistórica que se sitúa a principios y mediados de los 60, luego una etapa de iniciación mítica como momento particularmente creativo que se ubica en los 70. Le sigue la etapa de consolidación y ascenso al predominio nacional, en los 80, para luego llegar a la diversificación e internacionalización, que implica una inserción en el campo global hacia finales de los 90 y principios del siglo XXI.

Por razones de concreción y delimitación del objeto de estudio nos hemos centrado en la producción de un solo músico si bien se ha insistido tanto en la contextualización de este personaje, como en la pertenencia a una generación de roqueros. En este capítulo se expone la presencia de los ecos de dicha etapa en las bandas de rock que emergieron posteriormente, así como de forma general dentro del imaginario de la música popular en México haciendo énfasis en la influencia de Rockdrigo, identificado como líder innegable del movimiento Rupestre. Como lo reconoce su colega Roberto González, Rockdrigo captó en sus canciones elementos esenciales de su generación. Canciones como “Tiempos híbridos”, “Metro Balderas” y “Rock en vivo”, por mencionar solo tres, son ejemplos de esa manera novedosa de enunciar el rock.

#### 5.1 Ofrenda a Rockdrigo. Un disco conmemorativo

El bar en que me da cita Juan Carlos Barrón es uno de esos lugares de moda donde se pueden comprar cervezas de diferentes regiones del mundo, sin excluir las producciones locales de tipo artesanal. El sitio está ambientado con rock latinoamericano y español, los grandes éxitos de los 80 y 90. Nacido en 1970, Juancho vivió justamente esa transición de la lenta desmitificación de las tocaditas de rock como espacios subversivos para los jóvenes hasta convertirse en la gran estrategia para convocar multitudes, incluso para fines políticos.

Mientras suenan de fondo Soda Stereo, Caifanes, La Ley, Enanitos Verdes, Héroes del Silencio, Juancho va reconstruyendo su historia personal dentro del ámbito roquero hasta que llegamos al punto central de interés, su participación al lado de Alfonso Figueroa, exintegrante de Santa Sabina, en la producción de *Ofrenda a Rockdrigo González* en 2001.

Juancho estudió contrabajo en la Escuela Nacional de Música y luego estuvo en la Escuela Superior de Música. Pero al mismo tiempo escuchaba metal, así como rock progresivo. También estudió Administración y luego

Filosofía en la UNAM. A sus 12 ó 13 años, él, a quien le gustaba diferenciarse de la mayor parte de sus compañeros que sólo escuchaban pop, tenía que conseguir permiso y dinero de sus padres para adquirir casets de rock. Fue gracias a un profesor (de Geografía) que escuchó por primera vez a Botellita de Jerez, y por otro profesor (de Biología, en la secundaria) que conoció *Hurbanistorias* de Rodrigo González. En un viaje familiar a Laredo, Texas, tuvo oportunidad de conseguir discos a buenos precios de bandas que, en muchos casos, no conocía. Estudió la preparatoria en una escuela religiosa donde fue llevado alguna ocasión por el tutor a una charla de concienciación sobre los daños que podía causar el tipo de música que él escuchaba.

A Juancho todavía le tocó ser detenido por la policía en un concierto ilegal en el Museo del Chopo hacia 1988. Se vivían aquellos conciertos con una conciencia de que el rock era cultura, fomentando que todo fuera muy ordenado para no darles argumentos a quienes querían prohibir ese tipo de eventos. “A veces las tocadas eran en casas enormes en un ambiente muy sano, las señoras nos preparaban aguas de sabor. De pronto todo cambió cuando salió ‘La Negra Tomasa’”. Juancho se refiere a la versión más difundida por el grupo Caifanes a partir de 1988 de esta cumbia compuesta en un estilo tropical por el cubano Guillermo Rodríguez Fiffe. “De pronto se volvió *cool* oír rock mexicano”.

Café Tacvba, Fobia, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, entre otros grupos, abrieron brecha para que el rock dejara de ser algo que se compartía en casetes como si se tratara de droga. Ahora se podía hablar del tema en voz alta. Comenzaron los conciertos en Ciudad Universitaria. “Nosotros éramos una banda desconocida llamada La Rosa... Logramos hacer 50 copias de una grabación.” Una banda como esta era contratada por instancias gubernamentales, e incluso por las universidades, para eventos en promoción del uso del condón, y campañas de ese tipo. En algunos bares comenzó a verse bien tener música en vivo con grupos pocos conocidos. De ser una música marginal, para la que “había que ser valiente” si se quería escuchar en vivo,

arriesgarse a ser detenido, o robado, en los 90 ya era lo que estaba en todos lados.

Entre el 90 y el 96, las grandes bandas empezaron a tener *managers*, y luego llegaron las disqueras hasta que muchos grupos decidieron separarse de ese tipo de negocios, en los que nunca eran los que más ganaban. Mientras los grupos célebres vivían esos procesos de enamoramiento y desencanto con las disqueras internacionales, las bandas pequeñas, desconocidas, tenían cada vez más espacios en bares en diversos estados de la república, donde el hecho de “venir de la capital” podía garantizar un cierto público. Con el auge mediático del Ejército Zapatista de Liberación Nacional que declaró la guerra al gobierno federal en 1994, los grupos de rock eran a menudo convocados a actos de solidaridad que, con la causa zapatista, llegaron a su auge. El habitus de los músicos amplió su repertorio ante circunstancias políticas determinadas.

Pasada la coyuntura zapatista, el grupo en el que estaba Juancho se desintegró. Durante un tiempo siguió involucrado en la logística de actividades culturales, aprovechando su aprendizaje durante el tiempo que participó como músico. En esa temporada lo contactó Poncho Figueroa, de Santa Sabina, para invitarlo a organizar la *Ofrenda a Rockdrigo González*. La primera parte consistió en sentarse a escuchar a fondo los discos de Rodrigo, e ir considerando qué grupos tocarían qué canción. Luego comenzó el trabajo de cabildeo, negociar con las bandas. Esto le permitió a Juancho ver que, de hecho, los músicos conocidos tenían medios para una buena calidad de vida. Contaban con una infraestructura que los músicos Rupestres nunca tuvieron. Eran otros tiempos.

¿Cuál era el lugar de Rodrigo González para estas agrupaciones? Según Juancho, es categórico que

Rodrigo inventó todo el rock mexicano de los 90... Con esa hipótesis trabajamos Poncho y yo; estaba el son, el huapango, el reggae, el punk, el ska, el pop, el blues... en sus acordes rasgueados y su voz, sus letras; estaba lo urbano, lo pesado... Tal vez resulta difícil de imaginar, si lo oyes a él nada más: la voz, la guitarra y la armónica. Pero, definitivamente,

estaban allí los ritmos, las armonías, los temas (fantásticos, cotidianos, místicos, académicos). Rockdrigo puso atención a lo que estaba pasando en la ciudad, como un buen viajero, un extraño en la Ciudad de México, que tenía en ese momento un movimiento *underground*, una diversidad cultural brutal. Y el rock era solo una parte de esa expresión con músicos y poetas de gran calidad (Barrón, 2016).

Algo que había cambiado era que conforme se dio el auge de la música rock generalizado, se fueron separando los grupos en sectores. “En 2001, los bluseros ya no se hablaban con los skateros... Los públicos ya estaban fragmentados.” La propuesta de Poncho Figueroa y Juancho Barrón era que entre grupos diversos como Tex Tex, más cercano al country y a los ritmos latinos, y Santa Sabina, tendiente al gótico y el progresivo, el vínculo era Rockdrigo.

Y la prueba de eso fue el concierto que organizamos en el Faro de Oriente. Cayó una cantidad de banda que ya ninguno de esos grupos, por sí mismo, podía juntar... En ese concierto, más de 50,000 personas fueron a oír a bandas tan diversas como Rastrillos, o como Rod Levario, El Haragán... A pesar de eso, no alcanzó la energía para poder sensibilizar que era un solo movimiento cultural con una enorme pluralidad. Esa era la idea que nosotros teníamos, que había una chance todavía de hacer eso y que Rodrigo podía ser la llave... Por muy fresca que fuera la banda, tenían que saber quién chingados era Rockdrigo y tenían que tener algunas rolas puestas en su repertorio, y tenían que haber explorado por esa ruta... Y así fue como ocurrieron las rolas más interesantes del disco (Barrón, 2016).

A 15 años de su muerte, Rockdrigo podía seguir considerando un elemento indispensable. Por otra parte, a partir del sismo de 1985, el rock se convirtió poco a poco en una manifestación vinculada con la participación social. “Para poder ser parte del ‘boom’ de los 90, había que ser solidario con los movimientos sociales que se destaparon a partir de 1988, 91, 94.”

Una vez que ocurre la transición a un proceso de elección democrática del gobierno del Distrito Federal, el lugar de las bandas de rock cambia. Ahí, Juancho identifica una etapa de declive en la visibilidad del rock, pues una vez que los grupos políticos de izquierda tenían una representación en el gobierno, las bandas desconfiaron. ¿Por qué querían seguirles pagando poco, o no pagarles, acudiendo a la consabida solidaridad, cuando ya había un presupuesto público que se usaba, por ejemplo, para pagarles a grupos de músicaailable, cumbias o norteñas, que atraían a muchísima gente?

*Ofrenda a Rockdrigo González* incluye versiones de algunas de las canciones más célebres del músico tamaulipeco. En el volumen 1, en realidad el único, dado que el segundo no ha llegado a publicarse, aparecen Rodrigo Levario, Iraida Noriega y la banda Rastrillos, Santa Sabina, Panteón Rococó, Los Estambóticos, Tex Tex, El haragán, La Barranca y, por supuesto, Qual, a cargo de Fausto Arrellín. Como ya hemos visto, los estilos musicales son muy distintos entre los diferentes grupos y sería difícil hallarlos compilados de otra manera que no fuera en un homenaje al “sacerdote del rock”, como lo presenta la portada del disco.

En la concepción misma del rock como un espacio híbrido podríamos retomar el análisis que realiza María del Carmen de la Peza en *El rock mexicano. Un espacio en disputa* del grupo Panteón Rococó, que es precisamente uno de los que participan con su grabación de “Los Intelectuales” en la mencionada *Ofrenda*.

Los miembros de Panteón Rococó se definen como zurdos, skaceros y mexicanos. Una identidad que es a la vez local, nacional, latinoamericana e internacional, que se caracteriza por ser mestiza, marginal o, como ellos mismos dicen, *underground*. Como mexicanos establecen una relación simbólica con el pasado indígena, buscando en él su origen, sus raíces. Como skaceros reivindican el origen popular, obrero, revolucionario e internacional de un estilo musical que nació en los barrios bajo de Jamaica, migró con la población negra al Reino Unido y sufrió múltiples transformaciones en su encuentro con los obreros y grupos subalternos

hasta llegar a México, en donde adquirió una identidad propia: solidaria con los grupos subalternos pero “a la mexicana” (De la Peza, 2014: 203).

Esta conciencia de una cultura producto del mestizaje es una noción que afirma la posibilidad de diálogo entre las antitéticas posturas de los años setenta: los músicos regionalistas con una conciencia ideológica versus los músicos deseosos de incorporar el rock a la música popular cantada en español. En su versión de tendencia skacera de “Los intelectuales”, Panteón Rococó reivindica la poética de “Tiempos híbridos” de Rodrigo González, con su letra que exalta la contradicción entre la tradición y la modernidad, y con su música que reafirma esa síntesis de estilos folklóricos y vanguardistas.

A su vez, desde la mayor libertad de expresión que se ha conquistado desde los 80 a la actualidad, Panteón Rococó asume abiertamente una voz en la denuncia de la represión gubernamental y la divulgación de los movimientos sociales.

La versión de “Tiempos híbridos” grabada para la *Ofrenda a Rockdrigo* que conjunta a los Rastrillos, grupo de reggae, y la voz de Iraidá Noriega, cantante de jazz, es una de las mejores expresiones de continuidad del legado de Rockdrigo. En dicha versión se incorporan instrumentos tradicionales de música mexicana como la jarana, además del baile zapateado, ambos típicos del son veracruzano, al tiempo que integra saxofón, y ritmos de ska, además de la voz en claro estilo jazzístico. Por si fuera poco, en esta versión se agrega una estrofa original hacia el final de la canción que evidencia el interés por la idea de lo híbrido:

Acá ya lo dijo el profeta del Nopal,  
el mestizaje cultural aquí nunca va a acabar:  
un rasta rancharo y un skatero jaranero  
y una jazzera que canta blues y bolero  
el mestizaje cultural es la misma campechana mental.

(*Ofrenda a Rockdrigo*, 2001)

De esta manera, en la versión de Iraida Noriega y los Rastrillos, la propia canción termina expresando verbalmente lo que va haciendo desde el principio en lenguaje musical.

El giro de esta propuesta va claramente hacia la posibilidad de enriquecimiento cultural que da el mestizaje entre tradiciones. Hay para quienes esto significa una traición a la canción de Rodrigo, puesto que la letra dice en un momento:

en la vil penetración cultural,  
en el agandalle transnacional,  
en el oportuno nortño-imperial,  
en la desfachatez empresarial,  
en el despiporre intelectual,  
en la vulgar falta de identidad.

*(El profeta del nopal, 1986; "3.3.5")*

Como si se tratara de una denuncia antes que de una propuesta de mezcla. Pero al mismo tiempo, como ya hemos visto en el capítulo 3, esta canción ejecuta la posibilidad de una mezcla entre una melodía de referencia a la canción ranchera que evoluciona hacia acordes rock. Si bien creo que podría interpretarse esa parte de la canción como una denuncia de la influencia extranjera, y concretamente estadounidense (nortño-imperial), la posibilidad de la construcción identitaria para Rodrigo implicaba la incorporación tanto de elementos extranjeros como nacionales. Finalmente, ¿qué otra cosa sería si no el "rock mexicano"? Rodrigo decidió incorporar ritmos de otros sitios, la hibridación de distintas formas musicales para crear un producto que hablara desde el fondo. En su discurso verbal manifiesta la crisis de identidad, pero en su discurso instrumental, en su lenguaje de notas, está proponiendo una posibilidad de expresión de lo mestizo.

## 5.2 Rockdrigo en la Fonoteca Nacional y otros homenajes

De los reconocimientos más importantes que ha tenido la obra de Rodrigo González, su incorporación a la Fonoteca Nacional en 2013 es sin duda el más importante en términos del concepto de cultura documental del que hablaba Raymond Williams. A partir del registro de los cuatro discos de Rodrigo como parte del acervo de la fonoteca, hay un reconocimiento oficial por parte de una institución gubernamental de la obra del músico. En ese sentido, su lugar como parte de la cultura se asienta de manera formal con esa incorporación a un canon oficial. Es, en términos de Bourdieu, una legitimación dentro del campo de la música popular.

En la nota de la Secretaría de Cultura se menciona la participación de Rodrigo de Oyarzábal y Fausto Arrellín en el evento oficial de ingreso a la fonoteca. De Oyarzábal comentó entonces su convicción de que González destacó por su uso original del lenguaje en la música rock: “En sus letras encuentro una comprensión rítmica. La permanencia de Rodrigo llegó y penetró como sea, de manera muy sensible... Él es de los grandes compositores que ha dado México.” También hizo ver la necesidad de desmitificarlo: “hay que meterse a su obra, entenderla, disfrutarla” (De Oyarzábal, 2013).

Así, a 28 años de la muerte del músico, el gobierno federal reconoce de forma oficial el valor de su obra. Quizás esto implique la posibilidad de que más adelante se realice alguna edición de su música desde las instancias gubernamentales. En todo caso, lo que sí es una posibilidad real es el acceso a su obra para cualquiera que tenga posibilidad de ir al archivo de la fonoteca y consultar el material.

Además de esto, en 2015 la conmemoración de 30 años del sismo de 1985 llevó a una serie de asociaciones civiles a pedir distintas formas de homenaje a Rockdrigo. En la estación de metro Balderas se colocó una placa que conmemora al roquero, así como una estatua del escultor Alfredo López Casanova, quien también se ha comprometido en una subasta para reunir el

dinero para hacer otra estatua en Tampico, ciudad de origen de Rockdrigo. En la estación Chabacano se realizó un mural del rock mexicano en el que González aparece caminando por la ciudad con alas en la espalda y su guitarra al hombro. Así mismo, en la estación Pino Suárez se exhibieron en una vitrina su guitarra junto con algunos cuadernos y otros objetos personales. De modo que la figura de Rockdrigo va ganando terreno en esa ciudad que moldeó buena parte de su creación musical.

### 5.3 ¿Quiénes escuchan y reivindican hoy a Rockdrigo?

Entre la comunidad musical Rodrigo González es una referencia inevitable. Grupos como Botellita de Jerez, Maldita vecindad y los hijos del quinto patio, Armando Rosas, además de los que ya hemos mencionado que participaron en la *Ofrenda a Rockdrigo*, reconocen el lugar de Rodrigo y la generación de los Rupestres en general como un hito en la historia del rock nacional. Café Tacvba, probablemente el más reconocido de los grupos de rock en el extranjero, en los últimos años contempló la posibilidad de grabar “Solares baldíos” también para homenajear a Rockdrigo, aunque al final no ocurrió (Rock, 2003).

Es decir, resulta difícil hallar un grupo contemporáneo de rock mexicano que no considere la referencia a Rockdrigo, al menos en el ámbito de la Ciudad de México, pues también es claro que su espacio de difusión es limitado. Finalmente sus discos no fueron distribuidos por disqueras famosas. Los circuitos de distribución de su música solían ser marginales, hasta que llegó el internet, claramente. Su lugar ha llegado a ser el del músico de culto.

El caso de Armando Rosas es por demás interesante, pues reivindica su herencia Rupestre, al tiempo que posee una sólida formación académica. Egresado de la Escuela Superior de Música, Rosas ha tenido mucho reconocimiento en los últimos años con composiciones propias, entre otras con música para películas. Ha participado en festivales internacionales y recibido

reconocimientos. Su culto a la música Rupestre lo llevó a crear una agrupación llamada Armando Rosas y la Camerata Rupestre en la que incorporando elementos de la música de cámara, y parodiando a Bach, pero con toda la intención de burlarse de la seriedad académica, publicó *Tocata, fuga y apañón*, un disco de canciones propias liderado por él en guitarra y voz, acompañado por músicos que interpretan instrumentos de cuerdas tradicionales de música de cámara (violín, cello, flauta), así como por armónica, bajo y batería. Sobra decir que las composiciones de Rosas destacan en términos técnicos. Así, con una estrategia muy original de síntesis entre “lo culto” y “lo popular”, su música es una incursión en un terreno indeterminado de fusión. En términos de discurso, consolida una música original que se considera heredera de los Rupestres al tiempo que no desdeña su aprendizaje de la más selecta tradición. En el libro *Rupestre*, el artículo dedicado a él se titula: “Un rupestre académico” (Pantoja, 2013: 126).

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio es un grupo que recupera a Rockdrigo y a los Rupestres en otro sentido. Con su propuesta heredera del ska, reggae, punk, además deudora de tradiciones locales como el danzón y el bolero, este grupo surgió ya en los 80 y tuvo mucho éxito a escala nacional en los 90 con el auge del llamado “rock en tu idioma”. Si bien la noción de mestizaje cultural es también clave en su producción, la herencia de la canción urbana de los 80 puede verse más en sus temas. En canciones como “Mujer”, “Morenaza” y “Un gran circo” se preocupan por retratar personajes de la ciudad y entornos de la capital ya sin sutilezas. En sus canciones hay una crítica más abierta a las situaciones sociales de los marginados e incluso atisbos de denuncia. Para este grupo los Rupestres en general son una fase indispensable de su formación, pues crecieron en la época de escuchar a los grupos en los hoyos fonqui antes de formar su banda. Su nombre mismo reivindica la identificación con un universo social de clase baja de la ciudad, además de homenajear un conocido bolero “Quinto patio”. Con su ritmo de ska y sus mensajes reflexivos, La Maldita causó mucho entusiasmo entre los jóvenes durante los 90, particularmente con

“Pachuco”, haciendo un paralelismo con los *outsiders* de los 50 y los jóvenes de principios de los 90:

Hey, pa, fuiste pachucho,  
también te regañaban  
hey, pa, bailabas mambo,  
tienes que recordarlo.

También con “Kumbala”, homenaje al tradicional baile de salón muy arraigado en Veracruz, Yucatán y Cuba desde el siglo XIX e importado a la Ciudad de México a mediados del siglo XX.

El Gran Silencio, surgido en Monterrey en 1992, hace un rock singularmente híbrido que mezcla reggae, ska, rock acústico e incluso rap y hip-hop. En este caso, desde el nombre mismo, la agrupación retoma una canción de Rodrigo, además de compartir elementos de esa poética de lo híbrido y lo fronterizo. Su tendencia hacia el hip-hop los ha llevado a popularizar el concepto de “chúntaro”, una suerte de subcultura de los barrios populares que se ha quedado en la memoria colectiva debido a las canciones “El retorno de los Chúntaros” y “Chúntaro Style” del álbum *Chúntaros Radio Power (2001)*.

Aunque Amanditita ha buscado desmarcarse de la figura de su padre, Rodrigo González, a quien prácticamente no trató y de quien tiene recuerdos vagos, es inevitable mencionarla como una de las figuras vinculadas con la música de Rockdrigo. Su nombre, Amanda Lalena, sintetiza dos tradiciones que influyeron en González: la trova latinoamericana por la canción “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara y el folk-rock anglosajón por “Lalena” de Donovan. Se reconoce como influida por músicos como Jaime López y Cecilia Toussaint. Su trayectoria como cantautora ha transitado por el género de la cumbia, rompiendo claramente con el rock. Sin embargo, en sus canciones juega mucho con los estereotipos sociales de la zona metropolitana de la Ciudad de México. En sus canciones de tono paródico como “Metrosexual”, “Odio a mi jefe”, “No me hallo” podemos encontrar elementos en común con la búsqueda de los Rupestres y

concretamente de Rockdrigo. El humor es un rasgo muy presente en su música rítmica que se ha difundido mucho como un típico producto de la industria cultural. En 2010 Amanditita rompió relaciones con Sony Music y en 2015 Random House editó su libro de corte autobiográfico *Trece latas de atún*. En dicho volumen apenas menciona su relación con Rodrigo a quien apenas conoció, pues ella vivía en Tampico y fue hasta la adolescencia que se trasladó a la Ciudad de México:

Entré a estudiar a la Sogem gracias a Modesto López, editor de discos Pentagrama, pues me ofreció dos mil ochocientos pesos por las regalías de los discos de mi padre, quien antes de morir en el terremoto de 1985 dejó un legado de más de setenta canciones (Escalante, 2015).

También se pueden hallar en internet versiones de agrupaciones menos conocidas o solistas que graban su propia interpretación de alguna de las más famosas canciones. Hay incluso versiones con músicos de sus huapangos con instrumentos tradicionales. Más allá de la gente del medio musical, los fans de Rockdrigo se hacen presentes en las tocadas en sitios como el Multiforo Cultural Alicia, el Centro Cultural José Martí, la plaza principal de Coyoacán. Como me decía Roberto González, se le escucha pero de forma marginal. Existe un público, pero se trata de un público disperso, quizás precisamente porque su propuesta apela a intereses distintos y porque mientras vivió hizo conciertos en esquemas muy diferentes: conciertos masivos en hoyos fonqui con Fausto Arrellín y Qual, conciertos en guitarra acústica y armónica solo o con Roberto González, Rafael Catana o Gonzalo Rodríguez.

Fausto Arrellín me comentaba de cómo se asombró cuando lo convocaron hace un par de años para una tocada en el Teatro Ferrocarrilero (2014) para muchachos de las escuelas vocacionales del Instituto Politécnico Nacional. Se trataba de un homenaje a Rockdrigo en el que los asistentes tenían entre 16 y 18 años, y tuvo miedo de que la música les fuera totalmente ajena. Ellos no habían nacido cuando Rodrigo ya había muerto. No obstante, resultó

que conocían su música. “A la tercera canción ya estaban coreando. Se sabían todas las canciones” (Arrellín, 2016). En ese sentido, creo que mucho de la personalidad de Rockdrigo, de lo que percibe al menos a partir de sus canciones, es muy atractivo para los adolescentes. Las canciones de desamor y el tono de incompreensión dentro de la sociedad son idóneas para ese público.

En el concierto de homenaje en 2014 en el que estuve, el Multiforo Alicia estaba lleno, el público eran esencialmente adultos, de entre 30 y 50 años en promedio. Se trataba de gente que conocía a los Rupestres que tocaban esa noche (Roberto González, Nina Galindo, Rafael Catana, Fausto Arrellín), o a los que luego se han incorporado a estos homenajes: Armando Rosas, Carlos Arellano. Tocaban algunos materiales propios y, en algún momento, una canción de Rockdrigo. En las versiones para esa ocasión, las canciones de Rodrigo sonaban vivas, precisamente porque las interpretaciones eran muy distintas al material grabado por él mismo; Armando Rosas incorporó el teclado en su versión de “Distante instante”, por ejemplo, mientras que Catana interpretó con su grupo “La máquina del tiempo” con guitarras eléctricas.

El momento más interesante fue cuando en la última canción subieron prácticamente todos los músicos convocados para cantar y tocar en colectivo “Metro Balderas”. El músico que había estado tocando la armónica, alguien que no estaba anunciado en el cartel pero que fue invitado en varias ocasiones a tocar con los otros grupos, había hecho improvisaciones en tono blues que acompañaban muy bien las canciones. Al comenzar “Metro Balderas”, de nuevo el intérprete fue invitado al escenario, y comenzó a tocar de forma improvisada; entonces, de pronto, otro hombre del público se aproximó hasta el frente y pidió la armónica. Desde su lugar comenzó a tocar las notas que Rodrigo tocaba en la canción.

La gran paradoja de la muerte que lo inmortalizó deja a Rockdrigo en un lugar idóneo para el constante homenaje. ¿Qué pasa con los otros Rupestres? Siguen ahí. Prácticamente todos los que en su momento se llegaron a sentir parte de ese colectivo siguen presentes. Algunos han tomado caminos

radicalmente distintos, pero en esencia todos siguen haciendo música y aparecen en foros aquí y allá, graban discos que se distribuyen en circuitos marginales: disqueras nacionales de distribución limitada, conciertos en centros culturales de universidades o instancias del gobierno. ¿Si Rodrigo viviera habría seguido su carrera también dentro de esos circuitos o habría grabado un disco en el extranjero como hizo Jaime López? ¿Estaría tocando en el extranjero? ¿Habría dejado de ser un producto de consumo local?

La tecnología actual hace pensar que sus canciones podrían haber obtenido mejores condiciones de grabación. Basta escuchar las versiones de sus canciones en la *Ofrenda* para darse cuenta de que actualmente los grupos cuentan con mucha más posibilidad de potenciar su talento con buenas mezclas y mejores instrumentos para el registro de su música. Y es aquí donde radica parte del problema en la restricción de su música. Dedicarle unas horas a escuchar sus grabaciones hasta hace unos años requería una disposición especial porque no se escuchaban bien, se notaban los vicios del registro. Hoy ya es diferente. Las versiones que pueden escucharse ahora en Spotify o en los CD permiten apreciar mucho mejor las virtudes de las canciones.

En cuanto a la ideología y la poética ¿hacia dónde habría evolucionado? ¿Se habría comprometido Rodrigo con las causas sociales, cuando comenzó a ser bien visto el rock de forma pública? ¿Habría participado en las tocaditas a favor del Ejército Zapatista de Liberación Nacional? ¿Habría accedido a la tentación de grabar con una disquera internacional para mayor difusión de su música? ¿Qué habría estado dispuesto a sacrificar? Sabemos por los relatos de Fausto Arrellín que no le gustaban los actos políticos y que no le interesaba definirse por una ideología. También es claro que algunas de sus canciones serían políticamente incorrectas y eventualmente tendría que haber optado por asumir una visión machista o bien cambiar de postura y dar otra imagen de sí mismo.

¿Seguiría Rodrigo siendo un músico marginal por convicción o por circunstancia? ¿O habría tenido la oportunidad de saltar al ámbito visible de las

bandas que tuvieron difusión nacional e internacional como Maná, Café Tacvba, Molotov? Realmente existían muchas posibilidades de caminos que pudo tener su carrera. Tal vez de no haber muerto en 1985 seguiría siendo un autor conocido en ciertos medios, más o menos como hoy, y nada más.

Lo que sabemos de cierto es que finalmente está ahí presente, más o menos visible, más o menos reconocido. Y, sobre todo, su música está disponible en internet (sea mediante los canales de video como Youtube, sea mediante la renta mensual de Spotify), con un potencial de difusión mayor del cual pudo tener en vida de él. Una de las página de fans de Rockdrigo González en Facebook cuenta con 6,874 seguidores.

Probablemente para esos adolescentes que asistieron al concierto de Fausto Arrellín en conmemoración de Rockdrigo, la música de este roquero siga siendo especial por el hecho de que no se escucha en las estaciones de radio más comerciales, porque no es música complaciente para bailar o pasar el rato, porque requiere poner atención a las letras que junto con la melodía reflejan una visión nostálgica de una ciudad que finalmente ya no existe del todo: una ciudad que se acabó con el sismo de 1985. Finalmente, Rodrigo llegó a mucha más gente de la que quizás consideró posible en algún momento.

O quizás sí Rockdrigo vislumbró que su propuesta musical llegaría lejos. A pesar del tono desparpajado que mostraba en sus conciertos y en las grabaciones en radio, forjó una mitología personal. En su pasión por el psicoanálisis junguiano y por la terminología *new age* muy propia de su generación fraguó la idea de un Profeta del Nopal, que muy a menudo se confunde por un sobrenombre de Rodrigo. Por lo que deja ver el registro de sus comentarios al respecto en el Café de los Artesanos y en charlas con sus amigos, Rockdrigo hablaba de ese dichoso personaje en tercera persona, como un ente que se le había revelado (al parecer en un estado alterado de conciencia luego del consumo de hongos alucinógenos) para compartirle sus “visiones del rock and roll” mexicano. Claro que todo esto puede tomarse como un gran chiste, incluso porque al parecer él hablaba siempre un poco en broma, un poco en

serio. Pero al lado de eso está su experimentación como compositor que llega a verdaderos hallazgos, así como sus distintas reflexiones sobre los géneros musicales y las hibridaciones de los mismos. Si dejamos a un lado todo ese discurso juguetón y sólo ponemos atención a la composición musical, Rodrigo González destaca como un guitarrista excepcional de muy amplio registro.

Como líder de un “grupo sin grupo”, de un movimiento con intereses inmediatos claros, aunque sin un rumbo del todo definido, no una vanguardia ni una corriente como tal, representa un espacio indeciso entre el presente y el pasado, entre la ciudad y el campo, y ya de manera específica entre lo eléctrico y lo acústico. Lo reivindican los que se nombran a sí mismos cantantes urbanos, que cada día hablan más desde otros lugares que no son la Ciudad de México. Porque la escena musical contemporánea en el país si bien sigue teniendo una fuerza rural con el advenimiento de la música norteña y la banda, cada vez ofrece más propuestas de grupos que se caracterizan por su sonido urbano.

La crisis que Rodrigo manifestó en muchos sentidos mediante su música ha evolucionado y desencadenado nuevas crisis. Definirse a partir de una sola identidad es cada día más complicado en una sociedad cambiante en la que el lenguaje, ese laboratorio perenne, sigue su curso veloz entre los hablantes, mientras que la música va a su propio ritmo. Hay tantas clasificaciones de rock hoy día que es difícil plantear un mapa de su evolución.

Si la intención de prohibir el rock durante los 70 era prevenir la difusión de este tipo de música capaz de congregarse multitudes, evitar que miles de jóvenes se reunieran para gritar al unísono: “Tenemos el poder”, como cuentan que ocurrió en 1971 en Avándaro, la estrategia fue totalmente contraproducente. No sólo porque quienes de verdad querían tocar y oír rock hallaron la forma de hacerlo, sino porque al difuminarse en la periferia el rock ganó escuchas. Cuando finalmente fue posible volver a organizar conciertos de manera legal en distintas zonas de la ciudad, el público había crecido por mucho. Además, ya no era sólo un tipo de música difundido entre las clases medias, sino una demanda popular de muchos sectores sociales.

No resulta extraño, por otra parte, que la legitimación del rock latinoamericano como fenómeno de masas entre los 80 y los 90 vuelve a poner de relieve la visión del subcontinente como región. El rock catapulta las identidades latinoamericanas. Como observa Motti Regev (2007), en muchos casos la presencia del rock lejos de verse como una imposición del imperialismo cultural, se vuelve una herramienta para fortalecer las identidades locales en su maleabilidad como género al que no solo pueden verse letras a estructuras consabidas, sino que permite la hibridación con otros géneros. El rock contribuye de esta manera a un replanteamiento de las identidades, o en todo caso a la discusión de las mismas. Canciones como “Lamento boliviano” del grupo chileno Enanitos Verdes, “Ojalá que llueva café en el campo” de la banda mexicana Café Tacvba o “Calaveras y diablitos” de los argentinos Los Fabulosos Cádillacs, retoman ritmos tradicionales de sus países, replanteando lo que significa hacer música chilena, argentina o mexicana.

Dice María del Carmen de la Peza, retomando la historia del rock en México:

Para el rock, excluido del espacio público y relegado a los hoyos funkies en la década de los setenta, salir a la luz, tomar las calles y los espacios públicos, y el zócalo en particular, ha sido un gran logro. El zócalo es la plaza principal de la Ciudad de México, centro político y religioso donde cada año se celebra el grito de la Independencia el 16 de septiembre; lugar de reunión de las grandes manifestaciones obreras organizadas por el sistema corporativo del PRI a lo largo de setenta años, símbolo de la nación y, como tal, rigurosamente controlado por la policía y el ejército; un testigo silencioso de la resistencia popular. Tomar el zócalo para manifestarse ha sido un acto con alto significado político para los roqueros, los grupos de rock y los movimientos de izquierda en México (De la Peza, 2014: 91).

Lejos de haber logrado un silenciamiento, el rock creció y obtuvo más vigor como posibilidad de manifestación pública en sus hibridaciones con ritmos como el ska, el reggae, o el funk. El discurso del rock tuvo tiempo de reinventarse. Un

grupo como Maldita Vecindad o Panteón Rococó que se han permitido criticar abiertamente al gobierno en concierto masivos en pleno centro de la Ciudad de México eran impensables en tiempos de los Rupestres. Y vuelvo a De la Peza,

la estrategia de El TRI para desnaturalizar los mitos de la nación es el uso de la ironía y el sarcasmo, Panteón Rococó informa a los espectadores y denuncia los actos de represión gubernamental en contra de movimientos sociales y sujetos concretos (De la Peza, 2014: 212).

Entre los jóvenes marginales el rock se iría convirtiendo en la expresión pública más visible. Un caso singular es el de la banda Los Panchitos, que emergió de la zona poniente de la ciudad, este grupo de adolescentes se convertiría en el prototipo de los “chavos banda”. La pandilla de Los Panchitos operó durante varios años con estos delincuentes juveniles que defendían su derecho a organizarse de esta manera para ganarse la vida ante la escasez de oportunidades. La referencia a esta banda aparece tanto en canciones del Tri, como en “Las aventuras en el Distrito Federal” de Rockdrigo.

Desde luego que no todo el rock es político, y que así como pueden destacarse grupos que hacen público un discurso polémico, crítico, también los hay que fluyen con la lógica de lo comercial, e incluso los que se pueden inscribir sin mayor problema como productos de las industrias culturales. Que finalmente el rock, según para quién, ha sido también un muy buen negocio. José Agustín sintetiza el panorama del rock en los 80 de esta manera:

El rock mexicano había logrado rebasar muchas de las obstrucciones del sistema, reconquistó a la clase media y claramente ampliaba sus influencias, por lo que Televisa se alarmó (eran grupos que no controlaba y que daban una visión contracultural, alternativa del sistema), así es que urdió la campaña “rock en tu idioma”, que aprovechó el interés creciente por los nuevos grupos nacionales y lo canalizó hacia grupos inanes, como Timbiriche [...] en vez de promover a Rockdrigo, al Tri o a Botellita. Con esto, el naciente rock mexicano quedó fuera del gran sistema industrial y

volvió a la marginalidad, otra vez sin acceso a las grandes disqueras, a la radio comercial o a la televisión privada (Agustín, 1998: 93).

Así, en tanto espacio en disputa, como dice María del Carmen de la Peza (2014), o en tanto arena de lo popular, si lo vemos desde la perspectiva gramsciana que han reelaborado los estudios culturales, el rock ha tenido una mayor visibilidad como tal, aunque no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de resonancia, ni el acceso a los mismos foros.

#### 5.4 El Multiforo Cultural Alicia

Conocido como el Alicia, que abrió sus puertas al público en 1995, este sitio es la referencia más viva de los Rupestres. Si bien han sido el lugar en el que se han dado a conocer muchas bandas nuevas desde los 90, en condiciones más justas que en muchos otros sitios donde fuerzan a los grupos a vender un número de boletos para poder tener oportunidad de tocar, el Alicia le ha dado foro a los Rupestres por considerarlos roqueros comprometidos con una idea básica del rock and roll. Como ya se ha mencionado, en este foro se han realizado los conciertos de homenaje a Rockdrigo.

Es, por tanto, el espacio que viene a reivindicar la posibilidad de continuidad a la generación Rupestre. Comenta María Teresa López en el libro *Alicia en el espejo. Historias del Multiforo Cultural Alicia*:

Las primeras semanas toca Paco Barrios “El Mastuerzo”, Trolébús, Armando Rosas y la Camerata Rupestre, Nina Galindo, entre otros. El 22 de diciembre se celebra el primer concierto de ska con Estrambóticos y la Tremenda Korte, y cierran el año y primer mes de vida con los muñecos de Tex-Tex (López, 2010: 23).

Desde luego que esto no significa necesariamente que las agrupaciones más jóvenes se asocien con el Manifiesto Rupestre, ni que se adhieran a los

lineamientos que planteaban entonces los compañeros de Rockdrigo. Hoy, además de ser lo más cercano a una casa para Gerardo Enciso, Armando Palomas, Arturo Meza y otros músicos que se sienten herederos de los Rupestres, es también el espacio que se ha mantenido como foro de movimientos novedosos, incluyendo una versatilidad de géneros como el ska, blues, rap, surf.

Con su A de anarquía bajo el gato Cheshire, el Alicia ha sido también un espacio que se identifica con el apoyo al zapatismo, así como con la cultura anarquista y con distintos movimientos de acción ciudadana. El diseñador gráfico Andrés Mario Ramírez ha sido una pieza fundamental no sólo para realizar los trazos de carteles emblemáticos de los conciertos, sino de una cantidad innumerable de eventos políticos como marchas y congregaciones culturales de resistencia, así como folletos, calcomanías, entre otros impresos en las distintas coyunturas políticas.

El hecho de localizarse en la avenida Cuauhtémoc, en la colonia Roma, un espacio visible y céntrico, muy cercano a una estación de metro, le da a este centro cultural un carácter único, pues actualmente sigue siendo muy barato en contraste con los lugares donde suelen presentarse grupos de música. En ese sentido, si bien es un espacio que Rodrigo González nunca conoció, ni hubiera sido imaginable en tiempos de represión del rock y otro tipo de manifestaciones juveniles, es inevitable pensar que su fantasma mora cerca de ahí. Así lo sugiere un cronista anónimo que describe uno de los conciertos de homenaje al músico tamaulipeco.

Pronto todos estábamos silbando la famosa tonada: “cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos”. Era sin duda la canción más esperada de la noche. Por fin lo entendí en medio de la euforia: Rodrigo estaba ahí, en las notas etílicas pero honestas de Qual, en los ojos vidriosos por la emoción del Fausto, en la banda que no paraba de cantar, bailar, saltar y gritar las canciones del Profeta del Nopal. En las paredes del antro, en los envases de cervezas rotos, en el humo de los cigarros... se podía sentir

al Rockdrigo en todas partes, casi pude imaginarlo al fondo, recargado en la pared, con sus horrendos lentesotes, fumando y cheleando. Definitivamente Rockdrigo no ha muerto, quien piense lo contrario, nunca ha estado un 19 de septiembre en el Alicia (en López 2010: 70).

Sin duda, no seré yo quien lo niegue.

### 5.5 *Rupestre*, el libro y el documental

En 2013, Jorge Pantoja, quien había trabajado como gestor cultural en el Museo del Chopo, y por tanto fue un elemento central en la organización de los llamados festivales Rupestres, al lado de la escritora Ángeles Mastretta coordinó recientemente la publicación de un libro de difusión gratuita (diseñado por Andrés Mario Ramírez, colaborador del Alicia), así como un documental dirigido por Alberto Zúñiga en 2014. Ambos proyectos contaron con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Se trata en ambos casos de un valioso esfuerzo por dejar registro del movimiento, enfatizando que no se trata solo de Rockdrigo, aunque desde luego le reconocen su lugar como líder moral. El problema es que con la mitificación del “héroe muerto”, se tiende a pensar que lo Rupestre desapareció, cuando los músicos siguen ahí en activo. Si bien a lo largo de la discusión que se extiende entre el documental y el libro, la pregunta sobre qué es precisamente lo Rupestre queda abierta, pues en realidad nadie consigue dar una definición conclusiva, Pantoja y sus colaboradores logran describir en amplitud el fenómeno:

Nacieron, crecieron y se reprodujeron en el centro de una incesante acción cultural y social. Su andar se entrelaza con el de muchos que a través de la música, la literatura y todo arte posible, construyeron un oxígeno necesario entre tanta polución (Silva en Pantoja, 2013: 9).

El libro reconoce el lugar pionero del disco *Sesiones con Emilia* (1981) en el que los temas compuestos por Roberto González y Jaime López son interpretados junto con Emilia Almazán. “Esa música trascendía lo trovero y lo folklórico para convertirse en una expresión genuina de la Ciudad de México”, dice Alejandro de la Garza (en Pantoja, 2013: 13).

Una de las figuras más singulares que figura en *Rupestre* es Eblen Macari, entrevistado por Rodrigo de Oyarzábal para el libro. Macari es el más excéntrico de los Rupestres en el sentido que su música ha explorado caminos híbridos muy arriesgados, en busca de sonidos distintos, de relaciones no evidentes entre los géneros musicales. Sobre su álbum *De Beirut a Cosamaloapan*, Macari comenta que las composiciones contienen elementos árabes, música barroca de clavecín y sonos. Epítome del mestizaje, este músico explora en las raíces de su lejana familia libanesa, así como la herencia veracruzana, interpretando y componiendo con una diversidad de instrumentos musicales.

Eblén Macari, a diferencia de los demás músicos que se han definido a partir del rock, graba sus discos y da muchos conciertos en instancias culturales gubernamentales. Su exploración musical también va por el lado del folclor europeo, concretamente los ritmos irlandeses, así como músicas de India y del continente africano. De esta manera reafirma, desde su muy personal perspectiva, el carácter mestizo de sus composiciones, y el raigambre histórico de la mezcla en la música popular:

En el caso del son jarocho, es la música barroca del siglo XVII, la música africana que llegó con los esclavos negros traídos por los portugueses y la influencia indígena que, aunque es muy poquita, está ahí.

No podemos hacer algo que no tenga diferentes raíces, toda la música es mestiza, afortunadamente (Macari en Pantoja, 2013: 43).

En su propio disco *De Beirut a Cosamaloapan* Macari identifica estas hibridaciones, en una canción como “Costa fenicia”, en la cual “el clavecín y la guitarra están al unísono a propósito, donde los armónicos resuenan de manera

simpática, muy especial, y van creando otras voces” (Macari en Pantoja, 2013: 44).

En una reflexión muy franca, Macari reconoce que lo suyo es la música por encima de las letras, de ahí que ha hecho principalmente proyectos de composición instrumental. Incluso se pregunta sobre la vaguedad del término y desprestigio del término rupestre: “todos somos Rupestres cuando hacemos bien las cosas, pero ese otro término de mal hecho, de no estudio, no afino, no canto: eso no ayuda mucho” (en Pantoja, 2013: 40). También cuestiona que se ha desgastado el tema urbano. Para él, la esencia de permanecer haciendo música consiste en innovar. Hay canciones que escribió en los 80 que prefiere ya no tocar, porque ya no se identifica con ellas, de ahí que la experimentación sea su bandera. Hacia el final plantea esta tesis que coincide en buena medida con la propuesta de Rockdrigo: “El folk es la raíz que le da vida a las cosas. Una música sin raíz no tiene mucho futuro. La música tradicional como base es buena para crear” (Macari en Pantoja, 2013: 48).

En una búsqueda similar de identidad mestiza, Roberto González plantea que sus discos *Madre Mesoamérica* (2000) y *Alvaraderías* (2004) son complementarios en un sentido mítico. Mientras que el primero se enraíza en lo femenino mítico, el segundo es lo masculino en la lógica de asimilar la figura de la madre como lo indígena y el padre como lo español, muy a tono con las discusiones de la mexicanidad de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1993).

Para Rafael Catana, el movimiento Rupestre creció con la muerte de Rockdrigo, porque “se integraron Arturo Meza, Gerardo Enciso, Mauricio González Gómez, Armando Rosas, Carlos Arellano, Marco Ruiz” (Catana en Pantoja, 2013: 57). Para él, el movimiento se consolida con esa llegada de sangre nueva. Así, el libro *Rupestre* cierra con artículos sobre Armando Rosas, Gerardo Enciso, Arturo Meza, El Haragán, Armando Palomas, músicos que se consideran herederos del movimiento y parte de esa generación que revitalizó lo

Rupestre, aunque en ocasiones ya se hablaba más de rock urbano de forma genérica.

## 5.6 Un sondeo en redes sociales

Una encuesta rápida que realicé para sondear el conocimiento acerca de Rodrigo González entre mi círculo de conocidos en la red social Facebook mediante la plataforma Survey Monkey reveló algunos elementos de los límites en la difusión de su trabajo. Se lograron 100 respuestas, de las cuales quiero observar y comentar algunos aspectos.

De esa población, 52% son mujeres y 47% hombres. El 70% de los encuestados afirmaron que habían realizado sus estudios recientes en escuela privada, lo cual no es de extrañar pues una parte importante de la población encuestada son exalumnos de instituciones privadas en las que he impartido cursos de diversas materias de Humanidades, así como excompañeros de preparatoria y conocidos que han estudiado en universidades privadas.

El 43.3% reveló no estar “nada familiarizado(a)” con la música de Rodrigo González, mientras que 30.3% dijo estar “poco familiarizado(a)” y sólo 26.26% se consideró “muy familiarizado(a)”. 41 personas de 100 mencionaron que conocían al músico debido a familiares, amigos o por amistades en la escuela. 5 personas afirmaron haberlo visto tocar en vivo. 8 personas dijeron conocerlo por medios de difusión como la radio, revistas, algún libro de José Agustín o la televisión. Otras 6 personas comentaron que sabían de él a raíz del temblor de 1985. 4 personas mencionaron que se enteraron de su existencia a raíz de su conocimiento de la cantante Amanditita, hija de Rodrigo González, y 10 personas dijeron no haber escuchado antes sobre él, mientras que las restantes 15 no contestaron.

A la pregunta de con qué frecuencia escuchan a Rodrigo González respondieron 71 personas. 73.24% revelaron no escucharlo casi nunca o nunca.

23.94% afirmaron escucharlo con frecuencia y 2.82% admitieron escucharlo con mucha frecuencia.

Este ejercicio da una idea de cómo los alcances de difusión de la obra de Rodrigo González son limitados. De entrada habría que tomar en cuenta que hasta años recientes su música se conseguía únicamente en sitios específicos como librerías universitarias, centros culturales, ferias de libro. De las 58 personas que contestaron en qué medio habían escuchado la música de Rockdrigo, 79% de los encuestados afirmaron escucharlo en disco o casete, 53% en Youtube y otras plataformas en línea, y 10.34% marcaron la casilla de Spotify.

En términos generales, el sondeo revela que la obra de Rockdrigo no deja de ser una manifestación circunscrita a grupos específicos que buscan identificarse con elementos que remiten a la búsqueda de un cierto tipo de música popular. Por otra parte, es claro que no es un producto cultural para todo el mundo. Entre las 67 respuestas sobre si consideran valiosa la música de Rockdrigo, se mencionan su carga poética, su capacidad para retratar la vida cotidiana en ciudad, así como la fusión del rock con música tradicional mexicana. También aparecen comentarios del tipo “es representativa de una época” o “narra sus andanzas en la Ciudad de México con humor y una cierta crítica social”. Otra voz más aguda considera que: “la rima de las canciones no es sorprendente, sin embargo refleja la cultura musical de los ochentas de la Ciudad de Mexico”. Hay también quien lo identifica con una generación específica, se mencionan los Rupestres y grupos más recientes en los que se puede hallar una herencia. Desde luego hay también quienes dicen que no es un músico valioso, que sus letras son malas. Algunos mencionan que les parece simpático o chistoso. Hay además gente que menciona que ha visto la estatua en la estación de Balderas, pero que no sabe quién es.

En conclusión, si bien la muestra es muy parcial, da una idea general de cómo Rodrigo González sigue siendo una figura conocida sólo en un ámbito restringido.

## 5.7 El legado de Rockdrigo

Motti Regev (2007) retoma los criterios formulados por Bourdieu desde su perspectiva de sociología de la cultura para el análisis de la música pop-rock. Si bien a Rockdrigo no le toca, ni por época ni por los medios de difusión, la etapa más cosmopolita del rock mexicano que puede ubicarse en los años 90, hemos visto que sitúa en el incipiente campo del rock mexicano algunos de los fundamentos de lo que Regev (2007) identifica como un cosmopolitismo estético que se puede localizar en lo colectivo a una escala estructural. Bajo esta lógica, la representación y performatividad de una cultura etno-nacional singular se basa en las formas de arte contemporáneas, como el pop-rock (Regev, 2007: 319). Ejemplos actuales de esto para el caso mexicano pueden ser productos culturales como los de Molotov y Café Tacvba que ya hemos mencionado.

Dado que el pop-rock, según Regev, se define a partir de la amplificación del sonido, así como del uso de instrumentos eléctricos y electrónicos, entre otros aditamentos técnicos que sirven para manipular el sonido; la música de Rodrigo va a medio camino, pues sólo en sus conciertos con Qual empleaba este tipo de instrumentación, mientras que mantenía vigente su modalidad acústica en otros ambientes. Si a esto agregamos que el artificio del pop-rock se define, principalmente, a partir de la producción de discos en estudio, Rockdrigo definitivamente no terminó de asimilar el habitus del pop-rock. Mucho menos tuvo posibilidad de cruzar el umbral hacia lo que Regev denomina “el campo global del pop-rock”, pues González vacilaba en todo caso, como hemos visto, entre la esferas del folk y del rock nacionales.

Regev complementa la propuesta de Bourdieu con una perspectiva más abierta de la agencia, lo cual resulta muy útil para poder comprender el papel de ruptura que plantea Rockdrigo. Como en el caso de Bob Dylan, o de Neil Young, la transición significa un acto de violencia en el ámbito de origen (el folk). Ya

hemos visto en el capítulo 2 como para Jaime López, probablemente el solista contemporáneo de Rockdrigo más destacado, el desafío al campo del folk nacional, y específicamente al ámbito Rupestre lo lleva a autoproclamarse un Caín. Hay gente que considera que López tendría que pedir disculpas por haberse presentado en Televisa o por haber grabado un disco en Nueva York (Herbert, 2014).

En términos de elasticidad del habitus, resulta curioso ver a Jaime López en uno de sus más recientes conciertos en el Foro del Tejedor de El péndulo, cafetería y librería en la colonia Roma de la Ciudad de México, una zona que ha venido pasando recientemente por un proceso de gentrificación. El músico va en atuendo negro, de chaleco, mostrando sus tatuajes en ambos brazos, con botas y pantalones vaqueros, y con un sombrero tipo Leonard Cohen. López ofrece un repertorio de éxitos que incluye desde piezas de blues en guitarra acústica con amplificador, algunas acompañadas de armónica; un bolero *a capella*; una canción ranchera; la célebre “Chilanga banda”, que en la versión original es un rap, y para finalizar, algunas composiciones para piano. La versatilidad posiciona a este artista en su permanente zona fronteriza, como bien lo enuncia su composición “Fuereño forever”.

Al comenzar esta investigación en 2010, parecía que la difusión de Rodrigo González era escasa. Hoy, todo parece indicar que renace un interés por divulgar su obra. En los pasados cinco años se han retomado los conciertos conmemorativos en el Alicia, se han realizado dos estatuas, sus discos están disponibles para escuchar legalmente en Spotify. En el mes de mayo de 2016 dicha plataforma registra 670 seguidores de Rockdrigo González, muy baja si lo comparamos, por ejemplo, con Jaime López que tiene 2,073 seguidores, o directamente con Café Tacvba que presenta casi 1, 200, 000 escuchas al mes. Es importante tomar en cuenta que el servicio óptimo de Spotify tiene un costo mensual y requiere, desde luego, el uso de internet. En 2014, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía en México reveló que el 44.4% de la población de seis años o más se declaró usuaria de internet y el 34.4% de los

hogares en México contaban con conexión a la red. Lo cual nos da una clara referencia de las posibilidades de acceso a ese tipo de servicio (INEGI, 2015). El habitus de la audiencia también es determinante en la práctica de la escucha.

A partir de las diferentes formas de celebrar lo Rupestre que se han presentado en este capítulo, creo que se puede afirmar que la figura de Rodrigo González en particular, y el movimiento que lideró, al que le trató de dar un sentido mediante la redacción de un manifiesto, si bien no una ideología tan nítida, ha logrado traspasar, finalmente, la barrera del mero “mito”.

Claramente, la música de Rodrigo González no es para todos los gustos, más allá de las condiciones en que se produjeron las grabaciones, y demás cuestiones técnicas. Sin embargo, su propuesta musical original, así como sus letras novedosas y bien integradas en las canciones han logrado permanecer en el imaginario colectivo, aun de manera marginal.

Cada vez de forma más evidente se materializa en homenajes y conmemoraciones. Su obra está viva, pues si volvemos a aquella definición que propone David Hesmondhalgh de los creadores simbólicos como quienes, entre otras tareas, recrean e interpretan “historias, canciones, imágenes” (Hesmondhalgh, 2002: 12), sus temas están siendo en constante reinvención.

Todo indica que, en su justa medida, vivimos una revalorización del trabajo de Rodrigo González. Probablemente su música nunca alcance una difusión masiva. No obstante, el reconocimiento de su aportación a la evolución del rock mexicano está ahí, aún sea en círculos específicos.

Más allá de esa valoración, también hay una audiencia, por poco representativa que se considere a una escala nacional, que busca su música y la reproduce por gusto. Pero decir que es una cuestión de mero gusto implicaría simplificar radicalmente el fenómeno de la identificación. Ya hemos visto con Simon Frith (1987) que la música popular en sí misma no es revolucionaria o reaccionaria en términos ideológicos, sin embargo la conformación de una audiencia en torno a ciertos géneros, y en torno a ciertos intérpretes implica un posicionamiento político, en el amplio sentido del término. Es muy difícil pensar

que muchos jóvenes entre las clases populares de las zonas urbanas de México, no sientan como propio un estribillo como:

No tengo tiempo de cambiar mi vida,  
la máquina me ha vuelto una sombra borrosa.

(*El profeta del nopal*, 1986)

Es en ocasiones como ésta donde la contracultura y la subcultura se tocan. La reflexión de Rockdrigo puede quizás clasificarse dentro de la primera, en su anclaje a referentes intelectuales, a ciertas lecturas y discusiones con autores herederos de la teoría crítica. Pero el significado es contundente y quienes se pueden apropiar de la frase son muchísimos más. Se amplía el referente hacia toda una gama de subalternos en un sistema económico social de clases tan contrastadas como se vive en México. Para darse una idea del problema, veamos que según cifras de la OCDE en 2014, sólo tres de cada 10 jóvenes logra concluir una formación universitaria y menos de la mitad de los jóvenes mexicanos concluye la educación medio superior (Poy, 2014).

Una canción como “Asalto chido”, de la que ya mencionamos su dimensión transgresora al describir un atraco violento (ver apartado 4.2.7), no puede menos que considerarse provocadora. De ahí que no es difícil pensar en los muchos jóvenes que se pueden sentir atraídos a entonar una canción que sugiere el choque entre clases sociales, y que retrata el robo a mano armada desde una perspectiva aventurera. Los distintos retratos urbanos que se expusieron en el capítulo anterior como “Balada del asalariado” (4.1.3), “Susana de la mañana” (4.2.2) y “Ama de casa un poco triste” (4.2.9) son en muchos sentidos propuestas de observación de las realidades que siguen vigentes.

Desde luego que más allá de esas identificaciones en el ámbito de lo político, también están las canciones de desamor, nostálgicas y *bluseras* de Rodrigo González en las que hay otro tipo de identificación. ¿Quién no ha sentido alguna ocasión que el reloj “es más que un calendario” o que el amor se

desvanece como “un requinto de jazz, fugaz e improvisado”, o incluso que ha “corrido con algo de suerte en estas páginas dibujadas por la muerte”?

David Hesmondhalgh (2008) afirma, retomando la tradición de los estudios culturales, que la música es un espacio que destaca en su posibilidad de reunir los ámbitos público y privado ofreciendo conexiones entre la identidad individual y la identidad colectiva (2008: 2). Ya hemos hablado, por otra parte, de la disposición del rock, a partir de su contexto en los años 60, a la rebeldía manifiesta tanto en las ideas como en la expresión corporal. En tanto que la música de González no termina de embonar del todo en el rock, pues la mayor parte de sus grabaciones no registran batería ni bajo, y en muchos casos se trata de instrumentos acústicos, no eléctricos; pero por otra parte no es sólo identificable con lo folklórico, pues los ritmos que emplea sí llegan a retomar elementos del rock de manera abierta, su producción musical requiere una disposición a escuchar algo distinto.

Si ha seguido gozando de un público que intercambia su música, que la solicita en el tianguis del Chopo, que compra los discos en ferias de libro, se trata en parte de una audiencia que retoma el esquema del culto a lo marginal, que también se continúa de una generación a otra. Bajo la óptica de que el rock ha conllevado una comercialización que lo ha sumergido en el mar del capitalismo, la música de Rockdrigo es una suerte de tabla de salvación.

Con el auge de la moda hipster en la Ciudad de México, no es de extrañar que ahora circulen los discos de vinilo de *Hurbanistorias*, en la medida en que esta moda implica un gusto por lo marginal, lo *underground*. El paso de los años va dando una pátina de *vintage* a la música de González, además de ser emblemática como producto de un artista que murió en el sismo más impactante de los últimos años, y que, como ya hemos visto, implicó una sacudida social importante, además de la telúrica. Desde una perspectiva de la estructura social, podría considerarse que la música de Rodrigo González es parte de ese corpus de música muy variada en la que ciertas élites culturales llegan a considerar como una muestra de mayor superioridad en el rango emocional, como propone

Hesmondhalgh (2007) retomando el trabajo del sociólogo danés Cas Wouters. La caricatura de este tipo de escucha podría resumirse en la siguiente frase: “Soy tan alternativo y tan *cool* que escucho a Rodrigo González.”

El deseo de escuchar a Rockdrigo implica o bien un interés en el desarrollo de la música popular, particularmente la evolución del rock mexicano, o bien una cierta disposición hacia el retrato nostálgico de la Ciudad de México, en los tonos de blues que él plantea, además de un público que se divierte con las canciones más humorísticas.

Rockdrigo, entonces, ha sobrevivido a los años. Su música está ahí más allá de la leyenda. Como testimonio de una época, como resquebrajadura de una ciudad que sigue en constante transformación, ahora que vuelve a ser Ciudad de México y deja atrás su estatuto de Distrito Federal. Mas, sobre todo, desde esa mirada del que no termina de ser parte de la ciudad y la retrata desde esa posición crítica.

## **Conclusión y reflexiones finales**



*¿Qué país, qué territorio vive uno?  
¿Dónde la magia del silencio, el llanto  
del silencio en que todo se ama?  
(¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?)*

*Uno se lo pregunta  
y uno mismo se aleja de la misma pregunta  
como de un clavo ardiendo.  
Porque todo parece que arde  
y todo es un montón de frías cenizas,  
un hervidero de perfumados gusanos  
en el andar sin danza de las jóvenes,  
un sollozar por su destino  
en el rostro apagado de los jóvenes,  
y un juego con la tumba  
en los ojos manchados del anciano.*

*Todo parece arder, como  
una fortaleza tomada a sangre y fuego.  
Huele el corazón del paisaje,  
el aire huele a pensamientos muertos,  
los poetas tienen el seco olor de las estatuas  
—y todo arde lentamente  
como en un ancho cementerio.*

*Todo parece morir, agonizar,  
todo parece polvo mil veces pisado.  
La patria es polvo y carne viva, la patria  
debe ser, y no es, la patria  
se la arrancan a uno del corazón  
y el corazón se lo pisan sin ninguna piedad.*

*Entonces uno tiene que huir ante el acoso de los  
búfalos  
que todo lo derrumban, ante la furia imperial  
del becerro de oro que todo lo ha comprado  
—la pequeña república, el pequeño tirano,  
los ríos, la energía eléctrica y los bancos—,  
y es inútil invocar el nombre de Lincoln  
y es por demás volver los ojos a Juárez,  
porque a los dos los ha decapitado el hacha  
y no hay respeto para ninguna paz,  
para ningún amor.*

*No se tiene respeto ni para el aire que se respira  
ni para la mujer que se ama tan dulcemente,  
ni siquiera para el poema que se escribe.  
Pues no hay piedad para la patria,  
que es polvo de oro y carne enriquecida  
por la sangre sagrada del martirio.*

*Pues todo parece perdido, hermanos,  
mientras amargamente, triunfalmente,  
por la Avenida Juárez de la ciudad de México  
—perdón, Mexico City—  
las tribus espigadas, la barbarie en persona,  
los turistas adoradores de "Lo que el viento se llevó",  
las millonarias neuróticas cien veces divorciadas,  
los gangsters y Miss Texas,  
pisotean la belleza, envilecen el arte,  
se tragan la Oración de Gettysburg y los poemas de  
Walt Whitman,  
el pasaporte de Paul Robeson y las películas de  
Charles Chaplin,  
y lo dejan a uno tirado a media calle  
con los oídos despedazados  
y una arrugada postal de Chapultepec  
entre los dedos.*

Efraín Huerta, "Avenida Juárez".

La voz profética de Efraín Huerta en su poema “Avenida Juárez” de 1956 parece cada vez más una interpretación de la realidad cotidiana, tan palpable o incluso más que hace 60 años. Ese espíritu de crítica palpita en las visiones de “Vieja ciudad de hierro”, “Rock en vivo”, “Metro Balderas”, “Tiempos híbridos”, canciones que Rockdrigo compuso una treintena de años más tarde en medio de una etapa que él califica de confusión, un “tiempo de híbridos”.

La cualidad “fronteriza” de la música de Rockdrigo le permite la posibilidad de ser original, auténtica, al tiempo que padecer las desventajas de no ser un producto de las industrias culturales. La creación de este músico se ve limitada por sus condiciones de producción y distribución a un mercado restringido, no al público de masas. Como músico que experimenta y propone, no se niega a las aportaciones de la música más comercial, y abraza también la cultura tradicional mexicana y la producción de autores extranjeros. Dentro del amplio espectro que pueda abarcar la clasificación de música popular, sus posicionamientos son claros. Podría decirse en términos de Umberto Eco que la producción de Rockdrigo es un ejemplo de lo “integrado”.

Ante la crisis nacional en términos políticos, económicos e incluso identitarios (con todo lo que implica la penetración del modo de vida estadounidense de la que ya hablaba Huerta en 1956 y que ha seguido avanzando), Rodrigo le apuesta a la integración. Se llega a quejar de la “vil penetración cultural”, del “agandalle trasnacional”. Pero eso no implica hacer a un lado la influencia extranjera, sino justamente incorporarla. Me atrevo a sugerir que ese es también parte del mensaje de “Tiempos híbridos”: no dejarse sencillamente avasallar por la cultura extranjera, sino apropiarse de ella como han hecho tantos grupos de rock nacional en los últimos treinta años.

La cuestión no estaría en cómo salirse del mundo globalizado, sino en cómo redefinir las identidades. A esa misma pregunta que Rubén Darío planteó en su poema “Los cisnes” a finales del siglo XIX: “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?”, y que Efraín Huerta retoma en el poema citado, Julio Cortázar respondió en los años 60: “Tantos millones de hombres no hablaremos inglés, hablaremos español”. Pero eso no quita, por supuesto, que un escritor de la época de mayor difusión de la novela latinoamericana no incorporara en su obra el aprendizaje de escritores anglosajones como Poe y Hemingway, franceses como Breton y Yourcenar, y también autores de países vecinos como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias o el cubano Alejo Carpentier.

El rock mexicano sobre el que Rodrigo González hablaba como un estar sucediendo, un proceso en construcción, habría de apostar por la mezcla, por la combinación de elementos de distintos géneros junto a lo cual se esbozara también la perspectiva de una realidad cotidiana en constante cambio. Como sostiene Jaime López, música fusión es un pleonismo, hacer música ya implica la idea de mezclar, no existe una música pura. No obstante, desde esa mezcla es posible construir o reinventar las identidades. El rock mexicano habría de ser ante todo un producto heterodoxo, de raigambre transcultural. ¿Qué es después de todo México, un país que conlleva, como observaba Alfonso Reyes, la contradicción de escribirse con “equis” y pronunciarse con la “jota”?

Regresando al paralelismo con la literatura, si la novela latinoamericana se consolidó como una propuesta genuina en la década del 60, el rock latinoamericano a su vez, en sus propios circuitos con su propio público, se abrió paso durante los 80. La fugaz participación de Rodrigo González en la transición del rock como fenómeno extranjero a un rock nacional con identidad propia y con una serie de mensajes que comunicar es una piedra angular en el proceso.

Quienes crecimos en los noventa estamos ya acostumbrados a que la música de rock latinoamericano sea parte de nuestra cotidianidad. El fenómeno del “rock en español” marcó nuestra formación. Ya entrada la década de los noventa, apareció el canal de televisión privada TV Azteca que hizo competencia

a Televisa con programas extranjeros (series estadounidenses, caricaturas japonesas) y también con videoclips; entre ellos los de rock latinoamericano. En estas épocas, el rock ya no era remotamente algo que se escondiera o fuera mal visto, era parte del espectro de las prácticas culturales. No obstante, el rock ha sido visto hasta fechas muy recientes como un fenómeno de jóvenes, como un fenómeno mediático, acaso trivial, al que se le da poca importancia en términos de cultura.

Como ya dije en el capítulo quinto, hoy todo parece indicar que el lugar de Rodrigo González está siendo revalorado. No me extrañaría que eventualmente aparezca alguna nueva versión de sus canciones sobre la Ciudad de México, o incluso un nuevo disco de homenaje realizado por otros artistas. En las múltiples transformaciones de la capital de la República Mexicana, sus habitantes parecen ya asumir como parte de su idiosincrasia la presencia viva, no del fantasma, sino de la leyenda viva del rockantovero Rodrigo González.

Mas no todo se ha de quedar en leyenda. Existe en términos de producto cultural, una obra que ya también se ha ganado el reconocimiento de ciertas instituciones, pues contaba con el de sus escuchas desde hace años.

He citado las investigaciones que se le han dedicado a Rodrigo González, que son pocas todavía, pues mi deseo es que esta tesis contribuya a la discusión sobre su obra. González es una figura *sui generis* en la historia del rock en México que supo valorar los diferentes elementos asequibles desde su capital cultural al lanzarse en una búsqueda personal para consolidar su obra. Se han señalado también algunos de sus puntos flacos, fundamentalmente la falta de trabajo a profundidad en algunas de las letras de sus canciones, contrastante con el sólido acervo musical y su experimentación en ese sentido. Un equilibrio entre ambos aspectos habría potenciado su trabajo. También es cierto que juzgar lo que conocemos de su obra es una tarea riesgosa, tomando en cuenta que en vida sólo tuvo tiempo de grabar un casete; lo demás era *work in progress*. El término abrupto de su vida frustró su carrera, aunque, al mismo tiempo, su muerte ha sido un factor determinante para su reconocimiento. Creo

que es urgente un análisis desde los estudios musicales que de cuenta minuciosa de las innovaciones y recreaciones en términos de géneros, estructuras y melodías. En ese sentido, su ingreso a la Fonoteca Nacional invita a pensar que no falta mucho para que merezca la atención de los musicólogos.

Vuelvo, finalmente, al planteamiento de Umberto Eco a propósito del contraste entre la “canción de consumo” y la “canción distinta”.

¿Será posible una operación cultural tal, a nivel de la música de consumo, que un nuevo compromiso como el manifestado por una canción “distinta”, se realice teniendo en cuenta las exigencias profundas que de modo propio expresa incluso la más banal canción de evasión?

¿O una canción “distinta” será tal en la medida en que rehúya la popularidad y la circulación industrial, dado que en el contexto en que vivimos, la canción, para industrializarse, no puede hacer otra cosa que transitar por los caminos del Mito mixtificatorio, productor de exigencias ficticias? (Eco, 1965: 335)

Definitivamente creo que lo primero sí es posible, gracias a la diversificación y difusión de la música popular en las décadas recientes. El concepto de pop-rock etno-nacional de Regev resulta muy útil para conocer la oferta diversa en el mercado contemporáneo de la música popular. La canción “Chilanga banda” de Jaime López, una propuesta muy local escrita en un lenguaje rico en caló de barrios populares de la Ciudad de México, ha adquirido una difusión masiva en la versión de Café Tacvba, producida por Warner Music México bajo la tutela del argentino Gustavo Santaolla que ha ganado el Oscar en dos ocasiones (Café Tacvba, 1986).

También es verdad que el caso de Rockdrigo recae en el tipo de música que rehúye de la popularidad (en el sentido de difusión), aunque se reafirma en su carácter popular, entendido en la acepción que propone Storey (1993) para el tipo de manifestación cultural que reivindica su lugar contrahegemónico en la arena de lo popular.

Mediante el análisis del contexto de producción, así como de la lectura a fondo de las canciones, aunada la constante tarea interpretativa, se ha ofrecido un panorama amplio de la repercusión de la música del rockantrovero, así como de las condiciones en las que se puede decir que en tanto creador simbólico, Rodrigo González ha contribuido de forma trascendente a la construcción de las identidades culturales mexicanas. Su producción cultural es una expresión singular que tanto en la forma como en el fondo manifiesta cualidades que la distinguen como una poética de la crisis.

## **Bibliografía**



## 1. Discografía

Almazán, Emilia, González, Roberto, López, Jaime (1980). *Roberto y Jaime. Sesiones con Emilia*. México: Fotón y Ediciones Pentagrama.

Café Tacvba (1996). *Avalancha de éxitos*. México: Warner Music.

Chávez Teixeira, León (1979). *Se va la vida compañera*. Culiacán: Universidad de Sinaloa. Reeditado por Discos Pentagrama.

Cohen, Leonard (1974). *New Skin for the Old Ceremony*. Nueva York: Columbia.

Cohen, Leonard (1988). *I'm Your Man*. S.I.: CBS.

Dylan, Bob (1967). *John Wesley Harding*. Nueva York: Columbia.

Dylan, Bob (1976). *Desire*. Nueva York: Columbia.

González, Rodrigo (1983). *Hurbanistorias*. México: Ediciones Pentagrama. 1986.

González, Rodrigo (1986). *El profeta del nopal*. México: Ediciones Pentagrama.

González, Rodrigo (1989). *Aventuras en el DeFe*. México: Ediciones Pentagrama.

González, Rodrigo (1993). *No estoy loco*. México: Ediciones Pentagrama.

Hendrix, Jimi (1967). *Axis: Bold as Love*. Londres: Track.

Hendrix, Jimi (1968). *Electric Ladyland*. Londres/Nueva York: Reprise, Track, Barclay, Polydor.

López, Jaime, Aguilera, José Manuel (1995). *Odio Fonky, tomas de buró*. México: Opción Sónica.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (1989). *La maldita vecindad y los hijos del 5to patio*. México: RCA.

Molotov (1997). *Dónde jugarán las niñas*. México: Universal Music.

Sabina, Joaquín (1994). *Esta boca es mía*. España: Ariola.

Sting (1987). *Nothing Like the Sun*. Montserrat. A&M.

## 2. Referencias en línea de Rodrigo González y su música

Engel (Ginger), José Luis (s/a), “Rockdrigo en Aguascalientes”, Fanzines:  
12/6/2011, en: <http://www.rockdrigo.com.mx>

González, Rodrigo (1984), “Rock, son, blues, huapango (Géneros y  
conjugaciones estructurales)” en: *Banda rockera. Especial*, 12/6/2011:  
[http://rockdrigo.com.mx/textos\\_rockdrigo.html#2](http://rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#2)

González, Rodrigo (s/a), “El brujo”, 12/6/2011:  
[http://rockdrigo.com.mx/textos\\_rockdrigo.html#2](http://rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#2)

González, Rodrigo (s/a bis), “Tres entes en el coco”, consultado 12/6/2011:  
[http://rockdrigo.com.mx/textos\\_rockdrigo.html#2](http://rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#2).

Güemes, César (s/a), “Notas para la construcción de una biografía”, 12/6/2011.  
[http://rockdrigo.com.mx/biografia\\_rockdrigo.html](http://rockdrigo.com.mx/biografia_rockdrigo.html)

Página electrónica oficial de fans de Rodrigo González:  
<http://www.rockdrigo.com.mx/>

Ediciones Pentagrama: <http://www.pentagrama.com.mx/>

### 3. Videos de Youtube

“Balada del asalariado”

[http://www.youtube.com/watch?v=lxKJYwDtw\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=lxKJYwDtw_A)

Entrevista en Radio mexiquense,

<http://www.youtube.com/user/PeriodismoGonzo#p/u/6/VLqcE4LhJEM>

Programa de Radio Mexiquense, Toluca, Estado de México, 1984:

<http://www.youtube.com/user/PeriodismoGonzo#p/u/6/VLqcE4LhJEM>

“Rodrigo González/Distante Instante”,

[http://www.youtube.com/watch?v=Y1V2A\\_P0W5M](http://www.youtube.com/watch?v=Y1V2A_P0W5M)

“Rodrigo González/Ratas”,

[http://www.youtube.com/watch?v=jH-Or7NUf7s&feature=grec\\_index](http://www.youtube.com/watch?v=jH-Or7NUf7s&feature=grec_index)

#### 4. Entrevistas

Arrellín, Fausto (2016). Entrevista personal. 26 de enero de 2016.

Barrón, Juan Carlos (2016). Entrevista personal. 9 de febrero de 2016.

González, Roberto (2016). Entrevista personal. 2 de febrero de 2016.

## 5. Bibliografía general

- Abbagnano, Nicola (1961). *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 1986.
- Abeillé, Constanza (2013). “F.E.E.L.I.N.G.C.A.L.L.E.D.L.O.V.E: una aproximación a la teoría de la canción pop”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 19. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Abeillé, Constanza (2013 bis). “Música y representación en la formación del rock nacional como género”. *¡Plop! Estudios de pop*. Vol. 1, Núm. 1. Barcelona: 2013, 30/05/2016.  
[http://www.revistaplop.com/uploads/1/2/2/5/12251136/plop\\_1abeille.pdf](http://www.revistaplop.com/uploads/1/2/2/5/12251136/plop_1abeille.pdf)
- Adorno, Theodor W. (1941). “On Popular Music” en Richard Leppert, ed. *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Agustín, José (1996). *La contracultura en México*. México: Grijalbo.
- Agustín, José (1998). *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982-1994*. México: Planeta.
- Alexander, Jeffrey (2004). “The Strong Program in Cultural Sociology”. *The Handbook of Sociological Theory*. Nueva York: Oxford. Disponible en línea: <http://ccs.yale.edu/strong-program>
- Archer, Margaret S. (2004). “Structure, Culture and Agency” en Jacobs, Mark y Hanrahan, Nancy, eds. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Reino Unido: Blackwell.
- Argullol, Rafael (2008). “Galería de espectros: el flâneur”. *El país*. 27/10/2008, 20/5/2010.  
<http://www.elboomeran.com/blog/2/rafael-argullol/etiqueta/flaneur/>
- Arrellín, Fausto (s/a), “Los Rupestres (en el principio de los tiempos)”, documento en versión pdf descargado de:  
<http://www.rockdrigo.com.mx>
- Arrellín, Fausto, Ponce, Roberto (s/a), “Rockdrigo González (el profeta del

nopal)", documento en versión pdf descargado de:  
<http://www.rockdrigo.com.mx>

- Auden, W. H. (1950). *Iconografía romántica del mar*. México: UNAM, 1996.
- Auserón, Santiago (2012). "El idilio entre poesía y música", *Babelia* 1082, *El País*. 18/08/2012.
- Bajtín, Mijaíl (1965). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. 2003.
- Barthes, Roland (1957). *Mitologías*. México: Siglo XXI. 2013.
- Baudelaire, Charles (1857). *Las flores del mal*. Madrid: Edimat, s/a.
- Baudelaire, Charles (1868). "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa, 1998.
- Bennett, Tony (1986). "Popular Culture and the 'Turn to Gramsci'" en Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York, Routledge, 2013.
- Berman, Sabina (2011). "La Tierra Prometida" en *Nexos*, núm. 404, México: agosto.
- Borges, Jorge Luis (1967). *Arte poética*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Bourdieu, Pierre (1971). "El mercado de los bienes simbólicos" en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI, 2010.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2012.
- Bourdieu, Pierre (1980). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI, 1991.
- Bourdieu, Pierre (1982). *Lección sobre la lección*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Bourdieu, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 2008.
- Bourdieu, Pierre, Spire, Antoine (2001). "*Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner*". *Entretien avec Antoine Spire assisté de Pascale Casanova et de Miguel Benassayag*. París: l'Aube poche, 2002.

- Bourdieu, Pierre (2002). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Braudel, Ferdinand (1959). “Aportación de la historia de las civilizaciones” en *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza, 1999.
- Braudel, Ferdinand (1960). “Unidad y diversidad de las ciencias del hombre” en *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza, 1999.
- Buchanan, Ian (2010). *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Carranco, Álex (2015). “Jaime López. El poeta que recorre callejones musicales”. *Rolling Stone México*. Especial 11. Rock Latino, los años ochenta. México: Junio.
- Carpentier, Alejo (1987). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza, 2007.
- Cassany, Daniel (2006). *Tras las líneas, sobre la lectura contemporánea*. Barcelona. Anagrama, 2013.
- Coen, Arrigo (1986). *Para saber lo que se dice I*. México: Domés.
- DeNora, Tia (2004). “Music and Social Experience” en Jacobs Mark, Hanrahan, Nancy, ed. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell.
- De Diego, Rosa, y Lidia Vázquez, eds. (1996). *De lo grotesco*. Vitoria, Universidad del País Vasco.
- Dylan, Bob (2005). *Chronicles. Volume 1*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Eco, Umberto (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Felski, Rita (2005). “The Role of Aesthetics in Cultural Studies” en Bérubé, Michael, ed. *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Elias, Norbert (1977). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE, 2012.
- Elias, Norbert (1990). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península, 1998.

- Escalante, Amanda (2015). *Trece latas de atún*. México: Plaza Janés.
- Foster, Hal, ed. (1983). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006.
- Frith, Simon (1978). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar, 1988.
- Frith, Simon (1988). *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*. Oxford: Polity/ Blackwell.
- Frith, Simon (1987). "Towards an aesthetic of popular music" en Leppert, Richard, McClary, Susan, eds. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Frith, Simon (2000). "The Discourse of World Music" en Born, Georgina, Hesmondhalgh, David, eds. *Western Music and its Others*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Fuentes, Carlos (1978). *La cabeza de la hidra*. Barcelona: Argos Vergara, 1979.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo/ Conaculta.
- García Saldaña, Parménides (1972). *En la ruta de la onda*. México: Jus, 2014.-
- Giddens, Anthony (1976). *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- Giddens, Anthony (1984). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. S.I.: Anchor Books Doubleday.
- Goffman, Erving (1982). "El orden de la interacción" en Goffman, Erving, Winkin, Yves (sel. y pres.) (1988). *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Goffman, Erving, Winkin, Yves (sel. y pres.) (1988). *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1991.
- Goodman, Fred (1998). *The Mansion on the Hill. Dylan, Young, Springsteen, and the head-on collision of rock and commerce*. Nueva York: Random House.

- Gorostiza, José (1938). "Muerte sin fin". *Poesía*. México: FCE, 1990.
- Gramsci, Antonio (1975). *Antología*. México: Siglo XXI, 2001.
- Gramsci, Antonio (1971). "Hegemony, Intellectuals and the State" en Storey, John, ed. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York, Routledge, 2013.
- Grossberg, Lawrence (2010). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Argentina: Siglo XXI, 2012.
- Guerra, Wendy (2016). "Rock and Revolution". *El país*. 27 de marzo, 20/05/2016. [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/26/actualidad/1458969438\\_871548.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/26/actualidad/1458969438_871548.html)
- Gutiérrez, Alicia (2010). "A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu" en Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Habermas, Jürgen (1981). *Teoría de la acción comunicativa*. Tomo I. Madrid: Taurus, 1987.
- Hall, Stuart (1981). "Notas sobre la deconstrucción de lo popular" en: Raphael Samuel, ed., *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Hall, Stuart (1996). "Introducción: ¿quién necesita «identidad»?" en: Hall, Stuart y du Gay, Paul, eds. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: the meaning of style*. Londres: Routledge.
- Herbert, Julián (2014). "Jaime López: 'El rock es mi esperanto'". *Gatopardo*. México: Núm. 148. Febrero.
- Hesmondhalgh, David (2002). *The Cultural Industries*. Londres: Sage.
- Hesmondhalgh, David (2008). "Towards a Critical Understanding of Music, Emotion and Self-Identity". *Consumption, Markets and Culture*, volumen 11, núm. 4. S.I.: Routledge.
- Huerta, Efraín (1988), Soler, Martí, comp. *Poesía completa*. México: FCE, 1992.

- INEGI (2015). "Estadísticas a propósito del día mundial del internet (17 de mayo)". Aguascalientes.  
<http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2015/internet0.pdf>
- Irving, Washington (1907). "Rip Van Winkle" en *The Short Story*. Nueva York: American Book Company (versión en línea de Bartleby.com)  
<http://www.bartleby.com/195/4.html>
- Jameson, Frederic (1982). "Posmodernismo y sociedad de consumo," en: Foster, Hal (1983). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006.
- Johnson, Richard (1983), "What is cultural studies anyway?" en John Storey, ed. *What is Cultural Studies?* Londres: Arnold, 1996.
- Kuhn, T. S. (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 1991.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI, 1981.
- López Flamarique, María Teresa (2010). *Alicia en el espejo. Historias del Multiforo Cultura Alicia*. México: Ediciones Alicia.
- Machado, Antonio (1936). *Juan de Mairena*. Madrid: Alianza, 2009.
- Marx, Karl (1857). *Introducción general a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 2002.
- Martí, José (1891). "Nuestra América" en Zea, Leopoldo. *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*. México: SEP Setentas/Diana, 1979.
- Martínez, Carlos, comp. (2009). *La cresta de la ola. Reinenciones y digresiones de la contracultura en México*. México: Generación.
- Mercier, Paul (1966). *Historia de la antropología*. Barcelona: Península, 1979.
- Monsiváis, Carlos (2005). "No sin nosotros". *Los días del terremoto 1985-2005*. México: Era, 2012.
- Norandi, Mariana (2004), "Rockdrigo González, piedra angular del rock mexicano: Juancho Barrón", *La Jornada*, México, 7 de enero, 28/5/2011: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/07/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1>

- Ordovás, Jesús (1974). *Bob Dylan*. Madrid: Júcar. Serie Los Juglares.
- Pantoja, Jorge, coord. (2013). *Rupestre, el libro*. México: Ediciones Imposible/CONACULTA.
- Plaza, Galvarino (1976). *Víctor Jara*. Madrid: Júcar. Serie Los Juglares.
- Paz, Octavio (1950). "Todos santos, día de muertos" en *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1993.
- Peza de la, María del Carmen (2005). "Una exploración de la dimensión política de la canción épica contemporánea". *Signo y pensamiento*. Colombia: Universidad Javeriana. Vol. 24, núm. 46.
- Peza de la, María del Carmen (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Tintable/UAM Xochimilco.
- Pozas Horcasitas, Ricardo (2006). "La modernidad en el camino de serlo", en *Los nudos del tiempo. La modernidad desbordada*. México: Siglo XXI.
- Poy, Laura (2014). "Permanece México en últimos lugares de la OCDE...". México: *La Jornada*. 7/09/2014, 30 de mayo de 2016.  
<http://www.jornada.unam.mx/2014/09/07/sociedad/032n2soc>
- Read, Herbert (1945). *Arte y sociedad*. Barcelona: Península, 1977.
- Regev, Motti (2007). "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetics Cosmopolitanism Made from Within". *Cultural Sociology*. Sage: Los Ángeles, Londres, Singapur.
- "Revisan legado de Rockdrigo González" (2013), Comunicado No. 955/2013, 25 de junio de 2013.  
<http://www.cultura.gob.mx/noticias/musica/27741revisan-legado-de-rockdrigo-gonzalez.html>
- Robertson, Alton Kim (1996). *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Frankfurt am Main y Madrid, Vervuert-Iberomaerica.
- Rock, Chava (2003). "Bandas nacionales grabarán disco en homenaje a Rockdrigo González." 19 de septiembre.  
<http://www.jornada.unam.mx/2003/09/19/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=>

- Rock, Chava (2015). "Rupestres, bandosos, callejeros, urbanos". *Rolling Stone México*. Especial 11. Rock Latino, los años ochenta. México: Junio.
- Schutz, Alfred, Luckman, Thomas (1973). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Schutz, Alfred, Brodersen, Arvid, comp. (1964). *Estudios sobre teoría social*. Estudios II. Buenos Aires. Amorrortu, 2012.
- Sherwin, Adam (2008). "U2 Manager: Cut Off Illegal Downloaders From Internet". *The Times*, 17/5/16 <http://www.foxnews.com/story/0,2933,326251,00.html>
- Storey, John (1993). *Cultural Theory and Popular Culture*. Leicester: Harvester Wheatsheaf.
- Storey, John (2003). *Inventing Popular Culture*. Singapur: Blackwell.
- Storey, John (2013). "Rockin' Hegemony: West Coast Rock and Amerika's War in Vietnam" en Storey, John, ed. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York: Routledge.
- Vattimo, Gianni (1989). "Posmoderno: ¿una sociedad transparente?". *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Velasco, Ambrosio (2000). "Tradiciones hermenéuticas". *Tradiciones naturalistas y hermenéuticas en la filosofía de las ciencias sociales*. México: ENEP Acatlán, UNAM.
- Vergara, Abilio, Pérez Ricardo (2010). *Te han quitado la promesa de ser viento. Imaginarios del ser, de la ciudad y del tiempo en Rockdrigo*. México: Navarra.
- Villoro, Juan (1986). *Tiempo transcurrido (crónicas imaginarias)*. México: FCE, 2013.
- Wallerstein, Immanuel, coord. (1995). *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. México: Siglo XXI/CIICH UNAM, 2003.
- Williams, Raymond (1961). "The Analysis of Culture" en Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Williams, Raymond (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.

Wolff, Janet (1999). "Cultural Studies and the Sociology of Culture". *Invisible Culture, an electronic journal for visual studies*.

[https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue1/wolff/wolff.html](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/wolff/wolff.html)



## **Anexos**



Anexo 1.  
Manifiesto Rupestre  
(redactado por Rodrigo González)



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

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

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

Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbran los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio.



Anexo 2.  
Letras de canciones



## *Canciones de definición identitaria*

### 3.3.1 “Huapanguero”

El canto de los vientos de la huasteca  
es costas, montañas y la hoja seca.  
Entre caña, tabaco y pescado frito  
el huapanguero llega alegrando a todos con su rito,  
el huapanguero llega alegrando a todos con su rito.

Anda, llévame lejos con tu violín  
a universos donde el ritmo es afín,  
canta unos versos claros a mi princesa.  
Oh, huapanguero asómbranos con tu destreza.  
Oh, huapanguero asómbranos con tu destreza.

Dibujando alegrías, haciendo del tiempo un manantial.  
Huapangos que improvisan entre la risa y el mezcal  
o cantando dolores de las tristezas de un jacal  
de algún amor perdido o tal vez un héroe inmortal.

Oh, indio de ágil verso, poeta del viento  
es tu jarana ríos, valles y montes  
con tu falsete largo como el ceniztle.  
Huapanguero, quisiera expresarte aquí mi sentimiento.  
Huapanguero, quisiera expresarte aquí mi sentimiento.

Rey del viento de la huasteca, así eres tú.  
Rey del viento de la huasteca, así eres tú.

*(El profeta del nopal, 1986)*

### 3.3.2 “Oye tú, pescador”

Día tras día con el cobre en la piel  
contando las madrugadas, mientras ajustas tu red.  
Ligeros tintes de oro iluminan tu zarpar,  
violas y botes de plata, luciérnagas de altamar.

En la bocana, las gaviotas de papel  
anuncian manchas de vida, que te podrán proveer  
de poder vivir pobre, de vender sudando tu trabajo  
algo en la brisa del mar, hace que no lo mandes al carajo.

Oye tú, pescador, oye tú, pescador.  
Oye tú, pescador, oye tú, pescador.  
Estás contento, cuando hace buen tiempo y sol.

Viejas riveras, cielos azul carmesí.  
Gente que gasta sus manos, muy húmedas sin pedigrí.  
Historias llenas de escamas, cuentos salinos de otoño,  
licores que rompen vidas sin avisar un retoño.

Rompes las olas, con la proa de tu existir  
diez peces, un caracol, justifican tu sentir  
conociendo la tormenta, sabiendo lo que es un ciclón  
corrientes y brisas marinas conforman así tu canción.

Oye tú, pescador, oye tú, pescador.  
Oye tú, pescador, oye tú, pescador.

Estás contento, cuando hace buen tiempo y sol.  
Estás contento, cuando hace buen tiempo y sol.

*(El profeta del nopal, 1986)*

### 3.3.3 “Dicen que la muerte”

Dicen que la muerte anda tras mis huesos.  
Si es así la espero, pa' darle sus besos.  
Y si no me alcanza la muy condenada,  
me paro un ratito pa' verla enojada.

Cuentan que la muerte, va muy atareada,  
llevándose viejos, también muchachada.  
Que asusta a la gente, que asusta de veras,  
pues viene y te lleva, aunque no lo quieras.

La gente le teme tal vez más que al diablo,  
siente un gran castillo, cuando pobre está.  
Y hasta cuentan dichos de sobrevivencia:  
de espíritus locos que retan la ciencia.

Dicen que la muerte, va muy atareada,  
llevándose viejos, también muchachada.  
Que asusta a la gente, que asusta de veras,  
pues viene y te lleva, aunque no lo quieras.

Más hay quien no teme ni si quiera un poco.  
Ya sea por estar cuerdo o por estar loco.  
Y si tú te acercas a los cementerios,  
verás mucha gente haciendo misterios.

Cuentan que la muerte, va muy atareada,  
llevándose viejos, también muchas chavas.  
Que asusta a la gente, que asusta de veras,  
pues viene y te lleva, aunque no lo quieras.

*(Aventuras en el Defe, 1989)*

### 3.3.4 “Blues huasteco”

Este es el blues huasteco  
de esos de los desde acá  
Este es el blues huasteco  
de acá de Mexicalpán  
Vuelva, vuela, palomita  
y no dejes de volar.

Dicen que Graciano Ponce  
vino a la capital  
quería chambear en el once  
y sacar un dineral.  
Como no encontró trabajo  
se dedicó a padrotear.

Tenía tres, cuatro marías  
que explotaba sin cesar  
para sacar pa’ sus frías  
y reventar sin parar.

Y al llegar la policía  
al bote se iba a curar.  
Tuvo un final muy amargo  
que no me quiero acordar.

Dicen que se fue de largo  
un alto en un eje vial  
y como andaba bien gis  
no quedó ni pa’ tamal.

Sí ahí que éste fue el blues huasteco  
de esos de los desde acá  
Ah este fue el blues huasteco  
de acá de MExicalpán.  
Vuela, vuela, palomita,  
párate en aquel nopal.

*(Canción inédita)*

### 3.3.5 “Tiempos híbridos”

Era un gran rancho electrónico  
con nopales automáticos,  
con sus charros cibernéticos  
y sarapes de neón.

Era un gran pueblo magnético  
con marías ciclotrónicas,  
tragafuegos supersónicos  
y su campesino sideral.

Era un gran tiempo de híbridos.

Era Medusa anacrónica,  
una rana con sinfónica  
en la campechana mental.

Era un gran sabio rupéstrico  
de un universo doméstico  
Pitecantropus atómico,  
era líder universal.

Había frijoles poéticos  
y también garbanzos matemáticos,  
en los pueblos esqueléticos  
con sus guías de pedernal.

Era un gran tiempo de híbridos.

De salvajes y científicos,  
panzones que estaban tísicos  
en la campechana mental,  
en la vil penetración cultural  
en el agandalle transnacional,  
en el oportuno norteco-imperial,  
en la desfachatez empresarial,  
en el despiporre intelectual,  
en la vulgar falta de identidad.

*(El profeta del nopal, 1986)*

*Canciones del casete Hurbanistorias (1983)*

4.1.1 “El campeón”

Si alguna vez has estado al revés,  
sabrás ya bien a que huelen tus pies.  
Si al sacudirte cayó el almidón,  
con que te pegaron o te hicieron campeón.

Campeón de programa y de rigidez,  
con Oscar de plata a la insensatez.  
Jefes y maestros prevén la honradez,  
de la tía esclerosis con su valium 10.

Si en un descuido sentido se fue lo entumido,  
y el cerebro se siente menos extriñado.  
Más, la jefa gran costumbre no pierde ocasión,  
para onanizarte y mutarte en campeón.

Campeón de milagros y días estorbosos,  
dos medallas de oro en dengues y en osos,  
corazón de acero ojos de cartón,  
todo barnizado como un buen campeón.

Si alguna vez has estado al revés,  
sabrás ya bien a que huelen tus pies.  
Si alguna vez has estado al revés,  
sabrás ya bien a que huelen tus pies.  
Sí, sí, sí, si alguna vez.  
Sí, sí, sí, si alguna vez.

#### 4.1.2 “Perro en el periférico”

Sólo era una representación,  
tan sólo un acto de teatro,  
una simple asimilación  
de aquel tiempo y ese espacio

Desde que nació, barnizaron sus entrañas  
retacaron su cabeza de patrañas  
Costumbres que como arañas  
lo atraparon su red hecha de mañas  
creció creyendo ser normal  
con los botones precisos  
superando al animal  
en el cuarta y quinto inciso.

Pero un día tronó y desde arriba él miró  
el desorden de todo el barullo esférico  
fue entonces que se sintió  
como un perro en el periférico  
fue entonces que se sintió  
como un perro en el periférico.

Confundido por creencias de religiones y ciencias  
aturdido por el ruido, en su interior, bien perdido  
tan sólo un disco rayado a un volumen muy histérico  
sin saber para que lado como un perro  
como un perro en el periférico.

Sólo era una representación,  
tan sólo un acto de teatro,  
una simple asimilación  
de aquel tiempo y ese espacio.

#### 4.1.3 “Balada del asalariado”

Me asomé a la ventana y vi venir al cartero,  
me entretuve pensando en una carta de amor.  
Mas no, no, no, eran la cuenta del refri y del televisor.

Me asomé a la ventana y vi venir a Romero,  
me entretuve pensando en que venia a saludar,  
mas no, no, no, eran seis meses de renta que tenía que pagar.

Me asomé a mis adentros, sólo vi viejos cuentos  
y una manera insólita de sobrevivir.  
Miré hacia todos lados, dije: “¿Dios, qué ha pasado?”  
“Nada, muchacho, sólo eres un asalariado.”

Por la puerta entraron mi mujer y mis hijos,  
preparo la alegría que nos va a acariciar,  
mas no, no, no, la despensa y la escuela se tienen que pagar.  
Pagar, pagar, pagar sin descansar,  
pagar tus pasos, hasta tus sueños,  
pagar tu tiempo y tu respirar,  
pagar la vida con alto costo  
y una moneda sin libertad.  
Suben las cosas menos mi sueldo.  
¿Qué es lo que se espera de este lugar?

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

Me asomé a mis adentros sólo vi viejos cuentos,  
y una manera insólita de sobrevivir.  
Miré hacia todos lados, dije: “¿Dios, qué ha pasado?”  
“Nada muchacho, sólo eres un asalariado.”

Me asomé a la ventana y vi venir a tu hermana...

#### 4.1.4 “Distante instante”

Si volviera el amor,  
si tuviera un hermano, un amigo, un sueño en la mano  
moriría ese dolor de buscar el calor  
en el cruel laberinto de este vaso de alcohol,  
de estas calles sin sol.

Si tuviera ilusiones,  
si existieran razones, mentiras, locuras, pasiones  
no habría necesidad de pasarme por horas  
bebiendo cantimploras de esta gris soledad,  
de esta eterna ansiedad.

Si pudiera borrarlos esos viejos recuerdos  
que como viles cuervos arrancan ya mis ojos  
dejando mis despojos entre historias hirientes  
igual de indiferentes al amor y a las gentes.

Si te hubieras quedado,  
si me hubieras pedido que quemara el sonido  
no estaría aquí metido ahogando mis entrañas,  
arañando el olvido  
bien confuso y perdido.

Cuando tenga la suerte  
de encontrarme a la muerte, yo le voy a ofrecer  
todo el tiempo vivido y este vaso henchido  
por un distante instante,  
un instante de olvido.

#### 4.1.5 “Oh, yo no sé”

Oh, yo no sé  
por qué no me las sueltas  
si te aviento choros y te doy mil vueltas  
hasta soy cuaderno ya de tus papás,  
le doy pa’ su chela a tu hermano el rapaz.

Oh, yo no sé  
por qué no me las das  
si agarras la onda te alivianarás  
y si me las sueltas al grito de ¡zás!,  
un viaje muy chido tú te meterás.

Tú te meterás un viaje muy chido,  
un viaje muy chido tú te meterás.

Oh, yo no sé  
porque no te alivianas  
de soltar la luz se me quitan las ganas  
si yo ya te dije que me iba a casar  
con sólo tantito, nada va a pasar

Nada va a pasar con sólo tantito,  
con sólo tantito, nada va a pasar.

#### 4.1.6 “Rock en vivo”

No falta nada en la estructura de esmog.  
Los zapatos viejos y las caras oxidadas,  
las máquinas rugen feroces  
sobre Antonio Caso.  
Sombras que entran y salen oliendo a cerveza.

Clavado en una idea volteo a ver si aterrizas,  
me asomo al reloj y es más que un calendario,  
sospecho que hay afuera  
sólo hay desconocidos,  
figuras de cera que pasan sin decir tu nombre.

No, no hay manera, de regresar la cinta,  
tu amor fue un rock en vivo,  
dos tres manchas de tinta,  
un requinto de jazz, fugaz e improvisado,  
una imagen en el aire de un pintor apresurado.

Ya todo es esquema, desde que partió tu barco,  
máquinas, sistemas, estructuras, sin embargo,  
un acorde vuela, me platica de una isla  
y un navegante herido para tras los ojos.

Traigo en mi entraña, un pedazo de aerolito,  
me doy algo de maña pero no me comunico.  
Un extraño me ha dicho que navegas lejos  
en busca de tierras lejanas, calor y azulejos.

No, no hay manera, de regresar la cinta.  
Tu amor fue un rock en vivo,  
dos, tres manchas de tinta,  
un requinto de jazz, fugaz e improvisado,  
una imagen en el aire de un pintor apresurado.

#### 4.1.7 “Ratas”

Veloces sombras se escurren silenciosas  
al amparo de la obscuridad,  
veloces sombras se adueñan de las calles  
y las cloacas de la gran ciudad.

Voraces e inteligentes  
gustan vivir entre gentes  
contándoles por millones  
y de especies diferentes.

Cinco por cada persona  
robándose el alimento  
propagando enfermedades  
haciendo oler mal el viento.

Asesinando a los niños  
sin que nadie haga nada,  
enseñándonos sus dientes  
escondidas en las matas  
llegan hambrientas  
las ratas.

Ratas saliéndose por mis ojos,  
enredadas entre mis pestañas,  
contándolas por manojos,  
dotadas de millones de mañas.

Ratas entre el comerciante,  
sacándote la cartera,  
arriba y abajo en el metro,  
ratas por donde quiera  
sacándote una charola,  
cayéndote encima cual ola,  
vestidas con cualquier quimera.  
Ratas por todas partes,  
ratas los lunes y martes,

ratas mientras entro y salgo,  
royéndote las noticias,  
queriendo quitarte algo,  
contándote cosas ficticias,  
queriendo quitarte algo,  
contándote cosas ficticias.

Veloces sombras se escurren silenciosas  
al amparo de la obscuridad,  
veloces sombras se adueñan de las calles  
y las cloacas de la gran ciudad.

#### 4.1.8 “Estación del Metro Balderas”

Sáquese de aquí, señor operador,  
que esto es un secuestro, yo manejo el convoy.  
Mejor haga caso, para usted es mejor,  
así que hágase a un lado porque ahí le voy.

Hace cuatro años que a mi novia perdí  
en estas muchedumbres que se forman aquí.  
La busqué en adenes y en salas de espera  
pero ella se perdió... en la estación de Balderas.

En la estación del metro Balderas,  
ahí fue donde yo perdí a mi amor.  
En la estación del metro Balderas.  
Ahí dejé embarrado mi corazón.  
No, no, no, no, no no, no.

En la estación del Metro Balderas  
una ola de gente se la llevó.  
En la estación del Metro Balderas,  
vida mía, te busqué de convoy en convoy.

Mejor haga caso o le doy un balazo.  
No se ha dado cuenta que estoy muy alterado.  
Ya lo dijo Freud, no me acuerdo en qué lado,  
“Sólo es la experiencia que he experimentado.”

Aunque esta es la ruta que me lleva al trabajo,  
hoy estoy dispuesto a mandarla al carajo.  
Llévame hacia Hidalgo, hacia donde quieras  
pero no me cruces no... por la estación de Balderas.

En la estación del metro Balderas,  
ahí fue donde yo perdí a mi amor.  
En la estación del metro Balderas.  
Ahí dejé embarrado mi corazón.

En la estación del Metro Balderas  
una ola de gente se la llevó.  
En la estación del Metro Balderas,  
vida mía, te busqué de convoy en convoy.  
Vida mía, te busqué de convoy en convoy.  
Vida mía, te busqué de convoy en convoy.

#### 4.1.9 “Vieja ciudad de hierro”

Vieja ciudad de hierro,  
de cemento y de gente sin descanso  
si algún día tu historia tiene algún remanso  
dejarías de ser ciudad.

Con tu cuerpo maltrecho  
por los años y culturas que han pasado  
por la gente que sin ver has albergado,  
el otoño para ti llegó forzado.  
Ya que...  
Te han parado el tiempo,  
Te han quitado la promesa de ser viento.  
Te han quebrado las entrañas y el silencio.  
Ha volado como un ave sin aliento.  
Se ha marchado lejos  
tu limpieza clara y en tu par de espejos  
han morado colores que son añejos  
y hoy ya no brillan más.

Capital de mil formas  
de bellezas que se pierden entre el polvo,  
de tus carros, de tus fábricas y gentes  
que se hacinan y tu muerte no la sienten.

¿Qué harás con la violencia  
de tus tardes y tus noches en tus calles  
y tus parques y edificios coloniales  
convertidos en veloces ejes viales?  
Ya que...  
Te han parado el tiempo,  
te han quitado la promesa de ser viento  
Te han quebrado las entrañas y el silencio.  
Ha volado como un ave sin aliento,  
se ha marchado lejos  
tu sonrisa clara y en tus azulejos  
han morado colores que son añejos

y hoy ya no brillan más  
y ahora no brillan más

Vieja ciudad de hierro,  
de cemento y de gente sin descanso  
si algún día tu historia tiene algún remanso  
dejarías de ser ciudad.

#### 4.1.10 “Canicas”

Esta historia que les voy a relatar  
es de un hombre rico que tenía lo que quería,  
más ese hombre rico tenía una afición  
eran las canicas que serían su perdición.

Tenía muchas canicas de muchos colores  
grandes, medias, cayucos y balines  
también tenía agüitas y ojos de gato  
Y una que otra de barro  
para no discriminar.

Un día que él estaba jugando a las canicas  
Ganó el partido y se puso muy contento  
Tan contento estaba que las quiso probar:  
Un cayuco, un balón y una agüita agarró.

Y se las tragó, sí.  
Y se tapó.  
Y se murió.  
Y todo por comer canicas.

Si también a ti te gusta las canicas  
Y algún día te dan ganas de probarlas.  
Ve a la tienda de la esquina  
y compra muchos chicles,  
chicles de bola  
y masca hasta cansarte.  
Pero nunca vayas a comer  
canicas, canicas, canicas  
canicas, canicas, canicas.

No, no, no, no, no  
No comas canicas.  
No, no, no, no.  
Pues te puedes tapar.

No, no, no, no  
luego no me platicas.  
No, no, no, no  
¿En qué te vas a quedar?  
Yo te suplico, querido primo,  
amiga, hermana,  
nunca vayas a comer canicas.

#### 4.1.11 “No tengo tiempo (de cambiar mi vida)”

Cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos,  
prisionero iluso de esta selva cotidiana.  
Y como hoja seca que vaga en el viento,  
vuelo imaginario sobre historias de concreto.

Navego en el mar de las cosas exactas,  
voy clavado en momentos de semánticas gastadas.  
Y cual si fuera una nube esculpida sobre el cielo,  
dibujo insatisfecho mis huellas en el invierno.  
Ya que yo no tengo tiempo de cambiar mi vida,  
la máquina me ha vuelto una sombra borrosa.  
Y aunque soy la misma cuerda que han negado tus ojos,  
sé que aún tengo tiempo para atracar en un puerto.

Camino automático en una alfombra de estatuas  
masticando en mi mente las verdades más sabidas.  
Y como un lobo salvaje que ha perdido su camino  
he llenado mis bolsillos con escombros del destino.  
Sabes bien que manejo implacable mi nave cibernética  
entre aquel laberinto de los planetas muertos.  
Y cual si fuera la espuma de un anuncio de cerveza  
una marca me ha vendido ya la forma de mi cabeza.  
Ya que yo no tengo tiempo de cambiar mi vida,  
la máquina me ha vuelto una sombra borrosa.  
Y aunque soy la misma cuerda que han negado tus ojos. (Sí)  
Sé que aún tengo tiempo para atracar en un puerto.

#### 4.1.12 "Rock del Ete"

Dicen que llegó de lejos,  
allende las estrellas.  
Anda en busca de mujeres.  
Quién sabe qué quiere con ellas.  
No le importa que sean viejas,  
jóvenes, feas o bellas.

No es el pájaro uy-uy-uy,  
pero llegó del cielo.  
Tampoco el gallito inglés  
pero causa más desvelo

De cuello largo y cabezón,  
pelón, porque carece de pelo.  
¿Sabes quién es?  
Es el Ete, a donde quiera se mete.  
Es el Ete, a las mujeres somete.  
Cierren puertas y ventanas.  
Escondan a sus hermanas,  
ahí viene el Ete.

Es el Ete, a donde quiera se mete.  
Es el Ete, a las mujetes somete.  
Cierren puertas y ventanas.  
Escondan a sus hermanas,  
ahí viene el Ete.

Los niños juegan con él  
y a los mayores aterra.  
Los esposos y los novios  
lo quieren correr de la tierra.  
Anda tras él la policía  
y a los chayotones provoca alegría.

Trae un mensaje de amor  
Para solteras y viudas.

Dicen que quita el insomnio  
Y que hasta cura las crudas.  
Y aunque no es para tanto  
Casi lo quieren volver un santo.

¿Sabes quién es?  
Es el Ete, a donde quiera se mete.  
Es el Ete, a las mujetes somete.  
Cierren puertas y ventanas,  
escondan a sus hermanas,  
ahí viene el Ete.

## *Canciones sobre la experiencia urbana*

### 4.2.1 “Las aventuras en el Distrito Federal”

Recuerdo la ocasión que de una alcantarilla salió un dragón,  
yo lo escupí tres veces, le hablé de su jefa y le di un pisotón.  
Él se lanzó furioso tratando de asarme con su hocico de neón,  
yo le aventé unos dengues, le metí una zancadilla y lo calmé de volón.  
A la vuelta de la esquina una nube apestosa me atrapó,  
era una nube de smog que en un ser odioso se convirtió,  
yo estaba sacado de onda, tembloroso y bien confuso,  
cuando del miedo un pedote fue lo que Dios me dispuso  
y del boquete que abrió...  
Hasta saló hablando en un ruso.  
Aquí en las aventuras en el Distrito Federal.

La otra vez tomé un camión que jugaba a las carreras allá por Revolución,  
estaban llenos de ratas que sacaban la cartera y las almas de volón,  
el camión mataba gente, les tronaba la cabeza pa' chincar su salvación,  
el chofer era un chacal que comía la masa gris de los muertos en cuestión,  
yo fui al cine de medianoche y me violaron 3 mujeres en la esquina de un rincón,  
me regalaron yerba, sus teléfonos, pastillas y hasta dos litros de ron,  
y a mitad del celuloide cuando la gente babeaba viendo la parte mejor,  
que llegan los “Panchitos” y al grito de: ¡los apaches!, el desmadre que se armó,  
luego fueron los “pitufos”...  
y en el bote me amaneció.  
Aquí en las aventuras...

Ya mejor me desafano y me voy a Tepoztlán pa' ser más espiritual,  
ahí nos vemos mi hermano, no sé qué tienen mis ojos que ya veo puro animal.  
Me siento medio loco, paraoico, esquizoide, supersónico y demás,  
luego traigo a tu hermana, espero que en este iris no te vayas a enojar.  
Aquí en las aventuras, en el Detritus Hiederal,  
en las aventuras...

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.2.2 “Susana de la mañana”

Con tus manos sobre la maquina de escribir,  
contestando las llamadas día tras día sin sentir,  
tus ojos vuelan siempre con rumbo del reloj,  
la novela semanal y el ultimo hit musical,  
la pintura de labios, el rimel, la moda, el peinado,  
sábado en la noche a la discoteque,  
revistas y televisiones que te dan la imagen  
de lo que tu debes pensar o sentir.

Susana de la mañana y los escritos hasta en la tarde.  
El día se pasa entre fábulas y cuentos viejos,  
fastidios que no saben esconderse o irse lejos.

Pero no importa, ya que el amor llegará,  
ese príncipe encantado algún día te salvará.  
Pero te vas por la calle y al llegar la noche  
ya nada sabes más de ti  
en ese continuo lo mismo que siempre te espera  
antes de dormir y empezar otra vez.

Susana de la mañana y los escritos hasta en la tarde,  
de checar bien la tarjeta y así los jefes no te regañen.  
Susana de sueños viejos, días aburridos  
mirada hacia ningún lugar.

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.2.3 “Diva francesa”

Su mamá lo protegía mucho,  
una mujer que parecía macho;  
su papá era débil de carácter,  
siempre pegaba al pobre muchacho.  
Sus hermanos le ponían vestidos,  
sus amigos le echaban silbidos.  
Siempre estaba clavado en su casa,  
no lo dejaban jugar con la raza.

Y el tiempo se lo fumó...  
forjado en papel de estraza.

Al llegar a la adolescencia  
de las nenas no captó su esencia,  
siempre fue un chamaco solitario  
que lentamente cambió de vestuario.

Su papá se aceleró todito,  
su mamá le dijo: “oh, m’hijito”.  
El doctor dijo a primera vista;  
“señores, su hijo es un transvestista”.

Y el tiempo lo remató...  
en actor de teatro de revista.

Él se siente ahora liberado,  
sus prejuicios ya dejó de lado,  
se viste como una diva francesa.  
Se viste como una diva francesa  
y por la calle a su hombre besa.

Ya que...  
su mamá lo protegía mucho...

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.2.4 “Los intelectuales”

En un lejano lugar retacado de nopales  
había unos tipos extraños llamados intelectuales.  
Se la pasaban leyendo para ser sabios y doctos  
pues no querían seguir siendo vulgares tipos autóctonos,  
los veías en los cafés llenos de libros profundos  
y en eventos culturales olían conceptos rotundos  
constantemente escribían poemas y cuentos cortos  
y aunque no los comprendían se quedaban como absortos.  
Si veías tal escritura te sentías medio atontado  
porque con tal estructura te ibas bien apantallado,  
no sabías si eran marcianos, mexicanos o europeos  
ángeles, diablos o enanos, cardiacos o prometeos.

Y así estos tipos extraños siempre estaban cavilando  
y hasta cuando iban al baño se la pasaban pensando.  
Pensaban cuando comían, en la esquina, en el avión,  
pensaban cuando dormían, pensaban en el camión.  
Y entre tanto pensamiento, análisis y estructura  
decían conocer la neta y hasta también la locura,  
pero al llegar a su casa se liaban con su mujer,  
sintiéndose de otra raza nunca daban pa' comer.  
Ya que en un lejano lugar retacado de nopales  
había unos tipos extraños llamados intelectuales.  
Y en un lejano lugar retacado de nopales  
había unos tipos extraños llamados intelectuales.

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.2.5 “El feo”

Qué feo estoy.

Hasta yo mismo me asusto al mirarme en un espejo.

Qué feo estoy.

Estuve feo de chiquito y estoy feo ahora de viejo.

Qué fe estoy.

Y siempre quise tener una novia bien bonita.

Mas ¿qué pasó?

Qué por feo lo que conseguí tan sólo fue otra feíta.

Qué feo estoy.

Yo recuerdo que mi mami hasta lloraba de tristeza.

Qué feo estoy.

Tengo barros en la cara y muy grande la cabeza.

Qué feo estoy.

Ya mi papi me decía: “no sé para qué naciste”.

Mis amigos se reían de mi carota de chiste.

En la noche ya no salgo

porque asusto a los viejitos

y resulta que en el día asusto a niños chiquitos,

pienso ya ponerme en serio un tratamiento de belleza

pa’ que resanen mis barros y me limen la cabeza.

Qué feo estoy.

Me contratan para estrella en películas de horror.

Qué fe estoy.

Porque asusto a los leones con mi aliento de lo peor.

Qué feo estoy.

Cuando rasco yo mis barros me salen como lombrices.

Gusanitos muy chistosos que se comen mis cicatrices.

Qué feo estoy.

Pues siempre estoy eructando y echo gases por doquier.

Qué feo estoy,

Pues escarbo las narices mientras me apestan los pies.

Qué feo estoy.

Hablo con la boca llena, salpicando a los presentes.  
Y pa' acabar...  
Tengo un ojo bien podrido y me faltan siete dientes.

Tengo una pata de palo y una mano de hule espuma,  
tengo una joroba fuerte y una barriga que abruma.  
Pienso ya ponerme en serio un tratamiento de belleza  
pa' que resanen mis barros y me limen la cabeza.

Qué feo estoy...

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.2.6 “Pórtate sensato”

Casi siempre que te encuentro tú te avientas un oso,  
tal parece que pa’ l dengue eres un tipo goloso.  
Te gusta tirar aceite revuelto con arroz  
y a veces te crees un genio o te sientes muy Dios,  
mejor pórtate sensato; no la hagas más de tos.

Si acaso a alguien se le ocurre el salir a rolar  
y pasar por una nenas para reventar,  
como siempre, de volada te has de angandallar,  
pues no quieres una nena, quieres más de dos.  
Mejor pórtate sensato, no la hagas más de tos.

Y a la hora de la cuenta, siempre te quedas solo,  
pues eres un mal campeón haciéndole al tío Lolo,  
siempre mandas por delante a los que se dejan  
y les cobras un tributo a los que se aconejan.

Al tomarte unos alcoholes tú te pones re’ loco,  
a la vuelta de la esquina se le truena el coco.  
A cualquiera tiras bronca, pues te crees macho,  
muy galán, campeón y también agraciado muchacho.  
Mejor pórtate sensato, porque truenas gacho.

Ah, siempre viajas con bandera de que sabes mucho,  
que eres más chido que Marx y que el cristiano Chucho.  
Dices que la brisca está mejor tu tía,  
que tu papi fue vaquero y ahora es policía.  
Mejor pórtate sensato, ya amaneció, es de día.

Y a la hora de la cuenta siempre te quedas solo,  
pues eres un mal campeón haciéndole al tío Lolo.  
Siempre mandas por delante a los que se dejan  
las cobras un tributo a los que se aconejan.

Casi siempre que te encuentro tú te avientas un oso.  
Tal parece que pa’l dengue eres un tipo goloso.

Te gusta tirar aceite revuelto con arroz  
y a veces te crees un genio o te sientes muy Dios.  
Mejor pórtate sensato, no la hagas más de tos.  
No la hagas más de tos. No la hagas más de tos.  
No, no, no, no, no la hagas más de tos.

*(El profeta del nopal, 1986)*

#### 4.2.7 “Asalto chido”

Este es un asalto chido:

¡Saquen las carteras ya!

¡Bájense los pantalones!

Pues los vamos a basculear.

¡Presten medallas y aretes!

¡Anillos y pulseras también!

Somos batos gandalletes.

Y nadie nos va a detener.

¡Pónganse de frente a la pared!

¡Tírense al suelo!

Y no la hagan de tos,

pues los podemos tronar,

pues con la 45 que le bajé a mi abuelo,

si acaso parpadean

la de hueso les vamos a volar.

¡Abran ya las cajas fuertes!

¡Valores y bienes también!

¡Billetes al contado! ¡Cheques al portador!

¡Y tarjetas de Banamex!

Revisen las oficinas,

no hay que dejar nada aquí:

Esas dos secretarias, también el calculador

y las máquinas de escribir.

¡Ya estense quietos! ¡Dejen de temblar!

¡No respiren!

Esa ruca no se vaya a desmayar.

¡Callen a ese niño!

¡Pónganle una estopa en la boca!

Pues si nos oye Javier,

de volada nos viene a apañar.

Este es un asalto chido:  
¡Saquen las carteras ya!  
¡Bájense los pantalones!  
Pues los vamos a bascular.  
Los vamos a bascular (mira bien).  
Los vamos a bascular (órale, güey).  
Los vamos a bascular.

*(El profeta del nopal, 1986)*

#### 4.2.8 “Buscando trabajo”

Los días de la semana me levantaba temprano.  
comprando el periódico, buscando trabajo.  
Trabajo me costaba no encontrar trabajo.

Como traía unos pesos en la bolsa, no cejaba  
y había largas colas llenando papeles  
hasta que me decían que luego me hablarían.

Trabajo, buscar un trabajo.  
Cuánta gente no anda buscando trabajo.

Luego me salí con mi guitarra por las calles  
a cantarle a la gente de cosas que pasan,  
o mis dificultades de encontrar trabajo.

Ellos me decían: “Bueno, es bueno hacer algo,  
pero sería mejor si tuvieras trabajo,  
pero sería mejor si tuvieras trabajo”.

Trabajo, buscar un trabajo.  
Cuánta gente no anda buscando trabajo.

Luego alguien me dijo cómo le debería de hacer.  
Fue cuando compuse una canción de amor.  
Me la eché a la bolsa y la llevé a un promotor.

Él me dijo: “Bueno, esto se puede vender, mano.”  
Con esto algún dinero pronto he de tener.  
Ahora sólo canciones de amor yo quiero componer.

Trabajo, buscar trabajo. ¡Carajo!  
Cuánta gente no anda buscando trabajo.

*(El profeta del nopal, 1986)*

#### 4.2.9 “Ama de casa un poco triste”

Pasas los días siempre a través de la ventana.  
Soñando el tiempo, barriendo a veces con desgana.  
Ya muy temprano, has preparado el desayuno.  
Y ahora tienes que apurarlos uno a uno.

Ir al mercado para pelear con el marchante.  
Volver cargada, con mil trabajos por delante.  
Pararte un poco, para observar la primavera,  
sabiendo bien que tu reino no está afuera.

Dejar tus manos entre los platos y las penas.  
Buscar ansiosa la hora de la telenovela.  
Salir al patio y platicar con la vecina  
de algunos chismes de su marido en la cantina.

Bañar los niños, pues llegan hechos una pena.  
Y luego tienes que ir a preparar la cena.  
Juegan los días a que tú eres un dibujo  
de algún recuerdo que interpretaste como embrujo.

Ahora cansada, tal vez bastante fastidiada.  
Llega el momento en que no quieres saber ya nada.  
Cruzas las horas con horizontes siempre iguales.  
Te atrapa el tiempo con sus achaques y sus males.

Pasan los días entre la casa y la familia.  
Ves con orgullo cómo ha crecido tu Cecilia.  
Y nunca supiste que hubo un tiempo que perdiste  
para ser más que ama de casa un poco triste.

*(El profeta del nopal, 1986)*

#### 4.2.10 “Solares baldíos”

Ella estaba sentada, en un jardín de sopor.  
Sentada sobre la nada, viendo fantasmas de amor.  
Con los dedos amarillos, por los cigarrillos y exceso de ron.  
Cruzan mi mente solares, solares baldíos de amor.

Ella se meces en su hamaca, enredada en el tiempo.  
Con la mirada ya flaca por quien nunca regresó.  
Dicen los niños que juegan a ver quien le atina a los vasos de ron.  
Cruzan mi mente solares, solares baldíos de amor.

Es un cometa la imagen,  
es un mapa de vapor.  
“Voy por cigarros”, le dijo.  
Se puso el sombrero y jamás regresó.

“Ya no arañes las nubes”,  
le recetó algún doctor.  
Pero ella estruja lugares  
que dan a solares baldíos de amor.

Fue a sacudir al tendero, al policía y al dolor,  
pero de aquel paradero sólo silencio encontré.  
Los días eran sospecha de algún enemigo con el odio a flor.  
Era su vida solares, solares baldíos de amor.

Es un cometa la imagen.  
Es un mapa de vapor.  
“Voy por cigarros”, le dijo.  
Se puso el sombrero y jamás regresó.

“Ya no arañes las nubes”,  
le recetó algún doctor.  
Pero ella estruja lugares  
que dan solares baldíos de amor.  
Solares baldíos, baldíos de amor.

*(El profeta del nopal, 1986)*

#### 4.2.11 “Gustavo”

Un día a Gustavo el diablo se le metió.  
Traía en su sangre casi dos litros de alcohol.  
Buscando dinero hacia su casa se dirigió.  
Con sólo veinte años Gustavo enloqueció.

Con paso marino, tambaleándose, la puerta abrió.  
Era madrugada y su jefa el ruido escuchó.  
Como de costumbre, por el dinero le reclamó.  
Cogió el monedero, pues a él nada le importó.

¡Ei, Gustavo, muy loco estás!  
Con esa forma de ser, ¿hasta dónde llegarás?  
¡Ei, Gustavo, muy loco estás!  
Con esa forma de ser, ¿hasta dónde llegarás?

Su jefa se opuso a dejarlo salir.  
Gustavo, furioso, con su pico se le dejó ir.  
Con saña inaudita, varias veces la hirió.  
Con sólo veinte años, Gustavo enloqueció.

Al ver lo que hizo, el alcohol se le bajó.  
Gustavo en su confusión, hasta su sangre se llevó.  
Salió en un periódico, en un pequeño rincón.  
Lo que hizo este loco en un momento de alcohol.

¡Ei, Gustavo, muy loco estás!  
Con tanto alcohol en tu mente, ya no puedes ni pensar.

*(El profeta del nopal, 1986)*

## *Canciones amorosas*

### 4.3.1 “Acerca de ti, acerca de mí”

Por ese algo que no está,  
hoy me pongo a cantar,  
hoy me pongo a pensar.

Aunque sé que a veces es bueno recordar  
que las cosas pasadas no han de regresar,  
y que todas las cosas que hicimos  
son parte del viento del tiempo,  
así nada más.  
Acerca de ti, a cerca de mí.

Uno pasa por la vida, sintiéndose bien  
o sintiéndose mal.  
Algunas veces te quedas,  
otras veces te vas,  
pero el amor verdadero, ese no lo olvidarás.  
Aunque todas las cosas que hicimos  
son parte del viento y del tiempo,  
así nada más.  
Acerca de ti, a cerca de mí.

Yo voy a construir una canción  
para así darle forma a un viejo amor.

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.3.2 “Canción de amor (de Jack el Destripador)”

El amor que yo te tengo  
es el de Edipo a su madre,  
el de Dalila a Sansón,  
el de David a Goliat.

El cariño que en ti siento  
es el de Elektra a su padre  
el de Hamlet a su hermana,  
el de Borgia a la humanidad.

La pasión que me despiertas  
cual Hitler a los judíos,  
Mussolini a las masas,  
no, no la puedo evitar.

Mas si acaso no te alertas,  
no te vayas a quejar,  
que en cualquiera noche incierta,  
que en cualquiera noche incierta...  
yo te vaya a destripar.

El amor que yo te tengo  
es el de Reagan a Castro,  
el de Somoza a Sandino,  
de Margarita a Galtieri.

El cariño que en ti siento,  
es el de un perro hacia un gato,  
el de una araña a una mosca,  
de Jugas a Jesús.

La pasión que me despiertas  
es del ladrón a las puertas,  
es del Señor al demonio.  
No, no la puedo evitar.

Mas si acaso no te alertas  
no te vayas a quejar,  
que en cualquiera noche incierta,  
que en cualquiera noche incierta...  
yo te vaya a destripar.

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.3.3 “Amor de teléfono esquinero”

Yo borré de mi agenda  
a mi mujer, mi casa, mi trabajo,  
mi cotorro y mi tienda,  
también borré a Brenda por ti.

Y ahora estoy aquí,  
pero sin ti.  
Sin mujer, sin casa, sin trabajo,  
sin cotorro y sin tienda...  
también sin Brenda.  
Entonces me pregunto: ¿cómo te soportas  
cuando te has quedado como el perro  
de las dos tortas.

Yo tiré al escusado  
amigos, botellas, cigarros, papeles usados,  
repúblicas y estados, por ti.

Y ahora estoy aquí, pero sin ti,  
sin amigos, botellas, cigarros, papeles usados,  
repúblicas y estados.  
Entonces me pregunto...

Ah que este amor de teléfono esquinero,  
cuando se acaban los veintes  
también se acaba el “Te quiero”.

Tiempo completo fue la voz de mi mujer:  
“Consígase otros veintes  
si quiere usted volver a querer”.

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.3.4 “A ver cuándo vas”

Me acusaste de ratero  
de adicto y de trisexual,  
de traficante y culero,  
de ojete trasnacional,  
de pinche rocanrolero,  
también de aborto social.

Dijiste que estaba loco,  
que no sabía que querer,  
que mi cerebro era un moco,  
que no había nada que entender,  
que queriendo poco a poco  
muy gacha me la ibas a hacer.

A ver cuando vas  
a la casa a cagar.  
A ver si tus celos y envidias  
puedes desafanar.  
A ver cuando vas  
a la casa a cagar.  
A ver si tus pedos y roña  
puedes ahí guacarear.

Dijiste que estaba enfermo  
y lleno de falsedad.  
Que con mis rolas yo mermo  
a gente de toda edad.  
Y tus palabras brillaban,  
brillaban de mezquindad

Me acusaste de egoísta,  
de retrasado mental.  
Que parecía comunista,  
que olía como un animal.  
Y también de fetichista,  
de alcohólico y barbaján.

Y si acaso fuera cierto  
qué te debe de importar.  
Si la envidia fuera tiña  
no sabrías dónde rascar.  
Mas mugre tipo mezquino  
necesitas guacarear

Es por eso que te digo que:  
A ver cuando vas  
a la casa a cagar.  
A ver si tus celos y envidias  
puedes desafanar.

*(Canción inédita)*

*Canciones de tono reflexivo*

4.4.1 “Historia de la no historia”

Esta es una historia que no debes entender,  
mucho menos atraparla y hasta tratarla de ver.  
Esta es una historia que no debes comprender,  
pues no tiene ningún caso comprender lo que no es.

No tiene estructura, ni tampoco está al revés.  
Siendo tan obscura se te aplaude si la ves.  
Carece de forma, identidad o sonido,  
no tiene sabor ni mucho menos sentido.

Esta es una historia como un piso renunciado,  
como viento inconsciente, como un día que se han robado.  
Nada es lo que dice, nada tiene qué decir.  
Puedes quedarte a escucharla o también te puedes ir.  
No habla del amor, ni del odio entre la gente.  
No habla del color, que predomina en la mente.  
No quiere ni ser aquel ruido en esa esquina,  
o un acontecer en el cielo, en la cantina.

Esta es una historia que no sé ni porque canto,  
tal vez el vacío con el que a veces me espanto.  
No se me ocurrió, ni tampoco la escribí.  
Yo no sé de dónde vengo,  
mucho menos que hago aquí.

Esta fue la historia de la gente sin sentido,  
de los pueblos sin sentido,  
de los mundo sin sentido,  
de los soles sin sentido,  
de los cosmos sin sentido,  
de los dioses sin sentido...

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.4.2 “Gran silencio”

Vaga el mundo por el tiempo  
a la par del viento  
en el gran silencio.

Todas las cosas importantes,  
las insignificantes  
a que jugamos todos.

Pero se engañan, se destruyen totalmente  
sin importarle a la gente, las argucias de su mente.  
Sistemas e individuos se preocupan  
más por a lo que ellos les gusta,  
que por algo que sea real.

Compras tu boleto de entrada  
hacia la encrucijada  
que no tiene final.

Sueñas y te encierras en los mundos,  
esos sueños profundos  
donde no hay bien ni mal.

Armas con tu vida alguna historia,  
donde sin pena ni gloria no comprendes ni el final.  
Te metiste hacia a un mundo de pasiones,  
donde las ilusiones te pudieron atrapar.

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.4.3 “La máquina del tiempo”

Préstame tu máquina del tiempo  
pues siempre te veo muy feliz  
no seas egoísta, presta el cuento,  
para así poderlo compartir.  
Préstame tu máquina del tiempo  
también por ahí quiero viajar  
visitar el cielo y el infierno  
en tu compañía aeronaval.  
Disparado hacia el cielo rumbo a Andrómeda,  
vagando por el infinito voy.  
Fastidiado de la guerra y la explotación,  
y una historia circular de vicio y corrupción.  
Préstame tu máquina del tiempo  
quiero conocer la eternidad,  
saludar de manos a lo nuevo  
y rolar por una extraña edad.

Préstame tu máquina del tiempo  
al cabo que ni la vas a usar,  
se que tienes miedo a disolverte  
y perder tu extraña identidad.  
Disparado hacia el cielo rumbo a Andrómeda,  
vagando por el infinito voy.  
Fastidiado de la guerra y la explotación,  
y una historia circular de vicio y corrupción.  
Préstame tu máquina del tiempo  
Préstame tu máquina del tiempo  
Presta...  
Presta tu máquina del tiempo sí sí  
ya me voy para otra dimensión llena de smog...

*(Aventuras en el DeFe, 1989)*

#### 4.4.4 “No estoy loco”

Estaba yo sentado  
leyendo *La familia Burrón*  
cuando vi pescados que caían  
sobre el otro balcón.  
Le jalé a la estufa y me paré de volón.

Quitó mis lagañas  
sólo para ver mejor.  
Revisé el tabaco por si acaso  
tenía otro color.  
Cuando vi caer a mi suegra y un ventilador.

Era verdad que llovía  
suegras, roperos y locos,  
luchas de clase... hasta tías  
que se sacaban los mocos,  
perros, gatos y autobuses,  
leyes y dos, tres focos.

Era verdad que llovía  
proletarios y colchones,  
“sanchos”, rameras y artistas,  
burócratas por montones,  
gandallas y atracadores  
jugando a pares y nones.

No, no estoy loco, señor,  
se lo puedo demostrar.  
Yo soy fulano de tal  
y vivo en aquel lugar.

También uso pantalones,  
camisas y hasta zapatos.  
Me gusta eructar canciones  
y dibujar garabatos.

Y si acaso usted no cree,  
le diré que eso es un cuadro,  
aquello otro es una silla.  
Más para allá está un retablo,  
un piso, cuatro paredes y mi hermano Pablo.

No, no estoy loco...  
Y si acaso usted aún duda,  
yo le nombro otra cosa,  
ceniceros y cubiertos y su abuelita achacosa;  
niños, periódicos, su esposa latosa.

No, no estoy loco...

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.5 “Algo suerte”

En este cuadro de boxeos interminables,  
en esta tienda de seres humanos desechables.  
En el resumen de arquetipos conjugados,  
de tiempos duros explotando en todos lados.

A veces siento que se cae esa coraza  
que me mantiene seguro de moverme a todos lados;  
y entonces pienso que he corrido con algo de suerte,  
en estas páginas dibujadas por la muerte.

*(El profeta del nopal, 1986)*

#### 4.4.6 “Puedes”

Puedes tomar un avión,  
nave espacial o camión.  
Puedes ver mucha televisión  
para escaparte de aquí.  
Mas por muy lejos que tu vayas,  
nunca podrás escaparte de ti.

Puedes mentirle al doctor,  
a este y al otro señor,  
puedes mentir con honor  
para sentirte aquí.  
Pero aunque mientas y más mientas...  
a quien más mientes siempre es a ti.

Puedes negar la verdad,  
clavarte en la falsedad.  
Puedes pensar que hay amor  
en este mundo.  
Zumbas de horror.

Puedes aislar la razón  
y matar a tu corazón.  
Puedes ahogarte en gran diversión  
para olvidarte de aquí.  
Mas siempre cuando tú regreses  
habrá una sombra esperando por ti.

Puedas comprar el calor  
de un personal mundo mejor.  
Puedes tapar el dolor  
de todo tu alrededor.

Mas aunque tapes y más tapes  
ya vendrán días llenos de rigor.

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.7 “Qué hacer”

Te compraste  
tus perfumes y camisas en París,  
tu peluca y zapatos en New York  
y en Londres compraste ropa interior.

Te compraste  
tu sombrero y bolsa en Madrid.  
Tus anillos los compraste en Venezuela.,  
mas a tu alma no le has cambiado suelas.  
¿Qué hacer?

Te compraste tus verduras y bisteces en Sumesa,  
chocolates y frutillas en Gigante.  
En Aurrerá compraste un kilo de guisantes.

Alquilaste  
una playa para ir de vacaciones,  
diez meseros para una agasajo “chido”,  
mas tu espíritu se muere desnutrido.

¿Qué hacer?

Qué hacer con tu ser,  
que nunca se cansa  
de comer y beber.

¿Qué hacer?

Que hacer con tu ser,  
que nunca está a gusto  
de tener y tener.

¿Qué hacer?

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.8 “¿Por qué?”

¿Por qué no acaba la guerra  
entre gentes y países?  
¿Por qué han volteado sus ojos  
los hombres de las raíces?  
¿Por qué no tiene el amor  
el valor que se merece,  
siendo sólo cosa vana  
en mundo que enloquece?

¿Por qué no dejan los dioses  
de pensar sólo en sí mismos,  
sin importarles que el mundo  
se pierda entre mil abismos?

¿Por qué la gente del tiempo  
no tira sus fantasías  
que les nublan la conciencia  
sin importarles los días?

Cuando será la injusticia  
un recuerdo muy lejano,  
un cuento que se hizo polvo  
y se olvidó en un arcano.

¿Por qué es difícil y arduo  
encontrar honestidad,  
sin máscaras ni papeles  
que pretendan la verdad?

¿Por qué el curso de los ríos  
sigue con rumbo a la muerte?  
¡Oh, viejo plantea loco!  
¿Cuándo libre habré de verte?

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.9 “Islas”

Él llegó a la vida  
en un viejo edificio de cemento,  
de una antigua ciudad de concreto,  
entre gente con cara de pavimento  
y con sueños hechos de un mal aliento.

Él creció en las calles  
aprendiendo nacimientos de zorrillo,  
conociendo sentimientos de ladrillo,  
con miradas y colores de estanquillo  
y con cuentos despojados de su brillo.

Ya que él nació en una isla,  
en una isla mental  
y creció en otra isla, en otra isla social,  
y murió en la gran isla, en la gran isla mundial.  
Y así fue que todo aislado  
por aquí vino a pasar.

Soñó una tarde  
en utopías de amor y poesía,  
con sus juegos y colores de alegría  
y ya nunca pudo más estar tranquilo,  
acechando como un loco ese tal día  
y soñó y soñó...

Y soñó que escapaba a la violencia  
de su utopía hecha “a conciencia”  
que sacaba de su juicio las conciencias  
y lentamente estacionaba la paciencia.

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.10 “Si acaso”

Si acaso tuviera  
la vida comprada,  
un futuro no escrito  
sobre el dintel de la nada.

Entonces dijera:  
“su mente no está sana”,  
pues no sabe que le espera,  
que le espera la mañana.

Si acaso tuviera  
la vida pagada,  
una cuenta en ese banco,  
un terreno en la enramada.

Si acaso tuviera  
una fácil profesión,  
un morirse en la oficina  
tras una jubilación,  
un pudrirse en la oficina,  
tras otra jubilación.  
Entonces tendría  
a la muerte de amiga  
todo el día.

Si acaso tuviera  
un pastel de obsidiana,  
una gran mesa de cera,  
vientos sucios de mañana.

Por eso dijera:  
“es un cielo de hojalata  
sobre barcos de madera  
rumiando nubes de plata”.  
Si acaso tuviera  
un amor de lentejuelas,

una estrofa de quimeras  
y un arcoíris de estelas.

Si acaso tuviera  
un asesino y un plano,  
unos pasos de magnesio  
sobre el filo del océano.  
Entonces tendría  
a la muerte de amiga todo el día.

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.11 “Si un día despertara”

Si un día despertara yo  
transformado en Kalimán,  
o mi presencia dejara  
un cierto olor a Batman.  
No habría la preocupación  
de buscar el “chivo” diario,  
ni muchos menos pensar  
en aumento de salario.

Si una tarde descubrieras  
que tu primo es Supermán,  
y en el espejo tú vieras  
un parecido a Tarzán.  
Tendrías segura tu casa,  
tu reventón y tu nena,  
sin tener que talonear  
el aumento de quincena.

Pero el no ser Kalimán  
ni el célebre Supermán,  
sólo me queda en cartera  
el talonear por el pan.

Y si aunque fuera tantito  
me pareciera a Fantomas,  
por el sueldo no andaría  
echando tantas maromas.

Un día soñé que soñaba  
que había justicia social,  
y que el patrón te pagaba  
con lana y sin “calzonear”,  
alcanzaba para todo.  
No había crisis sin inflación;  
todo estaba muy bonito,  
pues no había “iris” ni “tos”.

Al despertar nuevamente  
a la cruda realidad,  
lo primera que pensé:  
“mis cómics debo comprar”,  
y ya con mi Kalimán,  
mi Supermán y Fantomas,  
al café me dirigí a cotorrear  
y echar bromas.

*(No estoy loco, 1993)*

#### 4.4.12 “El viejo Rip”

Tuvo un sueño tan bello,  
un sueño increíble de corte gigante,  
un sueño inverosímil, algo pedante  
un sueño agobiante,  
que no quiso despertar,  
no lo quiso soltar ni dejar matar  
a por la almohada embriagante.

Sus ojos no se abrieron  
labios no se movieron,  
oídos sin oír.  
En la cama tendida  
estaba una mentira  
que se hacía porvenir.

Como el viejo Rip,  
como el viejo Rip,  
como el viejo Rip.

Pasó muchos años  
soñando los mundos  
a que quisiéramos ir.

Y así fue que soñando, soñó que dormía  
y soñaba despertar  
Y como si nada  
después de mil años lo vieron bostezar.  
Y cuando miró,  
todo había cambiado, ya era otro lado,  
era otro lugar.  
“Es tan solo un sueño”,  
pensó en sus adentros  
y se volvió a acostar.

A ver si soñando podía de nuevo  
volver a ser real.

Y alguien preguntó  
¿seremos acaso el sueño de un perro  
en un anillo lunar?  
Como el viejo Rip,  
como el viejo Rip,  
como el viejo Rip.  
Creyó que el sueño era algo real...  
Como el viejo Rip.

*(Canción inédita)*

### Anexo 3.

Escritos de Rodrigo González sobre música



## *Rock, son, blues, huapango (géneros y conjugaciones estructurales)*

Desde los primeros inicios del rock en México, cualquiera que haya observado bien se puede dar cuenta de las infinitas posibilidades que tenía el rock manufacturado en español; nuestro idioma se prestaba muy bien y hubo quien supo darle la cadencia necesaria para que no se desentonara con las combinaciones armónicas que caracterizan al rock y al blues.

Los primeros rocks mexicanos (o rocks en español), estaban totalmente saturados de temas estudiantiles, romanticismo adolescente, vivas al baile y a las fiestas: aventuras infantiles que pretendían pasar por travesuras o simplemente "fusiles" a medias (o totalmente distorsionados) de canciones en inglés, que sobresalían comercialmente y en ocasiones, de una manera u otra (cosa que aún siguen haciendo algunas personas) los temas de las canciones en español estaban inspirados en realidades sociales o individuales que no nos pertenecían. La cuestión es clara, la identidad era básicamente emotiva, el ritmo y los temas eran algo novedoso y se gozaban tal cual eran y, siendo una corriente que nos venía del extranjero, por lo cual no había una identificación cultural que le diera un carácter más nacional, tanto en el campo de la música como el de la letra; la conciencia social brillaba por su ausencia entre los jóvenes de aquellas generaciones.

En las generaciones posteriores y a pesar de los "baches" con los cuales se enfrentaban el rock y el blues mexicanos, el rock en español tuvo un salto cualitativo en toda su estructura, las relaciones musicales se hicieron más complejas y las letras se enriquecieron poética y temáticamente, pero desgraciadamente la mayor parte se mantuvo en la posición de tratar de componer como lo hacían los grupos y cantantes que admiraban, aún seguían fuera de nuestra realidad vital y ahí nació una división entre los rocanroleros que componían; había (y hay) los que seguían totalmente los modelos extranjeros y los que empezaron a conjugar elementos nacionales con? los elementos extranjeros del rock y el blues.

Existen, a mi entender, dos maneras de hacer rock y blues más nacionalistas sin que se excluyan entre sí, y en un momento dado, la combinación de las dos, de la que podría ser una forma más completa del movimiento rockero en español; la primera forma consiste en respetar el ritmo y la armonía original, tal cual es, pero utilizando el lenguaje y las experiencias cotidianas que nos pertenecen, para componer temas propios. El lenguaje en español es lo suficientemente rico sintáctico y semánticamente, para lograr

combinaciones adecuadas, prácticamente para cualquier ritmo musical. Los ejemplos son prolíficos, no solamente en el rock, sino también en el country, samba, bossa, balada neoclásica europea y otras formas musicales; la segunda forma consiste en hacer una especie de extrapolación de ritmos, es decir, respetando los cambios armónicos del rock o del blues, se le conjugan golpes rítmicos que caracterizan formas nacionales de creación musical: o a los cambios armónicos nacionales se les dota del golpe o del carácter que son inherentes al rock and roll; aquí los ejemplos no abundan tanto como en su literatura, pero eso no quiere decir que no se pueda o que no se haya hecho; la tercera forma consiste en la utilización simultánea de las dos antes descritas, que dan lugar -aunque de una manera híbrida- a un concepto más completo (relativamente) del rock mexicano o en español.

La relativa facilidad por lo que esto puede pasar, se desprende de la similitud o elementos afines que poseen en diferentes formas de composición popular; pongamos por caso el corrido, el rock, el huapango y el blues. Los cuatro coinciden armónicamente en su estructura básica (a excepción de rocks y huapangos más elaborados) sencillos y directos: los cuatro se apoyan sobre tres acordes, subdominante, tónica y tónica dominante; los cambios armónicos son similares, no sólo fortuitamente, y lo que invariablemente cambia solamente es el ritmo, el rápido, cadencioso y de golpe elaborado; el rock es violento y matizado; y en el corrido, el golpe es cerrado, veloz e inmediato, y aunque se dan versiones lentas, éstas siguen prácticamente los mismos patrones.

Algo bastante característico del blues, es que no solamente su ritmo le da el carácter melancólico que tiene, sino también las llamadas "notas blues" que definen más su intención (terceras y séptimas disminuidas) que en un momento dado se pueden trasladar al huapango; aparte del paralelo armónico, el blues y el huapango, coinciden extraoficialmente en su improvisación, en los dos, ésta ocupa un lugar privilegiado, si no es que el principal; los violines y los requintos no son por lo general melodías prefabricadas, sino formas libres y de carácter constante: en los versos, tanto bluseros como huapangueros, hay una igualdad o superioridad con flexibilidad musical; partiendo de alguna frase conocida, o de un hecho en general (o particular) se le van inventando otras frases que rimen entre sí, para así poder redondear una serie de imágenes que crean espacios similares, para hacerlos aún más afines.

Ahora bien, no solamente se puede experimentar de esta manera, sino que utilizando otros recursos se pueden incorporar y recombinar entre sí los mismos instrumentos musicales; pongamos por ejemplo: en un rock-ópera con temas nacionales o autóctonos, se pueden utilizar instrumentos prehispánicos,

adecuándolos a los eléctricos (hay alguna gente, en el campo comercial, que utilizan el sintetizador con los mariachis).

Publicado originalmente en la revista *Banda rockera*. Especial, 1984.

### *Tres entes en el coco*

Hablar de Three souls in my mind es hablar de parte de la historia del rock en México y una parte bastante importante, ya que independientemente de su desarrollo musical, los vatos del "Tri" lograron consolidar bastante bien las canciones originales con que se vienen caracterizando, desde el 68-70.

La idea estuvo bastante clara, no hubo pedo ni tos alguna por conectarse honesta y directamente con la realidad que los circundaba mientras otros grupos tronaban por falta de consistencia y oportunidades y, otros, se dedicaban a seguir refriteando los últimos éxitos de sus grupos preferidos, greengos o europeos; el compositor del Tri (A. Lora) junto con los demás, se dedicaban a recrear el auténtico rock en español pero no a la manera de los antecesores como E. Guzmán, Locos del Ritmo, etcétera. Rocks insulsos, mediatizados y llenos de miel, o los intentos de dispararse hasta calamadre, hecho por algunos sectores intelectuales o pretensiosos (osos) de la sofisticación política, sino el aspecto pesado y arduo, de la realidad que representa el rock y sus orígenes, lo marginal, la represión policiaca, el albur sexómano y de doble sentido, la rasa olvidada que sólo le queda el vacío y la mentada de madre por parte de lo que, grotescamente, se le llama sociedad y, todo esto, a la mexicana.

El Tri se ha hecho su lugar a base de flete constante, de tocar en todo tipo de lados, hoyos, festivales de rock, radio, tv, giras internacionales, universidades, giras nacionales, teatros, fiestas, etcétera. Y siempre teniendo como tónica sus composiciones originales, composiciones que aunque gustan en diferentes sectores, ya que la variedad de sus rolas los hacen asomarse por todas partes, y en algunas las hace universalizarse de una manera efectiva, llégandole a las cuerdas al personal universitario e intelectual consciente de las mexican folk roots, su mayor aceptación se haya en el grosor del personal, y esto se debe en parte a lo que decíamos atrás (hasta), que sus canciones están empapadas de marginalidad y reflejan las condiciones en que está desarrollada y, por otra parte, su lenguaje directo y sin rebuscamientos de ningún tipo y sus temas idóneos a la realidad inmediata a la que se dirigen, logran una comunicación cartera inmediata igualmente.

Aunque hace bastante uso del verbo rimado, en algunas formas se conforma con hacer una especie de diálogo musicalizado, que es uno de los aspectos básicos del rhythm and blues, además el hecho de que los vatos del Tri sean marginales, es signo de autenticidad, ya que eso es retomar las raíces del rock, que nacieron precisamente de esas condiciones, parido por los negros,

habitantes del campo y los ghettos gringos. Ahora bien, esa marginalidad no nace gratis, ni es producto de la imitación ni es una proyección etérea de los instrumentos de rock; es, también producto de la marginalidad a que ellos fueron sometidos, como grupo de rock, debido a prejuicios, como los que dicen que porque el rock es gringo y no parte de nuestra totonacultura (como si la música mexicana no tuviera influencias diversas) o miedos a que se desaten los madrazos por la agresión y el mismo contenido crítico que es inherente a la cultura rockera. Eso los obligó (los sigue obligando) a tocar primordialmente en los hoyos fonkis y en lugares alejados de las concentraciones urbanas, obviamente, esa marginalidad es reflejada.

Los temas son variados y hasta medio anarquiosos, aunque hablan principalmente del rock, los rockeros, los grupis, los albures, los mensajes empapados de desmadre, la musica del Tri es rock urbano que va desde los blues sobre los ejes viales, hasta críticas de tipo político-social y canciones de amor, en el gran mounstro de cemento.

Aunque Alejandro Lora es el autor de todas, o casi todas las composiciones del grupo, el Tri tiene un sonido original que se ha hecho a través de Alejandro; de la consistencia de Charly y Alejandro, ellos mismos dicen, no les importa sofisticar su música. Ellos tocan blues rythm and blues y rock puro, porque quieren seguir expresando la vieja tradición, actitud perfectamente válida en un lugar tan polifacético como lo es la capirucha. Además de que el inicio se hizo con rolas de Blue Cheer, Jimi Hendrix, B.B. King, Cream, Stones, etcétera. Cantando en inglés, hasta que, en buena hora, dieron vuelco hacia el español, con las raíces de la escuela negra de Missisipi.

Con 16 años de rockanroleo "El Tri" tiene 15 discos en su haber, lo que indica la constancia y la solidez en su actitud rockanrolera, hay uno o dos grabados en vivo y dos grabados en inglés. Hechos en estudio y con sus rolas en español, están salpicados (todos) con buenas rolas, que se han ido convirtiendo en éxitos entre el personal ("Cantinerero", "Nuestros impuestos", "Chavo de onda", "ADO") y unas buenísimas como "El blues de la llanta", "Abuso de autoridad", "Perro negro y callejero", que son reflejos exactos de las vivencias del personal y que luego fueron reunidas en un acetato de grandes éxitos.

Han hecho también, dos películas (Abuso de autoridad y Una larga experiencia) siendo la segunda la más difundida y exitosa, esta película es un tour rockanrolero por diferentes presentaciones en entrevistas del grupo, aparte de giras y críticas filmada por el cienasta y rockero Sergio García.

El sonido del Tri es pesado, grueso, como su actitud hacia las cosas; desde que comenzaron expresaron esa rebeldía y agresión que es ahora

característica de los chavos punk; pioneros de éstos, los del Tri siguen siéndolo, sin disfrazarse de muy locos, sino simplemente lo que son: rockeros.

Aunque ha habido algunos cambios de elementos a través de su historia, Alejandro y Charly han actuado como pilares del grupo y las composiciones de Lora le han dado su sello de originalidad. Actualmente la guitarra la toca Sergio Mancera; la bataca Carlos Hauptvogel; el bajo y la voz Alejandro Lora, el saxofón, Arturo (Papaíto) Labastida, tocando todos a la perfección su instrumento, logrando un sonido de este estilo negro con los rugidos de la voz antitética del "atizandro" Lora.

Las presentaciones del Tri, en su mayor parte, están garantizadas con la asistencia y el lleno de la gente que le gusta ir a bailar, a cotorrear y a verse reflejada por las locochonas ondas del Three souls in my mind.

## *El brujo*

Mito, leyenda, consistencia, éxito, escuela, profesionalismo, aunado a un talento natural como artista, Javier Bátiz se foguea en la frontera norte, se avienta el tiro con los representantes oriinales del rock y del blues, creando un estilo bastante original y, a la vez perfectamente representativo del blues rock del sur de los EUA.

De baja estatura, nervioso, bromista y alburero, el pelo le crece como una espesa selva del Amazonas; su imagen impresiona no precisamente por su galanura y pedigree, sino por el dengue original del chavo de onda: lentes oscuros, mezcilllas eternas, botines, collares, camisetas con logotipos muy locos y cara de marciano que se acaba de escapar de la casa de la risa. Javier llega a México empacado desde Tijuana por sus setenta y doces, para llegarle con los rebeldes del rock. En ese tiempo, el rock nacía en México con grupos como "Teen Tops", "Locos del Ritmo", etcétera. Sonido romántico y melcochón, rock en español, para los teen agers de chilangolandia, llenos de imágenes de estudiantes y chavitas aceleradas, de estilos que no se lograban definir muy bien por la falta de contacto directo con la matriz y, más que nada, por se música del otro lado y no música local, lo que hacía más difícil el dominio natural de este género importado de Gringolandia.

En esa llegada el Javier, con su estilo sureñocaliforniano fronterizo, llega empapado de B.B. King y Little Richard, de los negros y los blancos que nacían escuchando rock en los campos y en los ghettos, en las urbes aplastadas por esa civilización mounstrosa y norteña que produce jazz, blues, y tanta buena onda musical, con sus letras de vagos, inmigrantes, campesinos, gente de ciudades, putas, ladrones, asesinos, desarrollos y decadencias. El Javier llega con un estilo fresco, llega vestido de rythm and blues auténtico, de rock del de allá, con una voz natural parecida a la negra y una capacidad de modulación que lo mismo lo lleva a subirla para rematar mitades o finales, que agrosarla ásperamente, para arrastrarla con garganta llena de ron y tabaco, sobre un blues lento y pesado, un bles hecho de cerveza y tequila.

Su chango de negro, su feeling de negro, su voz como de negro y su guitarra de blanco, bien tocada, rápido requinteo con figuras sencillas y zagazas, el Javier llega y le parte su progenitora a los demás, se tiende gacho en el triunfo, se vuelve famosísimo entre las huestes aztecas, toca en todos los cafés y lugares para escuchar y danzar al ritmo de rock, junto con su hermana la baby, una gran rockanrolera, si no es que la mejor, la hacen gachísima en todas partes,

la baby también se vuelve leyenda, chaparrita, morenita, con una simpatía a flor de piel y una voz intensa y fuerte bien timbrada y modulada, los hermanitos Bátiz, artistas pues, desde la matriz uterrocka.

Javier se desarrolla con los jefes del momento, con los mejores exponentes del rock, en sus diferentes especializaciones, toca con los más fregones; Larry Taylor, Fito de la Parra, toma clases con Little Richard, hace televisión, radio, entrevistas, premios y diplomas, graba canciones que se vuelven éxitos: "Coming home so long", "Early in the morning"; Javier es pionero y base en el rock blues-hard mexicano. Es, aparte, una especie de enciclopedia de rolas famosas de negros y blancos, auténticos y legendarios que hicieron la mejor historia del rock y blues gringo.

Recuperados de [http://www.rockdrigo.com.mx/textos\\_rockdrigo.html#2](http://www.rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#2)  
Junio 2016.

Anexo 4.  
Portadas de los álbumes



Portada original del casete (1983) producido por Jorge Rosell.



Diseño de portada: Rodrigo González.

Portada del álbum *Hurbanistorias* de Ediciones Pentagrama (1986)



Fotografía: Fabrizio León.

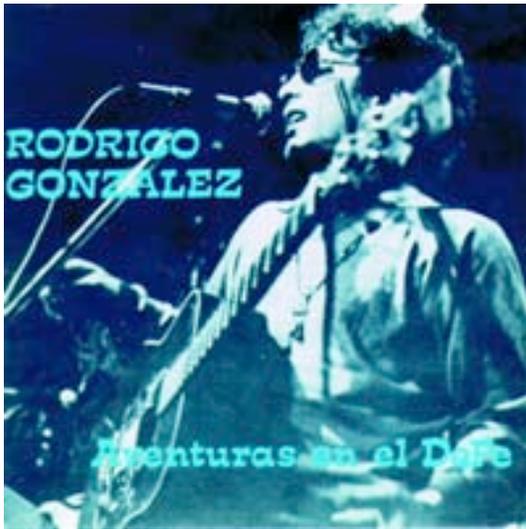
Edición gráfica: Ediciones Pentagrama.

Portada del álbum *El profeta del nopal* de Ediciones Pentagrama (1986)



Fotografía: Fabrizio León.

Portada del álbum *Aventuras en el DeFe* de Ediciones Pentagrama (1989)



Fotografía: Fabrizio León.

Portada: Edgar Arrellín.

Portada del álbum *No estoy loco* de Ediciones Pentagrama (1993)

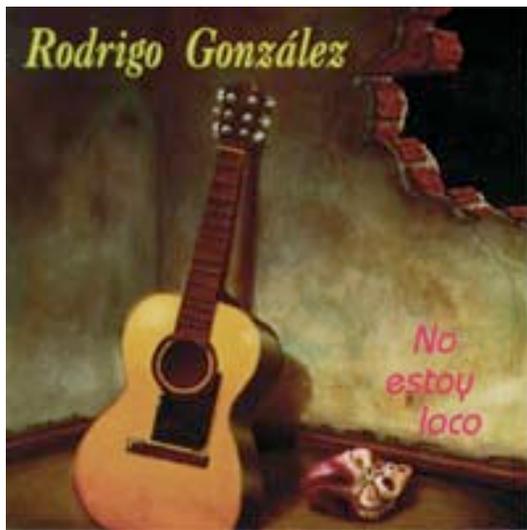


Ilustración de Manuel Ahumada.

Diseño gráfico: Fausto Arrellín.