

# “Hurbanistorias” desde el subdesarrollo: El renacimiento del rock mexicano y la transición neoliberal en México en los años ochenta

*“Hurbanistorias” from underdevelopment:  
The rebirth of Mexican rock and the neoliberal  
transition in Mexico in the eighties*

115

Alan Prats Gama

Maestro en Historia Moderna y Contemporánea

al.prats.g@gmail.com / aprats@institutomora.edu.mx

## RESUMEN

En el presente artículo se plantea un análisis del resurgimiento del *rock* mexicano a la luz del giro neoliberal y las transformaciones estructurales durante la década de los ochenta. En el marco de la puesta en marcha del modelo neoliberal en México, se busca definir y establecer los vínculos que hay entre la crisis, sus manifestaciones en la vida urbana de la metrópoli y sus representaciones en el *rock* nacional. Para ello se toma el caso del Movimiento Rupestre, la punta de lanza de ese nuevo *rock* mexicano y, particularmente, la figura de su mayor exponente, el músico Rodrigo González, cuyas canciones dan cuenta de la nueva expresividad de un *rock* nacional con identidad propia.

*Palabras clave:* neoliberalismo, México, años ochenta, *rock* mexicano, movimiento rupestre

## ABSTRACT

This article presents an analysis of the resurgence of Mexican rock in the light of the neoliberal turn and the structural transformations during the 1980s. Within the framework of the implementation of the neoliberal model in Mexico, we seek to define and establish the links between the crisis, its manifestations in the urban life of the metropolis and its representations

in national rock. Therefore, the case of the Rupestre Movement is taken, the spearhead of that new Mexican rock and, in particular, the figure of its greatest exponent, the musician Rodrigo González, whose songs give an account of the new expressiveness of a national rock with its own identity.

*Keywords:* neoliberalism, Mexico, 1980s, mexican rock, rupestre movement

## INTRODUCCIÓN

116

**E**l *rock* mexicano renació en la década de los ochenta en el marco de la implementación del neoliberalismo en México. Tras el conocido y escandaloso episodio que representó el Festival de *Rock* y Ruedas de Avándaro, en 1971, en plena efervescencia contracultural<sup>1</sup> y juvenil, el *rock* nacional fue vetado de los grandes medios de comunicación y expulsado hacia la periferia, donde encontró refugio en los llamados “hoyos fonkys”<sup>2</sup> y fue abrazado por jóvenes de sectores populares y de clase trabajadora (Agustín, 2008; Zolov, 1999). Después de casi una década de sobrevivencia en condiciones de marginalidad, el *rock*

<sup>1</sup> Entiendo contracultura en los términos propuestos por Goffman (2005), es decir, como un movimiento cultural o una cultura que se posiciona como “opuesta” o “a la contra” de la cultura dominante, y que en ese sentido construye sus propios símbolos, códigos, lenguajes y prácticas. Planteada así, nos permite pensar en diferentes contraculturas en distintos tiempos y espacios, así como en distintas condiciones y circunstancias en las que se puede manifestar lo contracultural. Desde que Theodore Roszak (1981) acuñó el concepto en 1968 para referirse a la entonces contemporánea oposición juvenil en las sociedades tecnocráticas, el término se ha utilizado tradicionalmente para aludir precisamente a los movimientos juveniles de los años sesenta y setenta. En previsión a las imprecisiones que esta acepción puede suscitar, me referiré a tales movimientos como “contraculturas clásicas”.

<sup>2</sup> Los “hoyos fonkys” fueron improvisados foros para conciertos que funcionaron a lo largo de los años setenta. Solían estar ubicados en zonas periféricas de la Ciudad de México y consistían en grandes bodegas, terrenos baldíos o galerones en desuso con cuestionables condiciones de higiene y seguridad para el público asistente que, por otro lado, estaba a merced de los abusos de promotores, las extorsiones y el acoso policial.

empezó a resurgir en los años ochenta en medio de transformaciones políticas, económicas y sociales profundas. En un escenario presidido por un régimen erosionado que parecía estar dejando atrás el nacionalismo revolucionario, en el que se reducía paulatinamente la presencia del Estado, al tiempo que aumentaba la del mercado y la atmósfera de crisis se extendía, el *rock* encontró nuevos cauces de expresión que se nutrieron de la difícil realidad mexicana de la denominada “década perdida”.

La música *rock* tuvo sus primeras manifestaciones en nuestro país desde un momento tan temprano como la década de los cincuenta, cuando surgió el *rock & roll* en Estados Unidos y, desde ahí, se exportó hacia el resto del mundo como parte de la consolidación de la posición hegemónica del país norteamericano en términos políticos, económicos y culturales en el marco de la Guerra Fría y el mundo bipolar. De esta manera, el *rock* se fue afianzando como expresión de una nueva cultura popular moderna y global que encarnó los deseos, aspiraciones, expectativas y valores de una nueva juventud de clase media urbana que se empezó a mostrar inconforme con el autoritarismo estatal y familiar y que rechazó los valores tradicionales y las convenciones sociales por entonces vigentes. Así, con el paso del tiempo, se fueron gestando formas y expresiones particulares de *rock* que cada vez más respondían a, y dialogaban con las realidades nacionales de los países en los que germinó esa música.

El camino que siguió el *rock* mexicano para constituirse como una expresión genuina y propia fue largo. Las primeras expresiones rockeras en México surgieron de forma paralela al desarrollo, consolidación y expansión de lo que ahora se considera el *rock* clásico. Esas formas de *rock* provenientes sobre todo de Estados Unidos e Inglaterra se instituyeron como dominantes, de manera que terminaron por delinear una serie de preceptos sobre el *rock* y cómo debía ser, verse y escucharse. Por tanto, el *rock* mexicano –y el latinoamericano en general– previo a los años ochenta tendió a ser muy parecido al estadounidense o al británico.

En este sentido, por momentos el *rock* hecho en México se presentó como una franca imitación del norteamericano, como es el caso de

los “refritos”<sup>3</sup> de los años cincuenta y sesenta. En otros, planteó una genuina exploración y búsqueda de lo propio, pero construida desde el lenguaje, la perspectiva y las pautas de la contracultura extranjera, como el caso de las bandas “macizas” de La Onda Chicana de finales de los sesenta y principios de los setenta que, pese a su inventiva y despliegue de material original, por lo general escribían y componían en inglés (Zolov, 1999).

118

Pero esa incipiente búsqueda y construcción de una identidad en el *rock* mexicano se vio truncada a inicios de la década de los setenta por distintos factores. Uno de ellos es el ya mencionado Festival de Avándaro que, a pesar de ser el epítome de la contracultura mexicana clásica, tuvo secuelas muy negativas que resultaron en el linchamiento mediático de la juventud contracultural y rockera, constantes críticas desde la izquierda y la derecha en contra del *rock* y sus jóvenes partidarios, así como el cierre de los espacios de la industria cultural que, también incipientemente, se estaban abriendo al *rock* nacional.

Por otro lado, la cerrazón y el autoritarismo del gobierno mexicano se tradujeron en prácticas represivas contra la izquierda estudiantil – cuyos casos paradigmáticos fueron los nefastos sucesos de Tlatelolco, en 1968 y “el halconazo”, en 1971–, las cuales provocaron la radicalización política de una parte de la juventud militante de izquierda. A ello el gobierno respondió con el endurecimiento de su postura y con más represión política, un elemento que se volvería característico de la década de los setenta. Así pues, la marginación del *rock* mexicano que resultó de ese periodo de disidencia radical y fuerte represión fue un daño colateral. En otras palabras, aunque el repliegue del *rock* durante los setenta se puede entender en el marco de la represión generalizada de la década, en realidad no fue necesariamente el objetivo de una persecución, censura o prohibición específica y sistemática en su contra. Lo que sí es cierto es que esa atmósfera de represión y autoritarismo cortó las alas del *rock* nacional y desvió el cauce de su desarrollo.

<sup>3</sup> Se conoce como “refritos” a las versiones en español grabadas por artistas locales de los temas y canciones que tenían éxito en Estados Unidos.

No fue sino hasta los años ochenta cuando la situación del *rock* mexicano comenzó a cambiar. Para entonces, la legitimidad del Estado mexicano, gobernado por el régimen priista, comenzaba a ser seriamente cuestionada debido al deficiente manejo de la economía desde varios años atrás y los cada vez más frecuentes escándalos de corrupción. En medio de un ambiente de devaluación, endeudamiento público, privatizaciones y crecimiento de la desigualdad social, las restricciones y marginación a las que se enfrentó el *rock* nacional durante la década previa comenzaron a relajarse (Agustín, 2010; Smith, 2003). Hubo, por tanto, cierto nivel de apertura que habilitó canales de distribución para la juventud contracultural y el *rock*, en principio, todavía en condiciones marginales en lo que a medios de producción y recursos técnicos se refiere pero, en definitiva, ya dentro de un panorama menos adverso para su expresión y manifestación artística.

119

El propósito del presente artículo es analizar el resurgimiento del *rock* mexicano durante la década de los ochenta a la luz de las transformaciones estructurales impulsadas durante el periodo presidencial de Miguel de la Madrid. En el marco de la puesta en marcha del modelo neoliberal en México, intentaré definir y establecer los vínculos que hay entre *la crisis*,<sup>4</sup> sus manifestaciones en la vida urbana y sus representaciones en el nuevo *rock* mexicano. Para ello me centraré en el Movimiento Rupestre y particularmente en la figura de su mayor exponente, el músico Rodrigo González –también conocido como “Rockdrigo”–, cuyas canciones dan cuenta de la nueva expresividad de un

<sup>4</sup> Retomo de Walker (2013) el concepto clave de *la crisis* para referirme tanto a la crisis económica propiamente dicha, como a la narrativa impulsada desde el gobierno para normalizar una situación excepcional de ajustes sin precedentes y facilitar su aceptación evitando reacciones y protestas, a pesar de los efectos negativos de las reformas en el estilo de vida de las clases medias urbanas. En conjunto, la crisis y la narrativa dieron como resultado la formación de una especie de “cultura de la crisis” que se expresó en una actitud de aceptación –¿resignación?– ante el estado de las cosas, de modo que incorporó las carencias, la austeridad y la precariedad al panorama de la vida cotidiana del México de los ochenta. Ese proceso de normalización quedaría registrado en expresiones populares, música, cine, literatura, prensa, entre otras manifestaciones (Agustín, 2010).

*rock* “mexicanísimo” (Agustín, 2010, p. 75) forjado entre el asfalto, el smog, el metro, las carencias y los asaltos de la “vieja ciudad de hierro” (González, 1986a).

120

El análisis propuesto en estas páginas parte de los postulados de la historia cultural, en los que, precisamente, se pone a la cultura y sus distintas prácticas y manifestaciones como centro de la reflexión. Así, a través del análisis de expresiones culturales concretas como la música de *rock* en México y, específicamente, algunas de las letras de las canciones de “Rockdrigo”, pretendo dar cuenta del origen, relevancia y la relación entre estos productos culturales y la realidad social e histórica que los circundó en su contexto original de producción. En un primer apartado expondré un panorama general de la presencia de la música *rock* en América Latina y en México entre las décadas de los cincuenta y los setenta. En el segundo, esbozaré un panorama general del ascenso del neoliberalismo mundial y su implementación en México. Finalmente, en el tercer y último apartado presentaré el caso del Movimiento Rupture y de Rodrigo González, de quien tomaré algunas canciones para establecer puntos de contacto entre la realidad mexicana dentro de *la crisis* derivada del giro neoliberal y la nueva expresividad del renaciente *rock* mexicano.

#### “SUDAMERICAN ROCKERS”: EL ROCK EN EL TERCER MUNDO

La aparición del *rock & roll* en Estados Unidos durante la década de los cincuenta y su rápida difusión a nivel mundial se insertan en el marco del nuevo orden internacional erigido tras la Segunda Guerra Mundial. Dicho orden se caracterizó, entre otras cosas, por la constante confrontación de dos proyectos de organización política, económica y social que representaban visiones de la modernidad incompatibles y opuestas entre sí: el capitalismo y el comunismo, encabezados por Estados Unidos y la Unión Soviética respectivamente. La naturaleza de esa confrontación, mejor conocida como Guerra Fría, generó una lógica global en

la que se formaron dos grandes bloques que fueron aceptados, defendidos, rechazados, cuestionados, desacreditados o criticados por otras naciones más débiles, las cuales, por otra parte, desarrollaron estrategias para procurarse agencia y negociar entre ellas o con las superpotencias con la intención de defender sus propios intereses y proyectos.

Dado el serio peligro que representaba un enfrentamiento militar abierto entre Estados Unidos y la URSS, el cual habría implicado el uso de armamento nuclear y con ello la posibilidad de la aniquilación de la humanidad, la confrontación se trasladó a espacios geográficos periféricos y a campos simbólicos como el ideológico o el cultural. En este sentido, aunque el *rock & roll* surgió como manifestación de un cambio generacional sin precedentes y un nuevo sistema de valores desplegado por una juventud moderna de clase media urbana, su potencial comercial, su reproducción y difusión a través de una industria cultural global y su asociación a la cultura y los patrones de consumo estadounidenses hicieron de él un elemento de conflicto dentro de la Guerra Fría cultural e ideológica. Por consiguiente, la llegada del *rock & roll* a América Latina y su entusiasta recepción entre jóvenes de las clases medias urbanas deben entenderse, por un lado, como parte de las transformaciones propias del periodo de posguerra y las dinámicas globales de la Guerra Fría; por otro, como parte de los conflictos y luchas internos en los países de la región ante la disyuntiva entre la búsqueda de modernización y desarrollo y la consolidación o enfrentamiento de distintos proyectos nacionales en el marco del medio siglo (Zolov, 2014).

Tenemos, entonces, que el *rock* fue mucho más que un capricho juvenil o una moda pasajera exportada por Estados Unidos. A pesar de que su potencial comercial e industrial se hizo patente desde el comienzo, lo cierto es que se constituyó como un fenómeno cultural que formaba parte de una nueva era de globalización, cultura de masas y sociedades de consumo, pero también de nuevas formas de disidencia. Fue, pues, reflejo y expresión de cambios sociales y culturales mucho más profundos.

Junto con la Unión Soviética, Estados Unidos emergió de la Segunda Guerra Mundial como una superpotencia. Su poder económico, sus ca-

pacidades productivas y el hecho de no haber tenido que sufrir la guerra dentro de su propio territorio le otorgaron una posición ventajosa entre los aliados durante el conflicto. Al terminar éste, no sólo conservó esa posición, sino que la afianzó y se convirtió en la nación que lideró el bloque occidental durante la Guerra Fría. No obstante, los choques ideológicos con la URSS se hicieron patentes desde el curso de la guerra misma, de modo que, cuando la victoria sobre el fascismo se vislumbró en el horizonte, Estados Unidos comenzó a delinear una estrategia para contener a la URSS. Ésta se materializó en el Plan Marshall, con el cual se buscó contribuir a la reconstrucción de Europa mediante la inyección de cuantiosos recursos económicos y, al mismo tiempo, asegurar a la Europa occidental como zona de influencia estadounidense. Así, el Plan Marshall se convirtió en un eje central de la Guerra Fría y, en gran medida, marcó la actitud y el posicionamiento de Estados Unidos en su relación y confrontaciones con la URSS y los países del tercer mundo durante buena parte del conflicto (Gaddis, 2011).

La posguerra trajo consigo un periodo de prosperidad económica y esplendor capitalista que, en mayor o menor grado, se dejó sentir a lo largo del mundo occidental. Ubicada entre 1945 y 1973, el historiador británico Eric Hobsbawm (2007) se refirió a esta etapa como la Edad de Oro. En ella se alcanzó, entre otras cosas, un notable crecimiento del nivel de vida de la gente común, la expansión de la seguridad social y la educación superior y, en términos generales, unas condiciones materiales impensables antes de 1945. Asimismo, uno de los elementos más destacados de esa edad dorada fue el incremento de las tasas de natalidad que, propiciado por el contexto de abundancia y bienestar material, con el paso de los años daría pie al surgimiento de una juventud y un choque generacional sin parangón. Por supuesto, el mayor ejemplo de ese esplendor y crecimiento económico lo representa Estados Unidos, que a partir ese momento se convirtió en el principal referente de modernización y desarrollo para occidente, luego de arrebatarse el título a una Europa profundamente debilitada tras dos guerras mundiales.



La Guerra Fría y sus dinámicas generaron la noción de tercer mundo, a la cual fueron asociadas las regiones que se consideraban subdesarrolladas o en vías de desarrollo, como América Latina, o aquellas que estaban atravesando por un proceso de descolonización, como Asia o África. Ante la percepción generalizada de un mundo dividido en dos, en el que se confrontaban dos formas de pensar e imaginar la sociedad, el mote de “tercer mundo” surgió para diferenciarlo del “primero”, asociado a Estados Unidos y los países capitalistas, y del “segundo”, vinculado a la URSS y los países comunistas (Hobsbawm, 2007).

El tercer mundo desempeñó un papel fundamental en la Guerra Fría por dos razones centrales. Por una parte, fue escenario del enfrentamiento indirecto entre Estados Unidos y la URSS. Por otra, los Estados de las naciones que lo conformaban estuvieron lejos de ser actores estáticos del conflicto, pues desarrollaron una agencia que les permitió implementar estrategias ya sea para contrarrestar el desequilibrio de poderes ante las superpotencias, reafirmar o consolidar sus soberanías o para defender sus propios intereses. Entre sus tácticas estaban alinearse a uno u otro bando o amagar con hacerlo para generar contrapesos y obtener beneficios, o la promoción de comunidades internacionales de países que no se adscribían a ninguno de los dos bloques (Gaddis, 2011; Hobsbawm, 2007). Así pues, la Guerra Fría funcionó como una lente desde la que se interpretaban tanto las relaciones internacionales, como los distintos procesos y acontecimientos nacionales de cada uno de los países que jugaron en el nuevo tablero de la geopolítica global (Zolov, 2014).

En este sentido, Eric Zolov (2014) apunta a que los conflictos propios de la Guerra Fría se insertaron en América Latina sobre una serie de tensiones preexistentes en torno a la construcción de la nación, las cuales enfrentaron a distintos proyectos políticos, sociales o ideológicos. De esta manera, esas tensiones coincidieron con el periodo de modernización acelerada y crecimiento económico sostenido que atravesó Latinoamérica a partir de la Segunda Guerra Mundial, hecho que potenció el desarrollo de importantes centros regionales como México, Brasil o

Argentina. Este momento de esplendor latinoamericano coincidió con, y formó parte de, la Edad de Oro.

En tanto que Estados Unidos consideraba a América Latina como su zona natural de influencia, buscó que la región siguiera patrones de modernización bajo un esquema capitalista favorable a sus intereses, ya fuera mediante la diplomacia y la cooperación o a través del intervencionismo. Su posición hegemónica y su figura como modelo de modernidad y desarrollo en el mundo de la posguerra le permitieron establecer las bases de una nueva cultura popular –moderna también– de proyección internacional que, a su vez, promovió una nueva actitud cosmopolita. Estos elementos serían difundidos ampliamente a través de unas industrias culturales con cada vez mayor alcance, que fueron recibidos, replicados, adaptados o resignificados de distintas maneras en el tercer mundo.

124

En este sentido, siguiendo los planteamientos de Pacini, Fernández y Zolov (2004), por una parte, la llegada del *rock* a Latinoamérica se situó en el centro de la polémica sobre las identidades nacionales y las soberanías, en la cual se yuxtaponían las modas aparentemente frívolas asociadas a una nueva cultura juvenil extranjera y las realidades de nacionalismo, autoritarismo y a menudo franca represión. Por otro lado, la recepción del *rock* debe entenderse dentro del proceso de industrialización y modernización de la región, del cual se derivaron el crecimiento de la urbanización y la formación, consolidación y expansión de las clases medias urbanas, sector de la sociedad cuyos jóvenes se convirtieron en los principales consumidores de esa música. En pocas palabras, el *rock* “importaba a la vez como instigador de valores modernos y como reflejo del propio proceso de modernización” (Zolov, 1999, p. 15).

Aunque el desarrollo y las condiciones de las clases medias variaron de país en país de América Latina, ciertamente había algo que unía no sólo a los jóvenes clasemedios de la región, sino también incluso a éstos con sus homólogos del primer mundo. Y es que la brecha generacional que surgió en los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, en medio de contextos urbanos de relativa abundan-

cia y bienestar social y material, hizo entrar en escena a una nueva generación de jóvenes que, pese a “tenerlo todo” en apariencia, tendió a mostrarse inconforme ante el estado de las cosas y el panorama que le había tocado vivir. Nacieron así los llamados “rebeldes sin causa” cuya figura –ampliamente difundida a través del cine– escandalizó a los adultos. De esta manera, de la mano del *rock & roll* como principal medio de expresión, se inauguraba una nueva identidad del joven rebelde en torno a la cual habría de formarse el movimiento juvenil contracultural clásico de los sesenta globales (Goffman, 2005; Zolov, 2014).

Así pues, la transmisión de la nueva cultura juvenil a través de las hegemónicas industrias culturales del primer mundo dio como resultado la circulación y apropiación transnacional de referentes culturales –cine, música, literatura, entre otros– y, con ellos, la formación y difusión de un lenguaje de disenso juvenil internacional. No obstante su origen extranjero, ese lenguaje fue adoptando formas, prácticas y manifestaciones locales particulares vinculadas a la génesis de contraculturas y escenas de *rock* nacionales en cada uno de los países de América Latina en los que echó raíces (Zolov, 2014).

El *rock & roll* hizo su aparición en México a mediados de la década de los cincuenta, en pleno “milagro mexicano”. Ubicado entre 1940 y 1970, este periodo se caracterizó por el fuerte impulso modernizador que adquirió el país, en el cual se alcanzaron altos índices de industrialización y desarrollo que dieron como resultado un crecimiento económico sostenido con una tasa media anual de 6.7%. Tales niveles de crecimiento y estabilidad generaron condiciones que permitieron el avance de la urbanización, crecimiento demográfico, el incremento del nivel de vida y la formación de una moderna cultura de consumo, así como el surgimiento y expansión de una amplia clase media urbana que, además, se convirtió en la principal destinataria del proyecto modernizador del régimen (Moreno y Ros, 2012; Walker, 2013; Zolov, 1999).

Por otra parte, el *boom* del medio siglo significó también la consolidación del sistema político, cuyo proyecto ideológico se articuló alrededor de la Revolución mexicana como símbolo de y para la uni-

dad nacional. De esta manera, se instituyó el nacionalismo revolucionario como ideología oficial del régimen y se utilizó como un vehículo de cohesión social, fungiendo como medio de unificación y estabilidad sobre el que se construyó la identidad nacional. Así pues, la entrada del *rock & roll* al México del medio siglo se insertó en el centro de las tensiones y contradicciones entre lo moderno, lo global y cosmopolita, frente a lo nacional y lo propio en el contexto de una cultura dominante fuertemente nacionalista. En este panorama, la nueva cultura juvenil internacional y el *rock & roll* actuaron como agentes de modernización y, por consiguiente, también como elementos disruptores de las “buenas costumbres” y la naturaleza paternalista, patriarcal y autoritaria de la familia y el Estado mexicano (Zolov, 1999).

El primer *rock & roll* que se escuchó en México fue, desde luego, de origen estadounidense, del cual se desprendieron figuras como Elvis Presley o Bill Haley, quienes tuvieron un éxito casi inmediato entre los adolescentes y jóvenes mexicanos. Se trataba de una música novedosa, dinámica, estridente y definitivamente moderna que no se parecía a nada que se hubiera escuchado antes en México. Era también una música esencialmente hecha por jóvenes para jóvenes —aunque no estuvo exenta de presencia adulta con intereses y participaciones de diversa índole—, de manera que resultó sumamente atractiva para una juventud mexicana que cada vez se sentía menos identificada con los valores y normas de la cultura dominante.

A la par del *rock & roll* importado desde Estados Unidos, pronto comenzaron a aparecer diferentes tipos de producciones nacionales. Se trataba de temas cantados tanto en inglés como en español que, a su vez, implicaban tanto versiones y adaptaciones de otras canciones ya exitosas —es decir, los famosos “refritos” o “fusiles”—, como temas originales compuestos en español. Sin embargo, la incorporación del idioma —que a la postre resultaría un elemento clave en la conformación de una identidad propia del *rock* mexicano— y el paulatino aumento de producciones nacionales originales exitosas no implicaron necesariamente que ese primer *rock & roll* hecho en México se mostrase esencialmente

diferente o particular con respecto al estadounidense (Arana, 1985, vol. 1). En la medida en que fue esa cualidad moderna y cosmopolita la que en un principio concedió parte de su atractivo al *rock & roll*, no parecía necesario alterarlo o modificarlo, pues la diferenciación radicaba en el hecho mismo de tocar y escuchar esa música.

Así pues, el *rock & roll* mexicano de los primeros años reprodujo de manera casi textual las fórmulas del original estadounidense. Sin embargo, aunque las influencias de la cultura juvenil norteamericana y la creciente contracultura internacional estuvieron presentes constantemente, esa tendencia comenzó a cambiar hacia mediados de los años sesenta, cuando el *rock* nacional empezó a dar muestras de cambio y búsqueda de formas propias, aunque todavía de manera incipiente.

De acuerdo con Eric Zolov (1999), un momento importante en este sentido fue el arribo a México de la música de los Beatles que, encabezando la denominada “invasión británica”, marcó un giro en la dirección musical del *rock & roll* que, por otro lado, comenzó a identificarse simplemente como *rock*. Este cambio se dio en función de la paulatina sustitución de la actitud de baile desenfrenado y la inquietud ante el amor adolescente por posturas cada vez más irreverentes y composiciones y actuaciones más sofisticadas. Esta nueva ola rockera revivió la ansiedad social de los primeros años en torno a la confrontación entre el discurso nacionalista imperante y las manifestaciones de la cultura popular moderna provenientes del extranjero. Asimismo, este periodo coincidió con la consolidación y el creciente impacto de la contracultura internacional y, a su vez, la configuración de una contracultura nacional que tuvo su esplendor entre 1968 y 1971.

El tránsito de los años sesenta a los setenta estuvo marcado por la efervescencia contracultural y juvenil, una creciente politización y, como es sabido, la represión estatal. Estas circunstancias sucedieron en el contexto de la entrada a una fase de agotamiento del modelo de desarrollo económico vigente, es decir, el de Industrialización por Sustitución de Importaciones, que fue implementado desde los tiempos de la Segunda Guerra Mundial y brindó tres décadas de buenos resultados.

Asimismo, el propio régimen posrevolucionario, cuyo proyecto político y de nación se consolidó a la par y de la mano del “milagro mexicano”, empezaba a dar también muestras de desgaste. Eric Zolov (1999) se refirió a esta situación como “la crisis del Estado patriarcal”, en la que se conjugaron, por una parte, la crisis del nacionalismo revolucionario y las estructuras que dieron pie a un presidencialismo de corte paternalista, patriarcal y autoritario, por otra, la propia modernización de México y, por último, la llegada del *rock* y el ascenso de la contracultura juvenil.

128

La efervescencia juvenil del periodo se manifestó en dos principales movimientos. Por un lado, la juventud contracultural, que para entonces parecía estar en busca de su identidad, y por el otro, la izquierda estudiantil, más politizada y abiertamente activista. Aunque separados y diferenciados entre sí, fueron fenómenos contemporáneos que convivieron muy de cerca, de tal suerte que para las autoridades mexicanas no había mayor distinción entre ellos y les reprimió por igual (Torres, 2017). Las matanzas de 1968 y 1971 –Tlatelolco y “El Halconazo”, respectivamente– terminaron por disolver al movimiento estudiantil, e incentivaron a sus elementos más radicales a tomar vías de acción política más directas, como la guerrilla.

Fue así que la izquierda activista se alejó de la juventud contracultural que, por su parte, en 1971 tuvo su momento glorioso con el Festival de Avándaro, tan irreverente y contestatario que terminó por condenarla a un periodo oscuro de exclusión y marginación. Durante esa etapa de repliegue del *rock* nacional, el *rock* dominante consolidó su posición como una vanguardia cultural al tiempo que el movimiento folclorista de la Nueva Canción latinoamericana se expandía, lo que generó un choque cultural e ideológico entre reivindicaciones nacionalistas de tercer mundo y lo que se consideraban nuevas formas de colonización e imperialismo cultural (Zolov, 1999).

En medio de un clima global de tensión derivado de la Guerra Fría y los dos grandes bloques en pugna, junto con las crisis de paradigmas socioculturales que estaba en marcha, la juventud fue considerada como un elemento potencialmente subversivo y peligroso, razón por la cual

las autoridades mexicanas, por entonces conservadoras y alineadas a la política estadounidense, juzgaron pertinente mantenerla a raya. Avándaro fue el punto de inflexión para la contracultura mexicana clásica y su *rock*. A partir de ese punto el impulso contracultural se dispersó y el *rock* se replegó hacia la periferia y la cultura subterránea de las principales ciudades de México.

La década de los setenta inauguró una época de crisis. La Edad de Oro había llegado a su fin y, con ella, se terminaba también el esplendor económico, la abundancia y el Estado de bienestar empezó a decaer. En otras palabras, el orden internacional establecido tras la Segunda Guerra Mundial se estaba tambaleando, de manera que la crisis de los años setenta representa en gran medida la lucha de ese sistema por sobrevivir y, por otro lado, la avanzada del neoliberalismo mundial y sus partidarios (Escalante, 2019). Estas transformaciones se manifestaron en México en el desgaste tanto del modelo de desarrollo como del propio régimen posrevolucionario. El tránsito de los años sesenta a los setenta significó, por tanto, un periodo de cambios drásticos a nivel global que en México se tradujeron en el fin del “milagro mexicano” y el inicio de una era de crisis.

El *rock* en el tercer mundo se desarrolló, pues, a la luz de las pautas trazadas por las formas dominantes del *rock* proveniente del primer mundo, principalmente de Estados Unidos e Inglaterra. Por lo tanto, podemos hablar metafóricamente de un *rock* subdesarrollado, si se le mira desde la lente de la modernidad que representó durante su surgimiento y expansión mundial en el medio siglo XX. En ese sentido, es subdesarrollado en tanto que sus circunstancias de producción y reproducción se dieron en condiciones adversas: desde la simple intolerancia, la escasez de espacios y el poco acceso a los grandes medios de comunicación, hasta la declarada represión, persecución y censura en contextos de gobiernos dictatoriales. En estos términos, si entendemos el desarrollo del *rock* en el tercer mundo y en Latinoamérica en particular como una búsqueda de formas e identidades propias, ciertamente éste corrió de forma desfasada con respecto al *rock* dominante. Sin embargo, no

había razones para pensar que esta situación no pudiera cambiar, tal y como lo señaló Federico Arana (1985, vol. 4, p. 64) a mediados de los años ochenta:

El roc (*sic*), en cambio, está impregnado en el concreto, en los semáforos y en el metro. El roc (*sic*) fluye por las redes de alcantarillado, y en combinación con el monóxido de carbono, el plomo y los hidrocarburos aromáticos polinucleares que proporcionan a la atmósfera de las ciudades esa coloración entre gris y anaranjada que puede verse desde los aviones. No existe, pues, impedimento alguno para que el roc (*sic*) florezca en México, Río de Janeiro o La Habana.

130

#### “TIEMPO DE HÍBRIDOS”. LA TRANSICIÓN NEOLIBERAL EN MÉXICO

La adopción del neoliberalismo en México a inicios de la década de los ochenta formó parte del periodo de mayor expansión y difusión de ese modelo de organización política y económica. Sin duda, los años ochenta constituyen el episodio más conocido y emblemático del neoliberalismo mundial. No obstante, de acuerdo con Escalante (2019), aunque se suele tomar como símbolo o síntesis del movimiento neoliberal en su conjunto, en realidad esa “gran ofensiva de los ochenta” es la culminación de un proceso complejo y largo, pues las críticas al keynesianismo y al Estado de bienestar se empezaron a formular desde la década de los treinta. Sin embargo, el momento clave previo a la gran expansión fueron los años setenta, cuyo paisaje de crisis a nivel global creó un terreno favorable para la difusión y el avance de la retórica y las ideas neoliberales.

En este sentido, el caso de México resulta paradigmático por dos razones. En primer lugar, porque da cuenta de la crisis de los años setenta a través de la desaceleración económica y el debilitamiento del Estado de bienestar “a la mexicana” —esto es, el régimen posrevolucionario—. En segundo término, porque a inicios de los años ochenta inauguró la



crisis de la deuda en el tercer mundo y se convirtió en el primer intento de implementación de cambios estructurales con enfoque neoliberal en un contexto pacífico y virtualmente democrático, en contraposición al caso de Chile a partir de 1973 (Escalante, 2019; Walker, 2013).

De esta manera, el tránsito de un desgastado modelo de bienestar y desarrollo dirigido desde el Estado a uno de corte neoliberal impulsó una serie de ajustes que impactaron de forma negativa las condiciones de vida en las grandes urbes de México. Así, dichos ajustes y sus efectos hicieron surgir a la crisis como un nuevo *statu quo* impulsado desde el régimen con la intención de normalizar la situación de crisis económica y precarización de la vida, de modo que la crisis y todas sus implicaciones terminaron por volverse parte de la vida cotidiana del México de los ochenta (Agustín, 2010; Walker, 2013). En consecuencia, el *rock* mexicano que empezó a resurgir en el marco de la transición neoliberal se vio influido por la crisis que, a su vez, fue representada en las canciones del nuevo *rock*.

En su Historia mínima del neoliberalismo, Fernando Escalante (2019) sostiene que la implementación del sistema neoliberal en el mundo constituyó no sólo la adopción de un nuevo modelo económico, sino la consolidación de un nuevo orden social y cultural de carácter global que trastocó la economía, la política, la sociedad e incluso las ideas de naturaleza y condición humanas. De esta manera, poco a poco se fue imponiendo la noción del ser humano como un ser naturalmente ambicioso, siempre abocado a la búsqueda del mayor beneficio personal posible y la maximización de sus utilidades potenciales. Desde esta perspectiva, las utilidades dejaban de reducirse al ámbito económico, pues el propio lenguaje de la economía comenzó a ser utilizado como medio para interpretar prácticamente todos los aspectos de la vida. Así, la noción de las utilidades potenciales del “individuo maximizador” se trasladó a otros ámbitos como las relaciones políticas, sociales, laborales, familiares o incluso las interpersonales.

En este sentido, siguiendo las ideas de Escalante (2019), el neoliberalismo se articuló como un proyecto de gran envergadura, no sólo

económico, sino también intelectual, político e ideológico. Como programa intelectual supuso la configuración de un conjunto de ideas compartidas por economistas, sociólogos, filósofos y juristas alrededor de una trama central que planteaba la restauración de un liberalismo amenazado por las tendencias colectivistas del siglo XX. Por otro lado, como programa político significó la formulación de leyes, ajustes institucionales y políticas económicas y fiscales encaminadas precisamente a contrarrestar los efectos del colectivismo. Por último, como programa ideológico representó la paulatina imposición de un nuevo orden institucional, cuyas bases han servido para normalizar la idea de naturaleza humana del “individuo maximizador”, de la cual se desprende una forma concreta de entender el orden social, la moral o las políticas públicas.

Entre los preceptos fundamentales del neoliberalismo destacan su idea del Estado, pues a diferencia del liberalismo clásico, le concede un papel más activo en tanto que no busca reducirlo ni eliminarlo, sino transformarlo de manera que sostenga y expanda la lógica del mercado. Es decir, plantea una noción de Estado como el marco institucional que protege y garantiza el funcionamiento del mercado, el cual, por cierto, desempeña un papel central dentro del programa neoliberal. Así, el mercado es entendido como un mecanismo de procesamiento de información del que se pueden extraer las soluciones más eficientes para los problemas económicos y la mejor opción para alcanzar el bienestar. Además, plantea que lo privado es técnica, moral y lógicamente superior a lo público ante la ineficiencia de éste y su propensión a la corrupción; considera al individuo como la realidad última de cualquier asunto humano; supone que la política funciona bajo los mismos términos que el mercado; presume que el mercado es capaz de resolver por sí mismo los problemas generados por su propio funcionamiento –contaminación, desempleo, saturación, entre otros–; e incluso considera a la desigualdad económica como necesaria y benéfica en la medida en que asegura un mayor bienestar para el conjunto (Escalante, 2019; Walker, 2013).

En términos prácticos, el desarrollo del neoliberalismo se ha materializado en el impulso de reformas legales e institucionales basadas en las ideas mencionadas previamente, las cuales se fueron abriendo camino hasta imponerse en prácticamente todo el mundo. Las líneas comunes de dichas reformas son: la privatización de activos públicos como empresas, tierras o servicios; la liberalización del comercio internacional; la liberalización del mercado financiero y el movimiento global de capitales; la introducción de mecanismos de mercado para hacer más eficientes los servicios públicos, y el impulso sistemático de la reducción de impuestos, del gasto público, del déficit y de la inflación (Escalante, 2019).

Aunque el proyecto neoliberal comenzó a gestarse durante el periodo de entreguerras, cuando se empezaron a formular las primeras críticas al keynesianismo y al Estado de bienestar, lo cierto es que el momento clave de su avance se dio en la década de los setenta, cuando precisamente el keynesianismo y el bienestarismo entraron en crisis tras el agotamiento del modelo de desarrollo que prevaleció durante la Edad de Oro. En este sentido, el punto de quiebre se dio con la crisis del petróleo de 1973, la cual se derivó del “castigo” impuesto por los países de Medio Oriente y del norte de África miembros de la OPEP a las potencias occidentales que apoyaron a Israel durante la Guerra de Yom Kipur, en el marco del complejo y prolongado conflicto árabe-israelí. Ante la fuerte dependencia del Occidente industrializado respecto al petróleo, el bloque de países productores de crudo fijó un embargo a través del intempestivo incremento de los precios, hecho que disparó la inflación e incidió directamente en la producción y el consumo, ocasionando una fuerte recesión que se prolongaría por el resto de la década (Escalante, 2019; Gaddis, 2011; Hobsbawm, 2007).

De acuerdo con Hobsbawm (2007, p. 289), “el cambio fue drástico: la economía mundial no recuperó su antiguo ímpetu tras el crac. Fue el fin de una época. Las décadas posteriores a 1973 serían, una vez más, una era de crisis”. En la misma línea, Escalante (2019, pp. 105-106) señala que “las imágenes de la década [de 1970] son de la gente en la

calle, manifestaciones y cargas de policía, gases lacrimógenos, lo mismo en Londres que en Santiago de Chile, en la Ciudad de México, en París”. Ante el extendido escenario de crisis, las políticas convencionales, lejos de acarrear buenos resultados, provocaron el aumento del déficit público y la inflación, así como la persistencia del estancamiento. Así, la crisis, sus efectos y la incapacidad del modelo vigente para hacerles frente provocaron la erosión y el desprestigio del sistema de bienestar, al tiempo que posicionaron al neoliberalismo como una alternativa aparentemente coherente y, por lo tanto, como una salida viable (Escalante, 2019).

134

Según los planteamientos propuestos por Escalante (2019), las primeras muestras de cambio se empezaron a dar en Estados Unidos precisamente en los años setenta, con el paulatino avance en la desregulación de los mercados de energía, teléfonos, aviación, del servicio postal y las tasas de interés de tarjetas de crédito. No obstante, la ruptura llegaría en 1979 con el llamado *shock Volker* –en alusión al economista Paul Volcker, por entonces director de la Reserva Federal–, que consistió en una serie de medidas enérgicas para controlar la inflación, entre ellas el aumento drástico de las tasas de interés. El crecimiento de la inflación se frenó, pero también se invirtió la relación entre acreedores y deudores, hecho que tuvo fuertes repercusiones en todo el mundo. En palabras del propio Escalante (2019, p. 107):

La consecuencia de mayor alcance fue el impacto del *shock* sobre la deuda de los países periféricos, que había aumentado entre otras cosas por el agotamiento del modelo de industrialización, y la urgencia de la banca por colocar los petrodólares. El resultado fue la crisis global de la deuda, anunciada dramáticamente por el caso mexicano. Es una historia conocida. En los años siguientes el Banco Mundial y el FMI participan en la renegociación de la deuda de la mayoría de los países del sur. En todos los casos, la ayuda estaba condicionada a la adopción de lo que se llamaron Programas de Ajuste Estructural, que básicamente imponían el programa neoliberal: disminución del gasto público,

reducción del déficit, control de la inflación, privatización de activos públicos, apertura comercial.

La crisis de los años setenta se manifestó en México, en primer lugar, en los cambios en la estrategia de desarrollo como respuesta al agotamiento del modelo que había estado vigente los últimos treinta años. Por otro lado, se dejó sentir en el desgaste del propio régimen posrevolucionario que había impulsado ese modelo, para el cual la década significó una paulatina crisis de legitimidad. Ésta se fue alimentando de la creciente percepción del gobierno como autoritario, represor, corrupto e ineficiente en un escenario de radicalización de algunos sectores de la oposición de izquierda, de aumento de la violencia política, de escándalos de corrupción y, sobre todo, de malos resultados de la estrategia y las políticas puestas en marcha.

135

La década de los setenta fue la época del llamado “desarrollo compartido”. El eje de la política económica descansó en la premisa de que, pese al crecimiento económico alcanzado durante el desarrollo sostenido del periodo anterior, el problema de la desigualdad no se había resuelto. Por esa razón, el énfasis ahora estaría puesto en conseguir una mejor distribución del ingreso que, además, ayudaría a calmar las tensiones sociales que se empezaron a manifestar en los años sesenta, cuya máxima expresión fue el movimiento estudiantil de 1968 (Moreno y Ros, 2012). Sin embargo, el cambio de estrategia no sólo no logró cumplir los objetivos proyectados, sino que incluso terminó por agravar la crisis económica y erosionar aún más la fuerza del Estado. Así pues, los gobiernos de Luis Echeverría (1970-1976) y de José López Portillo (1976-1982) enfrentaron la inestabilidad política y económica a base de gasto público, con la intención de revivir la prosperidad del “milagro mexicano”. En cambio, lo que consiguieron fue el déficit financiero del sector público, el aumento de la inflación, la devaluación de la moneda y, sobre todo, el fuerte crecimiento de la deuda externa (Moreno y Ros, 2012; Walker, 2013).

Aunque a finales de los setenta hubo perspectivas optimistas de recuperación y desarrollo a causa del auge petrolero, después del hallazgo

de importantes yacimientos en 1977, en realidad el balance final fue negativo, ya que la economía mexicana se fue haciendo cada vez más dependiente del petróleo que, por otra parte, era muy volátil ante las fluctuaciones y cambios de la economía internacional. En este sentido, el petróleo generó confianza en el exterior y funcionó como la garantía que permitió a México acceder a cuantiosos préstamos de instituciones financieras extranjeras. Sin embargo, la tendencia en el aumento de la contratación de deuda pública, el incremento de las tasas de interés y la caída en los precios del petróleo confluyeron al iniciar los años ochenta, haciendo estallar la crisis de la deuda en 1982. En síntesis, el *boom* del petróleo entre 1978 y 1981 funcionó como un breve periodo de prosperidad que, por otra parte, aceleró el cambio estructural (Moreno y Ros, 2012; Walker, 2013).

Hacia finales de la administración de López Portillo, ante el desplome del peso y una serie de medidas desesperadas como la congelación de cuentas en dólares o la nacionalización de la banca, México empezó a perder la confianza de las instituciones financieras internacionales, las cuales vieron con duda y preocupación su capacidad para pagar la deuda. En medio del déficit y la crisis, en el último mes de su mandato, López Portillo firmó una renegociación del pago de la deuda con el FMI a cambio de una serie de ajustes estructurales de la economía que ponían énfasis en la reducción del déficit del sector público. La incertidumbre en el pago de la deuda y la atmósfera de crisis fueron, pues, el contexto de la sucesión presidencial de 1982 (Walker, 2013).

La administración de Miguel de la Madrid marcó el inicio del giro neoliberal en México. Su enfoque abrazaba la visión económica que minimiza la participación del Estado, hecho que marcó un claro distanciamiento de las políticas de las administraciones de la década anterior. En este sentido, De la Madrid anunció su Plan Inmediato para la Recuperación Económica, con el cual reconocía el estado crítico de la economía nacional y anunciaba los fundamentos de su política económica. Ésta consistió, en términos generales, en la implementación de un programa de austeridad, la reducción del gasto público y la re-

estructuración de la administración pública con miras a incrementar la eficiencia y eliminar el despilfarro, el desperdicio y la corrupción. Además, se adoptó una política de apertura económica cuyo objetivo era reducir las barreras comerciales, la cual se consolidó en 1986 con la entrada de México al GATT. En pocas palabras, la puesta en marcha de estas medidas significó la paulatina sustitución del modelo de desarrollo dirigido desde el Estado por uno de apertura al comercio exterior, a las inversiones extranjeras y, por tanto, a la dinámica y los flujos del mercado (Agustín, 2010; Walker, 2013).

Conforme se reestructuraba la economía mexicana la desigualdad social empezó a crecer, de modo que las clases medias que se consolidaron y expandieron durante el “milagro mexicano” comenzaron a ver cómo su nivel de vida decaía. Una minoría de este sector de la sociedad se hizo rica, mientras que un sector más amplio simplemente dejó de pertenecer a la clase media. Asimismo, el desempleo creció y el que se mantuvo se precarizó. Hubo aumentos salariales que no tuvieron efectos prácticos porque los precios también subían. La economía informal aumentó y la carestía continuaba al tiempo que el gobierno favorecía a los ricos y daba continuidad al impulso privatizador del Estado (Agustín, 2010; Walker, 2013).

Estas circunstancias, a su vez, tuvieron un fuerte impacto en la Ciudad de México. Aunque el crecimiento urbano y demográfico no se detuvo desde el auge del medio siglo, cuando tenía como base un desarrollo sostenido y los esfuerzos estaban dirigidos a unas clases medias en expansión, lo cierto es que a partir de los años setenta los planes de urbanización se vieron mermados por la recesión y la creciente atmósfera de crisis, razón por la cual fueron discontinuados. A partir de entonces, el crecimiento y la urbanización impulsados desde el Estado se tornaron arbitrarios y despóticos, hecho que fue acentuando todavía más la desigualdad. De este modo, las zonas periféricas –algunas ocupadas ilegalmente– y sus habitantes –esencialmente de sectores populares y de clase trabajadora– crecieron exponencialmente. Se estima, por ejemplo, que en 1960 estas áreas de la Ciudad de México eran habitadas por unas

300 mil personas mientras que, para 1980, esta población ascendía a los cinco millones (Gruzinski, 2004).

Al comenzar la década de los ochenta, la megalópolis en la que se había convertido la Ciudad de México rebasaba por mucho las dimensiones de la ciudad histórica. Esta expansión no sólo significó el incremento del espacio físico que abarcaba la ciudad, sino que supuso también el ensanchamiento de la brecha de la desigualdad. Se consolidaba, pues, como una ciudad de contrastes. En este sentido, tenía zonas emblemáticas que nunca perdieron su esplendor, tradicionalmente destinadas a los sectores medios y altos de la sociedad capitalina, como Reforma, la Zona Rosa, la Condesa, Coyoacán o incluso el mega proyecto de Santa Fe, desarrollado durante buena parte de la década. En contraposición, la ciudad tenía también una periferia desbordada y marginada que se erigía sobre zonas como Tacubaya, Pantitlán o Ciudad Nezahualcóyotl. Así pues, en un mismo espacio geográfico convivían dos ciudades distintas, la de la sociedad de consumo y la de la marginación y los cinturones de miseria (Gruzinski, 2004; Walker, 2013).

Ése fue el contexto que enmarcó la consolidación de la crisis como un nuevo *statu quo* en México. De acuerdo con Walker (2013), pese a que el término crisis se entendió de distintas formas durante los años ochenta, funcionó como una palabra poderosa que terminó por definir y dotar de identidad a la década entera. En este sentido, la crisis puede referirse, en primer lugar, a la crisis socioeconómica que impactó negativamente el estilo de vida de la gente común. Por otro lado, el término se puede entender como un referente cultural alusivo a la parálisis política y al cinismo de los gobernantes. En tercer lugar, el término fue también una herramienta ideológica que permitió al régimen justificar la agresiva reestructuración económica con el fin de normalizar la situación extraordinaria que representó la emergencia de la crisis económica. Por último, la crisis fue también una especie de estado de excepción que hizo de la austeridad y la apertura cultural y económica unos elementos ideológicamente normales, lo que permitió el desmantelamiento del Estado de bienestar y la implementación de políticas neoliberales que



afectaban directamente a amplios sectores de la población sin provocar reacciones ni protestas generalizadas.

En palabras de Walker (2013, p. 15) “México había experimentado altibajos económicos antes, pero durante estas décadas la crisis se convirtió en el telón de fondo de la vida cotidiana. De hecho, aparte del breve interludio del *boom* petrolero, el término se convirtió virtualmente en sinónimo del estado normal de las cosas”. En este sentido, de acuerdo con Lechner (1988), la vida cotidiana pertenece al ámbito de lo normal y lo natural; por ello definir un conjunto de actividades como cotidianas implica necesariamente definir criterios de normalidad. Por otra parte, uno de los rasgos característicos de la vida cotidiana es “la sedimentación de un conjunto de actividades y actitudes como rutinas y hábitos que se mantienen constantes por un periodo prolongado” (Lechner, 1988, pp. 55-56). Por lo tanto, si entendemos la vida cotidiana como un marco de normalidad en el que acontece el día a día, entonces es posible sostener que en el México de los años ochenta ese marco estaba confeccionado por el imaginario alrededor de la crisis. El incremento del desempleo y la delincuencia, la precarización de las condiciones laborales, el encarecimiento de las cosas y el descenso del nivel de vida se volvieron, pues, situaciones cotidianas que pasaron a formar parte del paisaje urbano (Agustín, 2010; Walker, 2013).

Contrario a lo que se podría pensar, este periodo de crisis y transformaciones profundas resultó favorable para el *rock* y los movimientos contraculturales, no sólo en México, sino también en el resto de América Latina. En este sentido, el advenimiento del neoliberalismo en la región durante los ochenta coincidió con la formación o consolidación de escenas nacionales de *rock*, las cuales se cimentaron en el despliegue de composiciones y letras más sofisticadas y originales, así como el renovado uso del idioma mediante la incorporación de un español vernáculo que incentivó procesos de formación de identidades juveniles en torno al *rock* y su identificación contracultural. Asimismo, esa nueva expresividad en el *rock*, facilitada por el uso del lenguaje, coincidió con el regreso de gobiernos democráticos después de décadas de dictaduras

militares y regímenes autoritarios. En este nuevo contexto, por primera vez el *rock* comenzó a gozar de mayor aceptación y aprobación no sólo comercial, sino incluso entre intelectuales y otros sectores de la izquierda, que lo empezaron a percibir como un auténtico movimiento cultural de resistencia contra la marginalización económica y la represión política que acompañó al giro neoliberal en la región (Pacini, Fernández y Zolov, 2004).

140

La década de los ochenta fue sin duda una época de cambios profundos y un panorama adverso. Un “tiempo de híbridos” que confrontó la promesa fallida de modernización y desarrollo con una realidad de atraso, dependencia del exterior y precariedad. Ese nuevo estado de las cosas enmarcado por la crisis no fue ajeno al *rock* mexicano que, tras una década de repliegue, comenzaba a dejar la periferia y a manifestarse con fuerza renovada y originalidad. El músico Rodrigo González constituye un importante ejemplo de ello. A través de letras ingeniosas y altas dosis de humor, sus canciones revelan a un artista sensible a lo que pasaba a su alrededor y dan cuenta de la dura realidad de los años ochenta.

Era un gran rancho electrónico / Con nopales automáticos / Con sus charros cibernéticos / Y sarapes de neón / Era un gran pueblo magnético / Con Marías ciclótónicas / Tragafuegos supersónicos / Y su campesino sideral / 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 norteño-imperial / En la desfachatez empresarial / En el despiporre intelectual / En la vulgar falta de identidad (González, 1986b, pista 2).

“HURBANISTORIAS” DESDE EL SUBDESARROLLO:  
EL MOVIMIENTO RUPESTRE Y EL NUEVO *ROCK* MEXICANO

Al iniciar los años ochenta el régimen posrevolucionario estaba debilitado y se enfrentaba a una crisis de legitimidad. El presidencialismo

“tradicional” del priismo había respondido a la necesidad de estabilidad y supuso una apuesta por la continuidad, para las cuales el autoritarismo brindaba ciertas garantías. Sin embargo, ese presidencialismo autoritario se fue debilitando con el paso de los años. En la década de los ochenta, en el marco de una nueva etapa de la Guerra Fría —que entraba en su última fase y se aproximaba a su conclusión—, coincidente con la expansión del neoliberalismo, la democracia y la necesidad de apertura se empezaron a perfilar como importantes ejes de los debates tanto a nivel nacional como internacional. Baste mencionar como ejemplo las transiciones democráticas de la época, desde la española hasta la chilena.

De esta manera, el autoritarismo que antaño había sido tolerado por la sociedad mexicana en tanto garante de estabilidad y equilibrio político, ahora comenzaba a asociarse a la falta de democracia. Así, la paulatina transición de un modelo de Estado fuerte que guiaba el desarrollo a uno neoliberal en el que el Estado disminuía su presencia y cedía paso al mercado se tradujo también en cierta disminución y relajación de la represión estatal, del autoritarismo y la mano dura del gobierno. En ese tenor, mejoró considerablemente el panorama para la expresión de distintas manifestaciones culturales y sociales, entre ellas el *rock* (Loeza, 2021).

*La crisis* se convirtió en el escenario que enmarcó el renacimiento del *rock* mexicano. Tras la efervescencia contracultural y juvenil entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, después de un marginal repliegue hacia la periferia del espacio urbano y los canales de distribución ante la atmósfera represiva de la década de los setenta, a inicios de los ochenta el *rock* salió de los “hoyos fonkys” y empezó a reclamar espacios. En ese contexto entró en escena una nueva generación de músicos y artistas con ansias de expresarse. Influidos por su entorno y el estado general de las cosas, no sólo desarrollaron nuevas formas para manifestar su arte, sino que también generaron sus propios espacios para hacerlo (Pantoja, 2013). Así, se sentaron las bases de un circuito cultural subterráneo y profundamente contracultural que daría pie al despegue de un nuevo *rock* mexicano.

Una de las primeras muestras de ese nuevo *rock* nacional apareció al iniciar la década. El año 1980 vio nacer al álbum *Sesiones con Emilia*, de Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán. Esta obra dio impulso al nuevo aliento que estaba adquiriendo el *rock* y, a la postre, resultaría una importante precursora del Movimiento Rupestre. El sonido acústico, pero indefectiblemente urbano del disco contrastaba con lo estruendoso del *rock* eléctrico y distorsionado que había imperado hasta entonces. Las letras de las canciones combinaban una aguda observación de la realidad social con figuras retóricas complejas, elaboradas a partir de un lenguaje sencillo, cotidiano, de la calle, que bien podía interpelar a cualquier habitante de la metrópoli. De acuerdo con Alejandro de la Garza, “esa música trascendía lo trovero y lo folklórico para convertirse en una expresión urbana genuina de la Ciudad de México” (Pantoja, 2013, p. 13).

“La sogá”, canción que forma parte del álbum *Sesiones con Emilia*, ilustra de forma significativa la relación que se empezaba a manifestar entre la realidad social, la vida urbana en la Ciudad de México y la nueva expresividad de un *rock* que empezaba a resurgir:

Quando la sogá aprieta / Es la hora y se pregunta / ¿Qué es lo que soy? / Un nombre, una dirección / Una cartilla, un buzón, / Un número de expediente. / Una raya en el censo, / Un retrato, también un consumidor, / Unos pantalones nuevos, / Los zapatos de charol, / La corbata, la camisa. / Embelesado lector / De la prensa cotidiana / O de un magazín, / Asiduo televidente, / Una visa, un pasaporte, / Hasta un boleto de avión. / Un voto en las elecciones, / Una firma y una voz para el clamor, / Un mexicano, un patriota, / Una costumbre arraigada y un tostón para el camión. / Un acta de nacimiento, / Un puñado, una tarjeta de navidad, / O formal conversación, / Un novio para las fiestas y futuro poseedor. / Quando la sogá aprieta / Es la hora y me preguntas / ¿Qué es lo que soy? / Para el sistema todo eso, / Para el sistema todo eso, / Para ti sólo soy yo. / Para ti sólo soy yo (González, López y Almazán, 1980, pista 1).

La canción es más que sólo un listado de cosas y situaciones de la vida cotidiana, ya que plantea una reafirmación de la individualidad frente a la homologación y estandarización de un sistema que “tapa la luz” y limita la chispa creativa de la expresión individual (Goffman, 2005). El “para ti sólo soy yo” del final implica un contraste profundo entre el “yo” y lo que ese “yo” significa dentro del sistema, de manera que se puede interpretar como una declaración de principios que le habla a cualquiera que no se sienta identificado o representado con lo ofrece ese sistema.

Los artistas del disco formaban parte de una red más amplia de artistas y músicos independientes que estaban en contacto entre sí y compartían los espacios alternativos que empezaban a surgir en la Ciudad de México. En un principio no había una articulación clara más allá del interés común en buscar medios y espacios de expresión. Sin embargo, poco a poco esa explosión de creatividad iría dando forma al Movimiento Rupestre, que hacia mediados de los años ochenta se integró como un colectivo de músicos con un sonido en común y un ideario con el que se burlaban de la precariedad en las condiciones de producción y creación artística, haciendo de ella una bandera para reivindicar su arte (Zúñiga, 2014).

Además de *Sesiones con Emilia*, la génesis del Movimiento Rupestre surgió de la convergencia de artistas como los ya mencionados Roberto González, Jaime López y Emilia Almazán y otros como Sergio García Michel, Alejandro de la Garza, Rafael Catana, Fausto Arrellín, Roberto Ponce, Nina Galindo, Eblén Macari y, desde luego, Rodrigo González, entre otros. Todos ellos coincidieron en importantes espacios como el Foro Tlalpan, que fue un centro cultural alternativo, independiente y autogestionado ubicado al sur del otrora Distrito Federal, abierto a distintos tipos de expresiones como música, literatura, poesía, cine, danza o teatro. Echado a andar en 1981 por la iniciativa del cineasta Sergio García Michel, se planteó también como un espacio alterno a las llamadas “Peñas”<sup>5</sup> que eran muy comunes por entonces (Zúñiga, 2014).

<sup>5</sup> Las “peñas” eran establecimientos donde se interpretaba música folclórica y de raíz folclórica, vinculados a tendencias políticas de izquierda y al movimiento folclorista de la Nueva Canción latinoamericana.

En el mismo sentido que el Foro Tlalpan, el Museo Universitario del Chopo desempeñó un papel central en la revitalización del *rock* mexicano, pero con un ligero contraste: formaba parte de un ámbito institucional. Pese a ello, fue un espacio que se mostró abierto y receptivo a expresiones alternativas y subterráneas, a las cuales recibió e impulsó. Esa apertura se debió en gran medida a la iniciativa y visión de Jorge Pantoja, promotor cultural que en 1979 se incorporó al Museo como Coordinador de Actividades Culturales por invitación de la entonces directora Ángeles Mastretta. El mismo Pantoja refiere que, al iniciar su trabajo en el Museo, Mastretta le advirtió: “aquí no hay ninguna censura, y la otra, no hay ni un peso, así que todo lo que puedas inventar que no cueste nada” (Zúñiga, 2014, s. p.).

A partir de esa premisa, Pantoja logró posicionar al Museo como un foro cultural alternativo y multifacético en el que se daba cabida tanto al teatro como a las artes plásticas, la gráfica o la música. Entre sus principales iniciativas estuvieron, por un lado, los numerosos ciclos de conciertos de *rock*, *jazz* y *blues* que impulsó con el apoyo del Museo. Por otro, quizá la más significativa y de mayor impacto, el Tianguis de la Música, que ha trascendido como el Tianguis Cultural del Chopo y se ha erigido como “la capital de la contracultura” en México (Agustín, 2010, p. 111), con una tradición que llega hasta nuestros días. Desde sus inicios, en octubre de 1980, se planteó como “un canal de comunicación entre coleccionistas, melómanos y demás interesados en los materiales discográficos y hemerográficos de cierto valor” con el fin de que “el público asistente haga realidad el carácter de tianguis, llevando su propio material e intercambiándolo entre otros coleccionistas o melómanos, estableciendo un verdadero trueque de discos y revistas” (Museo Universitario del Chopo [MUCH], 1980). Así pues, el Tianguis del Chopo se constituyó como un espacio contracultural que contribuyó a reforzar identidades, prácticas y rituales juveniles vinculados a la cultura del *rock*, generando sus propias prácticas alternativas de mercado y consumo a través del intercambio, el trueque y la experiencia comunitaria.

Fueron precisamente el Museo y el Tianguis del Chopo los espacios que sirvieron como el núcleo central que dio origen al Movimiento Rupestre. En este sentido, Rodrigo González jugó un papel fundamental en el proceso ya que, en la medida en que se convirtió en un personaje recurrente del Chopo y se volvió cercano a Pantoja, fungiría como un enlace entre este último, el Museo y el resto de músicos y artistas del *underground* “chilango” faltos de espacios. Así pues, fue a partir de ese vínculo, de la labor de promoción cultural de Pantoja y de la iniciativa y entusiasmo del propio “Rockdrigo” que cobró forma el Movimiento Rupestre (Pantoja, 2013; Zúñiga, 2014).

Los Rupestres comenzaron a funcionar como un colectivo articulado en 1984, a partir de la publicación en septiembre del *Manifiesto Rupestre* escrito por Rodrigo González. El texto apareció en el número 9 de *Anzuelo*, una especie de folleto que cumplía las funciones de órgano de difusión del Museo del Chopo. El manifiesto estipulaba lo siguiente:

145

No es que los rupestres se hayan escapado del Antiguo Museo de Ciencias Naturales ni mucho menos del de Antropología, o tampoco 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 por no estar tan guapos, no tener voz de tenor o componer como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de sinters 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, muchas ocasiones, que quedarse como el chinito ante la cultura: nomás milando. 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; rockanroleros y trovadores; simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio (González, 1984, citado en Pantoja, 2013, p. 118).

Aunque surgió un tanto en broma, lo cierto es que funcionó como un texto programático e identitario que, con mucho sentido del humor, expresó la esencia del colectivo. Planteaba, pues, la reivindicación de una identidad como grupo y la oposición a las pautas, formas y mecanismos dominantes del *rock* en su relación con la industria cultural global. Por consiguiente, el Rupestre se puede entender como un movimiento contracultural en términos de su posicionamiento ante los modos de producción y reproducción cultural dominantes y las estrategias que implementaron para contrarrestarlos. De este modo, la austeridad y sobriedad de sus producciones independientes o autogestionadas fueron una respuesta a la sobreproducción carente de contenido que predominaba entre la música comercial y los grandes medios de comunicación (Zúñiga, 2014).

En definitiva, el renaciente *rock* mexicano de la década de los ochenta carecía del *glamour* y la grandilocuencia que ya para entonces eran asociados al *rock* dominante originario del primer mundo. Sin embargo, resulta interesante cómo la negación de ello derivó en la construcción de una identidad propia, diferenciada y consciente, en gran medida determinada por el entorno urbano, la vida cotidiana y la realidad social del momento. En palabras de Agustín (2010, p. 75), el *rock* rupestre fue “un *rock* pobre, sin recursos, pero mexicanísimo y que expresaba verdaderamente a los nuevos jóvenes del país”. Ya que el Movimiento se configuró dentro del marco de *la crisis*, es natural que la vida dentro de ella se viera reflejada de distintas formas en su estética y lírica. En este sentido, la expresividad de ese nuevo *rock* impulsado por los Rupestres dio lugar a interesantes representaciones de la vida cotidiana del México de los años ochenta.

Rodrigo González fue el mayor exponente del Movimiento Rupestre y esa nueva musicalidad rockera forjada en las calles de la Ciudad de México. Sus canciones constituyen verdaderos retratos y testimonios de la cotidianidad mexicana de una época difícil, en la que el costo de la vida se hacía cada vez más alto, como quedó expresado en “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 / Era la cuenta del refri y del televisor / Me asomé a la ventana y vi venir a Romero / Me entretuve pensando en que venía a saludar / Mas no, no, no / Eran 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 vi entrar a mi mujer y mis hijos / Preparó la alegría que nos va a acariciar / Mas no, no, no / La despensa y la escuela se tienen que pagar / Pagar, pagar, pagar, pagar / Sin descansar / Pagar tus pasos, hasta tus sueños / Pagar tu tiempo y tu respirar / Pagar la vida con alto costo / Y una moneda sin libertad / Suben las cosas, menos mi sueldo / ¿Qué es lo que se espera de este lugar? [...] (González, 1986a, pista 3).

147

José Agustín menciona que, hacia mediados de los ochenta, acompañada del crecimiento del desempleo, la economía informal aumentó de manera tal que surgió toda una economía paralela con diversas formas de subempleo. Esto se expresó, entre otras cosas, en “la aparición de tragafuegos, lavaparabrisas y actos circenses en las calles, así como la venta de todo tipo de cosas en los altos de las grandes avenidas” (Agustín, 2010, p. 98). En el mismo sentido, “Rockdrigo” retrató esa lucha por la supervivencia en la canción “Buscando trabajo”. En ella, además, planteó la disyuntiva a la que se enfrentaba cualquier aspirante a rockero, es decir, la expresión genuina de su arte y quedarse en la precariedad o apostar por la música comercial como intento por sobrevivir:

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 hacía largas colas llenando papeles / Hasta que me decían que luego me hablarían / Trabajo, buscar 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– / Con esto algún dinero pronto  
he de tener / Ahora sólo canciones de amor yo quiero componer / Tra-  
bajo, buscar trabajo, carajo / Cuánta gente no anda buscando trabajo  
(González, 1986b, pista 4).

148

Junto con el desempleo y la economía informal, la delincuencia y la inseguridad también crecieron notablemente. De acuerdo con Walker (2013), sólo entre 1982 y 1983 el crimen aumentó cerca de 50% en la Ciudad de México y, a la larga, el robo se convirtió en el delito más representativo de la década. De este modo, la creciente delincuencia se fue haciendo cada vez más cotidiana y cercana a la gente, como lo expresó Rodrigo González en la canción “Asalto chido”:

Esto es un asalto chido / Saquen las carteras ya / Bájense los pantalones / Pues los vamos a bascular / Presten medallas y aretes / Anillos y pulseras también / Somos vatos gandalletes / Y nadie nos va a detener / Póngase de frente a la pared, tírese 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 [...] (González, 1986b, pista 7).

De la mano del incremento de la inseguridad y la delincuencia callejera en el día a día, también creció la percepción de políticos y grandes empresarios como corruptos y ladrones que se enriquecían a costa y en detrimento de la gente común, la cual los empezó a tildar de “ratas”:

... Llegan hambrientas las ratas / Ratas, saliéndose por mis ojos / Enredadas entre mis pestañas / Contándolas por manojos / Dotadas de millones de mañas / Ratas entre comerciante / Sacándote la cartera / Arriba y abajo en el metro / Ratas por donde quiera / Sacándote una charola / Cayéndote encima como ola / Vestidas con trajes finos / Vestidas con cualquier quimera / Ratas por todas partes / Ratas los lunes y martes [...] (González, 1986a, pista 7).

Como se ha intentado exponer, la conjunción de *la crisis* y la transición neoliberal en México generaron un terreno que, paradójicamente, terminó siendo favorable para el desarrollo del *rock* nacional. La crisis del régimen, la reducción de la presencia del Estado en diferentes ámbitos, la paulatina apertura y expansión del mercado y la crisis económica resultante coincidieron con una sociedad civil que comenzaba a hacerse presente y a reclamar su derecho de participación en la vida pública. Todo ello forzó una situación de apertura que permitió, por una parte, la formación de espacios alternativos en la Ciudad de México y la configuración de un circuito cultural subterráneo; por otra, el crecimiento de la explotación comercial del *rock*. Asimismo, la necesidad de diferenciarse del *rock* dominante llevó a los artistas locales a buscar otras fuentes de inspiración para construir y expresar su identidad, las cuales encontraron en la vida cotidiana de un México sumido en la crisis.

149

#### CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de estar cerca de los setenta años, el *rock* es una expresión musical indefectiblemente asociada a los jóvenes, que la han hecho suya de distintas formas por varias generaciones. Desde su aparición en la década de 1950, esta música se ha expandido y ha cambiado a lo largo de los años, adquiriendo significados y valores particulares en función de los contextos y lugares donde se ha manifestado. Así pues, de ser síntoma y reflejo de la modernización y el cosmopolitismo de las pujantes clases medias de los años cincuenta y sesenta, pasó a ser un símbolo de la marginación y la exclusión social durante los setenta.

José Agustín (2010) menciona que, durante los años ochenta, el *rock* reconquistó a las clases medias. Esta reconquista resulta llamativa porque no significó el abandono de los sectores populares que fueron su cobijo durante la década previa. Por el contrario, en los ochenta el *rock* mexicano trascendió las diferenciaciones de clase y se consolidó como una música que representaba la condición juvenil en una ciudad que se estaba neoliberalizando. Una posible explicación de esto se puede en-

contrar en la propia *crisis* que, como se ha dicho, impactó negativamente en el estilo de vida de las clases medias. Esa situación las llevó a perder algunos de los privilegios de los que habían gozado durante el auge del medio siglo, de modo que su experiencia cotidiana en la ciudad se acercó más a la de otros sectores populares. De esta manera, la Ciudad de México se convirtió en un espacio urbano en el que interactuaban y convivían diferentes formas de ser joven que, no obstante, compartían experiencias y se enfrentaban al mismo panorama de precariedad, marginación y adversidad que fue representado en el nuevo *rock* mexicano de la “década perdida”.

150

El Movimiento Rupestre en general y Rodrigo González en particular fueron la punta de lanza del renacimiento del *rock* mexicano. Aunque en la década de los ochenta hubo una importante apertura que facilitó el desarrollo del *rock* nacional y expandió su explotación comercial, en realidad esto no significó una exposición inmediata del nuevo y genuino *rock* mexicano. Pese a que los Rupestres siguieron estando en buena medida marginados de los grandes medios de producción y transmisión cultural, en muchos sentidos abrieron el camino para otras propuestas que empezaron a surgir a lo largo de la década, como Bottellita de Jerez y su lúdica, irónica y satírica exaltación de lo mexicano; Caifanes, más cercana a las tendencias dominantes del *rock* británico contemporáneo, pero siempre con un lenguaje y una identidad propia; o Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio que, siguiendo con la tradición iniciada por los Rupestres, se inspiró en la calle para crear canciones con fuerte contenido social. Por último, no se puede dejar de lado la influencia de “Rockdrigo” y los Rupestres en la escena del llamado “*rock* urbano” que, pese a la amplitud que alcanzó, permaneció en la periferia tanto de la industria cultural como del espacio urbano de la Ciudad de México.

Sin lugar a dudas, la década de los ochenta y las transformaciones que tuvieron lugar durante ese periodo marcaron el inicio de una nueva fase del *rock* mexicano. Esa historia aún se está escribiendo, y este artículo representa un intento por contribuir a ella, que está en marcha.

## REFERENCIAS

- Agustín, J. (2008). *La contracultura en México*. México: Debolsillo.
- Agustín, J. (2010). *Tragicomedia mexicana: La vida en México de 1982 a 1994*. México: Booket.
- Arana, F. (1985). *Guaraches de ante azul: Historia del rock mexicano (4 vols.)*. México: Posada.
- Escalante, F. (2019). *Historia mínima del neoliberalismo*. México: El Colegio de México.
- Gaddis, J. L. (2011). *Nueva historia de la Guerra Fría*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Goffman, K. (2005). *La contracultura a través de los tiempos: De Abraham al acid-house*. Barcelona: Anagrama.
- González, R. (1986a). *Hurbanistorias* [álbum musical]. México: Ediciones Pentagrama.
- González, R. (1986b). *El profeta del nopal* [álbum musical]. México: Ediciones Pentagrama.
- González, R., López, J., y Almazán, E. (1980). *Sesiones con Emilia* [álbum musical]. México: Fotón.
- Gruzinski, S. (2004). *La ciudad de México: Una historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, E. (2007). *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona: Crítica.
- Lechner, N. (1988). *Los patios interiores de la democracia: Subjetividad y política*. Santiago de Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Loeza, S. (2021, 13 de mayo). La Guerra Fría y el sistema político mexicano. [Ponencia]. *Ciclo de Conferencias "México y la Guerra Fría"*, Ciudad de México, México.
- Moreno, J. C., y Ros, J. (2012). *Desarrollo y crecimiento en la economía mexicana: Una perspectiva histórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Museo Universitario del Chopo. (1980, 4 de octubre). *Primer tianguis de publicaciones musicales y discos*. México: Desobediente, Archivo Digital del Museo Universitario del Chopo. <http://archivodesobediente.chopo.unam.mx/index.php/Detail/objects/509>

- Pacini, D., Fernández, H., y Zolov, E. (2004). Mapping rock music cultures across the Americas. En D. Pacini, H. Fernández y E. Zolov (eds.), *Rockin' las Américas: The global politics of rock in Latinlo América* (pp. 1-21). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pantoja, J. (Coord.) (2013). *Rupestre, el libro*. México: Ediciones Imposible.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura: Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.
- Smith, P. H. (2003)., El imperio del PRI. En T. Ann *et al.*, *Historia de México* (pp. 321-384). Barcelona: Crítica.
- Torres, A. (2017). El rock en México: un camino inesperado hacia la forma natural del mundo de la vida. Balajú. *Revista de Cultura y Comunicación*, (7), 4-36.
- Walker, L. E. (2013). *Waking from the dream: Mexico's middle classes after 1968*. California: Standford University Press.
- Zolov, E. (1999). *Refried Elvis: The rise of the mexican counterculture*. California: University of California Press.
- Zolov, E. (2014). Introduction: Latin America in the Global Sixties. The Americas. *A Quarterly Review of Latin American History*, 70(3), 349-362.
- Zúñiga Rodríguez, A. (Dir.). (2014). *Rupestre, el documental* [película]. México: Asamblea para la Cultura y la Democracia-Sinestesia-Conaculta.