



EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

**SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
UNIDAD AJUSCO 092**

*Ideología de los músicos y seguidores del género rock urbano en México como una
herramienta educativa*

Tesis

Brenda Isabel Carrasco Martínez

Para obtener el título de Licenciada en Sociología de la Educación

Asesora

Carmen Concepción De Lourdes Laraque Y Espinosa

México, 2026.

Índice

Dedicatoria y Agradecimientos.....	4
Resumen.....	11
Introducción.....	11
Justificación.....	14
CAPÍTULO I: Antecedentes del rock en México.....	16
1.1 Surgimiento de un nuevo género musical en México.....	16
1.2 Década de los sesentas y rock and roll	31
1.3 Continúa la represión hacia los jóvenes en nuestro país.	46
CAPÍTULO II: Marco Teórico.....	65
2.1 La ideología de los jóvenes forja su identidad como rockeros	65
2.2 Pierre Bourdieu y el rock urbano: capital cultural, habitus y resistencia	68
2.3 La ideología de Carlos Marx desde la sociología.....	75
2.4 La música como medio de comunicación	76
2.5 Ideología e identidad contracultural.....	85
2.6 Herramienta educativa.....	92
2.7 Paulo Freire: del aula al escenario, una pedagogía para los oprimidos	96
2.8 Apropiación teórica	101
CAPÍTULO III: El rock urbano como herramienta educativa	105
3.1 Metodología y método de investigación	105
3.2 Técnicas de investigación.....	105
3.3 Instrumento de investigación	106
3.4 De la lírica a la praxis.....	107
3.5 Falsa Sociedad – Banda Bostik	111
3.6 Millones de niños – El tri	118
3.7 Rock y aprendizajes.....	137
3.8 Entrevistas testimonios desde la educación: una lectura marxista, freiriana y bourdieusiana	140
3.9 Análisis de entrevistas	161
Primera entrevista	162
Segunda entrevista.....	166
Tercera entrevista.....	172

Cuarta entrevista	174
Quinta entrevista	175
Estudio teórico.....	177
Hallazgos de la investigación	183
CAPÍTULO IV: Conclusiones.....	185
Bibliografía	187
Anexo documental: La organización Raimons y la ideología del rock urbano en México	191
Experiencias de rock, educación y ayuda plasmadas en fotos:.....	196

Dedicatoria y Agradecimientos

Esta tesis no nació en el silencio de una sala de estudio ni en la soledad de una computadora.

Nació en los abrazos, en las calles, en los cafés compartidos, en los desvelos acompañados, en las conversaciones que me sostuvieron cuando el cansancio parecía más fuerte que la convicción.

Es el resultado de una historia colectiva, tejida con amor, lucha, memoria y comunidad.

Cada palabra está sostenida por muchas manos, muchos gestos, muchas voces.

Esta tesis no se escribe sola: se vive, se canta, se defiende.

A mi padre, Richard Raimons

Activista social, fundador de la Organización Raimons, y mi más grande amor.

No tocaba en una banda, pero su vida fue puro rock: rebelde, generosa, comprometida.

Su existencia fue una melodía de justicia, una coreografía de entrega, una sinfonía de ternura organizada.

Juntos soñábamos, planeábamos estrategias, discutíamos con pasión, reíamos con complicidad.

Fuimos compañeros de causa, de acción, de ideales compartidos.

Él me enseñó que ayudar no es un gesto aislado, sino una forma de estar en el mundo.

Que el café en los hospitales, los regalos para los abuelitos, los eventos culturales, los partidos de fútbol para combatir adicciones, y la música en los reclusorios no eran solo actividades: eran actos de dignidad, de resistencia, de amor.

Su partida en noviembre del año pasado dejó un vacío inmenso, pero también una fuerza que me sostiene, una brújula ética que me guía, una llama que no se apaga.

Esta tesis es para él, porque su vida fue una lección que nunca dejaré de aprender.

Porque esta investigación es ideología, es resistencia, es educación.

Gracias, papá, por enseñarme que el amor también se organiza, que la música también educa, y que la lucha también se hereda.

Somos un equipo. Siempre lo fuimos. Siempre lo seremos.

Tu legado vive en cada página, en cada argumento, en cada pregunta que me atrevo a hacer.

Esta tesis lleva tu nombre, tu historia, tu espíritu.

A mi madre

Por su amor incomparable, por su entrega silenciosa, por su ternura inquebrantable.

Gracias por darme todo lo necesario para seguir estudiando, incluso cuando parecía imposible.

Tu fortaleza discreta, tu mirada que abraza, tu presencia constante han sido mi refugio y mi impulso.

Eres el corazón que late detrás de cada logro, la raíz que sostiene mi árbol.

Gracias por enseñarme que la dignidad no se negocia, que el esfuerzo tiene memoria, y que incluso en los días más grises, una palabra tuya puede abrir el cielo.

Por cada comida servida con amor, por cada noche en vela sin que yo lo supiera, por cada gesto que sembró confianza cuando el mundo parecía incierto.

Tu voz, aunque suave, ha sido mi brújula.

Tu silencio, mi lección más profunda.

Tu ejemplo, la luz que me guía cuando dudo, cuando caigo, cuando me levanto.

Has sido mi maestra sin aula, mi aliada sin condiciones, mi hogar en cada paso.

Hoy, al mirar hacia atrás, sé que cada página escrita, cada idea defendida,

cada paso en este camino académico lleva tu nombre bordado en el alma.

Porque sin ti, no habría tesis, ni sueños, ni fuerza para sostenerlos.

Gracias por ser raíz, abrigo, horizonte.

A mi esposo

Por caminar a mi lado con paciencia, con fe, con amor profundo.

Gracias por creer en mí incluso cuando yo dudaba, por sostenerme con tu mirada serena cuando el cansancio me vencía, por recordarme quién soy cuando el camino se nublaba.

Por acompañarme en cada madrugada de trabajo, en cada jornada de desvelo, en cada momento en que esta tesis parecía imposible.

Por celebrar conmigo cada pequeño logro, cada avance, cada palabra escrita con esfuerzo y esperanza.

Tu presencia ha sido mi refugio, tu voz mi impulso, tu ternura mi equilibrio.

Tu luz está en esta tesis, en cada idea que se gestó con tu aliento, en cada página que lleva el eco de tu compañía.

Te amo con todo mi ser, y esta tesis también es tuya: es testimonio de nuestro andar compartido, de tu amor que me sostuvo, y de la certeza de que juntos podemos transformar lo cotidiano en algo profundamente significativo.

A mi asesora

Por su compromiso firme y humano.

Gracias por insistir en que siguiera adelante cuando el cansancio me vencía y las dudas me nublaban.

Su guía fue faro, fue impulso, fue abrazo intelectual.

Esta tesis también lleva su huella, su paciencia, su fe en mí.

A mi hermana

Mi compañera de vida, mi espejo y mi abrigo.

Gracias por estar conmigo en cada silencio, en cada desvelo, en cada risa compartida.

Tu presencia ha sido faro en los días nublados, y celebración en los días de sol.

Has caminado a mi lado con una lealtad que no necesita palabras, con una ternura que sostiene incluso cuando todo parece tambalearse.

Junto con **Martín**, me diste a **Nahomi y Stephanie**, mis sobrinas, que son mi alegría, mi motor, mi razón para seguir.

Ellas son la promesa de un futuro más justo, más amoroso, más libre.

En sus risas encuentro esperanza, en sus preguntas, el impulso para seguir aprendiendo, para seguir luchando.

Son el reflejo de todo lo que soñamos juntas: un mundo donde el cariño sea fuerza, y la dignidad, costumbre.

Gracias por enseñarme que el amor entre hermanas puede ser refugio, impulso y raíz.

Por cada gesto cotidiano que me sostuvo sin que yo lo pidiera.

Por ser testigo de mis batallas y cómplice de mis sueños.

Hoy, cada paso que doy lleva tu huella.

Cada logro, cada palabra escrita, cada idea defendida, tiene algo de ti.

Porque en esta historia que sigo construyendo, tú eres parte esencial del tejido.

Gracias por ser hogar, por ser historia compartida, por ser futuro sembrado en Nahomi y Stephanie.

Gracias por ser tú.

A mi tío René

Mi segundo padre y acompañante incansable.

Gracias por tu presencia firme y generosa, por estar ahí en cada trayecto a la preparatoria y a la universidad, por convertir cada camino en una oportunidad de conversación, de consejo, de compañía.

Tu cariño constante fue abrigo en los días difíciles, fue impulso cuando el cansancio pesaba, fue certeza cuando todo parecía incierto.

Fuiste testigo silencioso de mis esfuerzos, de mis dudas, de mis logros, y nunca dejaste de creer en mí.

Tu apoyo fue puente entre sueños y realidades, entre el miedo y la confianza, entre la soledad y el afecto.

Esta tesis también es tuya, porque en cada página está el eco de tus palabras, la memoria de tus gestos, la fuerza de tu presencia.

Gracias por caminar conmigo con tanto amor, por ser raíz, sostén y horizonte.

A mi tía Rosario y a mi tío Rafael

Por cuidar mi camino con generosidad, con ternura, con esa presencia que acompaña sin exigir, pero que transforma.

Gracias por prestarme aquella primera computadora con la que escribí mi primer ensayo, por abrirme la puerta a un mundo donde las ideas podían tomar forma, donde mi voz comenzaba a encontrar su ritmo.

Ese gesto fue el inicio de todo: de mi escritura, de mi búsqueda, de esta tesis que hoy les reconoce como parte esencial de su historia.

Gracias por sembrar en mí la semilla de la escritura, por confiar en mi voz cuando apenas era un susurro, por celebrar mis palabras como si ya fueran certezas.

Su apoyo fue raíz silenciosa, fue impulso temprano, fue abrazo que me sostuvo sin condiciones.

Esta tesis también les pertenece, porque sin ustedes, quizás nunca habría comenzado a escribir.

A mis abuelitas

Esta tesis es también suya: por todo lo que me enseñaron sin saber que enseñaban, por todo lo que cuidaron sin pedir reconocimiento, por todo lo que resistieron con amor.

A mis tíos Fernando, Lupita, Patricia y Rubén

Por su cariño incondicional, por estar presentes en cada etapa de mi vida.

Gracias por sus consejos, por sus gestos generosos, por su manera de cuidar sin invadir, de acompañar sin exigir.

Cada uno, desde su forma única de amar, me ha enseñado que la familia también educa, también sostiene, también transforma.

A mis primos Emiliano, Erandi, Paola, Isaac y Sebastián

Por ser parte de mi historia, por compartir juegos, risas, conversaciones y momentos que se han vuelto memorias entrañables.

Gracias por su alegría, por su espontaneidad, por su cariño genuino.

Ustedes me han mostrado que el amor familiar no tiene edad, que se construye en lo cotidiano, en lo compartido, en lo vivido.

A mis amigas Fátima y Daniela

Por ser ese impulso que tantas veces necesitaba, por recordarme que la amistad verdadera existe y se cultiva con presencia, con escucha, con complicidad.

Gracias por estar ahí en los momentos de estudio, cuando el cansancio nos alcanzaba, pero la voluntad nos mantenía despiertas.

Gracias por compartir también los momentos de diversión, por hacerme reír cuando más lo necesitaba.

Su amistad fue abrigo, fue motor, fue refugio.

Resumen

Esta tesis analiza el rock urbano en México como una práctica cultural con potencial educativo, ideológico y comunitario. A través de un enfoque interdisciplinario que articula teoría crítica, pedagogía popular y sociología de la cultura, se examinan las narrativas, símbolos y acciones de músicos y seguidores del movimiento. El estudio se basa en entrevistas, registros de campo y análisis documental, y propone que el rock urbano constituye una forma de resistencia pedagógica que interpela al sistema educativo formal desde los márgenes. Se argumenta que, lejos de ser un fenómeno marginal, el rock urbano produce saberes, valores y vínculos que configuran identidades colectivas y horizontes de transformación social. La investigación reivindica la memoria, la organización comunitaria y la música como vehículos legítimos de aprendizaje y conciencia crítica.

Introducción

La presente tesis, titulada “**Ideología de los músicos y seguidores del género rock urbano en México como una herramienta educativa**”, se propone analizar el potencial pedagógico de una expresión cultural profundamente arraigada en los márgenes sociales: el rock urbano. Este género, nacido en contextos de exclusión, ha sido históricamente estigmatizado por instituciones educativas y medios de comunicación, pese a su capacidad para articular discursos críticos, construir identidades colectivas y transmitir saberes desde la experiencia vivida.

A través de un enfoque interdisciplinario que articula la sociología de la educación, la pedagogía crítica y el pensamiento latinoamericano, se examina cómo los músicos y seguidores del rock urbano configuran una ideología compartida que desafía la violencia estructural y propone formas alternativas de aprendizaje. El

análisis se sustenta en entrevistas realizadas a actores clave del movimiento, en el estudio de letras, materiales gráficos y eventos culturales, y en el diálogo con autores como Carlos Marx, Paulo Freire, Pierre Bourdieu, Luis Villoro y Rogers Brubaker.

Este trabajo no sólo busca aportar al campo académico, sino también reivindicar prácticas educativas no institucionalizadas que emergen desde el asfalto, desde la calle, desde los espacios donde la música se convierte en resistencia. En este sentido, el rock urbano se presenta como una herramienta formativa que, lejos de reproducir lógicas hegemónicas, promueve la reflexión, la solidaridad y la conciencia crítica.

Capítulo I: Orígenes y contexto del rock urbano en México

Este capítulo traza el surgimiento del rock urbano como fenómeno musical y social en México, desde finales de los años cincuenta. Se analiza cómo el rock and roll, importado inicialmente como expresión juvenil, fue apropiado por sectores populares durante las décadas siguientes, especialmente en los años sesenta, cuando la represión estatal hacia los jóvenes se intensificó. El capítulo muestra cómo el rock urbano emergió como respuesta a la censura, la marginación y la necesidad de expresión identitaria, convirtiéndose en un vehículo de resistencia cultural frente a los discursos hegemónicos.

Capítulo II: Marco teórico y metodología

Aquí se desarrolla el andamiaje conceptual que sostiene la investigación. Se explora la noción de ideología desde la sociología de Carlos Marx, la pedagogía crítica de Paulo Freire y la teoría del capital simbólico de Pierre Bourdieu. Se argumenta que el rock urbano no solo comunica, sino que educa, forja identidad contracultural y transmite saberes desde los márgenes. También se presenta la metodología

cuantitativa empleada, con un enfoque descriptivo–interpretativo, y se detallan las técnicas de investigación: entrevistas semiestructuradas y análisis documental. El capítulo justifica el uso de estas herramientas para captar las dimensiones simbólicas, afectivas y pedagógicas del fenómeno.

Capítulo III: Análisis de entrevistas y hallazgos

Este capítulo recoge y analiza los testimonios de cinco figuras clave del movimiento: David Lerma, Ramón Bozzo, Don Ramón del Chopo, Rolando Medina y Javier Hernández “Chelico”. A través de sus relatos, se confirma que el rock urbano funciona como una herramienta educativa que transmite ideología, conciencia social y afecto comunitario. El análisis se realiza desde una lectura marxista, freiriana y bourdieusiana, revelando cómo la música denuncia la exclusión, educa desde la experiencia y legitima saberes populares. Se sistematizan los hallazgos que sostienen la hipótesis: el rock urbano mexicano educa desde su ideología, transformando vidas y construyendo comunidad.

El trabajo de campo se diseñó para captar las voces vivas del movimiento, reconociendo que los músicos y seguidores del rock urbano son portadores de saberes que no siempre se registran en fuentes institucionales. Se eligió la técnica de entrevista semiestructurada por su flexibilidad, permitiendo un diálogo profundo y respetuoso con los participantes. El instrumento fue un cuestionario con preguntas abiertas, centrado en categorías como ideología, resistencia cultural, comunidad e impacto educativo.

Las entrevistas se realizaron a través de plataformas digitales, lo que facilitó la participación de músicos con trayectorias consolidadas, de entre 45 y 60 años, que han vivido el desarrollo del movimiento desde sus inicios. Esta modalidad permitió registrar no solo las respuestas verbales, sino también gestos, actitudes y formas de expresión que enriquecieron la interpretación.

El trabajo de campo fue fundamental para validar la hipótesis, pues permitió acceder a experiencias encarnadas, narrativas afectivas y reflexiones críticas que no podrían haberse captado únicamente desde el análisis documental. La elección de los entrevistados respondió a criterios de relevancia, trayectoria y representatividad, asegurando que sus voces aportaran profundidad, legitimidad y riqueza al estudio.

La investigación se inscribe en una trayectoria personal y colectiva marcada por el compromiso cultural, la acción social y la memoria. Desde la experiencia de la Organización Raimos espacio de lucha, música y pedagogía popular se reconoce el legado de quienes han hecho del arte un acto de dignidad. Esta tesis es también un homenaje a esa historia, y una apuesta por seguir construyendo conocimiento desde y para los márgenes.

Justificación

La presente investigación se justifica en la necesidad de visibilizar y legitimar formas de educación que emergen desde los márgenes sociales, particularmente aquellas vinculadas al género musical conocido como rock urbano en México. Este fenómeno cultural, lejos de ser una simple expresión artística, constituye un espacio de construcción ideológica, identidad colectiva y resistencia frente a las condiciones de exclusión que viven amplios sectores populares.

Los músicos y seguidores del rock urbano no sólo producen música: generan discursos, prácticas y saberes que configuran una pedagogía alternativa, profundamente arraigada en la experiencia cotidiana, la memoria barrial y la organización comunitaria. En este sentido, el rock urbano opera como una herramienta educativa no formal, capaz de formar conciencia crítica, fortalecer vínculos solidarios y transmitir valores que desafían el orden establecido.

Esta tesis parte de la convicción de que la educación no se limita al aula ni a los contenidos institucionalizados. Siguiendo la perspectiva de Paulo Freire y Enrique Dussel, se reconoce que todo acto cultural puede ser también un acto pedagógico. El análisis de la ideología compartida entre músicos y seguidores permite comprender cómo se construyen horizontes de sentido, se articulan narrativas de dignidad y se promueve la transformación social desde abajo.

Además, esta investigación responde a un compromiso personal y colectivo con la memoria de quienes han hecho del arte un acto de resistencia. A través del legado de Richard Raimos y la labor de la Organización Raimos, se reivindica el derecho a aprender desde la calle, desde la música, desde la comunidad. Esta tesis busca aportar al reconocimiento del rock urbano como un campo legítimo de producción educativa, y al mismo tiempo, honrar las voces que han sido históricamente silenciadas.

CAPÍTULO I: Antecedentes del rock en México

“ROCK SOLO ROCK”

“El Rock es capaz de erizar la piel desde las piernas hasta la nuca.

El rock es poder, es vitamina para el alma y para la mente.

Escuchar los primeros acordes de un clásico puede hacer que agites la cabeza y que cierres los ojos (incluso en el transporte público), pero el rock no surgió de la nada: ha sido fruto de una mezcla de cultura y de mucho sufrimiento de generación tras generación.”¹.

1.1 Surgimiento de un nuevo género musical en México.

Se dice que todo tiene un principio, y en el caso del rock, sus inicios se remontan a la música africana. Todo comienza cuando, en 1619, llega a Estados Unidos un barco con africanos para ser sometidos como esclavos. Ellos, a su vez, llevaban arraigadas costumbres y sonidos característicos de su país. Sus canciones hablaban sobre el arduo trabajo que realizaban en la cosecha de algodón en Norteamérica, así como los constantes sometimientos llenos de discriminación a los cuales habían sido sujetos a lo largo de su historia. “Pese a todo, la música negra seguía siendo auténtica y producida de forma artesanal: de manos, pies y voces que continuaban con el ritmo incansable de los trabajos bajo el sol y de las mujeres sobajadas y abusadas sexualmente”².

¹ Moreli Paredes González, Chavos Banda, Universidad Nacional Autónoma de México, México ,2019, p.9

² Ibid., p.9.

Visto de esta forma, la música negra se trataba de letras que, sin buscarlo, pretendían diluir barreras sociales. Como forma de escribir lo que pasaban en su día a día, llegaban a la escritura de letras llenas de protesta. De igual forma, es relevante afirmar que las melodías se extendieron por diferentes sitios, hacia diversos caminos, que bien podían ser distintas calles, delegaciones, hasta llegar a distintos países. Es así que se comenzaron a mezclar los sonidos para después ser considerados un género musical, tal como pasó con la “salsa”, que se originó en Cuba como una mezcla de guaracha y chachachá, o como el mismo rock, que es el género musical que aquí nos compete.

Para entender el surgimiento del rock en México, es importante concientizar al lector sobre la multiplicidad de condiciones económicas, políticas y sociales que propiciaron dicho fenómeno. Asimismo, se proporcionarán fechas clave para comprender el contexto mexicano frente a diversos acontecimientos que forman parte de nuestra historia como país.

Empezaremos afirmando que, en 1921, llegó a nuestro país la radio, instrumento basado en el gran descubrimiento de las ondas electromagnéticas formulado por James Clerk Maxwell. Este artefacto se convirtió en una fuente de entretenimiento familiar, gracias a la diversidad de programas diseñados para atraer a oyentes de todas las edades. Entre ellos se encontraban novelas, espectáculos, concursos, programas de cocina, deportes, noticias y, por supuesto, música, con una amplia variedad de ritmos para distintos gustos, aunque predominaba la música ranchera.

Para 1940, las canciones sintonizadas eran, en su mayoría, tristes o melancólicas, reflejo del contexto de entreguerras que se vivía. Los locutores de la época no imaginaban que aquel sonido proveniente de Estados Unidos originado en las comunidades afroamericanas resultaría profundamente atractivo para la juventud. En ese momento, no se le reconocía como un género musical, sino simplemente como un ritmo.

Para iniciar con la vida política de nuestro país, nos parece pertinente mencionar a Lázaro Cárdenas, un líder que muchos nombran nacionalista por la expropiación petrolera realizada durante su mandato. Además, se considera que presentaba signos inherentes de populismo, debido a que aplicó las leyes de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917 e impulsó el reparto de tierras. Asimismo, fue el primer presidente que duró seis años en el poder. Durante su sexenio, modificó el Partido Nacional Revolucionario (PNR) para convertirlo en el Partido de la Revolución Mexicana (PRM).

Otro aspecto que sin duda caracteriza este periodo es la creación del Instituto Politécnico Nacional y las escuelas rurales. Las decisiones que tomó convirtieron a México en un país con una economía relativamente sostenida. “Los oligopolios extranjeros que concentraban la tecnología más moderna, se iban apoderando no muy secretamente de la industria nacional de todos los países de América Latina, incluido México, por medio de la venta de técnicas de fabricación, patentes y equipos nuevos”³, lo que posicionó a nuestro país en un constante desarrollo tecnológico e industrial.

Cabe resaltar que, durante estos años, la población se movilizó del campo a la ciudad con gran rapidez, debido a que “En el marco de la expansión económica mundial de la posguerra, lo que algunos llaman la época de oro del capitalismo, la economía mexicana conoció años de prosperidad sostenida. Entre 1940 y 1970 la tasa de crecimiento anual del producto interno bruto superó el 6%, un verdadero milagro económico, como se le denominó”⁴.

Si bien es cierto que el país experimentó un notable crecimiento económico a partir de la década de los cuarenta, para muchos el llamado “Milagro Mexicano” (1954–

³Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo veintiuno, México, 1971. P 275.

⁴ Pablo Escalante, et. al, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, El colegio de México, Ciudad de México, 2008. P 495.

1970) ni siquiera existió. Las condiciones estructurales obligaron a miles de personas a migrar desde sus estados o localidades de origen. Lo que sí es verificable es que la clase media urbana creció considerablemente, lo que sugiere que la riqueza nacional se concentraba en manos de unos pocos.

La modernización e industrialización se reflejaron en la proliferación de grandes fábricas y edificios emblemáticos, como la Torre Latinoamericana, construida en 1956. Sin embargo, a pesar del desarrollo económico, las ideas conservadoras y los prejuicios sociales persistieron. Por ejemplo, se mantenía la creencia de que las mujeres debían dedicarse exclusivamente al hogar, mientras que los hombres tenían la responsabilidad de proveer económicamente. También predominaban actitudes excluyentes, como el rechazo a relacionarse con personas fuera del propio círculo social. Estas inclinaciones machistas, sexistas, racistas y clasistas siguen presentes hasta nuestros días.

Muchas de estas normas sociales, frecuentemente reforzadas por consignas religiosas, fueron cuestionadas por jóvenes que crecían en entornos urbanos marcados por la pobreza y la falta de oportunidades educativas. Desde una perspectiva más general, el desarrollo económico de México en estos años propició el crecimiento de una clase media: aquella que no era completamente pobre, pero que, bajo la lógica capitalista, podía aspirar a ciertos bienes y estilos de vida reservados para los sectores más privilegiados.

Los autores del libro Nueva historia mínima de México plantean que “El radicalismo cardenista dividió al país. En 1939, bajo la dirección del abogado Manuel Gómez Morín, nació el Partido Acción Nacional (PAN), cuya intención era enfrentar lo que se consideraban excesos socializantes y colectivistas del cardenismo, así como para impulsar el modelo de sociedad que se alejara por igual de los ideales

socialistas y liberales. Grupos católicos y conservadores veían con recelo la educación socialista”⁵.

De esta manera, se buscaba preservar las ideas cerradas y conservadoras de ciertos sectores sociales, evitando así confrontamientos futuros.

Por lo anterior, el sucesor de Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho, llegó a la presidencia de nuestro país con la intención de erradicar el cardenismo, debido a que era un fiel creyente de la Iglesia. Inicialmente, se caracterizaba como una persona moderada y conciliadora.

Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, México no estaba involucrado en el conflicto, hasta que submarinos alemanes hundieron dos buques petroleros. Como consecuencia de lo acontecido, nuestro país declaró la guerra a las potencias del Eje, entre las que figuraban Alemania, Italia y Japón. Durante la guerra, México aportó materia prima a los países aliados para la producción de materiales bélicos. Finalmente, “la guerra mundial obligó al gobierno norteamericano a mejorar las relaciones con sus vecinos latinoamericanos. En ese contexto, México y Estados Unidos alcanzaron varios acuerdos, al menos en materia de deuda, comercio, braceros, aguas, asistencia técnica y, por supuesto, en la cuestión petrolera derivada de la expropiación de 1938”⁶, y también se llegaron a acuerdos con los obreros, quienes dejaron de lado las huelgas.

Además, otro aspecto importante de esta época es la llamada Época de Oro, como consecuencia del florecimiento de la industria cinematográfica, impulsada por una oleada de producciones que exploraban nuevos caminos narrativos mediante melodramas urbanos que dejaban al descubierto las carencias de la sociedad en todos los sentidos. En este contexto destacan figuras como Pedro Infante, María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, entre otros. Por

⁵ Pablo Escalante, et. al, *Nueva historia mínima de México*, El colegio de México, Ciudad de México, 2004p.269.

⁶ Ibid., p.271.

ejemplo, en 1941, con ¡Ay Jalisco no te rajes!, Jorge Negrete se perfiló como el máximo exponente de nuestro cine mexicano.

Años más adelante, justo en 1950, el cortometraje Los olvidados, de Luis Buñuel, muestra los terribles conflictos que enfrenta la niñez de nuestro país al vivir en un ambiente considerado marginal. Es decir, a pesar de que México en ese tiempo atravesaba una economía bastante favorable, no todos resultaban beneficiados por ella, y por ende aún existían numerosas carencias.

Lo anterior se enmarca en el sexenio del abogado Miguel Alemán Valdés, quien desde el primer día que tomó posesión de su cargo manifestó sus propósitos capitalistas. Como consecuencia, la Ciudad de México creció exponencialmente; también se extendieron las vías férreas y se impulsó la construcción de la carretera México–Cuernavaca.

Además, era muy notable que, a medida que las ideas de izquierda se alejaban de nuestro país y de sus gobernantes, la relación con Estados Unidos mejoraba. Sin duda, en este periodo hubo crecimiento en materia de infraestructura, pero también en materia de corrupción, considerando que los amigos del presidente incrementaron su riqueza durante estos años. Para entonces, ya podía hablarse de un aliado fiel de la corrupción: el narcotráfico.

Daniel Cosío Villegas afirmaba que “el tan decantado progreso material, y no sólo el minúsculo industrial”, era “usado como chorro de luz que se arroja a los ojos del pueblo para cegarlo deslumbrándolo, e impedirle así ver sus propias llagas... ¡sus llagas políticas!”. Esta cita constituye una crítica directa al gobierno de Miguel Alemán Valdés, al señalar que no se buscaba un progreso más general ni verdaderamente beneficioso para todos.

En este mismo orden de ideas, el narcotráfico en México ya contaba con bases sólidas, gracias al respaldo de un actor político: el Partido Revolucionario

Institucional. Desde el momento en que los narcotraficantes comprendieron que la inmunidad ante la justicia tenía precio, y que el soborno a altos funcionarios era el camino para evitar la cárcel, sus dominios y riquezas se expandieron. Junto con importantes empresarios y funcionarios, consolidaron una red de intereses que funcionaba como cualquier otro negocio: con inversionistas que apostaban a que el producto, aunque ilegal se vendería, generando ganancias exorbitantes.

En realidad, el cultivo de ciertas sustancias en México tiene una larga historia. Por ejemplo, el opio una mezcla de estupefacientes que contiene morfina fue ampliamente utilizada durante las guerras para aliviar el dolor de soldados y personas heridas. Debido a su eficacia para tratar enfermedades graves como el cáncer, la demanda de esta sustancia aumentó rápidamente, lo que provocó su expansión en diversas regiones del país.

Como resultado, la apertura del mercado de drogas en México implicó también una apertura hacia Estados Unidos, convirtiendo a nuestro país en su principal suministrador, debido a la posición geográfica que comparten ambas naciones.

No todo fue consensuado ni organizado. En palabras de Guillermo Castellanos, en el libro *Historia del narcotráfico en México*, “en los ámbitos estatal y municipal, las autoridades, en vez de servir a la sociedad, se han convertido en partes activas y defensoras de la delincuencia organizada. Su debilidad y su tendencia a la corrupción no solo han compuesto el factor indispensable para su fortalecimiento, también han dejado al ciudadano en la más completa indefensión frente a una delincuencia día con día más voraz y violenta”⁷.

Por lo tanto, la violencia y la impunidad se convirtieron en fieles compañeras, dando lugar a desapariciones forzadas y asesinatos como ajustes de cuentas, o incluso a muertes de inocentes que pagaban por estos crímenes atroces. Las autoridades, lejos de investigar y esclarecer cualquier tipo de delito, hacían todo lo contrario:

⁷ Guillermo Castellanos Valdés, “Historia del narcotráfico en México. Mexico: Aguilar” en *Clivajes revista de ciencias sociales*, Universidad Veracruzana, México, No 2, 2013.

ocultaban a la ciudadanía muchos de los acontecimientos, por lo que la delincuencia organizada no era un tema que se reclamara en voz alta.

Musicalmente hablando, y considerando lo anterior, posteriormente se abriría paso al blues, el jazz y sus diversas vertientes, con una música más urbana y de ritmo insistente, como es el caso del rhythm and blues. Este género evolucionaría hacia lo que años más tarde sería llamado rock and roll, surgido en Estados Unidos a mediados de la década de 1940. Este último ritmo alcanzó su mayor auge en los años cincuenta, pero fue hasta finales de dicha década cuando llegó a México, expandiéndose con gran rapidez gracias a la influencia de Elvis Presley.

“Para muchos, Elvis fue la gran estafa del rock’n’roll, ya que Sam Philips (su productor discográfico) buscaba una imagen de referencia, le ofreció los mejores músicos y procedió a lanzarlo al mercado como el delincuente juvenil que no era. Un producto más de marketing que de cualidades, según muchos expertos.”⁸ Muchos jóvenes desconocían esta situación y se sentían identificados con él, convirtiéndolo en un ídolo. Las ilusiones y similitudes que creían tener con él eran totalmente imaginarias, pues Elvis Presley fue, en realidad, el “muñequito de pastel” que su productor eligió para invertir, como sigue ocurriendo con muchas agrupaciones y estrellas que no alcanzan la fama por méritos propios o por su talento.

Con la gran aceptación del Rock and roll, en el norte del continente americano músicos mexicanos tomaron las pistas musicales de las canciones de EE. UU. y cambiaron las letras al español, aunque hubo ocasiones que cambiaron las letras por unas totalmente de su autoría, asegurando de esa manera su éxito rotundo en nuestro país, debido a que el ritmo se conservaba. Para las personas de nuestro país que no sabían inglés y que de alguna manera no tenían acceso a la música de Norteamérica afirmaban que las canciones eran totalmente autoría de los

⁸ José Esteban Crespo Terán, *Guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock*, Universidad de Cuenca Facultad de Artes y Música, Ecuador, 2011, p 10.

mexicanos, pero para los conocedores la música del rock and roll mexicano era una simple imitación calificándola de copia.

Al ser una música de jóvenes, es decir, los integrantes de las bandas, así como los seguidores de dicha música eran en su mayoría adolescentes y niños todos estaban aprendiendo, de alguna manera, a establecer las líneas de un nuevo género musical. Si bien, pese a eso, “El rock siempre ha tenido que buscar su propia estructura, como las primeras notas del Rock and Roll que nacieron de dos culturas encontradas en América: el ritmo y la rebeldía del Blues negro y el sentimiento y las letras de la música blanca”⁹. Nadie tenía conciencia del poder que la música otorgaría a la juventud, ni de los alcances que tendría para muchos países.

Finalmente, otro factor que contribuyó a la rápida expansión de la música fue que “El novedoso ritmo sedujo tanto a los jóvenes mexicanos, como a los medios de comunicación, quienes no dudaron en abrirle las puertas y así exportar al máximo este nuevo género musical para obtener beneficios”¹⁰. A esto se suma que, a finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, la sociedad se encontraba en un periodo lleno de conflictos. Nos referimos al proceso revolucionario que se vivía en Cuba, el cual repercutió fuertemente en toda América Latina con sus ideales antiimperialistas y anticapitalistas, bajo las nociones del comunismo.

En consecuencia, este género musical llegó a nuestro país con la intención de romper con numerosos estándares morales y sociales, abriendo paso a la vida nocturna. España denominó a estos sitios como “Los Café cantante” (1960), que eran locales de ocio donde se ofrecía servicio de café acompañado de grandes espectáculos. En ellos, contar con música en vivo representaba una novedad para

⁹ Ibid., p.16

¹⁰ Miriam, Valenzuela, et. al, *Masculinidades en el rock*, UAEM, Toluca, Estado de México, 2013, p.3.

la juventud de esa época, lo que los convirtió en un rotundo éxito, ya que todos los jóvenes deseaban estar ahí con sus amistades.

En realidad, solo la clase prestigiada tenía acceso a estos lugares, o todo aquel que pudiera costear tiempo de ocio acompañado de un café. Aunque las personas adultas tenían una percepción negativa de estos espacios, la verdad es que eran considerados sitios “fresas”¹¹.

Si bien es cierto, desde ese momento la sociedad ya tenía prejuicios moralistas frente al género, con la leyenda de “Sexo, drogas y rock and roll”. “No solo el rock poseía letras de índole sexual y pícaro, sino además el ritmo incitaba al baile. El rock and roll convertía a los cuerpos adolescentes en bailarines para expresar deseo; así atentaban no solo contra la moral, sino contra uno de los patrimonios más resguardados de la sociedad americana: la virginidad”¹².

Teniendo en cuenta que la religión siempre ha sido fiel defensora de la “virginidad”, considerándola algo puro que la mujer debe cuidar hasta el matrimonio, muchas regiones y comunidades consideran que, al no hacerlo, la mujer vale menos. Por su parte, si esta situación ocurría con los hombres, eran juzgados con menor severidad.

Sin desviarnos del tema y siguiendo el mismo orden de ideas, observamos que entre los pioneros del llamado rock and roll en Estados Unidos figuran Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Eddie Cochran, Little Richard y Chuck Berry. Mientras tanto, en México, las bandas icónicas fueron Los Black Jeans (posteriormente Camisas Negras), Pepe y sus locos (más tarde Los Locos del Ritmo), Los Teen Tops y Los Rebeldes del Rock, esta última reconocida como una de las primeras en editar un álbum completo, con la voz de Johnny Laboriel.

¹¹ Sitios fresas: eran considerado lugares en donde no todas las personas tenían acceso, solo las personas adineradas (juniors).

¹² Ibid., p.21

Como se mencionó anteriormente, el rock era mal visto. “De hecho, había por lo menos tres fuerzas trabajando en contra del rock’n’roll, a pesar de su éxito comercial: una fuerza política (sospechas de comunismo), una fuerza religiosa (el rock’n’roll, con obvias referencias al sexo, no era exactamente la clase de música que los devotos de la iglesia deseaban para sus niños), y una fuerza racial (el rock’n’roll era claramente una invención negra, en una era obsesionada con la separación racial)”¹³. Sin duda, aún no estábamos preparados como sociedad especialmente las personas adultas para ser más tolerantes frente a lo nuevo o lo desconocido.

Empleando las palabras de Miriam Valenzuela y María Patiño, se afirma que:

“Sin duda alguna, el rock and roll nace como un símbolo de expresión para los jóvenes de esa época, quienes, tomando elementos de otros ritmos, lograron conjuntarlos para formar un nuevo sonido que llegó a convertirse en un distintivo de la época, reflejando las situaciones y sentimientos que los jóvenes de los años cincuenta experimentaban. Es decir, el rock and roll fue el instrumento a través del cual lograban liberar sus tensiones y deseos; lo usaban para expresarse y/o divertirse, apropiándose de las letras e identificándose con ellas”¹⁴.

De alguna manera, los jóvenes comenzaban a apropiarse no solo de las letras, sino de todo lo que conllevaba este género musical: su estética, su actitud, su ritmo y su capacidad de romper con lo establecido. El rock se convertía así en un espacio simbólico donde podían construir identidad, canalizar emociones y desafiar los discursos normativos que los adultos intentaban imponer.

Por su parte, las formas de registro de sonido han cambiado con el paso de los años, gracias a los avances tecnológicos. Por ejemplo, los discos de vinilo también conocidos como discos de acetato tuvieron su mayor auge entre las décadas de 1930 y 1950. En la década siguiente, el casete comenzó a reemplazar al vinilo,

¹³ Ibid., p 11

¹⁴ Ibid., p 3.

aunque no de forma total; de hecho, los discos de acetato siguen utilizándose como objetos de colección, ya sea por su elegancia o por el valor simbólico de conservar las melodías de grupos legendarios de aquella época.

En 1979 se inventó el disco compacto, que más tarde fue sustituido por lo que hoy conocemos como memorias USB. Así como ocurrió con los discos de acetato, todas estas formas de registrar el sonido siguen presentes en muchos hogares mexicanos, aunque con pocas posibilidades de contar con el equipo completo necesario para reproducirlas.

A lo largo de este primer capítulo se ha expuesto que las ideas que nos forjan como seres sociales están estrechamente vinculadas con los asuntos políticos y económicos de nuestro país y de su época. Por ello, seguiremos retomando estos temas para comprender el surgimiento de la música como parte del contexto que sustenta nuestro análisis.

En 1952, cuando Adolfo Ruiz Cortines inició su mandato, afirmó que 19 millones de campesinos vivían en condiciones de marginalización y que el 60% de la población recibía apenas la quinta parte del ingreso nacional. Como consecuencia de estos datos, el presidente declaró que no habría más obras durante su sexenio, pues continuar con las exigencias del gobierno anterior implicaría que muchas personas murieran de hambre. Una de sus principales preocupaciones fue, entonces, mejorar las condiciones de vida de los campesinos y de los sectores más desprotegidos.

A su vez, bajo concepciones llenas de rebeldía y firmeza, Elvia Carrillo Puerto lideresa feminista y política mexicana, miembro del Partido Socialista del Sureste se convirtió en diputada del Congreso de Yucatán en 1923. Desde el primer momento en su cargo, luchó por el derecho al voto de las mujeres, logro que finalmente se concretó en 1953, durante el sexenio de Ruiz Cortines. Este hecho representó un

avance político rotundo para el país en materia de igualdad de derechos, sin distinción de sexo.

Durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines, en Ciudad de México, “en 1959 una huelga ferrocarrilera fue reprimida por el ejército; varios de sus dirigentes, entre ellos Demetrio Vallejo, fueron encarcelados acusados del delito de disolución social, y allí permanecieron durante años”¹⁵. Este acontecimiento visibilizó a un Estado con cero tolerancia frente a las demandas de sus trabajadores. Incluso se acusó a los ferrocarrileros de ser socialistas por exigir mejores condiciones de vida.

En ese momento, reclamar derechos era motivo suficiente para ser señalado como simpatizante de una orientación política considerada peligrosa. Como se ha mencionado anteriormente, el contexto político estaba marcado por la censura, el autoritarismo y el temor a cualquier forma de organización social que desafiara el orden establecido.

Por otro lado, también es importante recordar que en 1953 se dio a conocer, por medio de una entrevista realizada por R. Gordon Wasson, la historia de María Sabina Magdalena García, una mujer indígena mazateca originaria de Oaxaca. María Sabina se dedicaba al campo en condiciones de pobreza extrema, sin acceso a la educación formal, lo que provocó que fuera analfabeta. El hallazgo de esta entrevista giró en torno al uso ritual de los hongos alucinógenos, tema que capturó la atención internacional.

Su primer acercamiento a los hongos ocurrió en la infancia, cuando presencié un ritual dirigido por uno de sus tíos considerado chamán en su comunidad mientras curaba a una persona enferma. Aunque algunos aseguran que su primer contacto

¹⁵ Ibid., p.506.

fue más circunstancial: siendo niña, pasó largas horas en la sierra sin alimento, y lo único que encontró para saciar el hambre fueron los hongos.

María Sabina tenía dotes de curandera, afición que se le atribuyó gracias a sus ancestros chamanes. “Los chamanes existen en muchas culturas del mundo. Fungen como sanadores, sabios y mensajeros de la divinidad en sus respectivas comunidades. Suelen ingerir algún tipo de planta para alterar su estado de conciencia y entrar en trance. Los chamanes pueden acceder a otros planos de conciencia o ‘mundos’, en los que los espíritus les dan mensajes acerca del futuro, de los pecados o de las enfermedades que aquejan a sus consultantes.”¹⁶

En vista de que nuestros antepasados no contaban con medicamentos para erradicar cualquier malestar, recurrían con frecuencia a la medicina considerada natural o naturista, que por lo general consistía en remedios elaborados con plantas o legumbres que ellos mismos cultivaban. Muchos de estos remedios provocaban un tipo de trance que se consideraba sagrado, y que solo los más dotados de pureza podían experimentar. Por ello, cuando Sabina estuvo casada, no practicó su oficio, ya que se creía que para la utilización de los hongos se requería una rotunda abstinencia para manipular la energía.

Sabina nombraba a sus hongos “niños santos”, y además de curar, también le ayudaban a predecir el futuro de las personas que recurrían a ella. Se dice que “varias celebridades fueron a visitarla y a experimentar el viaje con los hongos, entre ellos, el creador del LSD Albert Hoffman, Walt Disney y el escritor Aldous Huxley. Cuenta la leyenda que músicos como John Lennon, Bob Dylan y Jim Morrison también llegaron hasta la sierra mazateca buscando sabiduría de los hongos sagrados.”¹⁷

¹⁶ México desconocido, *María Sabina, la sabia de los hongos*, <https://www.mexicodesconocido.com.mx/maria-sabina-la-chamana-mayor.html> (Vi, 29/10/21)

¹⁷ Ibid.

Pero, pese a la gran fama que se le dio por todo el mundo a la chamana principalmente por la contracultura hippie ella decía que ese reconocimiento mundial le había costado la pureza de los niños santos, por haber sido descubiertos y hasta cierto punto materializados. La realidad fue que nunca pudo obtener beneficio económico que le permitiera una mejor calidad de vida, y murió a los 91 años en el mismo lugar donde vivió toda su vida.

Sin duda, lo antes mencionado nos preparaba para las situaciones que se presentaron en los años venideros en cuanto a la música y su fusión con las drogas como expresión de sabiduría. Como ya mencionamos, algunas de sus manifestaciones más importantes para el rock and roll de estos años figuran “Los Locos del Ritmo” y “Los Teen Tops”. Si bien es cierto que la música fue acaparada por los más jóvenes, para estos años ya podría decirse que les brindaba una identidad propia, como lo llegó a ser la vestimenta (las faldas acampanadas de las mujeres y los trajes elegantes de los varones).

Una vez dicho lo anterior, resulta relevante enfatizar que estos últimos grupos fueron desapareciendo. Como la música de rock and roll era producida por los mismos jóvenes, muchos de ellos, con el paso del tiempo, decidieron dedicarse a sus carreras universitarias, así como a sus familias; finalmente, muchos lo vieron como un hobby. Otro aspecto que también contribuyó a la disolución de varias agrupaciones fue que los vocalistas se convirtieron en solistas. Como los productores musicales se sorprendieron de los alcances del rock and roll en los jóvenes, decidieron invertir en los cantantes, pero solo si la música del rock se sofisticaba hacia una más aceptable para toda la sociedad, principalmente para los adultos. Por ello, terminaron por producir baladas románticas.

Aquí sobresalen César Costa y Enrique Guzmán; con mayor auge, Roberto Carlos y Armando Manzanero. Como consecuencia del recorrido musical de nuestro país, así como del bagaje cultural que se ha expuesto aquí, se dio cabida a otras

expresiones musicales, como lo fue la época “A go-go”, caracterizada por música energética y bailes llenos de saltos y movimiento de manos

1.2 Década de los sesentas y rock and roll

Los grupos de rock and roll que permanecieron fueron pocos. Juan Antonio Verdes Sánchez, mejor conocido en el medio artístico como Toño de la Villa (fundador y vocalista de “Los Rebeldes del Rock”), se negó rotundamente a dejar a su conjunto. “El joven de 22 años fue diagnosticado con cáncer en la garganta, afección que no quiso atenderse, siendo ya demasiado tarde cuando se le operó en mayo de 1962 con nulos resultados. Había quedado afónico, pero a pesar de que el mal lo laceraba cada vez más, nunca perdió el espíritu rocanrolero y sobre todo su energía y amor por lo que hacía.”¹⁸

La banda que también se mantuvo fue la de Javier Bátiz, un tijuaneño influenciado por el blues, quien sería considerado hoy en día el gran pionero de este ritmo en nuestro país. “Los rockeros negros venían de una tradición que era más realista: el músico de blues cantaba acerca de la vida en la planeación, en la cárcel, en la calle, en el ghetto. Los rockeros negros continuaban esa tradición, excepto que ellos definían sus historias en un ambiente moderno que se conectaba con las experiencias de la juventud blanca de los Estados Unidos.”¹⁹

Sin ser una estafa como Elvis Presley, Javier Bátiz tenía mucho talento para tocar la guitarra, además de ser un excelente compositor. Sin embargo, no tenía el porte que el marketing exigía; por tal motivo, su carrera como músico no prosperó rápidamente.

¹⁸ El círculo Beatle, Toño de la Villa: *El ídolo rocanrolero que sigue resplandeciendo*, 5 de mayo de 2018, en <https://elcirculobeatle.com/tono-de-la-villa-el-idolo-rocanrolero-que-sigue-resplandeciendo>(vi:09/09/2021)

¹⁹ Ibid., p. 11

En otro orden de ideas, en cuestiones políticas, al presidente “Adolfo López Mateos (1958-1964) le correspondió organizar en 1960 los festejos del 50 aniversario de la Revolución de 1910. La clase gobernante se mostraba orgullosa de sus logros en la conducción de la nación. Podía presumir de avances en materia de salud, educación e infraestructura.”²⁰

Pero era un hecho que, para estos tiempos, la contracultura en México se movilizaba rápidamente entre varios géneros musicales, como por ejemplo el punk y el rock, abarcando los movimientos más importantes que tuvo nuestro país, como las pandillas juveniles. Los jóvenes comenzaban a agruparse y a organizarse entre ellos, haciendo cada vez más fuerte su poder.

Cabe considerar que, en 1964, tomó la presidencia de los Estados Unidos Mexicanos el abogado Gustavo Díaz Ordaz, cuyo sexenio culminó en el año de 1970. Si bien es cierto que durante esos seis años de mandato ocurrieron diversos acontecimientos relevantes, el año que dejó una huella profunda en la historia nacional fue 1968, debido a que “representa un hito en la historia contemporánea. Es un año que simboliza un proceso marcado por protestas y revueltas, intensos activismos, manifestaciones y movimientos; un año que parece condensar el desate de una imaginación diferente y radical que planteó un nuevo rumbo para la sociedad en su conjunto”.²¹

Ahora bien, es relevante recordar que el 68 marca una brecha generacional, en la que se proponía la liberación de la mujer y se asociaba a la contracultura juvenil con el sexo, el alcohol y las drogas. Esta corriente representaba una verdadera oposición al conservadurismo imperante en aquel entonces.

²⁰ Ibid., p. 550.

²¹ Judit Bokser Misses-Liwerant, y Federico José Saracho López. “Los 68: movimientos estudiantiles y sociales en un emergente transnacionalismo y sus olas dentro del sistema-mundo. A manera de editorial” en *Revista Mexicana de Ciencias políticas y sociales*. México, Vol. 63 No. 234. Sep. /Dic 2018.

Tal como ocurrió con la aparición del movimiento hippie en Estados Unidos, este se desató gracias a los experimentos socioculturales que se habían manifestado en los años anteriores. Este fenómeno, que en ocasiones se denominó rock ácido, estaba estrechamente ligado al consumo de drogas, en especial LSD y marihuana. Esta última era considerada por muchos como una sustancia de carácter sagrado y religioso, ya que para los jóvenes la droga representaba más que una simple diversión.

En ocasiones, el consumo de estas sustancias era concebido como una forma de expresión artística, lo que explica que en 1966 se detectaran altos índices de uso de LSD y marihuana. “El consumo de alucinógenos tales como el LSD o la marihuana influyeron notoriamente en la búsqueda personal y a la vez colectiva, en su concepción del ser como una fuerza unificada la cual encontraría su verdad, seguramente, en aquel mundo de libertades, de puro goce y de psicodelia”.²²

El efecto que estas drogas producían era, para muchos, profundamente satisfactorio, aunque efímero, pues después de unas horas regresaban a su realidad. Cabe señalar que no todos hablaban de los efectos posteriores al consumo, ni de las experiencias aterradoras que algunas personas llegaron a vivir al ingerirlas.

Al hablar de los hippies, sin duda debemos señalar que se trataba de una cultura más llevadera en comparación con la establecida y respaldada por la sociedad dominante, ya que no se regía por prejuicios. Las drogas aflojaron los nudos de restricción, dando cabida a la experimentación sexual; por ello, el sexo era considerado un acto recreativo y de satisfacción. “El consumo de drogas era pensado entonces como un instrumento para llegar a su objetivo, una fuerza adicional que les servía para despejarse de los prejuicios y las tradiciones que habían sido asignadas por la sociedad burguesa”.²³

²² Ibid., p. 12

²³ José Esteban Crespo Terán, *Guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock*, Universidad de Cuenca Facultad de Artes y Música, Ecuador, 2011, p 12

Las drogas, los ideales y la música finalmente propiciaron que los jóvenes se agruparan con personas afines, como ocurrió con los llamados Diggers, considerados una comunidad estadounidense de corte rotundamente contracultural. Su razón principal fue la instauración de una “revolución de gratuidad”: tanto la ropa, la vivienda, las clínicas y la comida eran ofrecidas de forma gratuita a toda persona que deseara vivir sin materialismo alguno. De esta manera, los Diggers funcionaban como una comunidad autónoma, con el propósito de sustituir la guerra por la paz, lo que sin duda representaba una agresión directa al capitalismo norteamericano.

Todo lo anterior dio lugar al desarrollo de una nueva alternativa de vida, totalmente opuesta a la sociedad convencional. Un ejemplo de ello era la vestimenta: “los pantalones de campana y a la cadera (hip, hippie), los chalecos, la melena larga en ambos sexos, la barba, el no afeitarse, todo ello relacionado con este aspecto desaliñado característico de este movimiento”.²⁴

Sin embargo, las consecuencias del consumo de drogas no tardaron en manifestarse. Durante un largo periodo, muchos jóvenes presentaron cuadros de psicosis, intentos de asesinato y suicidio, ya que los temores inducidos por las sustancias aumentaban su ansiedad, provocándoles trastornos mentales como depresión, esquizofrenia y otros padecimientos.

Al ser el LSD una droga relativamente nueva en aquel entonces, se desconocían sus efectos a largo plazo. Hoy en día se sabe que su consumo puede ser nocivo para la salud, pero en ese tiempo no se contaba con suficiente información al respecto. Aunque actualmente existen estudios y advertencias sobre los riesgos del uso de drogas, muchas personas continúan recurriendo a ellas como una forma de evasión, buscando desconectarse momentáneamente de su realidad y experimentar, aunque sea por un breve lapso, la alegría que tanto anhelan.

²⁴ Cristina Herrero, *El movimiento hippie en Estados Unidos durante la década de 1960*, Protestas y movimientos sociales desde 1968, 2019.

Por otra parte, la década de 1960 dejaba atrás años de guerra. Es un hecho que la Revolución Cubana tuvo un gran impacto en América Latina al ser la primera revolución de izquierda; sin embargo, aunque ese proceso parecía haber quedado atrás, sus efectos persistían en distintos ámbitos.

“El discurso de los rockeros de aquella época era más generalizado, es decir casi todos tenían al menos un inclinamiento al movimiento Hippie, incluidos los músicos de agrupaciones de mucho prestigio que también proclamaban el lema de paz y amor, el rock sin duda tuvo mucho que ver con el Hippismo sobre todo en las letras de las canciones de los Beatles, Bob Dylan y Jimmy Hendrix.”²⁵

Los sesenta no abandonaban esta ola liberal y, a su vez, rebelde, que desafiaba el conservadurismo y lo establecido por el sistema capitalista. De esta manera, como ya se ha mencionado, el movimiento hippie se consolidó como símbolo de paz y rechazo a la guerra, dando cabida a los jóvenes como nuevos sujetos sociales, capaces de hablar de política, cuestionar el orden y proponer nuevas formas de vida.

En consecuencia, y por lo antes expuesto, en México durante la década de los sesenta se vivía una época en la que los jóvenes proclamaban el adiós al autoritarismo y al conservadurismo. De hecho, se decía que “lo que no era obligatorio, era prohibido”. “La filosofía hippie tuvo un importante impacto en la cultura, influenciando la música, el cine, la literatura y el arte.”²⁶ Los jóvenes comenzaban a considerarse capaces de ejercer su libertad sin las ataduras de la Iglesia ni del Estado.

Como se mencionó líneas arriba, el mundo mostraba brotes revolucionarios impulsados por el entusiasmo que había dejado la Revolución Cubana de 1959. En

²⁵ Ibid., p. 39

²⁶ Ibid., p 13

ese contexto, el presidente Gustavo Díaz Ordaz se caracterizó por mantener una autoridad rígida. Según su visión, México era un país en el que debía conservarse el orden social, lo que en la práctica representaba una represión absoluta. No se aceptaba la libre expresión, y mucho menos cualquier tipo de crítica a su gobierno.

Por ello, a los jóvenes mexicanos les tocaba admirar desde lejos las nuevas propuestas musicales, como las de The Beatles y The Rolling Stones, que representaban una ruptura con los valores tradicionales. En ese contexto emergió un nuevo término para describir esta etapa en la historia del rock: el "Rock Pop".

Lo cierto es que los jóvenes comenzaron a adquirir fuerza, y ese impulso se convirtió en la base del surgimiento de la movilización de 1968. El movimiento tuvo su origen en el conflicto ocurrido el 22 de julio de ese año entre las Vocacionales 2 y 5 y la Preparatoria Isaac Ochoterena, donde la intervención policial dejó varios estudiantes afectados, evidenciando la represión ejercida por el gobierno.

Pocos días después, el movimiento se amplió y se elaboró el pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga, en el que se establecieron los siguientes puntos:

- “1. Libertad a los presos políticos.
2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez, Raúl Mendiola y del teniente coronel Armando Frías.
3. Extinción del cuerpo de granaderos y no creación de cuerpos semejantes.
4. Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal.
5. Indemnización a las familias de muertos y heridos.
6. Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de la policía, el cuerpo de granaderos y el ejército.”²⁷

²⁷Eugenia Allier Montaño. “Presentes-pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007” en *Revista mexicana de Sociología* 71, núm. 2: 287-317. (abril-junio, 2009).

Como bien se puede apreciar, el movimiento tenía objetivos claros. Entre sus demandas se incluían la democracia, la justicia, la igualdad para todos y una auténtica libertad de expresión. Cabe señalar que dicho movimiento se organizaba con recursos propios de estudiantes y profesores. A través de recolectas, lograban financiar la elaboración de volantes, así como la compra de telas y pinturas para confeccionar mantas con consignas que se proclamaban durante las marchas.

El movimiento estudiantil de 1968 fue un claro ejemplo del deseo de los jóvenes por participar activamente en la vida universitaria. También exigían que el gobierno los reconociera como estudiantes y no como delincuentes, ya que con frecuencia eran perseguidos por las autoridades.

Por primera vez, los jóvenes se organizaban de manera autónoma, y los adultos comenzaban a verlos como personas íntegras, capaces de opinar sobre la situación del país. Sin embargo, el impacto del movimiento fue tan profundo que el presidente de la República intentó acallar cualquier tipo de demanda estudiantil mediante la represión: encarcelamientos, desapariciones forzadas e incluso asesinatos. Esto provocó temor entre los padres, quienes cambiaron rápidamente de postura y, en lugar de apoyar a sus hijos, les prohibieron involucrarse en cualquier actividad relacionada con el movimiento.

Es importante señalar que detrás de la matanza de Tlatelolco estuvo, sin duda, la presión internacional derivada de los Juegos Olímpicos. México se convertiría en el centro de atención mundial, y se buscaba proyectar una imagen de país competente, a pesar de su condición tercermundista. Por ello, se pretendía presentar al presidente como un mandatario eficaz. El gobierno no estaba dispuesto a permitir que los estudiantes pusieran en duda su honor y prestigio, lo que llevó a la creación del Batallón Olimpia, encargado de sofocar la rebelión juvenil.

El 2 de octubre de 1968, los estudiantes se reunieron en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco para celebrar una junta informativa sobre los avances,

retrocesos y el estado del movimiento, además de esclarecer las demandas contenidas en el pliego petitorio. Casi al finalizar el mitin, el Ejército Mexicano y el Batallón Olimpia identificados por portar un guante blanco comenzaron a disparar contra los asistentes, entre los que se encontraban profesores, alumnos, padres de familia y niños. El resultado fue una gran cantidad de heridos, detenidos y muertos. Hasta el día de hoy se desconoce la cifra exacta de víctimas. Muchos sobrevivientes afirman que fueron más de 300 personas, calificando este acto como una masacre estudiantil. Lo que sí puede afirmarse con certeza es que todo fue fríamente orquestado por el presidente, con el objetivo de silenciar cualquier expresión de descontento que pudiera empañar la inauguración de los Juegos Olímpicos el 12 de octubre de 1968.

En una entrevista realizada a Gustavo Díaz Ordaz en abril de 1977, el expresidente declaró: “Estoy muy contento de haber podido servir a mi país en tantos cargos como lo he hecho, estoy muy orgulloso de haber podido ser presidente de la república, de haber podido servir así a México, pero de lo que estoy más orgulloso en esos años es del año de 1968 porque me permitió servir y salvar a mi país, les guste o no les guste con algo más que con horas de trabajo burocrático, poniéndolo todo, vida e integridad física, horas, peligros y la vida de mi familia, mi honor y el paso de mi nombre en la historia, todo se puso en la balanza. Afortunadamente salimos adelante”.²⁸

Con estas palabras, Díaz Ordaz dejó claro que no se arrepentía de los hechos ocurridos durante la matanza de Tlatelolco, de la cual era señalado como principal responsable. Su declaración reafirmó la percepción pública que lo caracterizaba como un hombre inflexible, dispuesto a todo con tal de imponer sus órdenes.

Tal como se ha señalado en diversos análisis, “Después de 1968 fue evidente que el régimen político era cada vez más incapaz de encabezar a una sociedad

²⁸ RETROBETAMX, *Entrevistas a Gustavo Díaz Ordaz en 1980 y 1977 01 de 02*, 12 de agosto de 2011, México, https://www.youtube.com/watch?v=a4P_L-QVfMA

urbanizada, plural, ilustrada y, sobre todo, inconforme y carente de medios para expresar sus puntos de vista”.²⁹ Esta afirmación revela el profundo quiebre entre el Estado autoritario y una ciudadanía que comenzaba a exigir espacios de participación, libertad de expresión y reconocimiento de sus derechos.

A propósito de la reivindicación de derechos, la lucha de las mujeres por la igualdad ha sido una problemática persistente desde tiempos anteriores. Se consideraba, desde nuestros antecesores, que las mujeres valían menos que los hombres y, por ende, eran menos valoradas en todos los sentidos. Dicho de otro modo, vivimos en una sociedad machista que, en repetidas ocasiones, ha sostenido que el trabajo de las mujeres es menos pesado que el de los hombres, entre otras prácticas y comportamientos que perpetúan la desigualdad.

Como consecuencia de la liberación cultural de los años sesenta, las expresiones artísticas y sociales comenzaron a manifestarse de inmediato frente a esta problemática. Por ejemplo, las mujeres adoptaron faldas demasiado cortas como símbolo de autonomía corporal, mientras que los hombres lucían cabello largo y pantalones holgados. Tanto hombres como mujeres utilizaban listones en la frente con colores llamativos, como parte de una estética que desafiaba los códigos tradicionales. Estos cambios y nuevos estilos de vida incidieron en una explosión de revolución sexual, apoyada por la aparición de la píldora anticonceptiva el 23 de abril de 1960. En este sentido, se comprende que a las mujeres se les otorgaba, por primera vez, el poder de decidir cuándo y cómo embarazarse.

En relación con el tema femenil, era un hecho que desde la aparición del rock and roll las mujeres fueron fieles seguidoras del movimiento. Si bien ellas también coreaban las canciones de “Los locos del ritmo”, en palabras de Tala Menéndez en el documental. Yo no era rebelde, rock mexicano 1957-1971, expresa: “Yo tuve la suerte, bueno ahora me rio, pero en esa época era muy suertuda el que hayamos ido a gritar un grupo de chavas, un grupo de adolescentes y yo, a yo no soy un

²⁹ ²⁹ Ibid., p 286

rebelde sin causa con Toño de la Villa. Entonces, de ahí se generó en las mujeres un grito de libertad y un querer estar a un lado de los que tocaban el rock”.³⁰

En efecto, las mujeres han desempeñado un papel fundamental en la historia de nuestro país, aunque en los relatos oficiales que hemos repetido por años pareciera que no existen. Desde la Revolución Mexicana, las mujeres fueron piezas clave en el movimiento armado: muchas de ellas cargaban escopetas bajo sus faldas, traficaban armas y proveían alimentos a sus esposos, hijos, familiares y aliados. Esta participación activa y estratégica demuestra que su contribución no fue secundaria, sino esencial para el desarrollo de los acontecimientos revolucionarios.

Un ejemplo notable es Hermila Galindo, secretaria de Venustiano Carranza, quien publicó la primera revista con enfoque feminista en México, titulada *Mujer Moderna*. En sus páginas se resaltaban los derechos políticos, sociales e individuales de las mujeres, incluyendo el reconocimiento del deseo sexual femenino, una afirmación que fue rápidamente tachada de inmoral por los sectores conservadores. Su pensamiento y acción marcaron un precedente en la lucha por la emancipación femenina en el país.

El propósito de mencionar estos acontecimientos es visibilizar el sistema patriarcal que ha regido a México durante generaciones. Este sistema ha otorgado a los hombres una jerarquía superior, legitimando su autoridad y poder, mientras que ha relegado a las mujeres a posiciones de subordinación. Como consecuencia, se les ha considerado más débiles, menos inteligentes y menos capaces, perpetuando una serie de estereotipos que siguen afectando su reconocimiento social, político y cultural.

Exponer las dificultades de ser mujer en un país patriarcal es fundamental para comprender cómo se han construido las desigualdades en distintos ámbitos,

³⁰ Clío, *Documental. Yo no era rebelde, rock mexicano 1957-1971*, 16 de abril de 2020, México D. F, en <https://www.youtube.com/watch?v=V-9FTc1JmGY&t=545s> (vi 20/09/21)

incluido el musical. El rock, desde sus primeras manifestaciones, ha estado atravesado por un poder masculino implícito, como lo señalan Miriam Valenzuela y María Patiño en su tesis *Masculinidades en el Rock*, donde afirman: “Todavía existen espacios donde los varones tienen más éxito y reconocimiento que las mujeres, uno de estos espacios es la música, y dentro de esta específicamente nos enfocamos al caso del rock, un género en el que si bien hay algunas manifestaciones femeninas, la mayoría de los exponentes son varones”.³¹

Aunque desde los inicios hubo mujeres cantando este género como Julissa y Angélica María, con el tiempo muchas de ellas se orientaron hacia las baladas. Las que continuaron en el rock, como Rita Guerrero, Cecilia Toussaint, Kenny y los Eléctricos, Baby Batiz, Eli Guerra, Fabiola Paz, Irida Noriega, Nina Galindo, entre otras, no han alcanzado el mismo nivel de éxito y reconocimiento que sus pares masculinos. Esto evidencia que el patriarcado no es únicamente sostenido por los hombres, sino también por mujeres que, consciente o inconscientemente, han reproducido sus lógicas durante generaciones.

En este contexto, resulta relevante mencionar que cuando se abrió paso a la vida nocturna y surgieron los llamados “cafés cantante”, también las mujeres comenzaron a reunirse en estos espacios con sus amistades, aunque en menor número. Aquellas que se atrevían a asistir eran frecuentemente tachadas de inmorales por estar fuera de casa en horarios considerados inapropiados. Sin embargo, su presencia en estos lugares representaba una forma de resistencia y liberación. Para muchas mujeres, el simple hecho de bailar rock and roll implicaba una ruptura con las normas de género tradicionales.

Desde la perspectiva de diversos especialistas en música, el baile puede entenderse como un ritual en el que las mujeres desempeñan un papel trascendental. El movimiento que el ritmo genera en sus cuerpos aporta una dimensión cálida, expresiva y profundamente humana a cualquier género musical.

³¹ Ibid., p.6

En este sentido, el cuerpo femenino no solo interpreta el ritmo, sino que lo transforma, lo resignifica y lo convierte en una herramienta de libertad.

Con el cierre de los cafés cantante debido a la represión policiaca, en 1969 surgieron nuevos proyectos musicales que marcarían una nueva etapa en la historia del rock mexicano. Entre ellos destacan: Peace & Love, El Amor, Nuevo México, El Ritual, Love Army, La Tribu, Quinta Visión, La Verdad Desnuda, Enigma, Ciruela, Toncho Pilatos, Tequila, Cosa Nostra, Bandido, Reforma Agraria, La Decena Trágica, El Epílogo, La Revolución de Emiliano Zapata, Tinta Blanca, Three Souls in My Mind, Tarro de Mostaza, entre otras. Todas estas agrupaciones serían posteriormente identificadas como parte de la llamada onda chicana, un movimiento musical que, aunque ya había comenzado a gestarse desde 1968, optó por mantenerse al margen del movimiento estudiantil para evitar confrontaciones con la policía y el gobierno.

En este mismo contexto, debe señalarse la visita de la banda estadounidense The Doors, originaria de Los Ángeles, California, quienes incluyeron a México en su gira internacional de 1969. Esta visita no fue sencilla, dado el clima político posterior a los acontecimientos de 1968. El presidente Gustavo Díaz Ordaz se mostró reacio a permitir que The Doors se presentaran ante multitudes. “Se había planteado que tocaran en la Plaza de Toros de Cuatro Caminos, pero ese concierto no se celebró, debido a la prohibición impuesta por el presidente Gustavo Díaz Ordaz”.³² A pesar de ello, The Doors, con Jim Morrison al frente, lograron presentarse en un pequeño club privado llamado The Forum. Incluso ante la invitación presidencial a abandonar cuanto antes el país, los cuatro músicos decidieron quedarse una semana más, visitando Chapultepec, Teotihuacan, los mercados y otros puntos de interés cultural.

³² Andrés, Ortiz Garay, *Jim Morrison y The doors en México*, junio 2010, México <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/jim-morrison-y-doors-enmexico#:~:text=Fue%20en%201969%2C%20durante%20la,visitaron%20la%20Ciudad%20de%20M%C3%A9xico>. (Vi: 24/01/2022)

Como posible compensación por no haber podido tocar en el recinto originalmente planeado, The Doors recibieron cuatro fechas en el club privado The Forum. Sin embargo, el lugar tenía una capacidad limitada, lo que provocó que los boletos fueran sumamente caros. En consecuencia, solo pudieron asistir personas con alto poder adquisitivo, en su mayoría jóvenes de clase alta, conocidos como “juniors”. Se dice que entre ellos se encontraba Alfredo Díaz, hijo del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien no solo asistió a uno de los conciertos, sino que también acompañó a la banda durante su estancia en México, guiándolos por sitios emblemáticos como Chapultepec y Teotihuacan. Diversas versiones afirman que el hijo del presidente organizó fiestas privadas en las que abundaban las drogas y el alcohol, en un ambiente que contrastaba radicalmente con la represión oficial que se vivía en el país.

Este episodio cobra una dimensión simbólica cuando, años más tarde, El TRI lanza en 1991 una canción que hace referencia a esta realidad. Alfredo Díaz, calificado como un joven inquieto y rebelde, estudió música y formó parte de tres bandas: Love Syndicate, Renaissance y Lucrecia, ninguna de las cuales alcanzó gran éxito. Su trayectoria musical, aunque breve y poco reconocida, revela una paradoja: mientras su padre encabezaba uno de los gobiernos más autoritarios de la historia reciente, él buscaba expresarse a través de un género que encarnaba la rebeldía, la contracultura y la libertad.

Resulta evidente que una generación cansada de las guerras y de la represión estatal buscaba transformar el mundo a través de sus visiones culturales y artísticas. Estos jóvenes no se sentían satisfechos con la educación convencional que recibían de los adultos, y por ello aspiraban a una nueva forma de vida. En Estados Unidos, “los jóvenes de clase media estadounidense se encontraron en continua oposición a sus mayores y transformaron la disconformidad en su estilo de vida. Eran los hijos

de una sociedad conformista y no querían convertirse en la viva imagen de sus padres”,³³ en personas que, según ellos, no eran libres.

Con estos antecedentes nació el pacifismo, que se consolidó simbólicamente con el gran Festival de Woodstock, celebrado en Bethel, condado de Sullivan, estado de Nueva York, los días 15, 16, 17 y la mañana del 18 de agosto de 1969. Aunque muchos músicos rechazaron la invitación a participar por cuestiones logísticas entre ellos The Beatles, The Doors, Led Zeppelin, entre otros, hubo otros que sí aceptaron, como el artista mexicano-estadounidense Carlos Santana, Quill, Country Joe McDonald, John Sebastian, Keef Hartley Band, String Band, Canned Heat, Mountain, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, The Who, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Country Joe and the Fish, Ten Years After, The Band, Johnny Winter, Blood, Sweat & Tears, Crosby, Stills, Nash & Young, Neil Young, Paul Butterfield Blues Band, y para culminar el espectáculo, Jimi Hendrix. Todas estas agrupaciones hicieron del evento un acontecimiento histórico, gracias al talento y la fuerza expresiva que desplegaron sobre el escenario.

El evento albergó alrededor de 500,000 personas, lo que evidenció una convocatoria masiva. De hecho, desde días antes ya había asistentes acampando en espera del inicio del espectáculo. Para el 15 de agosto, la carretera que conducía a la granja se encontraba completamente saturada. Muchos de los presentes mencionaron que el trayecto parecía una especie de peregrinación, un desafío físico y simbólico para llegar al destino. Se dice que, en el transcurso del camino, los jóvenes iban conociendo gente y haciendo amistades, lo que reforzó el sentido comunitario del festival.

Para ese momento, el consumo de drogas ya formaba parte de la rutina de algunos jóvenes, y Woodstock no fue la excepción. Cristina Herrero, en *La reacción conservadora ante los movimientos contraculturales en Estados Unidos. El caso de*

³³ Cristina, Herrero, *La reacción conservadora ante los movimientos contraculturales en Estados Unidos. El caso de los festivales de música*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2019, pp3.

los festivales de música, confirma que “Este fue el problema de Woodstock, el gran número de personas incumpliendo con el aforo y el consumo descontrolado de estupefacientes. De hecho, el 90% de los asistentes fumó abiertamente marihuana”.³⁴

Esta situación fue suficiente para que los medios de comunicación intentaran desprestigiar el festival. Sin embargo, pese a las declaraciones que lo calificaban como un desastre, los asistentes afirmaron que lo vivido allí fue una ola de paz y compañerismo que no habían experimentado en ningún otro evento.

Solo quienes estuvieron presentes pudieron vivir esa experiencia que marcó a toda una generación. El festival se convirtió en un emblema en la historia del hipismo, del rock y de Estados Unidos. Desde una perspectiva más amplia, el éxito de Woodstock se explica por el contexto social en el que se desarrolló: la Guerra de Vietnam (1955–1975) y la Guerra Fría (1947–1989) habían dejado a la juventud en un estado de incertidumbre, miedo y desencanto. En ese escenario, la música se convirtió en el único consuelo posible, en una vía de escape frente a la violencia estructural y la represión ideológica.

Los países estaban en constante disputa por dominio y prestigio, principalmente en busca de nuevos territorios donde invertir en materia prima, establecer mercados cautivos y obtener mano de obra barata para su explotación, con el fin de maximizar beneficios. En este sentido, se comprende que los adolescentes buscaran en la música una salida a los problemas que enfrentaban tanto fuera de casa, como dentro del hogar y en su vida personal.

Aunque Woodstock tuvo lugar en Estados Unidos, su eco resonó más allá de sus fronteras. En México, el Festival de Avándaro (1971) se convirtió en una manifestación paralela del deseo juvenil de libertad, identidad y expresión frente a un contexto de represión política y conservadurismo social. Al igual que en

³⁴ Ibid., p.11

Woodstock, miles de jóvenes se congregaron en busca de música, comunidad y una experiencia que desafiara las normas establecidas. Sin embargo, la respuesta institucional fue distinta: mientras en Estados Unidos se debatía el significado cultural del evento, en México se desató una campaña de censura que marginó al rock de los espacios públicos. Esta exclusión dio paso al surgimiento del rock urbano, un género que encontró en los barrios, las calles y los reclusorios su escenario natural. Así, la música se transformó en un vehículo de resistencia, memoria y denuncia, donde los jóvenes mexicanos canalizaron sus frustraciones, sueños y luchas cotidianas. El legado de Avándaro y el desarrollo del rock urbano revelan cómo, en contextos distintos, la música puede convertirse en una herramienta pedagógica y política, capaz de articular demandas sociales y construir identidades colectivas.

1.3 Continúa la represión hacia los jóvenes en nuestro país.

Como consecuencia de lo anterior, resulta pertinente afirmar que “La contracultura de los años sesenta fue (...) para bien o para mal, el primer gran movimiento contracultural que abarcó a cientos de miles, que llamó la atención en todo el mundo y que ha sido documentado pormenorizadamente por parte de los protagonistas y los investigadores; de hecho, es común pensar que la contracultura es exclusivamente de los sesenta.”³⁵ Esta percepción se sostiene por sus rasgos posrevolucionarios y contestatarios frente a un sistema ya bastante decadente, cuyas ideas estaban estrechamente ligadas al conservadurismo. En el caso mexicano, esta represión se manifestó en múltiples niveles: desde la censura mediática hasta la criminalización de expresiones juveniles, especialmente aquellas vinculadas al rock, al arte callejero y a las formas de organización comunitaria. La contracultura no solo cuestionaba los valores dominantes, sino que proponía

³⁵José Agustín, *La contracultura en México*, Grijalbo Mondadori, México, 2001

nuevas formas de convivencia, de pensamiento y de acción política, lo que la convirtió en una amenaza para los sectores más conservadores del poder.

Cuando en el año de 1970 llegó a la presidencia el abogado Luis Echeverría Álvarez, se pensó que las represiones por parte del Estado habían terminado. Sin embargo, tras ordenar la liberación de los estudiantes que aún permanecían bajo arresto, estos organizaron una marcha como señal de que seguían de pie. Dicho acto fue “otro episodio de represión de estudiantes, ocurrido el 10 de junio de 1971 en la ciudad de México”.³⁶

El llamado halconazo tuvo lugar muy cerca de la Escuela Normal de Maestros. Se estima que murieron 34 estudiantes, todos ellos provenientes de universidades públicas. Este episodio no fue un caso aislado respecto a lo ocurrido en 1968, pues al igual que en aquella ocasión, había francotiradores apostados en las azoteas, así como hombres armados con palos y varas para someter y golpear a los manifestantes. La diferencia fue que ya no se trataba del Batallón Olimpia; esta vez, el grupo represor se hacía llamar Los Halcones, una organización clandestina respaldada por el gobierno.

Se trataba de un grupo conformado por hombres con baja escolaridad o, en su mayoría, por militares que habían sido dados de baja por mal comportamiento. Se afirma que la capacitación que recibían estaba basada en el maltrato psicológico, además de una serie de clases de defensa personal. Este tipo de entrenamiento tenía como objetivo formar cuerpos de choque capaces de neutralizar cualquier expresión de disidencia juvenil, reafirmando así el carácter autoritario del régimen.

³⁶ Ibid., p. 286.

Entendemos, ya en este punto, que “La articulación de la contracultura y la izquierda anticapitalista fue marcada por la pugna entre las fuerzas políticas por la juventud y el sector estudiantil a lo largo de la década de 1960,”³⁷ pues no podemos perder de vista que el año de 1971 fue decisivo para el fortalecimiento del rock nacional. Esta efervescencia se hizo evidente en el gran Festival de Avándaro, evento que reunió a miles de jóvenes en torno a la música, la libertad y la expresión colectiva. La reacción del medio político y del espectáculo fue inmediata: se escandalizaron al escuchar a los asistentes gritar “Tenemos el Poder” o cantar la canción de “Marihuana”, lo cual fue interpretado como una amenaza directa al orden establecido. Ante ello, se optó por desprestigiar el evento, calificándolo como un acto de descontrol, inmoralidad y rebeldía sin causa, ignorando deliberadamente su dimensión cultural, política y generacional.

Todo comenzó con la idea de realizar una carrera de autos, como se hacía cada año alrededor del lago de Avándaro. Los organizadores del evento fueron Alfredo López Negrete (encargado de la carrera), Armando Molina (responsable de los grupos musicales) y Luis de Llano (delegado de producción). En ese momento aún no existían los teléfonos celulares, por lo que la promoción del evento se realizó principalmente a través de medios tradicionales. El periodista Jacobo Zabludovsky anunció en televisión que el festival sería como “La Onda de Woodstock”, acompañado del lema: “Si aceptamos que la música del mundo sea una influencia para México, ¿por qué no aceptar que la música de México sea una influencia para el mundo?”. Para ese entonces, la televisión mexicana ya reconocía el alcance y la fuerza del rock, y entendía que podía atraer a una gran audiencia y aumentar su rating. Sin embargo, debe señalarse que el rock no contaba con el respaldo total de la sociedad. También se difundió el evento a través de periódicos y estaciones de

³⁷ J. Rodrigo, Moreno Elizondo “Contracultura e izquierda estudiantil. Festivales musicales y protesta encubierta en México: Avándaro y Monterrey, 1971 en *Secuencia*, FCPyS, México, no.105,05/sep./2019 p.7.

radio, aunque la principal forma de promoción fue de boca en boca, mediante rumores sobre la participación de las bandas más populares del momento.

El festival se llevó a cabo en Valle de Bravo, Estado de México, los días 11 y 12 de septiembre de 1971, y reunió a miles de personas. Fue considerado el primer festival masivo del país y, por su magnitud, comparado con el Festival de Woodstock. Aunque este último superaba ampliamente a Avándaro, no solo en número de asistentes, sino también por ser sede del llamado hipismo, ambos eventos compartieron varias similitudes. Entre ellas, el caos logístico para llegar al lugar del concierto, que provocó que numerosos vehículos quedaran varados en la carretera principal. Como si se tratara de una peregrinación, muchas personas llegaron caminando. La presencia de drogas no faltó en ninguno de los dos eventos: “Los informes en general hablan de que en Avándaro se consumió marihuana, aunque algunos observadores reportaron la presencia de anfetaminas, cemento inhalado y LSD”.³⁸

Para este momento, ya existía una música distinta al rock and roll, pues el sonido había evolucionado para ser considerado simplemente rock, dejando atrás el “and roll”. Algunos lo denominaron rock chicano, visto como un género más real, cuyas letras estaban ligadas a la marginalidad, las carencias y los intereses sociales. Se trataba de un rock más maduro, que ya no le cantaba a “Popotitos”, sino que abordaba temas de mayor profundidad y crítica. “La capital de la república mexicana se convirtió, desde mediados de los sesenta, en el núcleo de la industria nacional y transnacional con la distribución del rock extranjero impreso en México, a veces en alianza con empresas locales convertidas en operadoras. Eso permitió a los músicos locales salir de gira y prometía la internacionalización”³⁹, lo que significaba

³⁸ Katia Escalante Monroy “Avándaro y las juventudes en México. Miradas múltiples en torno a un festival” en *oficio de la historia e interdisciplina*, Queretaro, No.10, enero-junio 2020.p. 127

³⁹ *Ibid.*, p.13.

que en México comenzaba a gestarse la posibilidad de que algunas bandas alcanzaran reconocimiento internacional gracias a sus éxitos.

La llamada “gran noche mexicana”, por coincidir con las celebraciones del 15 de septiembre, fue en realidad un evento originalmente planeado como una carrera de autos, en la que participarían algunas bandas de rock. Entre ellas figuraban Tinta Blanca, Epílogo, La División del Norte, La Máquina del Sonido, Los Yaquis, Peace and Love, Dug Dug’s, Bandido, El Amor, El Ritual, Tequila y Three Souls in My Mind. Sin embargo, la idea inicial se desdibujó, y la música se convirtió en el espectáculo principal, desplazando por completo la carrera automovilística.

Uno de los grandes ausentes de Avándaro fue Javier Bátiz, quien había sido uno de los primeros invitados al evento, pero decidió no participar al considerar que la paga era insuficiente. Al ver la magnitud que alcanzó el festival, se arrepintió y emprendió el camino hacia el lugar, aunque no logró llegar debido a que su esposa enfermó. Otra agrupación que no estuvo presente fue La Revolución de Emiliano Zapata, quienes no asistieron por tener un compromiso previamente agendado para esa misma fecha.

Pese a que el evento estaba programado para iniciar el sábado 11 de septiembre, desde el viernes 10 ya se habían instalado numerosos asistentes con casas de campaña. Las intenciones de protegerse del frío nocturno no fueron suficientes, pues esa noche llovió intensamente. Se dice que muchos amanecieron enlodados y sin haber podido dormir. Aun así, las condiciones para que el evento se realizara se dieron: tanto los músicos como el público entendieron que debían compartir comida, abrigo, incluso drogas, es decir, ser amigables y solidarios entre todos.

Avándaro atrajo a jóvenes de todas las clases sociales bajo el ideal hippie de paz y amor. La convivencia fue, en muchos sentidos, armónica. Sin embargo, desde una perspectiva más amplia, hubo momentos de caos: el audio falló en varias ocasiones y la luz se iba constantemente, lo que provocó cierta desesperación entre algunos asistentes. No obstante, estos fueron casos aislados. La mayoría estaba ocupada en otras actividades: algunos se bañaban en el lago, otros consumían drogas o bebidas alcohólicas, y muchos más entablaban amistades. Ya no actuaban como individuos aislados, sino como parte de algo más grande, donde todos tenían el mismo valor sin importar su clase social. En ese sentido, lo que ocurrió ese día abajo del escenario fue más significativo que lo que ocurrió arriba de él. El alcance del evento fue tal que la carrera de autos originalmente planeada como el eje central fue suspendida por motivos de seguridad.

Inicialmente se otorgaron facilidades para transmitir el evento por radio, pero esta cobertura fue interrumpida abruptamente cuando un músico de Peace and Love pronunció una palabra altisonante. Para ser precisos, dijo: “Chingue a su madre el que no cante”. Este hecho nos remite al México de hace cincuenta años, un país profundamente conservador, donde expresiones espontáneas como esta eran motivo de censura inmediata.

Otro aspecto relevante fue la presencia del presidente municipal en el evento, quien fue recibido con una gran ovación por parte de los asistentes. Sin embargo, pocos días después fue removido de su cargo, lo que evidencia una vez más la represión hacia quienes no se alineaban con el orden establecido por la sociedad mexicana de la época.

Por último, es importante acotar que “se establece que el promedio de los asistentes era de 22 años, con un mínimo de 17 y un máximo de 25, y que del 85 al 90% eran hombres. Es posible inferir que la poca asistencia de mujeres se debió al mayor

control sobre sus actividades por parte de sus familias, pues en esta época era poco probable que los padres dieran permiso a sus hijas (cuya edad según el informe oscilaba entre los 18 y 24 años) para asistir solas a un evento que duraría dos días”.⁴⁰ Esta disparidad de género refleja no solo los patrones de socialización de la época, sino también las restricciones impuestas sobre los cuerpos y libertades femeninas.

En ese contexto, uno de los actos más escandalizados por los medios fue la llamada “encuerada de Avándaro”. Durante el concierto, los jóvenes desexualizaron el cuerpo humano: se bañaban frente a todos, y varias mujeres se desvistieron al igual que los hombres. Este gesto, lejos de ser una provocación, representó una ruptura simbólica con los códigos morales tradicionales, una afirmación de libertad corporal y colectiva. Como era de esperarse, en todo acto donde los jóvenes adquieren fuerza simbólica, la represión se hizo presente. La encuerada apareció en portadas de revistas y periódicos, pero no como parte de una crónica cultural, sino como objeto de escándalo.

Las notas periodísticas “pasaron de la narración de los acontecimientos a los comentarios sensacionalistas”, y se publicaron titulares como:

- “Una invasión de hippies pone en alarma a esta población”
- “Congestionan a Avándaro el Festival de Rock”
- “No existe control en Avándaro. Tambalea el evento automovilístico”
- “Piden tropas Federales y policía del D.F. para que haya orden en Avándaro”
- “Estudiantes, malvivientes y vagos en Avándaro”
- “Nudismo y marihuana”

⁴⁰Ibid., p. 124

- “Detenidos y corre sangre”
- “35 narcotraficantes detenidos en Avándaro”
- “Festival de drogas”
- “Florecimiento del vicio”
- “Orgía de la decadencia”⁴¹

Estos encabezados no solo criminalizaron el evento, sino que construyeron una narrativa de degeneración juvenil, reforzando el discurso conservador que buscaba restaurar el orden moral. Avándaro fue así convertido, por los medios y las autoridades, en símbolo del “degenerere”, ignorando su dimensión cultural, política y generacional.

Se decía que México era una olla de presión, y sin duda el 2 de octubre de 1968, el 10 de junio de 1971 y el Festival de Avándaro fueron tres gritos de libertad que rompieron con la llamada “generación del silencio”. Estos acontecimientos otorgaron poder simbólico a la juventud, pero ese poder tuvo un costo: heridos, vidas perdidas y una represión sistemática. Ser joven representaba un peligro para las buenas costumbres de la sociedad mexicana, pues la juventud encarnaba la posibilidad de transformación, de ruptura con el orden establecido.

Sin embargo, en la escena del crimen de estos eventos no hubo crimen por parte de los jóvenes. Tal vez el Estado utilizó Avándaro como una estrategia para desarticular cualquier movimiento estudiantil emergente, canalizando la energía juvenil hacia una expresión cultural que, aunque poderosa, podía ser más fácilmente controlada y censurada.

⁴¹Ibid., p. 121,122.

Como bien lo expresó Luis de Llano:

“Hay revoluciones que se llevan a cabo empuñando un fusil a sangre y fuego; otras más empuñando la pluma a través de la palabra y las ideas. La revolución y la generación que rompió con el silencio surge empuñando una guitarra eléctrica y haciendo del rock una bandera.”

Esta cita sintetiza el espíritu de una generación que encontró en el rock no solo un estilo musical, sino una forma de resistencia, una pedagogía de la rebeldía, una estética del desacuerdo. Avándaro, en ese sentido, no fue solo un festival: fue una declaración colectiva de que la juventud mexicana no estaba dispuesta a callar.

Es un hecho que la música rock en la década de 1970 nació como un medio de libre expresión, y por lo tanto, como una herramienta de protesta ante la evidente represión del gobierno mexicano hacia las manifestaciones juveniles, especialmente las estudiantiles. En vista de que “El rock ha servido como una ventana abierta a la libre y directa manifestación de una cultura que, en última instancia abrazaron los jóvenes o los que tienen un espíritu joven, pero cargado de conciencia social que a pesar de contener aspectos migrantes han prevalecido ideales de protesta, justicia, igualdad y pacificación en un mundo globalizado en el que cada vez más se pierde esa individualidad y se asocia con el grupo, ya sea por razones económicas, políticas o culturales”⁴², es comprensible que la música se volviera un peligro para el Estado mexicano.

⁴² Ibid., p.26

Como era de esperarse, “con el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro en septiembre de 1971, termina la etapa del Rock contracultural en México e inicia la del Rock clandestino”.⁴³ El entonces presidente Luis Echeverría ordenó la cancelación de los conciertos de rock y de todo lo relacionado con este género musical, al considerarlos espacios donde se incitaba a los jóvenes al “degenero” y a la rebeldía. Con esta medida, se procedió a dismantelar la onda chicana, silenciando una expresión cultural que había logrado articular demandas sociales, identidades juveniles y formas de resistencia colectiva.

El rock se volvió clandestino. El escritor Parménides García Saldaña acuñó el término hoyos fonki para referirse a cualquier evento de rock realizado en los años setenta en lugares abandonados, patios de vecindad, garajes o incluso sótanos. Estos espacios escondidos, con equipos de audio desgastados, buscaban evitar la atención de las autoridades. Si la policía llegaba a interrumpir los conciertos, los asistentes eran golpeados y, en muchos casos, se les sembraban drogas en sus pertenencias para justificar su detención. Esta actitud represiva se prolongó durante los años siguientes, consolidando un clima de persecución hacia los jóvenes que encontraban en la música un canal de expresión.

Por lo anterior, en palabras de José Rodrigo Moreno Elizondo, se forjó de este modo “la búsqueda de preservación de dicha autonomía en salas de concierto y espacios culturales estableció una relación asimétrica entre músicos y escuchas. Los bodegones-hoyos construyeron el espacio central y la determinación fundamental de la vida musical pues permitieron el desarrollo de la autonomía estética de los músicos con una disminución cualitativa de la dimensión contracultural, establecieron relaciones horizontales con la audiencia y una dinámica social que evidenciaba tensiones inherentes a la contracultura en descomposición como el

⁴³ Laura Martínez, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano a finales del siglo XX*, ITESO, México 2013.

consumo de drogas, la redefinición de las relaciones de género y conflictos personales”.⁴⁴

En este contexto, todos estaban en constante búsqueda de significados dentro de la onda chicana, así como de una estructura mínima que permitiera sentar las bases de la libre expresión y el reconocimiento del propio género. Los hoyos fonki no solo fueron refugios musicales, sino laboratorios sociales donde se experimentaban nuevas formas de convivencia, de identidad y de resistencia frente a un Estado que seguía viendo en la juventud una amenaza.

Debe señalarse que los más afectados por la represión fueron los músicos de rock. Muchos de sus contratos con disqueras fueron cancelados, y numerosas tocaditas no lograban concretarse debido a la persecución policial y la censura institucional. Ante este panorama, “los músicos contraculturales se refugiaron en las regiones y localidades con esfuerzos para incidir en la reconfiguración de las escenas musicales con resultados diversos”.⁴⁵ Algunos lograron prosperar, mientras otros continuaron su labor únicamente por amor a la música, sin obtener beneficios económicos.

Este desplazamiento hacia lo local no solo implicó una reconfiguración geográfica, sino también estética y política. Los músicos comenzaron a construir escenas alternativas, muchas veces autogestivas, donde la expresión artística se desligaba de las lógicas comerciales y se vinculaba más estrechamente con las comunidades. En estos espacios, el rock dejó de ser únicamente espectáculo para convertirse en herramienta de resistencia, pedagogía y memoria.

⁴⁴ José Rodrigo Moreno Elizondo” Crisis contracultural y rock en la Ciudad de México: relaciones de producción, reproducción viva y sociedad. 1972 y 1977” en *Historia y Sociedad*, México, no. 38 enero-junio 2020 p.209

⁴⁵Ibid.,.208

Algunos autores afirman que los hoyos fonki desaparecieron hacia la década de los ochenta. Se sostiene que “las bandas resultaron el público idóneo para el rock mexicano de fines de los setenta, que finalmente logró salir de los hoyos hacia el circuito cultural y universitario, hasta que, ya en los ochenta, finalmente aparecieron centros nocturnos dedicados enteramente al rock nacional”.⁴⁶ Este hecho refleja una adaptación progresiva de la sociedad al género, así como una institucionalización parcial de la escena musical.

Sin embargo, aún en nuestros días persisten espacios que conservan la esencia de los hoyos fonki: lugares autogestivos, periféricos, muchas veces improvisados, donde el rock urbano continúa siendo vehículo de expresión, denuncia y comunidad. Estos espacios no solo resisten al olvido, sino que actualizan la contracultura en nuevas formas de organización, pedagogía y memoria colectiva.

Laura Martínez, en su artículo La música y cultura alternativa, señala que “la cultura del rock ocupa una posición dinámica entre el entretenimiento masivo, la expresión popular disidente y la creatividad artística”.⁴⁷ Esta afirmación se refleja no solo en las prácticas musicales, sino también en la estética corporal que adoptaron sus seguidores. La vestimenta de color negro, por ejemplo, funcionaba como símbolo de luto frente a las situaciones de abuso de autoridad y represión sistematizada por parte del gobierno. Tanto mujeres como hombres vestían pantalones de mezclilla entubados o, en algunos casos, prendas de piel, configurando una imagen que desafiaba las normas sociales y evidenciaba una postura crítica ante el orden establecido.

⁴⁶Ibid., p11.

⁴⁷Ibid., p17

Cabe destacar que estos atuendos no eran impuestos por la industria ni dictados por tendencias comerciales, sino que eran confeccionados y combinados por los propios músicos y asistentes, en un acto de autonomía estética. La ropa se convertía así en una extensión del discurso contracultural, una forma de corporeizar la disidencia y de construir colectivamente una identidad que resistía la homogeneización cultural.

La música rock se convirtió en un amigo para todos los jóvenes por las letras de las canciones debido a que representaban una demanda a las autoridades como la canción de “Abuso de Autoridad” de “Alex Lora”, en realidad los seguidores coreaban las letras de canciones, cuya letra eran sus vivencias día con día. “En este sentido hemos optado por el rock como un género musical en el que sus intérpretes han realizado de manera simbólica protestas políticas cuestionando las estructuras sociales autoritarias”⁴⁸, y de esta manera dejando algún tipo de conciencia social a sus seguidores.

La proliferación de bandas ha sido enorme; desde entonces, muchos músicos se han empeñado en afirmar que cualquier expresión musical con un poco de rebeldía puede considerarse rock, incluso géneros como el llamado rock pop. Esta ampliación del término ha generado debates sobre la autenticidad y el sentido contracultural del género. Por otro lado, Rodrigo González, autor de la canción “No tengo tiempo de cambiar mi vida”, consolidó, profundizó, amplió y refinó el incipiente rock mexicano. Tras su muerte en el temblor de 1985, la popularidad de Rockdrigo crecía de forma imparable, convirtiéndolo poco a poco en la máxima figura del rock mexicano, no solo por su música, sino por su capacidad de narrar la vida urbana desde una perspectiva crítica, poética y profundamente humana.

⁴⁸ Ibid., p.4

El 4 de octubre de 1981 se fundó el Tianguis Cultural del Chopo, ubicado en Juan Aldama, Buenavista, Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este espacio alberga más de 150 puestos dedicados a la contracultura mexicana, no solo vinculados al rock, sino también a diversas tribus urbanas como skatos, metaleros, punketas, emos, hippies, entre otras. Se considera un espacio cultural por excelencia, donde también se da lugar a la producción artesanal mexicana: figuras hechas a mano que van desde bordados, trabajos con aerosol, metal y cuero, ofreciendo una amplia gama de expresiones estéticas para todos los gustos.

Además, El Chopo ha sido escenario de música en vivo de distintos géneros urbanos. Entre las agrupaciones que han tocado en este sitio se encuentran El Tri, Café Tacuba, Los Bunkers, División Minúscula, Charlie Montana, Liran Roll, entre otras grandes bandas. Este tianguis se ha convertido en una atracción turística, con más de mil visitantes cada fin de semana, quienes acuden en busca de productos que se alineen con sus ideologías, estilos de vida o identidades culturales. Como cualquier tianguis tradicional, se comercializan ropa, accesorios, calzado, comida y discos, pero con una carga simbólica que lo distingue como espacio de resistencia, memoria y expresión colectiva.

El Chopo es considerado una atracción turística, ya que se estima que cada fin de semana recibe más de mil visitantes de todas las edades, en busca de algún producto que se adecue a la ideología que siguen. Como cualquier tianguis tradicional, en este sitio se comercializa ropa, accesorios, calzado, comida y discos, pero con una carga simbólica que lo distingue como espacio de resistencia, identidad y expresión contracultural.

Hoy en día, el rock enfrenta diversas problemáticas, entre ellas la pérdida de sus características como expresión contracultural, así como la falta de recursos para generar espacios que acompañen a los jóvenes marginados por la sociedad. Sin

embargo, lo que más llama la atención es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock mexicano: una ideología que, a pesar de las transformaciones del género, sigue apostando por la justicia, la libertad, la crítica social y la construcción de comunidad. Este aspecto será desarrollado con mayor profundidad a lo largo de este trabajo.

Este panorama cultural no puede desvincularse del contexto económico que marcó al país durante las décadas de los setenta y ochenta. México cayó en bancarrota durante los mandatos de los presidentes Luis Echeverría (1970–1976) y José López Portillo (1976–1982). “Expresión del mal manejo de la economía fue la inflación, desatada a partir de 1973. En buena medida era resultado de las dificultades del mercado mundial pero también de la emisión de dinero y del aumento del gasto público sin respaldo efectivo”⁴⁹. Esta crisis afectó directamente a los sectores populares, incluidos los músicos, y contribuyó a la consolidación del rock urbano como voz de los marginados, como crónica de la precariedad y como herramienta de resistencia frente a un sistema que excluía sistemáticamente a la juventud.

Ante la precariedad económica que afectó a las familias mexicanas a finales de la década de los setenta, comenzaron a surgir diversas bandas juveniles que se hicieron notar en el espacio público. Un ejemplo emblemático fue la banda de Los Panchitos, fundada en 1977. Aunque muchos autores afirman que su origen se encuentra en Santa Fe, diversos testimonios señalan que esta agrupación nació en el sur de la Ciudad de México, específicamente en la alcaldía Miguel Hidalgo.

Los Panchitos se conformaron por jóvenes de escasos recursos económicos, quienes se reunían con el propósito de proteger su barrio frente a otras bandas, pero también para convivir, compartir afectos y construir comunidad. En sus

⁴⁹ Ibid., p.288

encuentros, “rolaban la chela, el cigarro y la marihuana mientras se escuchaba música de The Doors, Led Zeppelin, Black Sabbath, Peace and Love, El Ritual, Rolling Stones, Three Souls in My Mind, Sex Pistols, Ramones, Janis Joplin y Hangar Ambulante, en una destartalada grabadora”⁵⁰. Esta escena cotidiana revela no solo el consumo musical, sino la apropiación simbólica del rock como refugio, como forma de resistencia y como afirmación identitaria frente a un entorno hostil.

La música funcionaba como un canal de expresión emocional, política y estética, donde se entrelazaban influencias internacionales con propuestas nacionales. En ese sentido, el rock urbano no solo acompañaba la vida de estos jóvenes, sino que le ofrecía una narrativa alternativa frente al discurso oficial, una forma de decir “aquí estamos” desde los márgenes

Es relevante enfatizar que “vivir dentro de una sociedad nos implica relacionarnos dentro de un marco de normas e instituciones que a su vez son reguladas, pero a una cierta edad nos resistimos a aceptar esas imposiciones; tal es el caso de las bandas juveniles”⁵¹. Esta cita permite comprender cómo, en contextos de exclusión, los jóvenes construyen formas propias de organización, identidad y resistencia frente a un sistema que les margina.

A finales de los años setenta, la banda de Los Panchitos comenzó a destacar tanto por el número de sus integrantes que oscilaban entre los 12 y los 20 años de edad como por los delitos que se les atribuían, entre los que se mencionan robos a tiendas, a camiones y a transeúntes, así como secuestros y asesinatos. Esta narrativa, ampliamente difundida por medios y autoridades, contribuyó a

⁵⁰ Álvaro Detor Escobar, *Caos Urbano México Punk*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016 pág.29 y 30.

⁵¹ Ernesto Fajardo Lovera, *¡Los panchitos atacan de nuevo! También los Darks, Los Emos, Los Skatos, Los Graffiteros, Los Góticos, Los punks, Los Skates, Los Cholos, Los maras*, Ciudad de México, 2008.

estigmatizar a los jóvenes de sectores populares, reduciendo sus experiencias a actos delictivos sin considerar las condiciones estructurales que los rodeaban: pobreza, falta de oportunidades, violencia institucional y abandono social.

Más allá de los señalamientos, es necesario analizar estas agrupaciones desde una perspectiva crítica que reconozca su dimensión cultural. En muchos casos, las bandas juveniles encontraron en el rock un espacio de expresión, de pertenencia y de resistencia simbólica. La música, los rituales de convivencia y la defensa del territorio se convirtieron en formas de construir sentido en medio de la precariedad. En ese sentido, el rock urbano no solo acompañó sus vidas, sino que les permitió narrarse desde otro lugar: uno que desafiaba las normas impuestas y reivindicaba su existencia

Los medios de comunicación, al igual que el gobierno, contribuyeron a la fama de la banda de Los Panchitos mediante titulares sensacionalistas como “Los Panchitos atacan de nuevo”, “Los Panchitos están tras las rejas”, “Aterrorizan Los Panchitos” y “Contraatacan Los Panchitos”. Si bien es cierto que esta agrupación cometía actos delictivos, es necesario comprender que dichas acciones fueron, en muchos casos, una respuesta a la violencia estructural que vivían los jóvenes en ese momento: la falta de oportunidades, el desempleo y la inaccesibilidad a la educación.

Para la sociedad resulta más sencillo etiquetar como “anormales” a quienes no se ajustan a los valores de homogeneidad y conservadurismo. Esta estigmatización ignora las causas profundas de la exclusión y refuerza discursos que criminalizan la diferencia. Ante la carencia de identidad y de una ideología propia, muchos jóvenes encontraron en estos grupos un espacio de reconocimiento, pertenencia y aceptación.

En esta primera etapa de la tesis nos centramos en los jóvenes como consumidores de música rock, reconociendo que, a lo largo de más de cincuenta años de vigencia del género, sus seguidores han evolucionado, adoptando nuevas consignas, tal como lo ha hecho la propia música. Los jóvenes han sido siempre una pieza fundamental en la transformación social y cultural. La importancia de este estudio radica en visibilizar sus opiniones y creencias, pues al hacerlo, se revela que la voz juvenil está sustentada en los conflictos políticos y sociales que enfrentaban, y que dieron cabida al rock como vehículo de identidad, resistencia y expresión.

Durante la investigación, observamos que muchos autores abordan las décadas de los cincuenta y sesenta con un fuerte énfasis en la conservación del orden. Se habla de lo moral e inmoral en relación con las pautas establecidas por la familia, el Estado o la Iglesia, lo cual contribuyó a que el rock no fuera reconocido como generador de conciencia política y libertad para las personas adultas, estigmatizando al género desde sus inicios.

Sin embargo, lo que se ha ignorado sistemáticamente es que el rock, en sus múltiples vertientes, ha sido una herramienta de construcción simbólica, de denuncia y de pedagogía informal. En los barrios, en los reclusorios, en las casas hogar, en los tianguis como El Chopo, el rock urbano ha servido como espacio de encuentro, de memoria y de resistencia. No se trata solo de música, sino de una forma de narrar lo que no tiene cabida en los discursos oficiales: la rabia, la ternura, la pérdida, la esperanza.

Este capítulo ha buscado recuperar esa dimensión cultural y política del rock, reconociendo que los jóvenes no son meros consumidores, sino sujetos activos que resignifican el género desde sus propias experiencias. La música se convierte así en un lenguaje que articula lo personal con lo colectivo, lo íntimo con lo histórico.

En el siguiente apartado se analizará si la música rock puede ser comprendida como un movimiento contracultural con términos revolucionarios y contestatarios, vinculándolo con nuestras teorías sociológicas y pedagógicas. El objetivo es verificar si la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock puede ser vista como una herramienta educativa, capaz de transformar no solo la conciencia individual, sino también las estructuras sociales que la rodean. Porque si algo ha demostrado el rock urbano, es que en sus acordes también habita la posibilidad de imaginar otros mundos.

CAPÍTULO II: Marco Teórico

2.1 La ideología de los jóvenes forja su identidad como rockeros

A finales de la década de los sesenta, la música rock ya podía considerarse un género consolidado, no solo en términos musicales, sino también como portador de una corriente ideológica que desafiaba las estructuras tradicionales. Desde sus inicios, el rock se vinculó con movimientos juveniles, expresiones de inconformidad y búsquedas de libertad que lo posicionaron como una forma de resistencia cultural frente a los discursos hegemónicos.

Este capítulo tiene como propósito consolidar las bases sociológicas que sustentan la ideología del rock, con el fin de analizar si dicha ideología puede ser comprendida como una herramienta educativa. Para ello, se propone un brebaje metodológico entre las teorías de Pierre Bourdieu, Carlos Marx y Paulo Freire, cuyas aportaciones permiten articular una lectura crítica del fenómeno musical, social y pedagógico que representa el rock urbano en México.

El concepto de ideología ha sido abordado desde múltiples perspectivas, pero en el marco de esta investigación resulta pertinente recurrir a la interpretación de Pierre Bourdieu, quien sostiene que no todos los actores sociales son pasivos ni se conforman con la lógica dominante. Para Bourdieu, la ideología se adquiere tanto de forma consciente como inconsciente, a través de los procesos de socialización, tradición y habitus. Es decir, las creencias, valores y prácticas culturales se interiorizan en función del entorno social en el que se desenvuelven los individuos.

En este sentido, los seguidores del rock no adoptan esta música de manera aislada, sino que su gusto y empatía por el género se construyen mediante vínculos afectivos y simbólicos con su entorno más cercano. La familia, los amigos, el barrio, los espacios públicos como El Chopo o los reclusorios, funcionan como escenarios donde se transmite y resignifica la ideología del rock. No resulta extraño, entonces, que el género abarque múltiples generaciones, ya que su trayectoria en México ha sido constante, diversa y profundamente arraigada en los sectores populares.

La ideología del rock no se limita a una estética musical, sino que implica una forma de ver el mundo, de posicionarse frente a la injusticia, de nombrar lo que el discurso oficial calla. En este proceso, los jóvenes construyen identidad, resistencia y sentido de pertenencia. El rock urbano, en particular, ha sido un canal para expresar las tensiones entre marginación y dignidad, entre exclusión y creatividad, entre silencio y grito.

Como vimos en el capítulo anterior, el surgimiento del rock and roll se consolidó gracias al contexto histórico, político y social en el que se desarrolló. En palabras de diversos autores, “a través del rock’n roll, los jóvenes empezaban a buscar su identidad (un proceso que continuaría por décadas, paralelo a la evolución de la música rock)”⁵². Esta afirmación permite comprender que la música no solo acompañó a la juventud, sino que se convirtió en una herramienta revolucionaria, capaz de articular sus inquietudes, deseos y resistencias frente a un mundo que muchas veces los excluía.

Uno de los componentes más extraordinarios del rock es su sonoridad: las guitarras eléctricas y la batería transmiten una fuerza visceral que interpela directamente a sus oyentes. Pero más allá de lo instrumental, las letras de las canciones han tenido

⁵² Ibid., p. 11.

un enfoque profundamente social y político. En ellas se abordan temas como el racismo, el sexo, la drogadicción, la desigualdad social, las carencias materiales, el consumismo, y también el amor y el desamor. Esta amplitud temática revela que el rock ha sido un espejo de las tensiones humanas, un canal para nombrar lo que muchas veces se silencia en los discursos oficiales.

Estas melodías y letras generaron una identidad compartida entre los seguidores del género, quienes no solo escuchaban la música, sino que se reconocían en ella. En ese sentido, se formó una grupalidad simbólica entre músicos y oyentes, una comunidad afectiva y política que compartía el sentir, la rabia, la esperanza y la crítica. El rock no fue solo entretenimiento: fue refugio, fue grito, fue propuesta.

Esta grupalidad se expresa en múltiples formas: desde los conciertos masivos hasta los encuentros en barrios, tianguis, reclusorios y casas hogar. En todos estos espacios, el rock ha funcionado como una pedagogía informal, como una forma de aprender a nombrar el mundo desde los márgenes. La música se convierte así en una herramienta educativa, no en el sentido tradicional, sino como práctica de libertad, como diría Paulo Freire.

En los siguientes apartados, se profundizará en las teorías de **Pierre Bourdieu**, **Karl Marx** y **Paulo Freire**, para analizar cómo el rock puede ser comprendido como movimiento contracultural, como expresión de lucha de clases, y como pedagogía crítica. El objetivo es demostrar que la ideología que sustenta el rock y que es compartida por sus músicos y seguidores no solo construye identidad, sino que también tiene el potencial de transformar conciencias y estructuras sociales.

A diferencia del pop o de otro género musical que fuera más aceptado por la sociedad el rock al reprimirlo y mandarlo a los hoyos funky, los jóvenes de barrio

comenzaron a formar grupos de rock con canciones de su autoría, mismos que eran muy fácil de conocer y convivir con ellos, de tal manera que no era una división marcada entre artistas y espectadores, todos formaban parte de un todo por lo que el movimiento se esparció y cobro más fuerza, “Todos eran amigos que querían divertirse” y que consciente o inconscientemente compartían la misma ideología.

2.2 Pierre Bourdieu y el rock urbano: capital cultural, habitus y resistencia

Retomando al sociólogo francés Pierre Bourdieu, considerado una de las figuras más influyentes del pensamiento contemporáneo, es fundamental destacar su planteamiento sobre la reproducción de los valores culturales en función del entorno social y la clase a la que pertenece cada individuo. Según Bourdieu, los procesos de socialización transmiten de manera consciente e inconsciente los esquemas de percepción, pensamiento y acción que configuran el habitus, es decir, la forma en que los sujetos interpretan y se relacionan con el mundo.

Si trasladamos esta lectura al fenómeno del rock, podemos afirmar que las personas que vivían en condiciones más desfavorecidas tenían un acercamiento más profundo a esta ola rebelde, precisamente porque las injusticias que se coreaban en las letras de las canciones eran parte de su experiencia cotidiana. El rock urbano se convirtió en un espejo de sus vivencias, en una forma de nombrar lo que el discurso oficial ignoraba: la pobreza, la exclusión, la violencia estructural, el desempleo, la falta de oportunidades.

No obstante, es importante señalar que esta identificación con el rock no fue exclusiva de los sectores populares. También existieron jóvenes “rebeldes” en las clases acomodadas, como lo ejemplifica el caso del hijo de Gustavo Díaz Ordaz, lo cual demuestra que la música puede atravesar fronteras de clase cuando se convierte en vehículo de expresión subjetiva y crítica social. Sin embargo, la diferencia radica en que, para los sectores marginados, el rock no era solo una

estética, sino una necesidad: una forma de resistir, de sobrevivir, de construir sentido.

Desde esta perspectiva, la escuela aparece como una institución que, lejos de garantizar la igualdad, reproduce las desigualdades sociales. Aunque se trate de educación pública, muchos jóvenes no pueden acceder a ella debido a los costos indirectos: materiales escolares, transporte, uniformes, alimentación, entre otros. Así, la escuela excluye a quienes no tienen los medios para “superarse”, perpetuando la lógica meritocrática que responsabiliza al individuo por su situación, sin considerar las condiciones estructurales que lo limitan.

Además, como señala Bourdieu, la escuela cumple una función central en la transmisión y conservación de la cultura dominante. A través de paradigmas culturales, se establece un modelo único de saber, de comportamiento y de expresión, anulando otras formas de conocimiento y sensibilidad. La libertad de expresión se ve restringida por normas que responden a intereses de clase, y cualquier manifestación que se desvíe de lo establecido como el rock, el grafiti, el lenguaje popular o la estética barrial es tachada de inmoral, inapropiada o peligrosa.

En este sentido, la escuela, el Estado y la Iglesia operan como dispositivos de control social que buscan preservar el orden de la clase dominante. Sus consignas están marcadas por el conservadurismo y la intolerancia hacia lo diferente, lo marginal, lo contestatario. El rock, al ser una expresión que nace desde los márgenes, ha sido históricamente estigmatizado, pero también ha resistido, ha persistido, y ha educado desde otros lugares: desde la calle, desde el barrio, desde la experiencia.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, el “capital cultural” es lo que se establece como la educación que se recibe en función de la condición económica, lo que se podría resumir en “la facilidad para poder acceder a actos de recreación o de

conocimiento”. Esta definición permite comprender que el acceso al conocimiento, al arte y a la formación no es igual para todos, sino que está mediado por la clase social y por las condiciones materiales que rodean a cada individuo.

Bourdieu señala que “el capital cultural puede existir bajo tres formas: en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc., y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, tal como se puede ver con el título escolar”⁵³. Esta clasificación nos permite entender cómo el rock como expresión cultural puede ser leído desde estas tres dimensiones.

En el estado incorporado, el rock genera disposiciones duraderas en sus seguidores: formas de hablar, de vestir, de pensar, de resistir. En el estado objetivado, se manifiesta en discos, instrumentos, carteles, letras de canciones, grabadoras, tocadiscos, y espacios como El Chopo, que son huellas materiales de una ideología contestataria. Y aunque el rock no siempre ha sido legitimado por las instituciones, en algunos casos ha alcanzado el estado institucionalizado, por ejemplo, cuando se estudia en programas académicos o se reconoce como patrimonio cultural.

En otras palabras, la clase económica establece de alguna manera tu capital cultural: lo que aprendes, los medios que posees, así como los grados académicos que puedes alcanzar. Esta afirmación se vincula directamente con la teoría de Pierre Bourdieu, quien sostiene que el acceso a la educación, al arte y al conocimiento está mediado por la posición social del individuo. El capital cultural no se distribuye

⁵³ Pierre, Bourdieu, “Los tres Estados del Capital Cultural” en *Actes de la recherche*, en sciences sociales, L’institution scolaire, Europa, Volumen 30, noviembre, 1979, pp3-6.

de manera equitativa, sino que se reproduce en función de las condiciones materiales y simbólicas de cada clase.

Un ejemplo claro de esta desigualdad se observa en la llegada del rock and roll a México. En ese momento, se intentó replicar la “onda rebelde” de Estados Unidos, pero el acceso a esta música estaba limitado a los sectores más adinerados. No cualquiera podía pagar una limonada o un café en un “café cantante”, espacios que funcionaban como centros de consumo cultural exclusivos. También es importante recordar que cuando The Doors visitaron México en 1969, los boletos estaban extremadamente caros, y solo los más enriquecidos como el hijo del presidente Díaz Ordaz podían asistir al evento. Algunos jóvenes, movidos por el deseo de participar en ese momento histórico, llegaron incluso a empeñar pertenencias para poder entrar.

La mayoría de los jóvenes mexicanos que consumían música rock no sabían inglés, por lo que optaron por crear sus propias letras y acoplarlas a las melodías norteamericanas. Esta práctica no solo revela una apropiación creativa del género, sino también una respuesta a las limitaciones educativas que enfrentaban. Para nadie es un secreto que el nivel de inglés en nuestro país ha sido históricamente bajo, y que los jóvenes rebeldes de ese entonces tenían muy pocas oportunidades de asistir a la escuela y, por ende, de aprender otro idioma.

Hasta este punto, es importante afirmar que la ideología está constituida por el medio en el que te desarrollas: la familia, los amigos, el entorno escolar y profesional. Como se ha mencionado anteriormente, “la ideología se adquiere de manera consciente o inconsciente”, y contribuye a definir la personalidad, entendida como una construcción social que refleja las condiciones materiales y simbólicas del entorno.

Ahora bien, el rock es un género musical que ha sido influenciado a lo largo de su historia por una variedad de movimientos culturales y contraculturales, cada uno con su propia carga ideológica. Por ello, es importante citar algunos términos que pudieran construir la ideología del rockero, comenzando por uno de los más centrales:

I. Rebelión

El rock es a menudo visto como un género musical que se opone a la autoridad y a la cultura dominante, refiriéndose de este modo a un acto de desobediencia o resistencia contra alguna forma de poder. Desde los inicios del rock, sus seguidores han sentido que sus derechos o intereses no son respetados, lo que ha motivado acciones directas como respuesta a las injusticias que vive este sector. La rebelión no es solo estética o sonora, sino también política y existencial: es una forma de decir “no” a lo establecido, de cuestionar las normas, de imaginar otros mundos posibles.

II. Contracultura

No muy separada de la definición anterior, el rock también ha sido asociado con el término de contracultura, un movimiento social que para muchos surgió en los años sesenta en oposición a los valores y normas dominantes de la sociedad estadounidense. La contracultura promovía la libertad individual, la creatividad artística, la conciencia social y el rechazo a la autoridad y a la guerra, dando paso al movimiento hippie. Esta corriente ideológica encontró en el rock una plataforma expresiva que canalizaba el desencanto juvenil frente a la guerra de Vietnam, el racismo, el conservadurismo religioso y el sistema capitalista.

El rock, en este contexto, no solo fue música: fue símbolo de ruptura, de búsqueda espiritual, de crítica social. La contracultura se manifestó en la estética, en los modos de vida, en las letras de las canciones, y en la creación de comunidades alternativas que desafiaban el orden establecido.

III. Paz y amor

Pareciera que el concepto de paz y amor fuera algo muy alejado de las concepciones antes planteadas, pero en realidad la ideología que se sustenta en los jóvenes es que se rebelen a las normas establecidas por el Estado y la Iglesia, dando cabida a la tolerancia, el respeto y la libertad. Durante la década de los sesenta, el rock se convirtió en una plataforma para la promoción de paz y amor. Este movimiento, conocido como movimiento hippie, se caracterizaba por la defensa de la no violencia, la igualdad, una sociedad menos mercantilista, más libre en cuestión de expresiones artísticas y musicales, así como en la libertad de sus cuerpos a su máximo esplendor con la sexualidad y las drogas.

Este ideal, aunque utópico para algunos, representó una forma de resistencia pacífica que cuestionaba las estructuras autoritarias y proponía una nueva forma de vivir: más comunitaria, más sensible, más libre. El rock fue el vehículo sonoro de esa propuesta.

IV. Anarquismo

Algunos subgéneros del rock, como el punk, han estado asociados con el anarquismo. Los artistas del rock a menudo critican la autoridad y promueven la acción directa y la autonomía individual, puesto que se cree que la abolición del Estado nos hará una sociedad basada en la cooperación y la autogestión, en donde las decisiones más importantes se tomen mediante consenso. En otros términos, el

anarquismo podría ser considerado como una ideología política en la que se promueve la lucha contra el capitalismo.

El punk, en particular, encarna esta postura con crudeza y frontalidad: letras agresivas, estética provocadora, rechazo a la industria musical, y una ética de “hazlo tú mismo” que reivindica la autogestión como forma de vida. El rock, en esta vertiente, se convierte en grito de insubordinación.

V. Feminismo

Pareciera que las mujeres siempre estuvieron al margen del rock, pero esto para nada fue así. Las mujeres siempre formaron parte de la escena del rock: algunas cantaban, otras asistían a los eventos, y muchas han estado presentes en la lucha para que el rock sea visto como un género sólido y aprobado por la sociedad.

Si bien las mujeres siempre han buscado la igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres, en las últimas décadas el movimiento feminista ha tomado demasiada importancia. Esto, a su vez, ha hecho que utilicen todos los medios posibles para su desarrollo; uno de ellos ha sido la música. Artistas como Patti Smith, Joan Jett y Kim Gordon son consideradas feministas que hacen música rock. Con ello podemos confirmar que la música ha sido utilizada como una plataforma para la promoción del feminismo y la igualdad de género.

El rock feminista no solo denuncia la violencia patriarcal, sino que también propone nuevas formas de habitar el cuerpo, el escenario y la palabra. Las mujeres en el rock han desafiado estereotipos, han creado redes de sororidad, y han ampliado los horizontes del género.

2.3 La ideología de Carlos Marx desde la sociología

Para comenzar con este entramado teórico, es fundamental afirmar que el rock construye símbolos y formas de comunicación que repercuten ideológicamente en sus oyentes. Por ello, el objeto de estudio de este trabajo se centra en el análisis del vínculo entre la música rock y las posibles herramientas educativas que pueden emerger a partir de las creencias que dicha música transmite y que contribuyen a la construcción ideológica de sus seguidores. A nuestro parecer, existe un problema evidente en la falta de conocimiento y reconocimiento del rock como movimiento contracultural con potencial pedagógico.

Como se ha mencionado anteriormente, muchos de los jóvenes seguidores del rock vivían en condiciones de pobreza extrema, sin acceso a la educación formal, sin grados académicos, y por ende, sin posibilidad de acceder a bienes culturales o espacios de recreación. Uno de los hallazgos más relevantes de este trabajo es visibilizar las brechas que separan a los ricos de los pobres, y cómo estas desigualdades se reflejan en las prácticas culturales y en la apropiación del rock como forma de resistencia.

Para abordar este análisis sociológico, recurrimos a Carlos Marx, filósofo, economista y sociólogo alemán, cuya obra permite comprender las relaciones entre estructura económica, ideología y cultura. Desde su perspectiva, la ideología dominante en una sociedad está determinada por la clase que controla los medios de producción. En este sentido, el rock puede ser interpretado como una expresión cultural que, aunque nace dentro del sistema capitalista, también lo cuestiona y lo subvierte, especialmente cuando es apropiado por sectores populares que lo resignifican como herramienta de denuncia, identidad y transformación.

La música rock, en tanto práctica social, no solo refleja las condiciones materiales de sus oyentes, sino que también puede convertirse en un espacio de conciencia

crítica. En este marco, la teoría marxista nos permite analizar cómo los músicos y seguidores del rock construyen discursos que confrontan la ideología dominante, visibilizan las contradicciones del sistema, y proponen formas alternativas de entender la educación, la política y la cultura.

2.4 La música como medio de comunicación

Aunque pareciera algo alejado al tema que nos compete en este trabajo de investigación, “desde el enfoque sociológico, la comunicación no parece ser algo innato o directamente obtenido; más bien es una muestra de la existencia del desenvolvimiento humano y colectivo, que a su vez deja entrever una compleja trama de lazos sociales, económicos, políticos y culturales que se conjugan en ciertos espacios y en determinados periodos”⁵⁴. Sin importar el medio de comunicación, finalmente existe un mensaje que se transmite a la sociedad. Recordemos que “los sociólogos clásicos utilizaron la comunicación en varias modalidades; por medio de la escritura, producto de la formación y práctica del trabajo intelectual, dieron forma a sus obras y es indiscutible que representan un legado sociológico”⁵⁵, tan es así que en este trabajo los estamos retomando.

Recordemos que los sociólogos clásicos utilizaron la comunicación en diversas modalidades. A través de la escritura, producto de su formación intelectual y práctica reflexiva, dieron forma a obras que hoy constituyen un legado sociológico fundamental. En este trabajo retomamos ese legado, reconociendo que la música, por sí sola, también puede ser considerada un medio de comunicación. No solo para quienes la componen, sino también para quienes la escuchan, la interpretan y la resignifican en sus contextos cotidianos.

⁵⁴Luis Héctor Gonzalez Mendoza, *Voces sociológicas en la comunicación*, Horizontes educativos, México D.F., 2012, p.44.

⁵⁵Ibid., p.43.

Tal vez resulte atrevido o incluso “a bruto”, como se suele decir coloquialmente comparar la ciencia de la sociología con la música. Sin embargo, es importante recordar que la sociología nació en un momento histórico marcado por el caos y el desorden: la Ilustración, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Estos acontecimientos no solo transformaron las estructuras sociales, sino también las formas de pensar, de comunicar y de crear sentido. En ese marco, la música emerge como una expresión cultural que, al igual que la sociología, busca comprender, narrar y transformar la realidad.

“Es claro que la sociología nace en una época de efervescencia y perturbación social, en la que distintos movimientos se identifican con un cambio que tiene como objetivo mejorar las condiciones de vida de la gente. Sin embargo, es posible apreciar que tales mejoras fueron relativas e incluso puede advertirse la emergencia de nuevas desigualdades sociales que no sólo se mantienen, sino que incluso se incrementan.”⁵⁶

Debemos recordar que, así como pasó con la sociología, también la música del rock nació en un contexto social de caos, lo cual permitió el surgimiento y expansión del género. La música del rock emergió a partir de un contexto político y social específico de nuestro país, lo que ha ocasionado que se mantenga vigente durante más de medio siglo. Evadir su importancia y trascendencia resulta catastrófico, pues se continúa estigmatizando al género, así como a los rockeros, dejando entrever la pobreza mexicana en cuanto a tolerancia y respeto.

Pese a que Carlos Marx nunca se consideró sociólogo, no podemos evadir la relevancia que tuvieron sus escritos y, por lo tanto, su teoría. “Él sostiene la voz crítica de la sociología frente al sistema capitalista y sus complejas condiciones de desigualdades y diferencias socioeconómicas”⁵⁷. Sin duda, su teoría trata de cambiar al mundo; por lo tanto, “señala que los vínculos hombre-naturaleza y las relaciones de los individuos con otros se desenvuelven a tal grado, que las

⁵⁶ Ibid., p.47.

⁵⁷ Ibid., p.51.

actividades individuales se suman para dar paso al desarrollo colectivo de la fuerza de trabajo. Así es posible advertir que el desarrollo y perfeccionamiento técnico se ahonda, ampliando con ello las posibilidades de explotación de la naturaleza y desarrollo de las fuerzas de trabajo; en consecuencia, los nexos entre los individuos significan relaciones diferenciadas de grupos, comunidades y clases sociales”.⁵⁸

Como pudimos darnos cuenta, Carlos Marx, en su teoría, nos habla del valor-trabajo, que pudiera parecer no tener relación con la música. También es cierto que, dentro de sus creencias, nos brinda un panorama sobre la lucha de clases y sobre el poder que tiene la ideología en los individuos. De igual forma, es importante resaltar que, para el marxismo, la ideología se percibe como algo falso, pues es una construcción social y, por lo tanto, no es algo que cada individuo desarrolle por sí solo.

Marx dice que el materialismo histórico se comprende como el conjunto de doctrinas que pretenden explicar el curso de la historia por causas materialistas, tal como el modo de reproducción capitalista. Para definir a la sociedad y su comportamiento, la dividió en tres partes. La primera establece la superestructura, que son las formas sociales de conciencia: ciencia, arte, filosofía, religión, así como las instituciones jurídico-políticas, el Estado y las leyes. La segunda es la estructura económica, que corresponde al modo de producción, es decir, las relaciones sociales de producción. La tercera, y siendo la que sienta las bases de toda la teoría marxista, es la infraestructura, que constituye la base material de las relaciones sociales.

Nosotros centraremos nuestra atención en lo que Marx llamaba superestructura, que, en otras palabras, podríamos resumir como la base de la ideología humana.

⁵⁸ Ibid., p.53.

Aunque, claro está, no dejaremos de profundizar en las demás partes del comportamiento de la sociedad, pues finalmente todo se vuelve parte de un todo.

Tratando de ligar a la música como un medio de comunicación, “En el texto titulado La ideología alemana, se aprecia que Marx y Engels consideran la comunicación como una especie de mediación que se desplaza en un doble sentido: por una parte, como condición humana y, por otra, como circunstancia social”⁵⁹. Por lo anterior, la música del rock podría ser vista como transformadora o como la encargada de manifestar descontento social y, por tal motivo, generadora de conciencia de clase. En ese sentido, “La comunicación como condición humana se vincula al lenguaje, y puede colocarse como indicador de uso, intercambio e identidad individual y colectiva”.⁶⁰

Finalmente, la música es una expresión artística cuya función es transmitir a los oyentes los sentimientos que su autor desarrolla con la finalidad de entretener o generar diversión. En el caso de contar con una letra, se establece una comunicación entre escritor y oyente. Claro está que, cuando la música se consume en repetidas ocasiones, se da por entendido que se aplaude y apoya el género, pues se comparten las ideas del autor.

En este sentido, para Carlos Marx se debería aceptar que el mundo y las sociedades humanas se encuentran en constante cambio, y que es la realidad material la que condiciona nuestro pensamiento y actuar social. El materialismo afirma la existencia fuera de la conciencia, argumentando que el mundo solo puede conocerse a través de la experiencia y la observación. También sostiene que nuestras ideas son producto de la realidad material en la que vivimos, ya que la única fuente para nuestra razón es la manera en que nos relacionamos con el mundo.

⁵⁹ Ibid., p.54.

⁶⁰Ibid., p. 54.

Cuando se desprestigió al rock en México, se dejó de comercializar dicha música y, finalmente, los más apoderados tomaron las riendas de lo que se producía en la escena musical. Con ello se pone de manifiesto la predicación de Marx, pues, en resumidas cuentas, los de la clase alta decidían qué música escuchar, qué ver en la televisión, qué deberían enseñar los maestros en la escuela, etc. Por ello, “el lenguaje es causa y efecto del intercambio social y cumple funciones de identidades a escala de las clases sociales, que para el caso de la burguesía es significativo”⁶¹. Por tal motivo, la música del rock fue estereotipada por mucho tiempo. Con ello nos referimos a la época de los hoyos fonkí, pues si bien en los años 70’s se tenía la idea de que la música del rock solo la consumían personas de bajos recursos, se les definía como rebeldes sin causa; es decir, jóvenes que no tenían ningún oficio y solo se dedicaban a delinquir.

Sin duda, generalizar así a la música ha traído demasiados conflictos sociales, como la falta de oportunidades laborales por discriminación, personas encarceladas siendo inocentes, abuso de autoridad, entre otros.

Siguiendo el mismo orden de ideas, “Para Marx y Engels la comunicación es importante y es algo que da paso al asunto del lenguaje, que abre diversas condiciones y manifestaciones”⁶². Sin duda, la música del rock se ha caracterizado por ser una herramienta muy útil para expresar las distintas inconformidades e intereses de los jóvenes, así como para evidenciar las condiciones en las que viven. Pero no siempre ha sido así: recordemos que, en los inicios del rock and roll, muchas disqueras optaban por dividir a las bandas y proponían a los vocalistas convertirse en solistas, con lo cual las agrupaciones se tornaban más manejables y se les indicaba qué decir y qué no decir. De inmediato se acalló esa ola rebelde que caracterizaba al género y las baladas románticas tomaron posición dentro de lo que fue el rock. Sin duda, este suceso ha seguido marcando al género; hoy en día, varias

⁶¹ Ibid., p. 55.

⁶² Ibid., p. 56.

agrupaciones del llamado rock mexicano optan por seguir con las baladas románticas, pues es lo más aceptado dentro de nuestra sociedad.

Aunque pareciera que ha pasado mucho tiempo desde esos sucesos, la realidad es que seguimos actuando y pensando como en aquellos tiempos. Carlos Marx estaba convencido de que la clave para entender a la sociedad era la historia. Dicha visión era materialista, y el materialismo histórico implica estudiar a las sociedades a través del tiempo y centrar la atención en las relaciones económicas, las bases materiales y la relación de clase, misma que se crea como consecuencia de los antagonismos. El brebaje histórico de nuestro capítulo I enfatiza esos momentos clave en los que se manifestaron las condiciones políticas y, a su vez, económicas para el surgimiento de la música que nos compete, pues la vida política de nuestro país está marcada por despilfarro, fraude y corrupción, entre otras cosas. De esta manera, entendemos que las relaciones económicas marcan un aspecto demasiado importante para la sociedad en su totalidad, y que esas acciones se han plasmado durante años.

Al estudiar el materialismo histórico de Marx, comprendemos que no es la conciencia lo que produce al ser, sino que es el ser lo que produce la conciencia. Esto, en términos más explícitos, quiere decir que, así como producimos libros, teléfonos, zapatos o comida, también producimos lo que pensamos. Podemos escuchar música rock o cualquier otro género, vestir de una forma rebelde o demasiado conservadora, sintiéndonos únicos por nuestra personalidad, pero en realidad todo ello forma parte de una construcción que la misma sociedad ha impuesto sobre nosotros.

Pese a que algunas canciones de la música rock nos invitan a tener conciencia de clase, esta jamás podría considerarse del todo marxista. Solo se consideraría marxista si dichas canciones generaran un sentido revolucionario, en el cual se dejará a un lado la música como producto y se implementara una revolución para liberarnos de las ideas capitalistas y consumidoras de nuestra sociedad.

“Quizá en el Manifiesto del Partido Comunista sea donde se advierte lo significativo que resultan los medios materiales de comunicación para las exigencias y manifestaciones del mercado capitalista mundial en progreso”.⁶³

Sin duda, los medios materiales de comunicación resultan relevantes tanto para la forma de comercio entre países como para las reglas básicas de supervivencia dentro de una comunidad. No podríamos llegar a la praxis, como lo propone el marxismo, si no comunicamos las ideas de esta corriente.

A todo lo anterior, Luis Héctor González Mendoza, en su libro Voces sociológicas de la comunicación, expone que:

“En la sociedad capitalista los productores no se circunscriben a producir para satisfacer sus propias necesidades o las de la gente que circunda su entorno inmediato, sino que se perfila como un intercambio de dimensiones nacionales e incluso internacionales, debido a lo cual se impulsa el desarrollo y perfeccionamiento de los medios de comunicación carreteros, ferroviarios y marítimos”.⁶⁴

Estos, a su vez, se vinculan con los medios de comunicación de masas como los periódicos, la radio, la televisión, el celular, el cine, etc.

“La comunicación podría ser identificada como social y, en parte, subordinada al modelo industrial y postindustrial. Incluso podríamos señalar la existencia y desarrollo de las comunicaciones”⁶⁵. Para nadie es un secreto que, a raíz de que la tecnología avanzó, tenemos más acceso a las cosas que nos interesan; por ejemplo, con el celular tenemos a nuestro alcance cualquier tipo de información y no solamente la establecida en el radio o en la televisión.

⁶³ Ibid., p. 58.

⁶⁴ Loc. cit..58.

⁶⁵ Ibid., p. 59.

Por otro lado, no debemos perder de vista que el rock también es una construcción de comercialización. Ejemplo de ello son los precios excesivos para asistir a un concierto, el hecho de que el vocalista de una banda se convierta en solista para beneficio propio, o que las botas y chamarras que identifican al género formen parte de marcas reconocidas.

Finalmente, nos volvemos esclavos de nuestra propia realidad, pues sin darnos cuenta somos parte de esta sociedad capitalista. No resulta coherente ir cantando y coreando canciones llenas de repudio hacia nuestros gobernantes mientras compramos botas extranjeras y no apoyamos la economía de nuestro país.

La teoría marxista es considerada una crítica a la razón histórica, a la razón económica y a la posibilidad científica. En otras palabras, se cuestiona el sentido común que pudieran tener los individuos, colocándolo como un sujeto moldeable a las necesidades de la sociedad. “Para Marx y Engels resulta claro que la producción capitalista y, en particular, la industria se multiplica permanentemente en tal forma que los productos requieren circulación a través de medios de transporte transnacionales y, por supuesto, de nuevos medios de comunicación”.

Relacionando este punto con la música, recordemos que la industria musical, después del festival de Avándaro, tuvo que subsistir y se vio obligada a cancelar cualquier contrato relacionado con dicha música. Sin duda, se vivió una represión total por parte del Estado, lo que provocó que las compañías dejaran de apoyar a los músicos debido al temor de las consecuencias que podrían enfrentar si lo hacían. Es decir, siempre existió el miedo de que la música del rock fuera un aliciente para que los jóvenes se rebelaran contra el gobierno, tal como ocurrió en el “68”. Sin embargo, a diferencia de los jóvenes estudiantes, el movimiento rockero carecía de organización para lograr lo que el movimiento estudiantil consiguió en su momento.

En el mismo orden de ideas, considerado un marxista contemporáneo, tenemos la visión de Luis Villoro, quien argumenta que “Los individuos reales, [...] no corresponden a un hombre abstracto, considerado solo como conciencia y libre albedrío. Se encuentran inmersos en ciertas relaciones sociales de las que son parcialmente inconscientes y actúan sobre condiciones materiales determinadas, independientes de su voluntad”.⁶⁶

Como ya lo hemos mencionado, la sociedad moldea al individuo de acuerdo con sus necesidades e intereses. Ante este gran problema, las ideas marxistas sugieren que cada persona desarrolle conciencia de clase, lo cual podría resumirse de la siguiente manera: si necesitas trabajar y obtener un salario para sobrevivir, perteneces a la clase obrera. Es importante enfatizar que tener un buen sueldo no implica pertenecer a una clase social superior. Por otra parte, la clase media puede decidir no trabajar sin que esto afecte su vida; es aquella que vive de sus rentas, propiedades o inversiones. Por último, la clase social superior se define como aquella persona que heredó alguna fortuna, no vive de rentas y posiblemente dedica su vida a hobbies.

Tener conciencia de clase ayuda a asumir el lugar que te corresponde dentro de tu entorno, fomentando el respeto y la solidaridad. La falta de conciencia de clase provoca que las personas aún no sepan quiénes son sus iguales, y en muchas ocasiones los desprestigian, humillan y menosprecian, lo cual es un problema que sigue presente en nuestros días. También podemos llevar la conciencia de clase a la praxis, como ya mencionamos, para romper las cadenas que nos sujetan como consumistas en un país capitalista, manifestándonos de distintas maneras, intentando rebelarnos de forma artística, como lo es la música, tan expansiva y con gran impacto.

⁶⁶ Alejandro Vázquez Lara y Ignacio Roberto Rojas Crottoe, “El concepto marxista de ideología visto a través de: Villoro, Giroux, trías y Gramsci” en *Espacios públicos*, Universidad Autónoma del Estado de México. Número 53, septiembre- diciembre 2018

2.5 Ideología e identidad contracultural

Hasta este punto de nuestra investigación, es importante resaltar la relevancia que tiene la ideología dentro de un grupo. En el sentido de **Brubaker y Frederick**, la ideología “se trata del emocionalmente cargado sentido de pertenencia a un grupo unido y distintivo, incluyendo tanto una sentida solidaridad o unidad con los demás miembros del grupo como una sentida diferencia o incluso antipatía por los individuos de afuera”.⁶⁷

En función de lo planteado, la ideología actúa como un conducto que permite al sujeto sentirse parte de un grupo determinado. Este proceso se desarrolla y moldea de forma consciente y voluntaria, arraigando implicaciones históricas y simbólicas que los antecesores han descrito, para adquirir una forma específica dentro de un momento y espacio determinado, tal como ocurre con los rockeros.

A los grupos contraculturales se les atribuyen nociones ideológicas fuertes, que determinan su homogeneidad y permiten visibilizar la distinción entre quienes son miembros y quienes no lo son. De este modo, podemos identificar a las personas que se vinculan con la música rock no solo por su apariencia, sino también por los valores, significados y tradiciones que comparten. En este sentido, se va construyendo una ideología que refuerza el sentido de pertenencia a un grupo contracultural.

Teniendo en cuenta el concepto de identidad originada en un grupo, se llega a la idea de conceptualizar la ideología del rockero como una contracultura. En este sentido, Clark (1976) indica que el término “no sólo debe entenderse como el ir en contra de la cultura parental, tanto ideológica como culturalmente, sino como una

⁶⁷ Ibid., p.25.

manera suave de atacar a las instituciones que representan el sistema dominante y reproductor, como son la familia, la escuela, los medios y el matrimonio”.⁶⁸

Se reconoce que dentro de una cultura pueden desarrollarse múltiples contraculturas, entendidas como movimientos sociales que se configuran en oposición a la cultura dominante. Esta oposición se manifiesta a través de consignas, valores e ideologías que se expresan mediante recursos simbólicos. Si la música rock no fuera considerada contracultural, o existiera alguna duda al respecto, tampoco podría ser vista como una música dócil o fácil de manejar. Si ese fuera el caso, habría recibido el respaldo del Estado y de la Iglesia, lo cual históricamente no ocurrió.

Desde esta concepción, la contracultura puede parecer extraña para muchos, ya que no todos la conocen ni todos pertenecen a ella; de lo contrario, sería considerada una cultura dominante. Es importante recordar que la juventud de las décadas de 1950 y 1960 se vio envuelta en un conflicto evidente: por un lado, enfrentaba normas establecidas durante generaciones, y por otro, buscaba activamente un sentido de pertenencia y una identidad propia.

En relación con lo planteado, debe señalarse que en el campo de las ciencias sociales existe una crisis respecto al uso del término “identidad”, ya que, para el autor George Orwell, cuando se utiliza dicho concepto, este resulta ser muy ambiguo. Sin embargo, la palabra identidad que constituye nuestro objeto de estudio abarca con precisión el significado que se desea transmitir a nuestros lectores, si bien la entendemos como aquel conjunto de rasgos que nos determina a ser una persona en concreto y no otra.

⁶⁸ Ibid., p.8.

De esta manera, comprendemos que el concepto de “identidad” involucra ciertas categorías que permiten definirlo, tales como el nacionalismo, la religión, la etnicidad y la preferencia política. No obstante, estas categorías no son más que supuestos que la sociedad brinda a través de la práctica social, y que otorgan sentido a nuestras actividades cotidianas. Es decir, se trata de un nombre que se nos asigna para describirnos, el cual nos proporciona una posición y límites, marcando si estamos dentro o fuera de los parámetros que se desprenden de dichas categorías.

El género musical del rock ha sido considerado por diversos autores como un movimiento o fenómeno social, debido a que se ha mantenido vigente durante décadas. No obstante, este género también se transforma y evoluciona junto con la época. Visto desde esta perspectiva, el rock trae consigo, de manera implícita, la rebeldía de los años cincuenta y, con mayor fuerza, la de los años sesenta, el conflicto intergeneracional, la liberación del status quo y, como consecuencia de esta última, la revolución sexual tanto masculina como femenina.

“El movimiento del rock en México se origina desde finales de los años cincuenta. Y si bien en un principio parecía ser un movimiento sin gran trascendencia, conforme van avanzando las décadas posteriores se ve implícito junto a sus prácticas, un desarrollo muy particular que va desde la formación de un lenguaje, una ideología, un estilo de comportamiento, hasta llegar a construir (o reconstruir) una identidad propiamente identificada con elementos de nuestra cultura”.⁶⁹

Al revisar la trayectoria del rock a lo largo de cincuenta años, observamos la generación de ciertos valores, costumbres y prácticas que muchos consideran contraculturales. Ejemplo de ello son los tatuajes, que en diversas ocasiones representan situaciones difíciles que marcaron profundamente la vida de quienes

⁶⁹ Gerardo Cambrón, *El uso de la historia de la vida para la formación de identidades. El caso del rock urbano*. UNAM, Tlalnepantla, Edo. De México, 2009,p.5.

los portan; la ropa negra, como símbolo de luto ante las atrocidades que atraviesa nuestro país principalmente la corrupción y la desigualdad; y las perforaciones, entendidas como actos de empoderamiento y rebeldía, mediante los cuales se busca mostrar a la sociedad que se es dueño del propio cuerpo.

Otro elemento que debe tomarse en cuenta es la evolución de la música, que ha dado lugar a distintas denominaciones. Por ejemplo, el punk rock se ha caracterizado por gritar consignas en contra del sistema, apoyándose en el uso de instrumentos eléctricos. La forma de bailar en el slam expresa la furia contenida frente a un sistema que constantemente busca reprimirlos. En lo esencial, la manera de ver la vida del rockero se traduce en un constante compañerismo y camaradería: si alguien cae durante el baile en el slam, de inmediato es levantado para que continúe. Esta visión también se traduce en una lucha por lograr que dicha ideología sea valorada o, al menos, respetada por los demás.

Por su parte, los conciertos de rock han sido reprimidos en innumerables ocasiones, siendo común que la autoridad actúe de forma abusiva contra los rockeros, golpeándolos e incluso acusándolos de crímenes que no cometieron. Frente a estas atrocidades, se busca una “equidad social que, en este caso, significa, para el movimiento rockero, impedir las represiones, agresiones y estigmatizaciones que sufren sus miembros por el hecho de vestirse de negro, llevar el pelo largo y escuchar música de rock”.⁷⁰

Dicho de otro modo, buena parte de la ideología de los rockeros se basa en la búsqueda de igualdad de derechos frente a otras ideologías, y en la ruptura de los

⁷⁰ Daniel González Guzmán, “Rock, Identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano” en *Revista de Flacso*, Ecuador, Número18, enero, 2004.

estereotipos que se les han impuesto durante años, sin que ello implique renunciar a su identidad ni modificar sus convicciones.

En consecuencia, la identidad que se desprende de la ideología rockera está vinculada a los gustos e intereses de las personas, los cuales cumplen distintas funciones simbólicas y sociales, generando un fuerte sentido de pertenencia, tensiones y significados compartidos. Por definición, la identidad se entiende como “algo que las personas (y grupos) pueden tener sin ser conscientes de ello. Desde esta perspectiva, identidad es algo a ser descubierto, y algo sobre lo que uno puede estar equivocado. Así el concepto fuerte de identidad coincide con la epistemología marxista de clases”.⁷¹

Es decir, quienes se encuentran inmersos en la ideología de un grupo en este caso, la ideología del rock no siempre percibe que forman parte de él, ya que dicha pertenencia está tan interiorizada que pasa desapercibida. Cabe considerar que muchos jóvenes de las décadas de 1950 y 1960 no eligieron que les gustara el rock and roll, ni mucho menos ser jóvenes en esa época; simplemente les tocó vivir en un momento en el que la prohibición del género lo hacía más atractivo, al tiempo que se fortalecía el sentido de pertenencia. En resumidas cuentas, todos querían estar “a la moda”, escuchando lo que todos escuchaban y admirando a los mismos ídolos musicales.

Sumándose a la definición anterior, también es cierto que las “nociones fuertes de identidad colectiva implican nociones fuertes de límites y homogeneidad grupales. Ellos implican un alto grado de grupalidad, una ‘identidad’ o igualdad entre los miembros del grupo, una marcada distinción de los no miembros, un claro límite

⁷¹ Roger Brubaker y Frederick Cooper, “Más allá de identidad” en *Apuntes de investigación* del CECyP, Universidad de California, Los ángeles; Universidad de Michigan, Número 7.p.13.

entre adentro y afuera”⁷². Resulta evidente que los miembros que se encuentran dentro de un grupo tienen arraigados paradigmas propios del género, como lo fueron las pandillas juveniles, surgidas a partir de la rebeldía, el ocio, la pobreza, la violencia y el compañerismo.

Ante ese escenario, el rock and roll se consolidó en México como un movimiento que ofrecía refugio a las nuevas generaciones. “La apertura a nuevos estilos y formas, provenientes por igual de Estados Unidos y Europa, así como de otros países latinoamericanos, que se tradujeron en una diversificación de contenidos”⁷³, permitió que, de alguna manera, los jóvenes se sintieran libres de expresar lo que sentían y de ser lo suficientemente autónomos para tomar decisiones, principalmente sobre su propio cuerpo.

También es crucial para este trabajo afirmar que el rock, como ya se mencionó, puede ser visto como una subcultura o, en muchos casos, como una contracultura. Esto se debe a que la contracultura es “el estudio de la estigmatización y la marginalización, de los humanos considerados ‘de abajo’, los vencidos, las mujeres, el género, entre otros que son actores vivos que se han mantenido en resistencia siendo parte del sistema [...] Los estudios subalternos definen concepciones ideológicas, políticas y están dotadas de recursos simbólicos”.⁷⁴

En todo caso, el rock y el rockero han tenido que buscar su aceptación desde sus inicios, y para nadie es un secreto que están dotados de símbolos significativos para quienes consumen dicha música. Como consecuencia de ello, en nuestro país se vivió un momento de “rock de onda”, al que muchos denominaron movimiento onda,

⁷² Loc. cit.13.

⁷³ Ibid., p.497 - 498.

⁷⁴ Alejandra Vázquez Carmona, “La contracultura: el rock como protesta política” en *El Artista*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, número.16,17 de octubre de 2019, p.3

estrechamente vinculado con los excesos: drogas, sexo y alcohol. Los jóvenes, al consumir este tipo de sustancias, experimentaban un estado de entusiasmo y energía que no poseían estando sobrios.

La “onda” fue un movimiento primordialmente contra el sistema, una forma de romper con las reglas impuestas por la sociedad y de vivir la vida sin ningún tipo de límites. En consecuencia, se propagó una ideología que se encontraba fuera de la ley establecida.

El rock de onda llevaba consigo una serie de exigencias que Parménides García Saldaña define como pilares de una identidad cultural alternativa:

“1. El lenguaje de la onda: Un lenguaje distinto al cotidiano, exclusivo de los rockeros de onda. Este código verbal funcionaba como marcador de pertenencia y resistencia, alejándose de las formas convencionales de comunicación.

2. La farmacología de la onda: Las drogas simbolizaban el acercamiento de los jóvenes a sus ídolos en el plano creativo. Su uso no solo implicaba una búsqueda estética, sino también un acto de libertad frente a las normas sociales establecidas.

3. La sexología de la onda: Desde sus orígenes, el rock and roll estuvo vinculado al sexo. Sin embargo, al ingresar a México, la industria cultural intentó censurar y desexualizar sus letras. El rock de onda rompió con esa censura, propagando una visión del sexo libre, sin obligación de seguir las normas impuestas por la moral dominante.

4. La facha: La estética visual era también una forma de protesta. Cabello largo, camisas de colores pastel y con flores, pantalones ajustados, minifaldas y ropa ceñida al cuerpo constituían una declaración simbólica contra los códigos de vestimenta tradicionales.

5. El rol: Este término se usaba como sinónimo de “viaje”, refiriéndose a una experiencia introspectiva inducida por sustancias como el peyote o los hongos. El objetivo era encontrarse a uno mismo, liberado de presiones familiares o sociales, en un acto de exploración espiritual y existencial”.⁷⁵

No podemos negar que el rock está envuelto en una multiplicidad de acciones tanto como políticas, económicas y sociales, de ahí lo sorprendente de este tema, pues resulta demasiado enriquecedor lo enriquecedor.

2.6 Herramienta educativa

Para comprender lo que significa “herramienta educativa”, es necesario definir primero el concepto de educación formal:

1. Como su nombre lo indica, se trata de un sistema educativo estructurado que ha prevalecido durante varias décadas.
2. Está conformado por jerarquías, como, por ejemplo: profesores–alumnos; aunque también existen otras jerarquías, como administrativos–profesores.
3. Los estudiantes avanzan a través de distintos niveles educativos.
4. Existe un plan de estudios reglamentado, el cual ha sido acusado de estar basado en conocimientos bancarios (terminología que desarrollaremos a profundidad más adelante). Por lo anterior, se considera que la escuela tradicional

⁷⁵ Parménides García, *En la ruta de la onda*, Diógenes, México, 1974.

carece de métodos innovadores que permitan a los sujetos apropiarse del conocimiento de manera significativa.

Aunque la educación formal es la más utilizada a nivel mundial, existen otros tipos de educación que amplían el espectro formativo:

- Educación informal, basada en aprendizajes adquiridos en la vida cotidiana.
- Educación no formal, centrada en cursos y talleres que buscan desarrollar habilidades técnicas o personales.

Es en este contexto donde entra el concepto de herramienta educativa, entendido como un recurso que facilita la enseñanza o mejora el proceso de aprendizaje. Este término puede incorporar propuestas innovadoras aplicables en diversos entornos educativos, ya sean formales, no formales o informales.

A lo largo de este apartado, se analizarán los medios posibles para argumentar que la música rock puede ser utilizada como una herramienta educativa, capaz de generar aprendizajes significativos, promover la reflexión crítica y fomentar la construcción de identidad en los sujetos.

En este sentido, recordemos que la música provee un medio de comunicación en el que los sentidos son la base del mensaje transmitido. “Según Koelsch (2005), la música tiene la capacidad de introducir las emociones con cierta intensidad. Dichas emociones pueden ser introducidas a varios sujetos de una forma consistente. La música puede introducir, no sólo emociones desagradables, sino también emociones placenteras”⁷⁶, y de entusiasmo. La música es una herramienta que nos

⁷⁶ Rosa Cervantes, *La música como herramienta para la educación a través de los sentimientos*, Universidad Internacional de la Roja, Cartagena, 2013, p 6.

vincula con el otro, nos hermana, nos invita a bailar, a meditar, a expresar nuestras emociones.

Desde el punto de vista cognitivo, la música permite que procesemos el mundo en el que vivimos, que nos expresemos y que nos manifestemos como seres individuales. Se ha verificado que “el oído humano está desarrollado a partir del quinto mes de gestación”⁷⁷, y existen dos formas en las cuales la música juega un papel importante desde el vientre materno:

1. “El primer vínculo auditivo es la voz de la madre”⁷⁸, que genera cierta tranquilidad al feto.
2. Cuando la madre escucha música, se generan emociones que son transmitidas al feto.

Dentro de este orden de ideas, resultaría catastrófico no considerar a la música como una herramienta para la educación. Es necesario señalar que la escuela tradicional se ha enfocado principalmente en el conocimiento bancario, dejando de lado las emociones, lo cual representa un grave conflicto, ya que “educar significa contemplar el desarrollo integral de las personas, desarrollar las capacidades tanto cognitivas, físicas, lingüísticas, morales, como afectivas y emocionales”.⁷⁹

⁷⁷ Imagen Radio, “Beneficios de la música durante el embarazo y el desarrollo infantil/ ¡Qué tal Fernanda!” en <https://www.youtube.com/watch?v=CwqpKA-fH4U> (vi: 20 de abril de 2023)

⁷⁸ Imagen Radio, “La música en el desarrollo de los niños”, en <https://www.youtube.com/watch?v=DY8Zb456qfw> (vi: 21 de abril de 2023)

⁷⁹ Elia López, “La educación emocional en la educación infantil” en *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España, vol19, núm. 3, diciembre 2005, p 155.

En tal sentido, la música se presenta como una herramienta valiosa para la educación, capaz de vincularnos con el otro, de hermanarnos, de invitarnos a bailar, meditar y expresar nuestras emociones. De esta manera, “educar emocionalmente significa validar las emociones, empatizar con los demás, identificar las emociones que se transmiten, poner límites, enseñar formas aceptables de expresión y de relación con los demás, quererse y aceptarse a uno mismo, respetar a los demás y proponer estrategias para resolver problemas”.⁸⁰

Asimismo, debe entenderse que las emociones no solo se refieren a sentimientos que surgen espontáneamente, sino también a aquellas que se generan a través de la música o de las letras de las canciones. Como lo manifiesta la autora Elia López, es fundamental prestar atención a la educación emocional como vía para una convivencia armónica y un aprendizaje más profundo.

El autor **John Dewey** es uno de los precursores del activismo pedagógico y fundador de la corriente del pragmatismo. Esta corriente estadounidense, considerada una de las más relevantes del siglo XX, ha tenido repercusiones significativas tanto en la educación como en el arte. Se caracteriza por su postura antidogmática y por buscar la verdad a través de la práctica y los resultados observables.

En otras palabras, Dewey propone un activismo pedagógico que se opone a las corrientes tradicionalmente aceptadas, aquellas que se basan en el aprendizaje memorístico y repetitivo. Por ello, sus ideas dieron origen a lo que se conoce como la “escuela nueva”, la cual promueve el aprendizaje mediante la práctica y concibe al alumno no como un sujeto pasivo, sino como un agente activo en su proceso formativo.

⁸⁰ Ibid., p.156

Como señala el propio autor: “Dewey requiere de la educación no sólo que cumpla la tarea de mejorar la sociedad, sino también de hacer más partícipe a la ideología”⁸¹, es decir, que el estudiante aprenda a ser un ciudadano activo, que se preocupe por la democracia de su país, que se ocupe e intervenga en los problemas de su comunidad, que difunda sus ideas y que se exprese con total libertad.

Para John Dewey, la educación no debe ser vista únicamente como un medio útil para la sociedad, sino como un espacio donde los individuos puedan forjar una ideología propia. En este sentido, la música del rock por su capacidad de expresar ideas, emociones y posturas críticas se convierte en una herramienta pedagógica que encarna los principios del pragmatismo y del activismo educativo.

2.7 Paulo Freire: del aula al escenario, una pedagogía para los oprimidos

Para profundizar en la crítica a la educación formal o educación bancaria es pertinente abordar el pensamiento de Paulo Freire, quien establece que en dicho modelo educativo solo existe un sabio absoluto: el profesor, encargado de dotar a los alumnos de datos memorísticos. Esta concepción convierte al estudiante en un sujeto pasivo, receptor de información, sin posibilidad de diálogo ni construcción crítica del conocimiento.

En función de lo planteado, Freire propone entender el conocimiento y su implementación como un medio de dominación, en el que los sujetos son oprimidos por las clases dominantes. En este sentido, se comprende que, para mantener la opresión y la dominación, es necesario dividir a los oprimidos, situación que se perpetúa a través de la educación tradicional. Es aquí donde se establece un nexo

⁸¹ Broccoli, Ángelo, *Ideología y educación*, Nueva Imagen, México, DF, 1986

con la teoría marxista, pues el libro *La pedagogía del oprimido* enfatiza la profunda brecha que separa a los ricos de los más desfavorecidos. Además, brinda la oportunidad de reflexionar sobre esta problemática y de erradicar los mecanismos que la sostienen.

Por lo tanto, la educación puede convertirse en una herramienta de construcción colectiva y emancipación, haciendo al sujeto oprimido partícipe de su propio lugar histórico. Tal como lo propone la teoría marxista, se trata de poner en marcha la praxis: una acción consciente, transformadora, que permita a los individuos reconocerse como agentes de cambio en su comunidad y en la sociedad.

Según Paulo Freire, “lo importante, desde el punto de vista de la educación liberadora y no ‘bancaria’, es que, en cualquiera de los casos, los hombres se sienten sujetos de su pensar, discutiendo su pensar, su propia visión del mundo, manifestada, implícita o explícitamente, en sus sugerencias y en las de sus compañeros”⁸². De este modo, propone una pedagogía dialógica, es decir, una liberación mediante el diálogo y la negociación de significados, con una profunda fe en las capacidades de los oprimidos para generar sus propios razonamientos.

Freire sugiere un diálogo horizontal en el que todos aprendan y enseñen; es decir, el propio individuo debe ser el actor de su propia educación. Desde esta visión pedagógica, se busca que las personas desarrollen sus habilidades y destrezas para el bien común. Por su parte, el rock propone un diálogo cargado de significados, ya que la música también funciona como un medio de comunicación relevante para aprender términos, narrativas y negociaciones dentro del contexto nacional. Además, trabaja con las capacidades individuales, alejándose de la lógica de la escuela tradicional que obliga a los estudiantes a memorizar contenidos sin sentido crítico.

Un aspecto de suma importancia en nuestro tema de estudio “La ideología de los músicos y seguidores del rock vista como una herramienta educativa” es considerar

⁸² Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, Siglo veintiuno editores, México, 2005, p.158.

que existen diferentes tipos de inteligencia: musical, visoespacial, verbal-lingüística, lógico-matemática, corporal-kinestésica, interpersonal, intrapersonal y naturalista. Esto pone de manifiesto que no todos los individuos aprenden de la misma forma ni tienen los mismos intereses. Lo anterior representa un desafío urgente para innovar en las escuelas tradicionales, que suelen centrar su atención exclusivamente en los conocimientos establecidos en el currículo oficial.

Por tal motivo, muchas personas abandonan sus estudios no por ser malos o buenos estudiantes, sino porque la escuela resulta demasiado rígida y estructurada, excluyendo a quienes no se ajustan a los estándares de memorización y rendimiento académico convencional.

Pese a que el rock ha tenido una gran influencia cultural tanto en nuestro país como en el mundo entero, su importancia dentro de la educación formal aún no ha sido plenamente reconocida. Aunque se ha planteado su inclusión en los planes curriculares, rara vez se le otorga el mismo valor que a las materias tradicionales. Incluso dentro de estas materias, el rock podría ser considerado una herramienta educativa de gran utilidad, capaz de enriquecer los procesos de enseñanza-aprendizaje.

El rock, con su energía y espíritu rebelde, puede contribuir significativamente al desarrollo de la creatividad, la confianza en sí mismos y la autoexpresión de los jóvenes, otorgándoles un sentido de valor individual. Estos principios fortalecen cualidades esenciales para la formación integral de las personas. En este sentido, la música rock se convierte en una fuente de inspiración y motivación para quienes buscan expresarse y encontrar su propia voz en el mundo.

A lo largo de su historia, el rock ha abordado temas como la discriminación, la pobreza, la injusticia y la lucha por los derechos civiles. Esto demuestra que el género ha sido utilizado como medio para transmitir mensajes sociales, económicos y políticos de gran relevancia. Las letras de sus canciones pueden ser herramientas

valiosas para educar a los jóvenes sobre problemáticas actuales y sensibilizarlos frente a realidades como la desigualdad y la exclusión, tal como se ha propuesto en este capítulo.

Incluso es posible vincular el pensamiento marxista con la música rock, ya que muchas de sus composiciones contienen elementos que promueven la conciencia de clase y la crítica a las estructuras de poder. Esta dimensión ideológica refuerza el carácter pedagógico del género, al fomentar el análisis y la reflexión sobre las condiciones sociales.

Considerando la trayectoria del rock, es necesario reconocerlo como una fuente de aprendizaje en sí misma, gracias a su riqueza histórica, cultural y estilística, que ha influido en diversos países y contextos. En resumen, aunque el rock no constituye una forma de educación formal, puede ser una herramienta altamente efectiva para motivar, inspirar y educar a los jóvenes en una amplia gama de temas fundamentales.

Por lo expuesto anteriormente, se sostiene que el rock, como género musical y fenómeno cultural, puede ser concebido como una herramienta educativa en múltiples dimensiones:

1) Historia y cultura

La historia y la cultura son dos aspectos interconectados que configuran el desarrollo de las sociedades. Mientras la historia se refiere al estudio de las transformaciones de las civilizaciones, la cultura abarca las creencias, valores y prácticas sociales que emergen dentro de ellas. Pensar el rock desde esta doble perspectiva implica reconocer su evolución a lo largo de las décadas, influenciada por diversos estilos musicales y contextos socioculturales.

Explorar la historia del rock permite comprender la música popular como reflejo de distintas épocas y geografías, así como los eventos políticos y sociales que han moldeado la vida colectiva. Además, el rock ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de la cultura popular, generando estilos de vida, estéticas y formas de expresión que han impactado a la sociedad durante generaciones.

2) Autoexpresión y creatividad

Históricamente, el rock se ha caracterizado por ser una vía potente de autoexpresión y creatividad. A través de sus letras y sonidos, se canalizan emociones como la ira, la frustración, el amor, la esperanza y la desesperación.

Los jóvenes pueden aprender, mediante el rock, a expresar sus sentimientos de manera creativa y saludable, desarrollando habilidades comunicativas que fortalecen su interacción con el entorno. En este sentido, considerar al rock como herramienta educativa no es una propuesta aislada ni meramente estética; el género contiene prácticas pedagógicas implícitas que favorecen la convivencia, el reconocimiento mutuo y la construcción de subjetividades críticas.

3) Conciencia social y política

El rock también puede despertar la conciencia social al cuestionar las normas establecidas y promover la reflexión y la acción. A lo largo de su historia, el género ha abordado temas como la discriminación, la pobreza, la injusticia y la lucha por los derechos civiles, convirtiéndose en un medio de protesta y crítica social.

Las canciones de rock comunican mensajes que invitan al cambio, sensibilizan sobre problemáticas estructurales y motivan a los jóvenes a involucrarse activamente en la transformación de su realidad. En este

sentido, el rock urbano puede ser leído como una forma de pedagogía crítica, en sintonía con las propuestas de Freire y otros pensadores que reivindican la educación como práctica de libertad.

4) Empoderamiento

La fuerza simbólica del rock puede generar un efecto de empoderamiento en sus oyentes, al brindarles herramientas emocionales y cognitivas que fortalecen su autonomía y capacidad de decisión.

El empoderamiento que promueve el rock también está vinculado con la equidad y la justicia, ya que desafía las estructuras que perpetúan la opresión y la exclusión. Así, los jóvenes pueden aprender, a través de la música, que tienen el poder de enfrentar y superar los desafíos de la vida, reconociéndose como sujetos activos en la construcción de un mundo más justo.

2.8 Apropiación teórica

El rock, más allá de ser un género musical, puede ser comprendido como una herramienta educativa integral que atraviesa múltiples dimensiones del desarrollo humano. Desde la historia y la autoexpresión, hasta la conciencia social y el empoderamiento, el rock ofrece un espacio fértil para que los sujetos no solo adquieran conocimientos, sino que los vivan, los cuestionen y los transformen en acción. Al adentrarse en el mundo del rock, los jóvenes pueden aprender sobre sí mismos, sobre la sociedad que los rodea y sobre las complejidades del mundo contemporáneo.

Para profundizar en estos aportes, resulta pertinente abordarlos desde la perspectiva de la educación cognitiva, entendida como el conjunto de procesos mentales que permiten el aprendizaje significativo, el pensamiento crítico y la resolución de problemas. En este sentido, el rock no solo comunica emociones o ideas: activa mecanismos de reflexión, análisis y construcción de sentido que son fundamentales en la formación de sujetos críticos y autónomos.

1. Motivación y aprendizaje

La música rock puede ser una fuente poderosa de motivación, especialmente para jóvenes que buscan espacios de identificación y expresión. Su capacidad para generar vínculos emocionales profundos permite que el aprendizaje se vuelva significativo. Las letras del rock, cargadas de narrativas históricas, políticas y culturales, pueden ser utilizadas como recursos pedagógicos para enseñar contenidos curriculares desde una perspectiva crítica y vivencial. Esta conexión emocional no solo facilita la comprensión de conceptos, sino que también promueve la curiosidad, la exploración y el deseo de aprender.

2. Educación en valores

El rock ha sido históricamente un vehículo para la denuncia social y la reivindicación de valores como la libertad, la justicia, la igualdad y la solidaridad. A través de sus letras y sus prácticas culturales, el género invita a reflexionar sobre los principios éticos que rigen la vida en sociedad. Incorporar el rock en procesos educativos permite construir aprendizajes basados en experiencias, donde los jóvenes pueden participar en proyectos comunitarios, actividades voluntarias o acciones que promuevan la empatía y el compromiso social. En este sentido, el rock no solo enseña valores: los encarna y los pone en movimiento.

3. Desarrollo de habilidades

Aprender a tocar un instrumento musical, como la guitarra eléctrica o la batería, implica el desarrollo de habilidades cognitivas, motrices y socioemocionales. La práctica musical fomenta la coordinación, la concentración, la disciplina y la perseverancia. Además, formar parte de una banda de rock promueve el trabajo colaborativo, la comunicación efectiva y el liderazgo. Estas habilidades no solo son útiles en el ámbito artístico, sino que fortalecen la capacidad de los jóvenes para enfrentar desafíos, resolver conflictos y construir relaciones significativas. Como bien señalas, “la música nos hermana con el otro”⁸³, y en ese encuentro se gestan aprendizajes profundos.

⁸³ N+Media, “*En el complejo cultural los pinos se enseñan a los niños a crear sus propios instrumentos musicales con cáscara de maíz*” en <https://twitter.com/nmasmedia/status/1650885352276602880?s=48&t=gRRRt4MmGVihhQ9MIUzyNQ> (vi: 1 de mayo de 2023)

4. Sensibilización cultural

El rock es un género musical que ha emergido y evolucionado en diálogo con múltiples culturas y estilos. Estudiar su historia permite a los jóvenes conocer procesos de mestizaje, resistencia y transformación cultural. Esta exposición a la diversidad favorece el respeto por las diferencias, la valoración de otras formas de vida y la construcción de una ciudadanía intercultural. En un mundo marcado por la fragmentación y la intolerancia, el rock puede ser una herramienta para cultivar la sensibilidad, el diálogo y la apertura.

5. Arte y expresión estética

El impacto del rock en el arte va más allá de la música: se extiende al diseño gráfico, la moda, el teatro, el cine y el arte callejero. Esta dimensión estética permite que los jóvenes exploren su creatividad, construyan su identidad y se expresen de manera auténtica. Incorporar el rock en procesos educativos abre la posibilidad de conectar el aprendizaje con el arte, entendiendo que la educación no solo transmite contenidos, sino que también forma sensibilidades, despierta imaginarios y transforma realidades.

Finalmente lo expuesto hasta este momento, direccionó este trabajo hacia un análisis descriptivo e interpretativo, ya que nos encaminó a examinar la temática desde un punto de vista crítico que nos llevó a identificar los procesos con exhaustiva profundidad, de manera que logramos captar los matices más significativos. Según Hernández y Baptista, una investigación descriptiva es cuando la misma pretende buscar y especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sostenido a análisis.⁸⁴

De este modo, la investigación se hizo a través de la revisión de algunos conceptos básicos ya descritos anteriormente, así como de algunas categorías que nos permitieron explicar el comportamiento de los procesos a estudiar. La revisión se hizo en textos, revistas, artículos, periódicos, seminarios, etcétera. Se sumaron a la

⁸⁴ Marco metodológico, p. 48, visto en: <https://virtual.urbe.edu/tesispub/0094262/cap03.pdf>

investigación entrevistas a profundidad, y finalmente recopilamos información relevante en diversos grupos de discusión.

CAPÍTULO III: El rock urbano como herramienta educativa

3.1 Metodología y método de investigación

La investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, ya que el interés central es comprender cómo los músicos y seguidores del rock urbano en México configuran una ideología compartida que puede ser entendida como una herramienta educativa. El método empleado fue de corte descriptivo–interpretativo, porque busca analizar los significados, narrativas y experiencias que este sector social produce a partir de ser escuchas y creadores de esta música. Este diseño resulta pertinente al objeto de estudio, pues permite examinar en profundidad las dimensiones simbólicas y pedagógicas del rock urbano, en coherencia con la hipótesis planteada: que dicho género constituye una forma de resistencia y aprendizaje crítico desde los márgenes sociales.

3.2 Técnicas de investigación

Para alcanzar los objetivos de la investigación se recurrió a la técnica de la entrevista semiestructurada, complementada con la revisión documental de materiales gráficos, canciones y registros vinculados al movimiento. Esta técnica facilitó un diálogo flexible que permitió captar tanto datos objetivos como percepciones subjetivas, emociones e interpretaciones de los participantes. Asimismo, el análisis documental en anexos, contribuyó a contextualizar la información obtenida, ofreciendo un panorama más amplio de los valores, discursos y prácticas educativas que emergen del rock urbano. La combinación de ambas técnicas aseguró una aproximación más completa al fenómeno, en concordancia con el marco teórico y con el propósito de explorar la ideología compartida de los actores estudiados.

3.3 Instrumento de investigación

El instrumento utilizado fue un cuestionario con preguntas abiertas, elaborado de acuerdo con las variables y categorías centrales del estudio: ideología, resistencia cultural, comunidad e impacto educativo. Dicho cuestionario sirvió como guía para las entrevistas aplicadas a seis participantes músicos y seguidores del rock urbano de entre 45 y 60 años cuya experiencia prolongada en el movimiento aporta validez y relevancia al análisis. Las entrevistas se realizaron mediante plataformas digitales, lo que permitió no solo registrar las respuestas verbales, sino también observar gestos, actitudes y formas de expresión que enriquecieron la interpretación. La información obtenida fue organizada, sistematizada y analizada teóricamente de manera cualitativa, con el fin de poner a prueba la hipótesis y responder a los objetivos planteados en la investigación.

A continuación, presentamos nuestro instrumento:

INSTRUMENTO	Datos recopilados
Lista de preguntas	
1. ¿Cuál es tu nombre completo y edad?	
2. ¿Cuál es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock?	
3. ¿Crees que hay símbolos, valores, tradiciones y prácticas culturales que se manifiestan dentro de la música del Rock que de alguna manera te influyen?	
4. ¿Qué es lo que hace que se mantenga vigente la música del Rock, seguirá teniendo influencia el contexto histórico?	
5. ¿Crees que el Rock es una forma artística para la libre expresión de demandas políticas, que finalmente construirían una contracultura?	

6. ¿Crees que el Rock urbano podría ser considerado como un movimiento contracultural en el país, que esté relacionada con la búsqueda contestataria hacia el gobierno?	
7. ¿Te has sentido beneficiado o perjudicado por ser seguidor de la música del Rock, en tanto hay evidentes prejuicios por parte de la sociedad hacia dicho género?	

Fuente: Elaboración propia

3.4 De la lírica a la praxis

Gracias a que la música del rock fue muy aceptada por los jóvenes y esto permaneció durante décadas, la proliferación de las bandas ha sido enorme. Pues, como mencionamos, al pasar los años, muchos músicos se han empeñado en decir que es rock cualquier expresión de música con un poco de rebeldía, como el llamado *rock pop*. Pese a que existen muchas vertientes del rock, nos interesa guiar nuestro trabajo de investigación hacia la música del *rock urbano*, o lo que muchas veces se le nombra *rock nacional*.

Para definir de manera más precisa al *rock urbano*, es fundamental establecer que el término “urbano” fue acuñado en México para nombrar una expresión musical que combina elementos del *rock and roll*, *punk* y *blues*, adaptados a las realidades sociales de los sectores populares. Tal como su nombre lo indica, el *rock urbano* tiene su origen en espacios urbanos, particularmente en las zonas marginadas de las grandes ciudades, donde las condiciones de vida, el desempleo, la violencia y la exclusión social se convierten en temas centrales de sus letras.

A diferencia de otros géneros más comerciales, el *rock urbano* se ha desarrollado al margen de las grandes industrias musicales, manteniendo una fuerte conexión con sus comunidades de origen. Sus intérpretes, muchas veces provenientes de contextos similares a los que describen en sus canciones, se convierten en portavoces de una realidad ignorada por los medios tradicionales. Esta autenticidad ha permitido que el género se mantenga vigente y que sus seguidores lo reconozcan como una expresión legítima de sus vivencias.

Rodrigo González, cantautor y músico mexicano, es reconocido como el principal exponente del *rock rupestre*, un subgénero introspectivo y poético. Su estilo se caracteriza por una narrativa cruda y sensible que retrata la vida urbana, la marginación y la crítica al sistema desde una perspectiva profundamente humana. Aunque su obra pertenece al movimiento rupestre, para muchos, Rockdrigo sentó las bases del *rock urbano* en México. Su enfoque lírico, su compromiso social y su representación de las realidades populares influyeron directamente en las generaciones posteriores de músicos urbanos. Su canción más emblemática, *Metro Balderas*, es un claro ejemplo de esta fusión entre crónica citadina y sensibilidad lírica, y ha sido considerada un antecedente clave en la evolución del rock urbano como expresión cultural y contestataria.

Sus canciones abordaban una amplia variedad de temas urbanos, incluyendo problemáticas sociales y políticas que afectaban a los sectores populares. A pesar de su fallecimiento durante el sismo de 1985, Rodrigo González es recordado como un ícono del rock urbano, cuya obra continúa inspirando a generaciones por su autenticidad, compromiso y sensibilidad frente a la realidad mexicana.

Ahora bien, si hablamos del surgimiento del *rock urbano*, indudablemente tendríamos que hablar acerca de Alejandro Lora, líder y fundador de *Three Souls in*

My Mind, quien en sus inicios encaminó los sonidos de su música hacia el *blues* y el *rock and roll*.

En palabras de Armando Manzanero: “El rock en inglés es mucho más fácil porque el propio idioma permite tener la rapidez que el rock sugiere, pero el rock en español no cualquiera puede hacerlo, solo el maestro Alex Lora”⁸⁵. Sin esa esencia de Alex, el rock en México tal vez hubiera sido más armonioso; es decir, sin esas letras de canciones en donde se da cabida a un juego de palabras para protestar.

Three Souls in My Mind, al pasar los años, se convirtió en lo que hoy conocemos como *rock urbano*, cambiando de inmediato su nombre a *El Tri*, grupo que fue fundado en 1968. Dicha agrupación ha contado con la colaboración de músicos y diferentes géneros musicales, pero, pese a ello, se ha mantenido firme en su sonido de *rock urbano*, ya que como lo mencionamos la mayoría de las letras de sus canciones adoptaron un estilo más crudo, con un enfoque crítico y contestatario frente a las problemáticas sociales y políticas de nuestro país.

El Tri, sin duda alguna, ha dejado una huella muy grande en la historia del rock y ha inspirado a numerosas bandas y artistas a lo largo de los años. Como él mismo lo dijo en el documental *BIOS: Vidas que marcaron la tuya*: “El rock mexicano sin *El Tri* hubiera sido plano”⁸⁶. Dicho de otro modo, no ha existido otra agrupación que tenga la autenticidad de componer canciones en contra del gobierno o sobre aquello con lo que simplemente no se está de acuerdo.

Para sus fans e incluso para quienes no siguen su música, *El Tri* es considerado la voz de mucha gente y, asimismo, su esperanza, ya que de alguna manera comprende las carencias por las que atraviesa la clase obrera, ese estrato social

⁸⁵ National Geographic, “Bios:Vidas que marcaron la tuya | Alex Lora en Star+ (vi 25 de mayo de 2023)

⁸⁶ National Geographic, “Bios:Vidas que marcaron la tuya | Alex Lora en Star+ (vi 25 de mayo de 2023)

que algunos ni siquiera voltean a ver. A grandes rasgos, *El Tri* es un fenómeno social que transmite un sentido de libertad cuando interpreta alguna de sus canciones, una libertad que se manifiesta incluso si toca dentro de una penitenciaría.

El Tri de México ha conseguido tocar el instrumento más importante de cualquier músico: *el público*. Es por ello que existe una gran conexión con sus oyentes; siempre ha tenido la capacidad de envolverlos en ese éxtasis colectivo, pues la gente logró convertir el rock en su bandera. En un país donde la censura y la represión eran comunes, El Tri logró abrir un espacio para la crítica social a través de la música, convirtiéndose en un referente de resistencia cultural.

Un aspecto muy importante es no perder de vista que la música, en general, es comercial; los músicos desean que, de alguna manera, sus canciones sean conocidas. En la actualidad, existe una gran diversidad de bandas con mucho talento que no han sido del todo reconocidas. Por ejemplo: *Roc´k N Rolas*, *Mara*, *Tatuaje Vivo*, *California Blues*, *Sur 16*, por mencionar algunos.

Ahora bien, es necesario analizar el contenido e ideología presentes en las letras de las canciones de estos músicos, para poder demostrar que los seguidores del *rock urbano* en México se nutren de este contenido de tal modo que podemos afirmar que, a lo largo de los años, les ha servido como herramienta pedagógica y como medio de aprendizaje, incluso político.

Por tanto, en esta investigación analizaremos dos canciones que ejemplifican cómo el *rock urbano* ha trascendido el ámbito musical para convertirse en un vínculo de conciencia social. Asimismo, se abordará cómo este género puede articular una

ideología compartida entre músicos y seguidores, funcionando también como una herramienta educativa.

En primer lugar, analizaremos la canción:

3.5 Falsa Sociedad – Banda Bostik

Desde anoche camino
Pensando en mi vida
Dicen que soy un vago
Que vive en la maldad
Fumándome un cigarro
Y parado en la esquina
No me importa la gente
Tampoco el qué dirán

Una chamarra vieja
Me protege del frío
Un pantalón de mezclilla
Que no aguanta ya más
Una playera negra
Un paliacate en el cuello
Y unos tenis ya viejos que
Inservibles están

Solo espanta a la gente
Que pasa a mi lado
Por eso toda la gente
Es psicóloga ya
Y dicen es un ladrón es un vicioso
Es un vago
Porque mi cabello es largo
Y mi ropa es vulgar
Gente hipócrita que

Es tan falsa en la vida
Que juzgan sin conocerme
Que es en realidad
Que cuando ven al amigo
Tirado en la calle
En vez de ayudarlo
Prefieren cambiar
No me gusta la vida
Rutinaria del hombre
Que solo vive
Encerrado del trabajo al hogar
Que no tiene ninguna
Ilusión de ser alguien
Que solo espera ser viejo
Y la muerte al final

La gente pasa y me mira
Y dice pobre muchacho
Que clase de vida lleva
Dios lo quiera perdonar
Me juzgan sin conocerme
Sin saber que es de mi vida
Por estar parado en la esquina
Y mi vestimenta normal

Pienso en gente
La gente que pelea en esta vida
Por poseer lo mejor
Tener más que los demás
Siento gente falsa
Hipócrita y ambiciosa

Es una bola de inmensa
Aprendida verdad
Soy feliz en la vida
Que critica la gente
En la vida que detesta
Esta falsa sociedad
Me siento bien como vivo
En medio de esta gente
Que todos llama perdida
Sin conocer la verdad.

Como acabamos de apreciar, la letra de esta canción relata la constante segregación que sufren las personas que escuchan este tipo de música por parte de la sociedad. En ella se enfatiza cómo se etiqueta al vocalista de Banda Bostik, David Lerma, como “ladrón”, “vicioso” y “vago”. En resumidas cuentas, se emiten juicios sin conocer las condiciones que llevan al sujeto a vestir de determinada manera, ignorando que existe un contexto político, social e incluso económico que influye en la creación de ciertas identidades, las cuales se manifiestan también a través de su vestimenta.

Por otro lado, se evidencia una falta de aspiraciones derivada de la carencia económica, la cual limita el acceso a diversos bienes, entre ellos la ropa. Esta situación contribuye a que su apariencia sea mal vista por otras personas, lo que a su vez repercute en el trato que reciben. Esta problemática está estrechamente vinculada con la dificultad para conseguir empleo, ya que su imagen no se ajusta a los estándares aceptados por el mercado laboral. Al no obtener trabajo, disminuyen también sus posibilidades de adquirir ropa de calidad o de marca. Todos estos elementos conforman algunos de los factores que perpetúan su exclusión social.

Asimismo, la canción que acabamos de citar, interpretada por Banda Bostik, forma parte de su discografía *Rock de la banda para la banda*, lanzada en 1988. Cabe recordar que, en ese periodo, México estaba bajo la presidencia de Carlos Salinas

de Gortari, cuyo sexenio se caracterizó por la implementación de grandes reformas y políticas económicas que beneficiaron únicamente a ciertos sectores de la población. Como resultado, se acentuó la desigualdad: los pobres se volvieron más pobres, mientras que los ricos especialmente amigos y familiares del presidente incrementaron su poder económico. Esta coyuntura histórica contextualiza el mensaje de la canción, al reflejar el descontento social y la marginación vivida por amplios sectores populares.

Dentro de este mismo orden de ideas, es importante destacar que, antes del lanzamiento de la canción *Falsa Sociedad*, en 1987 se estrenó la película *Los Panchitos*, dirigida por Roberto Madrigal y Arturo Velazco. Este filme retrata la vida en las calles del sur de la Ciudad de México, particularmente en los barrios menos favorecidos. La cinta expone con crudeza la realidad que enfrentan numerosos jóvenes: familias numerosas, desempleo, falta de acceso a servicios médicos, maltrato familiar, abuso de autoridad y ausencia de oportunidades educativas. En este contexto, la calle se convierte en su único medio de subsistencia, un espacio que, por obvias razones, les permite crecer, aprender y sobrevivir.

En la película se representa el desenvolvimiento de los jóvenes en la calle, donde la necesidad y los malos tratos por parte de la sociedad los empujaban a delinquir, al no contar con los medios necesarios para progresar. El propio sistema contribuía a que construyeran su estatus social al margen de las estructuras convencionales. Por ejemplo, si deseaban acceder a un empleo formal y llevar “la vida rutinaria de trabajo y hogar”, como menciona David Lerma, vocalista de Banda Bostik, eran rechazados por su vestimenta, tatuajes, falta de educación formal y manera de hablar. Estas condiciones los excluían del sistema laboral, haciendo que la calle se convirtiera en su único medio de subsistencia.

En términos teóricos, aunque la propuesta de Paulo Freire no aborda directamente al rock urbano, es posible afirmar que las letras de sus canciones cuestionan el *status quo*, es decir, el orden establecido que domina en la sociedad actual. Por lo tanto, podemos sostener que dichas letras contienen un componente pedagógico. En este sentido, argumentamos que tanto una educación transformadora como el

mensaje de una canción con contenido histórico, político y social —siguiendo a Freire buscan generar conciencia crítica y, al mismo tiempo, propiciar una transformación social. De este modo, el rock urbano puede ser concebido como una herramienta educativa orientada al cambio.

Incluso, muchos afirman que, si el rock urbano recibiera mayor apoyo institucional y social, podría contribuir a la disminución de la delincuencia y las adicciones, ya que canalizaría la energía de los jóvenes hacia actividades artísticas y culturales como el baile y la música. Esto les permitiría encontrar espacios de recreación, expresión y pertenencia, donde serían valorados y escuchados. Consideramos que, al sentirse parte de un lugar y reconocidos dentro de una comunidad, los individuos se convierten en sujetos activos de su propia realidad, lo que los impulsa a tomar acciones orientadas al bien común, como labores sociales o iniciativas comunitarias.

Sin embargo, la sociedad históricamente ha negado al rock urbano un lugar legítimo, estigmatizándolo y reduciéndolo a estereotipos. Esta marginación no solo afecta al género musical, sino que también denigra a quienes lo siguen, invisibilizando sus experiencias y problemáticas. En consecuencia, no se profundiza en los efectos que esta exclusión genera, tales como la violencia sistemática ejercida contra quienes sostienen ideas distintas, así como la promoción de actos delictivos y otras formas de marginación social.

Anudándose a lo anterior, si consideramos al rock como un medio de participación y acción dentro de una comunidad, es posible vislumbrar su potencial para generar iniciativas que contribuyan a la construcción de medios de subsistencia. Al mismo tiempo, estas acciones podrían favorecer el progreso colectivo, fortaleciendo los vínculos comunitarios y promoviendo el desarrollo social desde una perspectiva cultural y autogestiva.

Aunque pueda parecer abrupto vincular la teoría de Paulo Freire con el rock urbano, es necesario repensar este género musical como un nuevo vínculo pedagógico; es decir, como una herramienta educativa en la que el educador sea, al mismo tiempo, el propio aprendiz. En otras palabras, se trata de concebir al sujeto como alguien

inmerso en los problemas de su comunidad, que aprende a resolverlos a través de la acción participativa.

Freire destaca la relación entre diálogo y transformación, entendiendo el diálogo como una forma de comunicación orientada a la construcción colectiva de la verdad, la cual no pertenece de manera absoluta a ningún individuo. Esta concepción implica una doble intención del diálogo: por un lado, la reflexión; por otro, la acción, ambas articuladas de forma inseparable. Desde esta perspectiva, el rock urbano puede ser entendido como una expresión recreativa que, además de entretener, promueve la reflexión crítica y la acción social. Su contenido lírico y simbólico permite a los sujetos reconocerse en sus contextos, cuestionar las estructuras que los oprimen y participar activamente en la transformación de su realidad.

La propuesta de Paulo Freire ofrece la oportunidad de superar el modelo de educación bancaria, basado en la repetición mecánica de contenidos impartidos por el educador. En este sentido, se promueve una relación estrecha e igualitaria entre educador y educando, en la que ambos enseñan y aprenden de manera recíproca. Como ya se ha mencionado, no existe una verdad absoluta, y enseñar exige, ante todo, saber escuchar.

Menospreciar cualquier manifestación cultural incluyendo la lengua, las costumbres, las tradiciones y la música que se escucha implica ignorar la cultura misma. En consecuencia, se corre el riesgo de conducir al educando hacia un mundo ajeno, desconectado de su realidad, y del cual difícilmente podrá extraer un sentido auténtico de aprendizaje.

Si seguimos considerando a la educación tradicional como el único medio válido para formar a los individuos, corremos el riesgo de perpetuar un mundo marcado por la desigualdad y el sufrimiento, ya que este modelo no contempla las verdaderas necesidades y carencias que atraviesa la mayoría de los sujetos. Es necesario repensar la educación no como algo dado o preestablecido, sino como una construcción colectiva que se desarrolla en el proceso compartido.

En el caso del rock urbano, esta construcción puede darse entre el músico y sus oyentes, generando un espacio de diálogo, reflexión y aprendizaje mutuo. Así, la música se convierte en un medio pedagógico que permite visibilizar realidades, cuestionar estructuras y fomentar la transformación social desde la experiencia vivida.

Además de evidenciar la discriminación basada en la apariencia y el estilo de vida, *Falsa Sociedad* articula una narrativa de resistencia frente a los modelos sociales impuestos. El protagonista no solo denuncia el juicio superficial de la sociedad, sino que reivindica su identidad con orgullo, afirmando que es feliz en la vida que otros desprecian. Esta afirmación representa un acto de autonomía y empoderamiento, en el que el sujeto se reconoce como parte de una comunidad marginada, pero con valores propios y formas legítimas de existencia. Por lo tanto, el rechazo a la “falsa sociedad” y la afirmación de una vida distinta (“soy feliz en la vida que critica la gente”) encarna el pensamiento de Villoro: la dignidad del marginado y la necesidad de repensar la ética desde los excluidos.

La canción también funciona como un espejo de las tensiones entre lo institucional y lo popular. Al rechazar “la vida rutinaria del hombre”, el personaje se distancia del modelo productivista que reduce al individuo a una función económica. En cambio, se posiciona desde una lógica comunitaria, donde el valor no está en la acumulación material, sino en la autenticidad, la solidaridad y la libertad.

Desde una perspectiva freireana, esta letra puede entenderse como una forma de *concientización*, ya que invita al oyente a reflexionar sobre las estructuras que generan exclusión y sobre la necesidad de transformar la mirada social. El hecho de que el protagonista sea juzgado por su ropa, su cabello largo o su lugar en la calle, revela cómo los símbolos culturales se convierten en mecanismos de control y estigmatización. Sin embargo, la canción subvierte esos símbolos, resignificándolos como emblemas de identidad y resistencia.

Asimismo, *Falsa Sociedad* puede ser vista como una herramienta de alfabetización cultural. En contextos donde el acceso a la educación formal es limitado, la música se convierte en un medio para expresar vivencias, compartir saberes y construir

comunidad. La calle, en este sentido, no solo es un espacio físico, sino también un espacio pedagógico, donde se aprende a sobrevivir, a resistir y a crear sentido.

La segunda canción de rock urbano que me parece pertinente estudiar es:

3.6 Millones de niños – El tri

Quisiera conocer a Dios
para poderle preguntar
porqué este mundo bizarro
lo hizo todo al revés
pues mientras a algunos les dio
mucho más de lo que pueden gastar
a muchos otros no les dio ni siquiera para comer

Porque hay millones de niños
que no tienen que comer
y existen muchas personas que
se bañan con billetes, se bañan con billetes
se bañan con billetes
larararara rararara rarara

Mientras los niños en las calles
se mueren de desnutrición
el vaticano parece las minas
del rey Salomón
políticos y diplomáticos pasean
en sus Mercedes Benz
mientras los niños en la calle
venden chicles

Y narco rey de la droga
se acaba de comprar

una isla en el Caribe
para irse a vacacionar
y es que envenenando a la gente
ha ganado un dineral
y se ha hecho millonario
con la contaminación mental

Y existen muchas otras cosas
de las que no quiero ni hablar
pues creo que a Dios lo que más pena
le debe de dar

Es que hay millones de niños
que no tienen que comer
y existen muchas personas que
se bañan con billetes, se bañan con billetes
se bañan con billetes

Se supone que el ser humano
es un animal que puede, pensar
pero esa suposición está muy lejos
de la realidad pues mientras pestes y plagas
azotan a la humanidad

El hombre sigue inventando nuevas
formas de asesinar
y en vez de hacerse la guerra
las potencias deberían pensar
en ayudar a tantos niños
que no tienen hogar

Porque hay millones de niños
que no tienen que comer
y existen muchas personas que
se bañan con billetes, se bañan con billetes
se bañan con billetes

La anterior canción fue escrita para el disco Una leyenda viva llamada El Tri, publicado en 1990, en un disco compacto con diez canciones: “Casa, comida y sustento”; “Viejas de vecindad”; “Otra garrapata más”; “El desempleado”; “Alguien para amar”; “Me voy a suicidar”; “Ríe”; “Millones de niños”; “Como una lombriz”; “Nuestra realidad”. Como bien se puede percibir, el disco traía consigo una revolución de letras llenas de energía: una revolución contra el gobierno, una revolución de sexo o amor, y en general, contra el orden establecido.

Esta canción del maestro Alex Lora nos remonta a un momento en la historia de nuestro país en el que los matrimonios solían tener muchos hijos. Aunque tiempo atrás ya se habían inventado las pastillas anticonceptivas, aún no existía una educación sexual adecuada. Además, vivíamos en una sociedad profundamente conservadora y machista, en la que no se permitía que las mujeres tomaran decisiones sobre su cuidado reproductivo, sin importar las consecuencias. Es decir, si contaban o no con los recursos necesarios para mantener a sus hijos.

Asimismo, y siguiendo el mismo orden de ideas, la letra de la canción “Millones de niños”, de Alex Lora, resulta especialmente relevante al estudiar el contexto político que prevalecía en nuestro país en el año 1990, fecha en la que se publicó dicha canción.

En un principio, tenemos como telón de fondo a un expresidente Carlos Salinas de Gortari que no se perfiló como un político confiable ante las elecciones del 2 de julio de 1988, mismas que se recuerdan, sobre todo, por la asombrosa “caída del sistema de cómputo de votos”⁸⁷, lo que, de alguna manera, despertó la duda tanto de la oposición como de la ciudadanía en general. Pese a ello, el presidente asumió el cargo.

Si bien este sexenio estuvo marcado por reformas y propuestas políticas de gran impacto en la economía, es importante recordar que entre 1989 y 1990 se negoció la deuda externa mexicana, que había pesado significativamente sobre la hacienda pública desde 1981.

Las negociaciones que se llevaron a cabo estuvieron centradas, primordialmente, en la privatización de empresas estatales y en la apertura del mercado mexicano a la competencia extranjera. Como resultado, se concretó el Tratado de Libre Comercio, firmado por México, Estados Unidos y Canadá, con el propósito de abrir nuevos mercados para los productos nacionales.

Aunque todo pareciera marchar demasiado bien en términos económicos, la realidad es que solo algunas personas obtuvieron beneficios. Mientras unos mejoraban, la situación de los obreros no mostró avances, pues “ni los salarios ni el empleo mostraban mejoría. La reducción presupuestal en aspectos como la salud y la educación pública hacía todavía más grave la situación de amplios sectores de la

⁸⁷ Ibid., p.294.

población”⁸⁸. Como siempre, la sociedad se encontraba dividida principalmente en dos sectores: los más favorecidos y los que no lo son.

Como diría Alex Lora: “En vez de hacerse la guerra, las potencias deberían pensar en ayudar a tantos niños que no tienen hogar”.

El gobierno de Carlos Salinas recibió críticas tanto durante como al final de su mandato, al ser señalado como un gobierno corrupto. Esta afirmación se fortaleció cuando se dio a conocer que parte de los grandes proyectos de obra en México fueron otorgados sistemáticamente a los amigos del presidente, asegurando así el enriquecimiento de unos cuantos y el mantenimiento de relaciones privilegiadas con los sectores más adinerados.

Por otro lado, a medida que la deuda externa y las negociaciones internacionales mostraban avances, también se profundizaba la corrupción y la injusticia en el país. Una prueba de ello fue el asesinato del candidato presidencial Luis Donald Colosio, ocurrido el 23 de marzo de 1994 en Tijuana. Aunque hubo detenidos por el crimen, nunca se identificó a un responsable intelectual que convenciera a la ciudadanía de su culpabilidad; siempre existieron dudas al respecto.

Este hecho resume una realidad dolorosa: los mexicanos no tenemos control sobre quiénes nos representan ni mecanismos efectivos para exigirles justicia ante actos delictivos o de corrupción. Tal como se percibe en el caso Colosio, en lugar de señalar al verdadero responsable, se utilizó un chivo expiatorio una persona

⁸⁸ Ibid., p.296.

inocente, en situación de vulnerabilidad para asumir la culpa del homicidio, soportando en prisión maltratos y violaciones a sus derechos humanos.

Retomando el tema de la economía en México, es importante señalar que, conforme avanzaban los años del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, comenzó a consolidarse una nueva corriente política y económica conocida como neoliberalismo, la cual tenía como principales objetivos:

1. La globalización y liberalización económica
2. La privatización de los servicios públicos
3. El individualismo y la meritocracia

Neoliberalismo: Ideología y consecuencias

- Promueve lo privado sobre lo público, lo individual sobre lo colectivo.
- Se opone a formas de organización social basadas en la colectividad.
- Favorece la concentración de riqueza en pocas manos, generando desigualdad.
- Se presenta como exitoso, pero su propósito real es crear millonarios sin considerar impactos sociales, ambientales o económicos.
- Impulsa la sobreexplotación de recursos naturales para sostener un modelo de producción y consumo acelerado e insostenible.

Educación bajo el neoliberalismo y Carlos Salinas

Una de las acciones clave para elevar los niveles de competitividad y desarrollo fue el mejoramiento de la educación, mediante la reorganización del sistema educativo e implementación de herramientas estratégicas. Tal como se ha señalado, “las reformas educativas y el conjunto de políticas que las constituyen en las dos últimas décadas están orientadas principalmente al mejoramiento de la calidad y equidad. De tal forma que la calidad se ha convertido en el eje transversal de dichas políticas, mas no el eje articulador.”⁸⁹

- Se implementaron reformas educativas con el objetivo de mejorar la calidad y competitividad, aunque la calidad fue eje transversal, no articulador.
- En 1992 se firmó el Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica y Normal (ANMEB), con tres acciones principales:
 - A. Descentralización: Transferencia de responsabilidades educativas a gobiernos estatales, buscando eficiencia y adaptación local.
 - B. Reformulación de contenidos: Renovación de planes y libros de texto, aunque el control curricular permaneció centralizado.
 - C. Revalorización del magisterio: Capacitación docente y creación de incentivos mediante el Programa de Carrera Magisterial.
- La reducción del gasto público entre 1988 y 1992 afectó gravemente al sistema educativo, especialmente al nivel superior.
- El pago de deuda absorbió cerca del 50% del presupuesto, dejando sectores como educación con recursos limitados.
- Las condiciones laborales del profesorado se precarizaron, afectando su desarrollo profesional y la calidad educativa.

⁸⁹ Gloria Del Castillo Alemán y Alicia Azuma Hiruma, *La reforma y las políticas educativas: Impacto en la supervisión escolar*, FLACSO México, 2009, p.147.

Esta reducción tuvo repercusiones profundas en el sistema educativo mexicano. Tal como se ha señalado: “Los gobiernos latinoamericanos, en este caso México, se vieron agobiados en el corto plazo por la deuda externa e interna, y encontraron la solución en la reducción del gasto público.”⁹⁰

Cabe destacar que el nivel educativo más afectado fue el superior. “La proporción del gasto federal destinado a la educación superior, en comparación con el gasto total en educación, disminuyó de 15.52% en 1989 a 12.77% en 1994”⁹¹, lo que evidencia una clara despriorización de este nivel educativo.

Mercantilización de la educación

- A partir de los años 90, el sector empresarial comenzó a dominar el ámbito educativo.
- El TLC y la propuesta del ALCA impulsaron la lógica neoliberal, transformando la educación en un bien transable.
- Empresas educativas locales se vincularon con corporaciones extranjeras, negociando en bolsas de valores.
- El Estado facilitó este proceso mediante políticas que favorecieron la inversión privada y la rentabilidad sobre el derecho a la educación.
- Se crearon condiciones estructurales que consolidaron la mercantilización como parte del movimiento del capital.

⁹⁰ Emilio Padilla Cobos, *Los territorios del neoliberalismo en América Latina Compilación de ensayos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2009.

⁹¹ Arciga Zabala, et al, *Globalización y neoliberalismo en la educación superior y otras ciencias sociales*, AJAT, Tabasco, 2011, p. 95)

Tal como se ha señalado por diversos analistas críticos del modelo neoliberal, el Estado jugó un papel activo en la consolidación de la lógica mercantil dentro del sector educativo, mediante políticas que favorecieron al capital privado. Como se expresa en el siguiente fragmento:

“...mediante el establecimiento de medidas gubernamentales a los intereses privados-mercantiles, como las extensiones tributarias, la desregulación del control estatal sobre las privadas y la creación de sistemas favorables al sector. En su conjunto, tales medidas produjeron un macro escenario que daba cuenta de que la mercantilización era un movimiento consistente del capital.”⁹²

Mercantilización del conocimiento

- El conocimiento y la tecnología se convirtieron en productos lucrativos.
- La formación por competencias prioriza la rentabilidad del sistema educativo como industria, no el desarrollo integral del individuo.
- Se impone una lógica de capital humano: la educación como inversión individual al servicio de la acumulación de capital.

Educación tecnológica y su impacto

- Las universidades públicas enfrentaron un giro hacia la mercantilización del conocimiento desde los años 80.
- Se priorizó la creación de universidades tecnológicas, enfocadas en carreras de aplicación inmediata para el mercado laboral.

⁹² Pablo Gentili, *Políticas de privatización, espacio público y educación en América Latina*, Homo sapiens, Argentina, 2009, p. 19.

- Esta orientación debilitó la formación crítica, humanística y científica, reduciendo el papel transformador de la universidad.
- La especialización técnica se volvió central, respondiendo a las exigencias de la planta productiva.

“(…) el predominio de lo económico sobre lo político o social, significa entre otras cosas concebir a la educación como un proceso de producción de capital humano, promovido por el interés individual y puesto al servicio de la acumulación de capital.”⁹³

Privatización de lo público

- El neoliberalismo sostiene que sectores estratégicos como salud, energía y educación deben ser gestionados por el sector privado.
- Se deslegitima lo público por su vínculo con intereses políticos, promoviendo la lógica de mercado como supuesta garantía de eficiencia

Como acabamos de analizar, percibimos que aquí se refleja lo que comenta el marxismo: “Hoy, el oro es monarca absoluto, no sólo respecto a las formas de dinero sino también respecto al mundo entero de las mercancías bajo el capitalismo.”⁹⁴ Pues, si bien el dinero es el poder absoluto, llega a ser el centro de todo mal, principalmente del hambre de nuestra gente. No hay principios ni valores que le ganen al dinero. Por ejemplo, menciona Alex Lora: “Un narco, el rey de la droga, se acaba de comprar una isla en el Caribe para irse a vacacionar, y es que

⁹³ Jaime Órnelas Delgado, *Educación y neoliberalismo en México*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2002.

⁹⁴ Gorge Novak, *Introducción a la lógica del marxismo, Juventud marxista revolucionaria*, México, 1972, pp. 70

envenenando a la gente ha ganado un dineral y se ha hecho millonario con la contaminación mental.”

Lo que se muestra en este fragmento es que, en realidad, todos pelean por poder, y el dinero otorga ese poder sin importar los medios ni los recursos que se tengan que explotar para alcanzarlo.

Una vez revisado el contenido de las canciones, así como el contexto político, social e histórico en que fueron escritas, sostenemos que, en términos marxistas, se puede apreciar la histórica relación de lucha entre quienes poseen los instrumentos y materiales necesarios para el trabajo, y aquellos que sólo cuentan con su fuerza de trabajo, es decir, la clase trabajadora.

Dicho esto, podemos comprender los conceptos que se desglosan a continuación. Consideramos que existe una lectura menos desarrollada teóricamente, pero que puede ser interpretada a través del materialismo histórico desde una escucha del rock. Es decir, mediante una práctica marxista que permite desprender conceptos como:

Conceptos marxistas presentes en “Millones de niños”:

- Las clases sociales

Son fundamentales en la teoría del materialismo histórico. Marx distingue dos categorías principales:

1. La burguesía, clase que posee los medios de producción (fábricas, tierras, capital) y controla los recursos financieros. Esta clase contrata mano de obra para producir mercancías que luego vende a precios superiores al costo de producción, generando así acumulación de riqueza.

2. El proletariado, conformado por los trabajadores que no poseen medios de producción y, por lo tanto, deben vender su fuerza de trabajo para sobrevivir. En la canción “Millones de niños”, se refleja cómo esta clase es marginada desde la infancia, condenada a condiciones precarias que perpetúan su explotación.

- La lucha de clases

Es el motor del cambio histórico en el marxismo. Surge de la tensión entre la burguesía y el proletariado, debido a la explotación laboral que sufren los obreros. Esta lucha se manifiesta en desigualdades económicas, sociales y educativas. Como afirman Marx y Engels en El Manifiesto del Partido Comunista: “La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de luchas de clases.”⁹⁵ La canción denuncia cómo millones de niños crecen en contextos de pobreza y violencia, sin acceso a oportunidades, lo que evidencia la continuidad de esta lucha desde edades tempranas.

- Conciencia de clase

Marx sostenía que, a medida que los trabajadores vivían la explotación, desarrollarían una conciencia de su situación como clase oprimida. Esta conciencia implica reconocer que sus condiciones no son naturales ni inevitables, sino producto de una estructura social injusta. En el contexto de la canción, se puede interpretar

⁹⁵ Karl Marx y Friedrich Engels, El manifiesto comunista, trad. Jacobo Muñoz (Madrid: Nórdica Libros, 2014), pág35.

que la denuncia busca despertar esa conciencia en quienes escuchan, mostrando que la miseria infantil no es casual, sino consecuencia de un sistema desigual.

- Organización y revolución

Una vez que los obreros adquieren conciencia de clase, están en condiciones de organizarse colectivamente para luchar por sus derechos. Esta organización puede conducir a una revolución que derroque a la burguesía y permita al proletariado tomar el control de los medios de producción. La canción, al visibilizar el sufrimiento de los niños, no sólo denuncia, sino que también puede ser vista como un llamado a la acción, a transformar la realidad desde la raíz.

Los conceptos que acabamos de explicar son comprendidos por los escuchas del rock urbano especialmente aquellos que viven en contextos de marginación no necesariamente a través de la teoría marxista formal o académica, sino mediante una crónica marxista expresada en un lenguaje más coloquial, directo y emocional. El rock urbano, en este sentido, funciona como una herramienta de concientización que traduce los conceptos de lucha de clases, explotación y conciencia de clase en vivencias cotidianas, narradas desde la calle.

Por ejemplo, tomando fragmentos de la canción “Millones de niños”, podemos relacionarlos con los conceptos antes mencionados:

“Mientras a algunos les dio mucho más de lo que pueden gastar, a muchos otros no les dio ni siquiera para comer”	Resulta evidente que no todas las personas cuentan con las mismas oportunidades. En este caso, se reconoce que la burguesía es la clase social que posee los recursos económicos y los medios de
--	--

	<p>producción, lo que le permite acumular riquezas y, en consecuencia, acceder a múltiples lujos. Esta concentración de poder económico da lugar a una desigualdad extrema.</p> <p>Conceptos del marxismo:</p> <p>Desde esta perspectiva, el término burgués designa a aquellos individuos que pertenecen a la clase social dominante, es decir, quienes poseen los medios de producción y se encuentran en una posición privilegiada dentro del sistema económico. En este sentido, se reconoce que existen personas más favorecidas económicamente, lo cual genera profundas desigualdades estructurales entre clases sociales.</p>
<p>“Porque hay millones de niños que no tienen que comer y existen muchas personas que se bañan con billetes”</p>	<p>Conciencia de clase y lucha de clases en el discurso roquero:</p> <p>Los rockeros evidencian una comprensión profunda de la brecha que separa a los sectores privilegiados de aquellos menos favorecidos. En particular, los obreros o proletarios enfrentan condiciones de vida precarias, al punto de no poder satisfacer sus necesidades básicas de</p>

	<p>supervivencia: respirar aire limpio, acceder al agua potable, contar con una vivienda digna, vestirse adecuadamente y alimentarse.</p> <p>Este fragmento permite identificar, de manera implícita, la presencia de la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado. Asimismo, revela una conciencia de clase que se manifiesta en la denuncia de las desigualdades estructurales y en la identificación del sujeto popular como agente de resistencia.</p>
<p>“Mientras los niños en las calles se mueren de desnutrición, el Vaticano parece las minas del rey Salomón”</p>	<p>Desigualdad, salud y lucha de clases desde una perspectiva marxista:</p> <p>Las personas de bajos ingresos enfrentan serias dificultades para acceder a servicios de salud y a una nutrición adecuada, lo que repercute directamente en su bienestar físico y en su calidad de vida. La visibilidad de estas carencias genera, en muchos casos, un sentimiento de resentimiento entre los obreros hacia el orden establecido, es decir, hacia el sistema capitalista que perpetúa dichas desigualdades.</p>

	<p>Desde los conceptos del marxismo, esta situación puede interpretarse como una manifestación concreta de la lucha de clases, en la que la desigualdad extrema se convierte en una característica estructural del país. La clase trabajadora, al reconocer estas injusticias, desarrolla una conciencia de clase que puede traducirse en formas de resistencia, denuncia o movilización.</p>
<p>“Políticos y diplomáticos pasean en sus mercedes Benz, mientras los niños en las calles venden chicles”</p>	<p>Capitalismo y desigualdad estructural:</p> <p>El sistema capitalista ha generado una desigualdad significativa en la distribución de recursos, oportunidades, riqueza, poder y otros elementos fundamentales entre individuos, grupos sociales dentro de una sociedad. Esta concentración de privilegios en manos de una minoría reproduce y profundiza las brechas sociales, económicas y políticas, afectando especialmente a las clases trabajadoras.</p> <p>Desde los conceptos del marxismo, el capitalismo se entiende como un sistema basado en la explotación del trabajo por parte de quienes controlan los medios de producción, lo que da lugar a relaciones sociales</p>

	<p>profundamente desiguales y a una lucha constante entre clases antagónicas.</p>
<p>“Y el narco rey de la droga se acaba de comprar una isla en el Caribe para irse a vacacionar y es que envenenando a la gente ha ganado un dineral y se ha hecho millonario con la contaminación mental”</p>	<p>Lógica del capital: comercio, mercado y ganancia en el pensamiento marxista</p> <p>“Cuando un industrial o un comerciante vende la mercancía producida o comprada por él y obtiene la ganancia habitual, se da por satisfecho y no le interesa lo que pueda ocurrir después con esa mercancía y su comprador, ni con las consecuencias naturales de esas mismas acciones.”⁹⁶</p> <p>Este fragmento ilustra con precisión la lógica impersonal y acumulativa del capitalismo, donde el objetivo central del comercio y del mercado es la obtención de ganancias, sin considerar las implicaciones sociales, éticas o humanas del proceso.</p> <p>Desde los conceptos del marxismo, esta actitud refleja la alienación inherente al sistema capitalista, en el que el valor de uso de la mercancía queda subordinado al valor de cambio. El capital, en este contexto, se convierte</p>

⁹⁶ Federico Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, Grupo editorial éxodo, México, D.F, 2008, pp. 19.

	en una fuerza abstracta que domina las relaciones sociales, priorizando la rentabilidad sobre el bienestar colectivo.
--	---

Nota: Al analizar la letra de la canción “Millones de niños” por fragmentos, es evidente que la mayoría de los conceptos del marxismo están presentes. Aunque todos se entrelazan y se refuerzan mutuamente, se han destacado aquellos que guardan una relación más directa con cada fragmento.

Si bien el rock no está necesariamente vinculado al marxismo de forma estructural, en diversos casos los artistas han adoptado posturas políticas y sociales que pueden considerarse de izquierda o incluso marxistas. Tal es el caso de “Millones de niños”, donde se enfatiza la profunda desigualdad en la distribución de la riqueza, así como una postura crítica frente a esta realidad atroz. La crisis económica que seguimos atravesando se convierte en un eje de reflexión para muchos, especialmente para quienes viven sus consecuencias de manera cotidiana.

Desde otra perspectiva, resulta relevante reconocer el potencial que tiene la música rock como vehículo de concientización. A través de sus letras, ritmos y narrativas, permite que quienes coreamos sus canciones en su mayoría pertenecientes al sector obrero expresemos nuestro repudio al sistema establecido. En este sentido, el rock urbano se convierte en una vía legítima para manifestar nuestra inconformidad, fortalecer nuestra identidad como clase trabajadora y fomentar la organización colectiva en busca de una mejor calidad de vida.

Sumándose a la teoría anterior, es necesario enfatizar los principios teóricos de Pierre Bourdieu, quien considera que la desigualdad en la distribución de la riqueza tiene consecuencias catastróficas para el acceso al conocimiento y al desarrollo personal. Esta desigualdad se traduce en lo que él denomina capital cultural, es decir, el conjunto de conocimientos, habilidades, competencias y educación que los individuos adquieren y que les permite posicionarse dentro de la estructura social.

Bourdieu introduce el concepto de campo cultural como el espacio social donde se libran luchas simbólicas por el poder, el prestigio y el reconocimiento. En este campo, los sujetos compiten por recursos que no sólo son materiales, sino también simbólicos, como el acceso a la educación, el arte, la música y otros elementos que configuran la identidad y el estatus social. En otras palabras, el capital cultural desempeña un papel fundamental en la reproducción de la desigualdad, ya que quienes nacen en contextos desfavorecidos tienen menos oportunidades de adquirirlo, perpetuando así su exclusión. Esta idea se vincula directamente con la denuncia que hace la canción "Millones de niños", al mostrar cómo desde la infancia se limita el acceso a condiciones dignas de vida, educación y desarrollo, lo que impide que millones de niños puedan romper el ciclo de pobreza y marginación.

Ahora bien, Pierre Bourdieu argumenta que las desigualdades sociales tienden a reproducirse a lo largo del tiempo, debido a la forma en que se transmiten los recursos y las disposiciones culturales de generación en generación. Esta reproducción ocurre principalmente a través de instituciones como la escuela y la familia, que actúan como mecanismos de legitimación y perpetuación del orden social.

En este contexto, Bourdieu introduce el concepto de habitus, que se refiere a las disposiciones, percepciones y comportamientos internalizados por los individuos como resultado de su crianza y experiencia social. El habitus moldea la manera en que las personas interpretan el mundo, toman decisiones y actúan, y está profundamente influenciado por las condiciones sociales en las que crecieron.

Una forma interesante de aplicar esta teoría al análisis de la música rock es observar cómo se dividen los subgéneros y quiénes los consumen. Por ejemplo, quienes escuchan a El Tri, agrupación representativa del rock urbano, suelen pertenecer a sectores populares, mientras que quienes consumen a Maná, banda asociada al rock pop, tienden a ubicarse en sectores medios o altos. Bourdieu sostiene que estas preferencias musicales no son meramente estéticas, sino que están estrechamente relacionadas con la posición social de los sujetos. El habitus influye

en la sensibilidad artística, en los gustos musicales y en la forma en que se valora cada expresión cultural.

Sumado a ello, Bourdieu demuestra que la clase dominante establece los estándares, valores y criterios culturales que definen lo que se considera legítimo o prestigioso. Las instituciones culturales, como las disqueras, juegan un papel clave en este proceso, ya que influyen en la difusión y visibilidad de ciertos estilos musicales. Mientras que los géneros más comerciales reciben apoyo y promoción, otros estilos más marginales, como el rock urbano, enfrentan mayores dificultades para acceder a audiencias amplias y espacios de reconocimiento.

Este análisis permite entender cómo el rock, lejos de ser una expresión homogénea, se convierte en un campo de lucha simbólica, donde se disputan sentidos, identidades y posiciones sociales. En este sentido, el rock urbano no sólo representa una estética musical, sino también una forma de resistencia cultural frente a la hegemonía impuesta por las clases dominantes.

3.7 Rock y aprendizajes

Hasta este momento, hemos analizado desde la sociología de la educación dos letras representativas del rock urbano, interpretándolas como herramientas educativas a la luz de las teorías de Paulo Freire, Pierre Bourdieu, y Carlos Marx. A partir de este enfoque, afirmamos que la música rock constituye una forma artística de libre expresión de demandas políticas y sociales frente a una sociedad que, en muchos casos, se presenta como represora y conservadora.

De esta idea se desprende que el rock puede ser entendido como un movimiento contracultural, ya que, aunque ha permanecido vigente durante décadas, continúa impactando a la sociedad mediante la búsqueda de términos revolucionarios y contestatarios que desafían el orden establecido. Su carácter disruptivo no sólo se manifiesta en lo musical, sino también en lo ideológico, convirtiéndose en un canal legítimo de crítica social.

Con base en lo expuesto, también sostenemos que la música rock ha contribuido significativamente a que sus oyentes se sientan parte de una colectividad, generando un sentido de pertenencia que puede influir en su comportamiento, pensamiento y acción. La música, en este sentido, no sólo entretiene, sino que provoca reflexión, moviliza emociones y puede incidir en la transformación personal y colectiva.

Ignorar la importancia del rock como fenómeno cultural y educativo ha sido catastrófico para el desarrollo humano, especialmente en lo que respecta a la innovación de modelos de enseñanza y aprendizaje. A lo largo de este análisis, hemos verificado que el rock transmite a sus oyentes situaciones de la vida cotidiana que les permiten sumergirse en su propia realidad. Esta inmersión emocional y reflexiva convierte al oyente en sujeto y objeto de su experiencia, permitiéndole aprender desde sus emociones, vivencias y contextos.

Al profundizar en el análisis de la canción “Millones de niños”, se revela un entramado complejo de desigualdades que puede ser interpretado desde múltiples enfoques teóricos. En primer lugar, Carlos Marx, Friedrich Engels, Brubaker y Frederick ofrecen una lectura estructural de la pobreza infantil como resultado directo de la lucha de clases. La letra de la canción expone cómo el sistema capitalista condena a millones de niños a condiciones de miseria, al priorizar la acumulación de riqueza por parte de la burguesía sobre el bienestar de la clase trabajadora. Esta situación refleja la lógica de la explotación laboral, la alienación y la reproducción de la desigualdad, pilares fundamentales del pensamiento marxista.

Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, esta desigualdad no sólo se manifiesta en lo económico, sino también en lo cultural y simbólico. El concepto de capital cultural permite entender cómo los niños marginados carecen de acceso a los conocimientos, habilidades y legitimaciones que les permitirían integrarse en los espacios sociales dominantes, “el capital cultural incorporado se refiere a las disposiciones duraderas del cuerpo y la mente: habilidades lingüísticas, conocimientos enciclopédicos, gustos estéticos y maneras de comportarse que se

adquieren principalmente a través de la socialización familiar temprana”⁹⁷. El habitus, como sistema de disposiciones internalizadas, se forma en contextos de exclusión y limita las posibilidades de movilidad social. La canción, al visibilizar esta realidad, denuncia también la forma en que las instituciones culturales como las disqueras, los medios de comunicación y el sistema educativo perpetúan la invisibilidad de los sectores populares.

Luis Villoro, por su parte, aporta una dimensión ética y filosófica al análisis. Su crítica al poder como imposición y su defensa de una racionalidad incluyente permiten interpretar la canción como una resistencia simbólica frente a un orden injusto. Villoro sostiene que “escapar del poder no equivale a aceptar la impotencia [...] sino resistirlo. Al poder se le opone entonces un contrapoder”⁹⁸En este sentido, “Millones de niños” interpela a la conciencia colectiva para asumir una postura ética ante la exclusión infantil.

Brubaker y Frederick, desde la sociología de la identidad, permiten entender cómo la música del rock urbano contribuye a la construcción de identidades colectivas. La canción no sólo narra una realidad, sino que también crea un espacio de pertenencia para quienes se reconocen en ella. En contextos de marginación, el rock urbano funciona como una forma de autoafirmación, donde los oyentes se identifican como parte de una comunidad que comparte experiencias, emociones y luchas.

Desde el enfoque educativo, John Dewey y Paulo Freire coinciden en que el aprendizaje debe partir de la experiencia concreta del sujeto. Dewey propone una

⁹⁷ Pierre Bourdieu, *El capital cultural en la teoría de Pierre Bourdieu: reproducción social y desigualdad*, Estudyando, 4 abril 2025, <https://estudyando.com/el-capital-cultural-en-la-teoria-de-pierre-bourdieu-reproduccion-social-y-desigualdad/>.

⁹⁸ Luis Villoro, “Luis Villoro: poder, democracia, multiculturalismo,” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 61, núm. 227 (2016): 409–416, <https://www.elsevier.es/es-revista-revista-mexicana-ciencias-politicas-sociales-92-articulo-luis-villoro-poder-democracia-multiculturalismo1-S0185191816300344>.

educación activa, basada en la interacción con el entorno, mientras que Freire defiende una educación liberadora, centrada en el diálogo y la concientización. “Millones de niños” y “Falsa Sociedad”, en este sentido, se convierten en una herramienta pedagógica que permite a los oyentes reflexionar sobre su realidad, desarrollar pensamiento crítico y movilizarse hacia la transformación social. Las canciones aquí citadas no sólo transmiten información, sino que provocan emociones, despiertan conciencia y fomentan la acción.

3.8 Entrevistas testimonios desde la educación: una lectura marxista, freiriana y bourdieusiana ⁹⁹

Primera entrevista

Javier Hernández “Chelico”- Reconocido cronista, periodista y promotor cultural del rock mexicano.

1. ¿Cuál es tu nombre completo y edad?

R: Javier Hernández Chelico 69 años

2. ¿Cuál es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock?

R: No creo que haya una ideología determinada. El rock es individual, pero colectivo; no tiende a ninguna postura política. Más bien, tiene un sentido de adaptación, dependiendo del grupo y dependiendo de la época.

⁹⁹ Todos los participantes entrevistados autorizaron expresamente la inclusión de sus nombres en esta tesis, en conformidad con los principios éticos de consentimiento informado y respeto a la identidad.

Lo que sí, es libertario. Esa palabra es muy adecuada para el rock. Los jóvenes de todas las edades que siguen al rock, nadie más los puede adoctrinar, más que el rock.

No hay algún político detrás del rock. Podría pensarse, al hablar de cuestiones locales, que por ejemplo el Partido Acción Nacional (PAN) organiza una tocada de rock y que por eso los jóvenes van a votar por el partido, pero no es cierto.

Como ya mencioné, el rock es libertario. Es decir, tiene una libertad de pensamiento y de acción que muy pocos ritmos y muy poca música consiguen.

3. ¿Crees que hay símbolos, valores, tradiciones y prácticas culturales que se manifiestan dentro de la música del Rock que de alguna manera te influyan?

R: Sí, claro, por supuesto. El rock, aparte del ritmo, aparte de la musicalidad, del sonido, me acercó a la lectura.

Yo, la primera vez que escuché la palabra blues, fue en una canción de rock mexicano de los Teen Tops que se llama “El Rey Criollo”: “cuando suena el blues, yo me siento morir”. Yo decía: ¿qué es el blues?, ¿qué instrumento es el blues? Te genera curiosidad, te invita a la lectura, te invita a investigar.

Una muestra de lo anterior son los punks. Los punks son unos chavos muy letrados, los drack. Es decir, te empuja a la cultura tradicional. La palabra “contracultura” se me hace medio rara. Contracultura quiere decir que estás en contra de la cultura establecida. Para mí, es completar la cultura establecida. El rock, en estos términos, no es ir en contra de la cultura, es complementar la cultura que adquieres.

4. ¿Qué es lo que hace que se mantenga vigente la música del Rock?

R: Todo lo que hemos hablado, lo que ofrece cultura... Generalmente, a quien le gusta la música, la disfruta. Yo creo que tiene ganas de vivir y de aprender, y más en el rock.

Tú ves un slam y ves a los chavos punk. Tú dices: “esos cuates están desperdiciando su vida”. Probablemente lo estén haciendo, pero la están disfrutando. Me emociona ver un slam por todo el vigor que le meten los chavos, me emociona. Parecen una horda de salvajes, pero yo he visto cómo cae alguien y ellos mismos lo levantan. ¡El rock es tan grandioso! Posiblemente esté exagerando, pero está lleno de matices y de cosas fuertes.

Como mencionaba, el rock es libertario, por lo que te desafiana de las cuestiones que te imponen un modo de vida —llámale sociedad, religión, política—, un modo de vida que te impone ciertas reglas.

El rock, cuando lo escuchas, inclusive a solas, te libera (o al menos hablo en primera persona). El rock no es solo un ritmo: escuchas las letras y algo te dicen. Busca siempre el contenido que está oculto. Como toda la cultura, es de interpretación. Así sea un cuadro, cada uno interpreta la cultura a su modo.

5. ¿Crees que el Rock es una forma artística para la libre expresión de demandas políticas, que finalmente construirían una contracultura?

R: El término de contracultura es una confrontación con el sistema político y social, con justa razón. Tiene la misma problemática que un campesino, alguien que esté inconforme con el trato que le da la sociedad o el sistema. Y el rock también lo hace, aunque no es tan obvio como hacer una manifestación de rockeros.

Ellos, por medio de sus canciones y modo de ser, constituyen una confrontación con el sistema, desde lo religioso hasta lo social. Claro, utilizan el micrófono y la guitarra para ser muy directos y mentarle la madre al sistema, o para enmascararlo —es decir, palabras encubiertas, pero que se entienden perfectamente, que están dirigidas a alguien o algo en especial.

6. ¿Te has sentido beneficiado o perjudicado por ser seguidor de la música del Rock, en tanto hay evidentes prejuicios por parte de la sociedad hacia dicho género?

R: Si ha pasado, no me he dado cuenta. Nunca me he sentido rechazado. Obviamente, no voy a lugares donde no quepo, aunque no me dedicara al rock. Por sentido común, no pondría en juego mi estabilidad emocional o autoestima.

Yo te hablaría todo lo contrario: el rock me ha dado mucho. En las últimas semanas he visto que las personas me quieren, y eso es muy difícil de conseguir. Déjame ser cursi: ¡eso te llena!

He tenido la oportunidad no solo de escribir, y me felicitan por ello. Eso es una satisfacción. Hay un dicho entre reporteros: que el reportero es “anónimo pobre”. Entonces, hay que buscar ser feliz. Tú lees una nota y lo último que ves es quién la escribió. El hacer lo que te gusta te hace feliz.

A veces te creen revolucionario porque eres un periodista que se dedica a escribir del rock, pero no eres tan revolucionario. Solo hay ocasiones en que te enfrentas y sí cuestionas. Es muy difícil que te alinees, ya sea social o políticamente, a una tendencia. Siempre estás cuestionando. Eso es lo chido del rock, y además, poder mirar a todos de frente.

7. ¿La música del rock urbano tiene mensajes positivos, que pueda transmitirte algún tipo enseñanza?

R: La canción de “Él no lo mató”, de El Haragán, termina diciendo: “Padres, cuiden a sus hijos”. Por ejemplo, por la canción de “Camita cerebral”, en mi adolescencia terminé odiando a los sindicatos.

El rock que produce la industria es para divertir, o canciones como “Perro Lanudo”, de los Rockin Devils, es una poesía.

Yo le debo mucho al rock, y el rock me llevó al periodismo. Y el periodismo es una de las cosas que llena mi vida. Decía García Márquez que el periodismo es el mejor oficio del mundo

Segunda entrevista

David Lerma conocido como “El Guadaña”, fue el vocalista y fundador de la Banda Bostik, una de las agrupaciones más emblemáticas del rock urbano en México

1. ¿Cuál es tu nombre completo y edad?

R: David Lerma Gonzales músico originario de Tlanepantla Estado de México de 63 años.

2. ¿Cuál es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock?

R: Para mí, el rock no es una simple forma de vida. Para mí, es toda una vida llena de arrebatos y de prejuicios por parte de mucha gente que no cree en nosotros. Siempre hemos sido censurados en el rock and roll. Es mentira que ya se acabó la censura, que gracias al internet

ya contamos con los medios de difusión para propagar el rock. La realidad es mucho más cruda: en realidad, sí existen los medios, pero para salir adelante y poder tocar, hay muchas bandas de rock que sacrifican años y son mal pagadas. Si a nosotros, que somos los grupos grandes, pioneros, nos tratan con la punta del zapato, imagínate los chamacos que apenas empiezan a tocar rock.

Hay una falta de respeto para los músicos del rock urbano tan grande, que pocos son los buenos organizadores que se avientan la bronca y los que verdaderamente no se dejan, y hacen tocadas seguidas. Nosotros acabamos de cumplir 40 años tocando, y nos mantenemos de tocarle rock a la banda. Son cuatro décadas; ya les cantamos a cuatro generaciones. Le estamos tocando a los abuelitos de los abuelitos, y la verdad es una cosa que a mí me da mucho gusto.

En la pandemia me lastimé el pie, y como me desaparecí algún tiempo, pensaron que me había dado COVID. Pero las ganas, el amor a la gente y a mi banda, el amor a tantas cosas bonitas que me ha dado la vida referente al rock... hay satisfacciones tan lindas. Yo no me puedo quejar de haber conocido a tanta gente, de haber conocido tantos lugares —la Unión Americana— y sigo conociendo lugares. Hay que seguir el duro camino del rock mexicano, porque es muy difícil. Y no nada más aquí: en todo Centro y Sudamérica los jóvenes tenemos los mismos problemas.

Si el trabajo lo haces solo para ti, no tiene caso. Yo digo que, si se tiene miedo de salir a la calle y sonreírle a la gente, entonces ¿de qué vale vivir? Hay que expresar los sentimientos que tiene cada uno. Por ejemplo, todas mis canciones tienen un mensaje, completamente todas.

3. ¿Crees que hay símbolos, valores, tradiciones y prácticas culturales que se manifiestan dentro de la música del Rock que de alguna manera te influyan?

R: El rock me ha traído el amor a la vida, el respeto a la libertad, a la enseñanza, y enseñarles a todos que sí se pueden hacer las cosas con un poco de dedicación y de preparación. Que se deben de esforzar y salir adelante siempre, que si se caen tienen que levantarse, no queda de otra, porque aquí en México no tenemos las mismas oportunidades que en otros lados.

Aparte, nosotros no tocamos cancioncitas de chamaquitos malvaviscos de canela dulce. Cantamos las realidades, lo que es el verdadero amor a la banda. Te sirven los mensajes positivos. Lo más importante es valorarse, tratar de hacer las cosas muy bien, porque sí se pueden hacer bien las cosas. Aunque tenemos obstáculos, debemos tratar de brincarlos y deshacernos de ellos, porque no te imaginas lo bonito que es que te acepten tu trabajo tal y como tú lo has logrado hacer.

4. ¿Qué es lo que hace que se mantenga vigente la música del Rock?

R: Depende de cada quien, pero hay muchos que dejan de tocar rock porque les dan más dinero en otro lado. Habemos músicos de tiempo completo que amamos la música, y nosotros somos los responsables para las nuevas generaciones del rock, que le van a echar ganas porque, cuando nos vean a nosotros contentos y sonriendo, hay muchos chamaquitos que piensan que el mundo del rock es el vicio, las mujeres y el desmadre. Y puede que sí, pero lo más importante de esto es transmitir que hay que dedicarle tiempo a la música, porque es muy celosa. Es como una mujer: si no la atiendes, se va.

El rock es mágico, te transforma, te da vida, te da fuerzas para salir adelante. Mis amigos, por los que yo aprendí a tocar, siguen hasta que el cuerpo aguante. Y te puedo mencionar muchos grupos del rock del Avandarazo, como Alex Lora, Los Dug Dugs, Tinta Blanca, que todavía siguen vigentes en su ramo. Esa es la verdad de que el rock se mantenga vigente: por personas como ellos y, además, porque en las zonas urbanas no ha cambiado nada. En las zonas urbanas hay mucha gente pobre. Por ejemplo, en mi barrio, la gente es pobre, humilde y noble.

Los papás de la vieja guardia de antaño nos escuchan, ponen los discos, y las nuevas generaciones los escuchan porque el rock no es una simple forma de vivir. No es un pasatiempo, no es una moda, sino que es toda una forma de vivir, donde va de generación en generación, de padres a hijos, de abuelos a nietos. Y eso es maravilloso.

Es algo muy bonito ver familias completas de rockandroleros. Cuando yo hacía tocaditas gratis, llegaba toda la familia completa: desde el niño con sus pelos parados, mis amigos con su mata larga y vestimenta de mezclilla. Eso es lo que hace que se mantenga vigente el rock: haciendo bien las cosas, aunque las oportunidades sean pocas. Por ejemplo, en las tocaditas son 15 a 20 grupos mal pagados, mal atendidos, con espectáculos mediocres, pero todos van con un corazón lleno de rock and roll. Todos van a disfrutar.

5. ¿Crees que el Rock es una forma artística para la libre expresión de demandas políticas, que finalmente construirían una contracultura?

R: El rock siempre ha sido político. Es la única música que protesta por todo lo que se nos ha hecho, y no solo a nosotros, sino en general. Es la única música que trata de decir la verdad, que trata de escupir todo el veneno que nos han aventado.

El rock ha sido tan censurado, tan atacado, que nosotros nos defendemos por medio de la música, porque a través de ella siempre protestamos y denunciemos.

El rock es la única música de protesta que puede sacar al país adelante, y lo ha sacado adelante. No como la música del reguetón, que habla de sexo, que únicamente incita a los chamaquitos a hacer cosas indebidas.

¿Qué podemos hacer en un país en donde a la mayoría le gusta la música convencional? Pero cuando nos juntamos la minoría, hay un buen espectáculo. Ahí se ve de qué tamaño es el rock de la banda. Por ejemplo, cuando vienen grupos extranjeros. Porque la verdad es que el rock no era mexicano. Desde Los Rebeldes del Rock, Enrique Guzmán y todos ellos, nada más transformaban las letras de las canciones al español, porque la realidad es que todas eran igual.

Cuando yo empecé, me di cuenta de que no podíamos seguir haciendo copia de las canciones extranjeras, porque tenemos palabra, tenemos voz. Y a mí me da mucho gusto que la gente me acepte (sin ego), por la forma de cantar mis canciones, por la forma de dirigirme al público, por la forma de expresarme, por la forma de convivir con ellos, por la rabia que tengo cuando estoy arriba de un escenario tratando de transmitir algo que nos hace falta. Y no solo para la banda que me va a escuchar, sino también para los músicos, para que vean que, a pesar de que han pasado 40 años, uno sigue con la misma garra, con la misma pasión y amor a la música del rock and roll, del rock de la banda para la banda.

- 6. ¿Te has sentido beneficiado o perjudicado por ser seguidor de la música del Rock, en tanto hay evidentes prejuicios por parte de la sociedad hacia dicho género?**

No me puedo quejar. Hemos tocado en barrios bajos con 15 o 20 personas, y hemos tocado en escenarios con más de 20 mil personas. He tocado en los barrios de cerros, he cantado en teatros, en el Auditorio Nacional, en Estados Unidos. He tocado en los mejores lugares en provincia, en lugares que dan miedo. Pero lo que nunca dejamos de hacer nosotros es transmitir, porque el día que dejemos de tocar en los barrios —en las zonas marginadas, nombradas así por las autoridades— ya jamás vamos a ser lo mismo, porque las canciones que escribo son para ellos.

Los músicos que tengo son talentosos, y yo también me siento con mucho talento como para participar en cualquier evento de rock, con cualquier persona. El claro ejemplo es el Vive Latino, que es otro sector de audiencia. Mis canciones son para todo público. Es una satisfacción tan grande, que yo, la verdad, le debo tanto a la música que así me quiero morir: arriba del escenario.

Todo lo que uno se ha ganado en tantos años de carrera no vale nada comparado con los gritos de la banda, con los aplausos del público, con la gente que va conmigo y llora porque tiene problemas, porque ingieren alguna sustancia, por la fármaco-dependencia, por la falta de educación, o porque se salen de su casa. Cuando a un niño lo rechazan en su casa, sale a las calles con su segunda familia, que es la banda. A esos chavos son a los que les canto la canción de “Déjala ser”, una niña que no tenía ni 14 años cuando la conocimos, y ya andaba en la calle. De hecho, nosotros le hicimos sus XV años.

El mensaje que yo digo es que son niños que salen a la calle por no tener atención y amor. También digo que, gracias a la desintegración familiar y los problemas económicos en su casa, encuentran como única solución la droga. Y uno tiene la obligación, como músico, de tratar de alentarlos, tan siquiera un poco, con las canciones. En donde

digo: “Si no la ayudas, no la ataques. Mejor déjala ser”, “Vive y deja vivir”.

7. ¿La música del rock urbano tiene mensajes positivos, que pueda transmitirte algún tipo de enseñanza?

Claro. Por ejemplo, la canción de “Racismo”, esas canciones tan bellas de sexo y su realidad, que le dicen a los jóvenes que se tienen que cuidar. Otro ejemplo sería la canción “Dolor de madre”, que les transmite a los jóvenes que se tienen que cuidar, porque al no hacerlo les provocan gran dolor a sus familiares.

También está la canción “Ladrón de barrio”, por la cual me entregaron un reconocimiento. Habla de chavos que salen a delinquir porque no les queda de otra. Todo tiene un porqué en esta vida, y es el fruto de este maldito gobierno, que es lo que nos ha dejado: donde los niños crecen en un lugar donde sus padres no tuvieron la oportunidad de tener educación, y donde el pueblo estaba jodido.

Por eso mis convicciones y mis canciones son de izquierda.

Tercera entrevista

Ramón Bozzo es un baterista legendario del rock mexicano, mejor conocido por su participación en la emblemática banda Peace and Love, una de las agrupaciones más representativas del movimiento de rock psicodélico y contracultural en México durante los años 70.

1. ¿Cuál es tu nombre completo y edad?

R: Ramon Ochoa Munguía 75 años

2. ¿Cuál es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock?

R: Cuando yo empecé, te inclinabas mucho por la música de Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes del Rock y Los Apson. La ideología era que te gustara la música. Yo siempre vi al rock como profesión, no como distracción, teniendo ganas de lograr algo con la música, es decir, respetándote a ti y a la música.

Yo digo que ahorita la música ya no tiene respeto. Ahorita la música ya se mueve con puras groserías. Ya hacen música solo por hobby, porque tienen otros oficios o profesiones

3. ¿Crees que hay símbolos, valores, tradiciones y prácticas culturales que se manifiestan dentro de la música del Rock que de alguna manera te influyan?

R: Claro, existen cosas culturales que conlleva la carrera de músico. En México se le han cerrado mucho las puertas a la cultura del rock, pero lo que yo no he entendido es por qué, si todo eso está cerrado, ¿por qué traen grupos extranjeros y a los grupos mexicanos no les dan prioridad?

Hay una guerra entre los músicos y los grupos, porque hay muchos que se respetan y otros que tiran a matar. Donde no hay unión. Hay muchos casos en donde los músicos tocan nada más por el alcohol. Yo tengo el orgullo de decir que me tocó la época de oro, lo más bonito de la música en todos los aspectos.

El gobierno nunca estuvo de acuerdo con el rock mexicano, porque en la época del rock and roll el gobierno mandó a cerrar todos los locales en donde se vendía café, té, y en donde tocaban las bandas del momento. La época de oro fue desde fines de los 60 hasta el 72, porque a partir de ahí la música ha ido cambiando y fueron quitando los lugares de centros nocturnos. Antes había lugares en donde tocar; ahora ya no hay lugares en donde tocar (los hoyos fonqui).

A los grupos mexicanos no los apoyan, así sea un costo accesible para la entrada, como 100 pesos. Aunque, si sabes hacer bien las cosas musicalmente, puedes lograr muchas cosas, como por ejemplo Caifanes o Maná.

4. ¿Qué es lo que hace que se mantenga vigente la música del Rock?

R: Hay eventos que están bien organizados, otros que no tanto. Pero, desgraciadamente, los organizadores son una bola de rateros, porque si tú tienes un grupo de renombre y cobras unos diez mil pesos, los organizadores siempre tratan de pagarte de tres mil a cuatro mil pesos. Aunque en el evento haya llegado mucha gente, ellos te dicen que no salió o que no tienen dinero para pagarte.

Nosotros, los músicos, tenemos culpa de que esos organizadores existan hasta la fecha. Si todos nosotros nos uniéramos, tendríamos mejores resultados en la industria del rock. Hay músicos que no se toman en serio la carrera y perjudican a los demás grupos.

Realmente me atrevo a decir que, de los que tocan rock en este momento, no hay ninguno que podría ser leyenda del rock mexicano, salvo El Tri. Como te comenté, yo viví la época de oro, en donde todos los que tocamos en esa época somos considerados leyendas del rock, como Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo, Teen Tops, Hooligans y Peace and Love.

NINGUNO DE LOS MÚSICOS NUEVOS ME ATREVERÍA A DECIR QUE LLEGARÍA A SER CONSIDERADO LEYENDA DEL ROCK MEXICANO. Hay una disminución de talento que va desde la letra de las canciones. Por otro lado, cuando hay gran talento, no lo toman en cuenta. Por ejemplo, el video de YouTube de Avándaro Sinfónico casi nadie lo vio.

Dentro del rock mexicano hay buenos músicos, no digo que no. Hay excelentes músicos, pero, desgraciadamente, nadie los pela. Y a los más chafas es a los que pelan. Los rockeros no estamos educados en el ámbito musical y de talento.

5. ¿Crees que el Rock es una forma artística para la libre expresión de demandas políticas, que finalmente construirían una contracultura?

R: En temas políticos no me meto, pero lo que sí puedo decir es que el estado siempre ha estado en contra del rock mexicano, si el gobierno apoyara al rock, el rock seria otra cosa (No hay difusión en los medios convencionales, y eso se debe al gobierno).

6. ¿Te has sentido beneficiado o perjudicado por ser seguidor de la música del Rock, en tanto hay evidentes prejuicios por parte de la sociedad hacia dicho género?

Me he sentido perjudicado, pero por otros grupos que apoyan a los empresarios gandallas. Mi trabajo se ha denigrado por músicos que reciben alcohol a cambio de su trabajo.

Los organizadores ponen en su cartel muchos grupos, en donde ni siquiera tienes el tiempo necesario para subirte al escenario. Por ejemplo, en Avándaro fueron 10 grupos. En las tardeadas de antes tocaban cinco grupos, y las tardeadas empezaban a las 5 de la tarde y a las 11 de la noche ya se había acabado el evento.

7. ¿La música del rock urbano tiene mensajes positivos, que pueda transmitirte algún tipo de enseñanza?

R: En general, la enseñanza que te transmite el rock y la música es que todo lo que hagas lo tienes que hacer con cariño y respeto para tu audiencia.

Algo que nos pudiera compartir acerca de Avándaro: Fue el festival más grande que ha existido en México. Jamás va a existir algo como Avándaro. Fue una experiencia que jamás me imaginé, porque toqué para una multitud de gente, y el grupo al cual pertenecía fue de los consentidos del público. Fue una cosa muy linda, que me llevaré hasta la muerte, y que ninguno de los grupos se imaginaba.

Todo lo que han dicho sobre la marihuana y la violencia durante el evento, todo eso es mentira. Todo fue como el nombre de mi agrupación: Peace and Love.

Cuarta entrevista

Ramón García conocido como Don Ramón del Tianguis Cultural del Chopo es una figura emblemática y respetada dentro de la historia del *rock mexicano* y la *contracultura urbana*. Es ampliamente reconocido como uno de los fundadores y pilares del Tianguis Cultural del Chopo, un espacio que desde 1980 ha sido punto de encuentro para músicos, coleccionistas, artistas y jóvenes interesados en el rock, el punk, el metal y otras expresiones culturales alternativas.

1. ¿Cuál es tu nombre completo y edad?

R: Ramon García 68 años

2. ¿Cuál es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock?

R: Cada músico del rock tiene su ideología. Uno, como público, percibe todas esas propuestas de los músicos; es por eso uno logra identificarse con tantos músicos a través de la historia, como el “Peace and Love” de los años 70, y después las revoluciones de pensamiento, las anarquías, la rebeldía y el amor. Cada músico tiene su forma de expresarse a través del rock, y uno, como seguidor, percibe todo eso.

3. ¿Crees que hay símbolos, valores, tradiciones y prácticas culturales que se manifiestan dentro de la música del Rock que de alguna manera te influyan?

R: Principalmente hay valores, basta seguir o escuchar la diversidad de propuestas, y te das cuenta a través del tiempo que lo que principalmente caracteriza a los rockeros son los valores, la hermandad, la convivencia y el respeto hacia las personas.

4. ¿Qué es lo que hace que se mantenga vigente la música del Rock?

R: La vida misma hace que todavía se mantenga vigente la música del rock. Cuando todavía hay gobiernos que no permiten el crecimiento de la gente, todavía hay abusos, se aumentan tantas cosas malas, la gente ha olvidado los valores... Entonces, para eso está el rockero: para sobrellevar estas situaciones.

5. ¿Crees que el Rock es una forma artística para la libre expresión de demandas políticas, que finalmente construirían una contracultura?

R: Muchos de los rockeros no se consideran contracultura, pero hay que decir que los músicos son artistas de la vida misma, son artistas de sus instrumentos, pero ellos no crean la contracultura, el rock no se hace como contracultura porque al final del día ellos hacen su cultura, pero no es ir en contra de la cultura establecida como tal, es ir en contra de los abusos del ser humano contra el ser humano, de poderosos contra quienes no lo son, abuso del gobernante contra el pueblo, etc. No precisamente se ha llamado como contracultura, pero sí, el rock siempre ha sido rebelión, siempre revolución como conciencias, la revolución de los pensamientos, la revolución para

regresar a los tiempos en los que había más convivencia que competencia.

6. ¿Te has sentido beneficiado o perjudicado por ser seguidor de la música del Rock, en tanto hay evidentes prejuicios por parte de la sociedad hacia dicho género?

R: Me he sentido beneficiado toda la vida. El Chopo nos ha dado todo lo que tenemos, todo lo que se va consiguiendo. Tú tienes valores y convicciones, y lo que hace El Chopo es respaldar esos pensamientos. Siempre me he sentido beneficiado, y personalmente no me he sentido perjudicado. Pero sí hubo muchas personas que perjudicaron a El Chopo por cuestiones económicas, en donde no se tenía tanto el concepto de “paz y amor” como la ideología que sustentan los rockeros.

7. ¿La música del rock urbano tiene mensajes positivos, que pueda transmitirte algún tipo de enseñanza?

R: Claro. Más que enseñanza, es el compartir. Nosotros, como seguidores, vamos adaptando o adjudicándonos algunos pensamientos. El rock tiene millones de seguidores porque una canción, de algún grupo del país que sea, hace que millones de personas se identifiquen con ella. Más que enseñanza, uno como público dice: “Todo lo que dice esa canción se refleja en lo que yo he tratado de decir”. Dependiendo de tu estado de ánimo enamorado, en contra del Estado o del sistema, o de gobiernos anteriores es mostrarse como es cada individuo. (Los máximos eventos donde se ha congregado más gente en la historia son en el rock and roll. El rock es el ritmo o la expresión artística que más fans tiene en el mundo).

¿Podrías comentarnos acerca de tu experiencia en El Chopo?

Cuando el tianguis se empezó a formar, todos los que empezamos con

esto los viejos, que nos llamamos con mucho gusto los fundadores nos reunimos para platicar, para expresarnos. Nunca lo vimos como una especie de labor o de trabajo, ni mucho menos como algo que nos fuera a dejar dinero. La presencia de mi puesto en El Chopo es de suma importancia para la historia discográfica del rock mexicano. En mi puesto, lo que exponemos o vendemos es rock iberoamericano. Es de los pocos lugares en todo El Chopo que aún nos gusta conservar el porqué y el para qué de El Chopo.

También hay que decir que hay una descomposición mental de algunos de mis compañeros, que se han ido prostituyendo. En mi barrio dicen: “Se han bajado los calzones y se empinan por dos pesos”. Pero afortunadamente seguimos muchos de los que llegamos aquí por un sábado, y a 44 años seguimos viniendo aquí por un sábado. Porque aún sentimos esa emoción de a quién vamos a conocer, quién te va a venir a visitar, esa emoción de saber qué disco vas a conseguir, esa alegría de saber qué disco se va a llevar alguien.

Mi labor es seguir promoviendo la discografía impresa del rock mexicano, desde los hippies hasta los ritmos que vienen.

Quinta entrevista

Rolando Medina es el fundador y vocalista principal de la banda mexicana Rock N' Rolas, un grupo emblemático del rock urbano que surgió en los años 90.

1. ¿Cuál es tu nombre completo y edad?

R: Luz Rolando Medina Giménez 48 años.

2. ¿Cuál es la ideología que sustentan los músicos y seguidores del rock?

R: Eso va cambiando generacionalmente, dependiendo de la época en la que se viva en el país. El rock nació principalmente como una protesta de los jóvenes, que dio inicio en Estados Unidos, y nosotros, al ser un país vecino, lo adoptamos fácilmente. De esta manera, se influía a los jóvenes de esa época.

El rock crudo del barrio se ve altamente influido por la onda hippie — con amor y paz—, además de la onda chicana. Algunos años después, surgió una postura en contra de la represión policiaca, especialmente después del concierto de Avándaro, cuando se satanizó el rock. Entonces, la ideología plasmada en las letras de las canciones de rock protestaba contra los abusos del poder gubernamental y, principalmente, contra la falta de libertad de expresión de los jóvenes. No había espacio para nuestra música, por eso los hoyos fonqui, y entonces los rockeros protestaron en contra de las injusticias.

Eso poco a poco fue cambiando, aunque a mí todavía me tocó que me subieran a la patrulla por el simple hecho de tener el pelo largo o por la vestimenta. Y yo creo que hemos logrado, afortunadamente, muchas cosas gracias a las protestas constantes: en la música, en las canciones, en la actitud de los chavos de nuestro público.

Con el paso del tiempo, noto que ya no es tanto la represión policiaca, sino ahora es la denuncia a la desigualdad social, a la pobreza que se vive en el país, a la falta de oportunidades que tenemos o que tienen los jóvenes. Esa es la protesta que está implícita en nuestras canciones: la miseria y la desigualdad social.

Ahora ya está cambiando hacia el asunto de que llegaron los covers románticos, pero aun así se mantiene una ideología muy fuerte, que es el amor. También cabe mencionar que los conciertos de rock han cambiado mucho: ahora puedes ir con la familia completa; antes no.

3. ¿Crees que hay símbolos, valores, tradiciones y prácticas culturales que se manifiestan dentro de la música del Rock que de alguna manera te influyan?

R: De inmediato me viene a la mente la imagen de Alex Lora, “El Tri”, con su playera de la Virgen de Guadalupe. Por tradición, el pueblo mexicano ha sido guadalupano, y ese es un símbolo que te influye no precisamente por el rock, pero la imagen en sí se refuerza cuando un grupo tan reconocido la utiliza en sus prendas.

El símbolo de la manita con los dos dedos arriba (como si fuera una “V”), que representa el amor y la paz, o el símbolo rocker que parece cuernitos, en realidad son símbolos que te caracterizan como rocker. También ayudan a mantener una comunidad que te brinda mensajes positivos, como “no a la guerra, sí al amor y a la fraternidad”.

4. ¿Qué es lo que hace que se mantenga vigente la música del Rock?

R: Que la gente se siga identificando con la letra de nuestras canciones, que uno escribe. Me han dicho que mis canciones les han ayudado cuando pasan alguna situación difícil, que gracias a mi música no se rindieron. Eso, en definitiva, hace que sigamos.

La música, en cuanto a la orquestación que tenemos el ritmo, la guitarra, la batería y todo lo que implica la música, es una música que te engancha, que tiene euforia, que te hace brincar, que te hace gritar. Como por ejemplo el slam, que después de entrar a uno, sales muy relajado, pues ahí sacas todas tus emociones que, de alguna manera, tienes reprimidas.

5. ¿Crees que el Rock es una forma artística para la libre expresión de demandas políticas, que finalmente construirían una contracultura?

R: Claro, como ya te lo mencioné, desde sus inicios el rock exigía demandas políticas desde una forma artística. Antes había grupos conformados por hasta 15 personas, pero después de lo de Avándaro y la represión, los integrantes de las bandas fueron menos. Muchas de esas bandas desaparecieron.

Es decir, la música del rock se fue transformando a partir de *Three Souls in My Mind*, que fue uno de los grupos que sobrevivieron y que nos dejaron una referencia. Aunque, a mi parecer, era uno de los grupos que cantaba más sencillo y que ahora se está retomando.

Ahorita se retoma el arma de buscar herramientas para producir discos de manera independiente, de utilizar herramientas tecnológicas en cuanto a calidad artística.

6. ¿Te has sentido beneficiado o perjudicado por ser seguidor de la música del Rock, en tanto hay evidentes prejuicios por parte de la sociedad hacia dicho género?

R: Sí, han llegado a perjudicarme por la vestimenta. He recibido muchas críticas. Por ejemplo, cuando llevamos rock a la feria de Xico, en Valle de Chalco, el patronato de la iglesia estaba con la mala idea del rock, cuando, a mi parecer, existen otros géneros de música más violentos o que incitan al degenere. Sin duda, el aparato represivo desde Avándaro estuvo también orquestado, y hasta la fecha sigue.

Sí hemos sido perjudicados, porque no nos han dejado crecer como artistas. Los estigmas que nos han puesto como el nombrarnos “rockeros mugrosos”, “analfabetas”, etc. nos han limitado.

Beneficiados también. La música me ha dado todo lo mejor que tengo en la vida: me ha llevado a viajar, he conocido gente maravillosa, pero sobre todo me ha dado una familia. Gracias a la música sobrevivo y puedo mantener a mi familia.

7. ¿La música del rock urbano tiene mensajes positivos, que pueda transmitirte algún tipo enseñanza?

R: Sí, claro. Pese a que se nos ha tachado de satánicos, violentos, drogados, yo siempre lo hago: les deseo buena suerte a mis compañeros, a los chavos que van a vernos, a ver a los grupos que les gustan. Les deseo buen camino, porque ya hay mucha violencia en las calles; hay que cuidarse más.

En resumidas cuentas, se fomenta el compañerismo, la lealtad, el ayudarse mutuamente. Y no lo digo yo, lo dicen todas las personas que han asistido a un evento de rock. Luego se esperan hasta el final del concierto porque ya no hay transporte y están lejos de casa; hacen amistad ahí, y de verdad he conocido amistades de años, inclusive noviazgos que terminan en juntarse o casarse. Y eso es gracias a la buena comunidad que se forma en los conciertos.

3.9 Análisis de entrevistas

En el presente apartado se analizan las entrevistas realizadas a cinco figuras representativas de la escena del rock: David Lerma Gonzales, músico pionero del rock urbano; Javier Hernández “Chelico”, cronista y promotor cultural; Ramón Bozzo, legendario baterista de la emblemática banda Peace and Love; Ramón García, uno de los fundadores del emblemático Tianguis Cultural del Chopo; y Rolando Medina, fundador de la banda Rock and Rolas.

A partir de los testimonios recopilados, se abordan dimensiones clave como la identidad, la resistencia, la memoria colectiva, la expresión artística y la construcción de vínculos comunitarios en torno al rock mexicano, especialmente en su vertiente

urbana y contracultural. Estos relatos permiten articular experiencias vividas con marcos teóricos críticos propuestos por Carlos Marx, Pierre Bourdieu y Paulo Freire, revelando cómo el rock urbano opera como un espacio de denuncia social, una forma de pedagogía alternativa y un vehículo de capital simbólico en contextos marcados por la exclusión y la desigualdad. Dichas dimensiones serán exploradas a lo largo del presente apartado mediante el análisis de entrevistas realizadas a músicos y seguidores del género, y al final se presentará una reflexión integradora que vincule los hallazgos empíricos con los enfoques teóricos mencionados.

Primera entrevista

El rock urbano mexicano no solo es música: es testimonio, es grito, es memoria. Nacido en los barrios populares, este género ha servido como espejo de las tensiones sociales que atraviesan a quienes lo crean y lo escuchan. Sus letras, cargadas de vivencias, denuncias y reflexiones, revelan una postura crítica frente a las estructuras que rigen la vida cotidiana: el poder político, la religión institucionalizada, la desigualdad económica y la exclusión cultural.

1.

En este contexto, figuras como **Javier Hernández “Chelico”** han sido clave para documentar y visibilizar el papel del rock urbano como fenómeno social. Aunque Chelico no se adscribe a una ideología formal, reconoce que el género confronta al sistema, lo cuestiona y lo subvierte desde lo simbólico. Esta confrontación, aunque no siempre explícita, puede ser leída como una forma de resistencia que se articula desde lo cultural.

Para comprender la profundidad de esta resistencia, es necesario acudir a marcos teóricos que permitan analizar cómo las expresiones artísticas reflejan y desafían las estructuras sociales. El pensamiento de Carlos Marx ofrece una herramienta poderosa para ello. Su crítica al sistema capitalista, su concepto de alienación y su

análisis de la ideología como mecanismo de control permiten entender cómo el rock urbano puede convertirse en una forma de lucha simbólica y educativa.

A continuación, se abordarán tres ejes del pensamiento marxista la ideología, la alienación y la lucha de clases como lentes para interpretar el papel del rock urbano en México. Esta aproximación no busca encasillar el género dentro de una doctrina, sino revelar cómo sus prácticas y discursos pueden dialogar con una tradición crítica que sigue vigente en la comprensión de lo social.

Conceptos destacados de la teoría de Carlos Marx — Crítica al sistema, ideología y alienación

- Contracultura como resistencia: Aunque Chelico no asume una ideología explícita, reconoce que el rock confronta al sistema político, social y religioso. Esta postura puede vincularse con la idea marxista de superestructura ideológica y cómo la música puede cuestionar las estructuras dominantes.
- Libertad individual vs alienación: El rock como práctica liberadora que desentronca la alienación del trabajo cotidiano, tal como Marx describe en el trabajo alienado en el sistema capitalista.
- Clase y lucha simbólica: La defensa del rock urbano y su vigencia en los barrios populares puede reflejar una forma de expresión proletaria, donde los músicos y sus seguidores, marginados por la cultura dominante, afirman su identidad.

Ahora bien, como ya hemos abordado anteriormente la educación no siempre ocurre en el aula. En los barrios, en las calles, en los escenarios improvisados, también se aprende. El rock urbano mexicano ha sido, para muchos, una puerta de entrada al pensamiento, a la reflexión y a la conciencia social. No es raro escuchar testimonios como el de Javier Hernández “Chelico”, quien afirma que fue la música quién lo llevó a la lectura, la investigación y al descubrimiento de nuevas formas de

entender el mundo. Esta experiencia, aparentemente informal, encierra una profunda dimensión pedagógica.

Paulo Freire, uno de los pensadores más influyentes en la educación crítica latinoamericana, sostiene que el proceso educativo comienza con la curiosidad del oprimido, con su deseo de comprender la realidad que lo rodea. En este sentido, el rock urbano puede ser visto como un detonante de ese proceso: sus letras, sus narrativas y su contexto invitan a cuestionar, a dialogar y a construir conocimiento desde la experiencia vivida.

Más aún, Chelico insiste en que el rock no adoctrina, sino que fomenta la libertad de pensamiento. Esta afirmación resuena con la pedagogía del oprimido de Freire, quien defiende una educación que no impone, sino que libera; que no transmite verdades absolutas, sino que promueve la autonomía intelectual. En el universo del rock urbano, esta pedagogía se manifiesta en canciones que interpelan a la sociedad, que denuncian injusticias y que invitan a la transformación.

A continuación, se explorarán tres dimensiones del pensamiento freiriano la educación por curiosidad, la conciencia crítica y el mensaje liberador para analizar cómo el rock urbano puede convertirse en una herramienta educativa que trasciende los límites de la escuela tradicional y se arraiga en la cultura popular.

Conceptos destacados de la teoría de Paulo Freire — Educación crítica y transformación social

- Educación por curiosidad: Chelico menciona que el rock lo llevó a la lectura y la investigación. Esto se vincula con Freire cuando plantea que la educación nace del interés del oprimido por entender el mundo.

- Conciencia crítica: Al afirmar que el rock no adoctrina y que fomenta libertad de pensamiento, se conecta con la idea freiriana de libertad intelectual y autonomía en la pedagogía del oprimido.
- Mensaje social en canciones: Las letras como “Padres, cuiden a sus hijos” son ejemplos de educación liberadora, que trasciende el aula y se da en el espacio cultural-musical.

Más allá de su potencia crítica y educativa, el rock urbano mexicano configura un universo cultural propio, con códigos, prácticas y valores que definen a quienes lo habitan. En este espacio, la música no solo se escucha: se vive, se comparte, se encarna. Javier Hernández “Chelico” ha documentado cómo el rock urbano se convierte en un estilo de vida, en una forma de conocimiento y en una comunidad que se construye desde abajo, al margen de las instituciones culturales oficiales.

Para comprender esta dimensión, el pensamiento de Pierre Bourdieu ofrece herramientas clave. Su teoría sobre el capital cultural, el habitus y los campos sociales permite analizar cómo los actores del rock urbano adquieren saberes, construyen identidades y se posicionan en el entramado social. En este sentido, el rock funciona como un capital cultural alternativo, donde el valor no se mide por títulos académicos, sino por experiencias, lecturas autodidactas y participación en la escena.

Chelico relata cómo una canción puede despertar el interés por la lectura, cómo el “slam” esa danza colectiva de cuerpos en movimiento expresa solidaridad y pertenencia, y cómo los músicos y seguidores del género saben intuitivamente dónde “cabén” y dónde no. Estas vivencias pueden ser interpretadas como expresiones del habitus: disposiciones aprendidas que guían la acción y que se forman en contextos específicos, como el campo cultural del rock urbano.

Entonces exploramos tres conceptos centrales de Bourdieu: capital cultural, habitus y sentido del lugar para analizar cómo el rock urbano configura una identidad colectiva que desafía las jerarquías culturales tradicionales y reivindica formas de saber y de ser que emergen desde lo popular.

Conceptos destacados de la teoría de Pierre Bourdieu — Cultura, capital simbólico y habitus

- El rock como capital cultural alternativo: Chelico encuentra valor en el rock como medio de conocimiento, comunidad y estilo de vida. Puedes vincularlo con el capital cultural adquirido fuera de instituciones formales, como la lectura provocada por una letra.
- Habitus y práctica colectiva: En el slam, describe una práctica corporal llena de vigor y solidaridad. Eso puede leerse como un ejemplo de habitus colectivo en el campo cultural del rock.
- Identidad de clase: La afirmación de no ir donde no “cabe” habla de una comprensión intuitiva de los campos sociales, muy cercana a lo que Bourdieu define como el “sentido del lugar” en un campo determinado.

Segunda entrevista

Tras haber explorado las reflexiones de Javier Hernández “Chelico” sobre el papel del rock urbano como fenómeno cultural, educativo y simbólico, resulta pertinente ampliar la mirada hacia otras voces que participan activamente en esta escena. La siguiente entrevista ofrece una nueva perspectiva desde dentro del movimiento: la de un músico que, además de interpretar, vive y transmite los valores del género en su cotidianidad.

Para comprender el alcance ideológico y educativo del rock urbano mexicano, es indispensable escuchar a quienes lo han construido desde el escenario, la calle y la

comunidad. **David Lerma, conocido como “El Guadaña”**, fue vocalista y fundador de la Banda Bostik, una de las agrupaciones más emblemáticas del género. Su trayectoria no solo representa la evolución musical del movimiento, sino también la consolidación de una identidad colectiva que ha resistido el paso del tiempo y las barreras impuestas por la cultura dominante.

La voz de “El Guadaña” no se limita al micrófono: es también una voz crítica, reflexiva y profundamente conectada con las realidades sociales de los barrios populares. En esta entrevista, Lerma comparte su visión sobre el papel del rock urbano como medio de expresión, como espacio de aprendizaje y como forma de vida.

Esta conversación complementa la mirada de Javier Hernández “Chelico” y enriquece el análisis al incorporar la experiencia directa de un músico que ha vivido el rock urbano desde adentro. A través de sus reflexiones, se profundiza en la dimensión educativa del género y en su capacidad para transformar no solo conciencias, sino también comunidades.

Las palabras de David Lerma “El Guadaña” revelan una experiencia vivida que, aunque no formulada desde la teoría, se alinea profundamente con los postulados de Carlos Marx sobre la explotación, la alienación y la lucha de clases. Su testimonio permite observar cómo el sistema capitalista impacta directamente en los músicos del rock urbano, quienes, a pesar de su contribución cultural, permanecen marginados de los beneficios económicos y simbólicos que genera su trabajo.

Uno de los puntos más contundentes es la denuncia sobre la precariedad laboral en el medio musical. Lerma señala que incluso los pioneros del género han sido mal pagados, invisibilizados o explotados. Esta situación puede ser interpretada desde

el concepto marxista de **plusvalía**, en el que los trabajadores en este caso, los músicos producen valor que es apropiado por otros (productores, promotores, plataformas), sin controlar los medios de producción ni recibir una retribución justa. El músico urbano, entonces, se convierte en un trabajador alienado, cuya creatividad es mercantilizada sin reconocimiento pleno.

Asimismo, Lerma critica la aparente libertad que ofrecen los medios digitales, como el internet, para difundir música. Esta observación remite a la idea de que el sistema capitalista no solo domina la producción material, sino también la **superestructura ideológica**, incluyendo los canales de comunicación y difusión cultural. Aunque el acceso parece abierto, las dinámicas de visibilidad, monetización y censura siguen respondiendo a intereses económicos que excluyen a las voces populares.

Finalmente, el rock urbano se presenta, en sus palabras, como una forma de **resistencia estructural**. No se trata solo de música, sino de una postura frente al mundo, una conciencia de clase que se expresa en letras, actitudes y prácticas colectivas. Esta contracultura, que nace en los márgenes, se opone al sistema dominante y reivindica la dignidad de quienes han sido históricamente excluidos. En este sentido, el rock urbano encarna la lucha simbólica del proletariado, tal como Marx la concibe: una confrontación no solo económica, sino también cultural e ideológica.

Conceptos destacados de la teoría de Carlos Marx — Crítica al sistema capitalista y lucha de clases

- Explotación laboral: David habla de músicos mal pagados, incluso los pioneros del género. Esto puedes relacionarlo con la plusvalía y cómo los músicos urbanos no controlan los medios de producción ni obtienen el valor completo de su trabajo.
- Censura y medios de difusión: La crítica a la falsa libertad del internet remite a cómo el sistema capitalista controla incluso los canales culturales.

- Contracultura como resistencia: El rock se presenta como expresión de lucha, lo que se alinea con la conciencia de clase y la oposición estructural del proletariado al sistema dominante.

Las palabras de David Lerma “El Guadaña” permiten observar cómo el rock urbano mexicano configura un campo cultural propio, con sus reglas, valores y formas de legitimación. Aunque despreciado por sectores hegemónicos, este género posee un **capital simbólico** que es altamente valorado dentro de comunidades populares, donde las tocaditas, las letras y las prácticas colectivas adquieren un sentido profundo de pertenencia.

Bourdieu sostiene que el capital cultural no se limita a la educación formal, sino que también se transmite en espacios informales, como la familia, la comunidad o la cultura popular. Cuando Lerma menciona que el rock se hereda “de abuelos a nietos”, está describiendo un proceso **de reproducción cultural** que perpetúa no solo gustos musicales, sino también formas de resistencia, identidad y visión del mundo. Esta transmisión generacional refuerza el habitus, entendido como el conjunto de disposiciones aprendidas que guían la acción y que se forman en contextos sociales específicos.

El campo del rock urbano, entonces, se configura como un espacio alternativo donde se produce y se legitima un tipo de saber que no pasa por las instituciones oficiales. Las canciones de Lerma, según él mismo afirma, educan en valores: hablan de respeto, de comunidad, de conciencia social. Esta educación informal representa una forma de capital cultural alternativo, que se transmite a través de la experiencia estética, la participación colectiva y la identificación simbólica con el género.

Además, el hecho de que las tocaditas se realicen en barrios marginados no es casual: revela cómo el campo cultural del rock urbano está marcado por la experiencia de clase. Los músicos y seguidores saben intuitivamente dónde “cabén” y dónde no, lo que Bourdieu denomina el sentido del lugar. Esta conciencia espacial y simbólica refuerza el habitus colectivo, que se expresa no solo en el gusto musical, sino en la forma de vestir, de hablar, de moverse como en el slam y de construir comunidad.

En suma, el testimonio de “El Guadaña” confirma que el rock urbano no solo es música: es una forma de vida que articula saberes, valores y prácticas desde lo popular, y que desafía las jerarquías culturales tradicionales al reivindicar un capital simbólico propio.

Conceptos destacados de la teoría de Pierre Bourdieu — Capital cultural, habitus y campo

- Capital simbólico del rock urbano: Aunque despreciado por muchos, el rock tiene valor entre ciertos grupos. Las tocaditas en barrios marginados muestran cómo el habitus y el campo cultural están marcados por la experiencia de clase.
- Transmisión generacional: Al mencionar que el rock pasa de abuelos a nietos, se puede vincular con la reproducción cultural que perpetúa formas de resistencia.
- Educación informal: David menciona que sus canciones educan en valores, lo cual se traduce en formas no institucionales de transmisión de capital cultural alternativo.

También podemos citar la pedagogía de Paulo Freire parte de una convicción profunda: la educación debe ser una práctica de libertad, no de domesticación. En los márgenes del sistema educativo formal, el rock urbano mexicano encarna esta visión al convertirse en un espacio donde se enseña, se reflexiona y se transforma. Las canciones de David Lerma “El Guadaña” no solo entretienen; educan. Hablan

de respeto, de cuidado, de conciencia social. En ellas, se transmite una ética popular que busca proteger a los jóvenes, fortalecer la comunidad y promover el pensamiento crítico.

Freire sostiene que la educación comienza cuando el oprimido se pregunta por su realidad. En este sentido, el mensaje de Lerma es “si el trabajo lo haces solo para ti, no tiene caso” revela una conciencia crítica que trasciende el individualismo y se orienta hacia lo colectivo. Esta idea se alinea con la pedagogía del oprimido, que busca despertar el sentido de responsabilidad social y fomentar la transformación desde abajo.

Además, el vínculo entre el artista y su público no es unilateral. Lerma describe una relación de reciprocidad, donde el músico aprende de su audiencia y viceversa. Esta dinámica representa lo que Freire llama **educación dialógica**: una comunicación horizontal, auténtica, donde no hay emisores pasivos ni receptores obedientes, sino sujetos que construyen conocimiento juntos. En las tocaditas, en las letras, en el slam, se produce una pedagogía viva, encarnada en la experiencia compartida.

El rock urbano, entonces, se convierte en una herramienta de educación liberadora. No impone verdades, sino que invita a pensar, a sentir, a actuar. En los barrios, en los escenarios improvisados, en las letras que circulan de boca en boca, se cultiva una forma de saber que no necesita aulas ni pizarras, pero que transforma vidas. Tal como Freire soñaba, la educación ocurre donde hay diálogo, conciencia y deseo de cambiar el mundo.

Conceptos destacados de la teoría de Paulo Freire — Pedagogía del oprimido y educación liberadora

- Mensajes musicales como pedagogía: Sus canciones enseñan valores, cuidan a los jóvenes y promueven la reflexión crítica: eso es educación como práctica de libertad.
- Conciencia crítica: La idea de que "si el trabajo lo haces solo para ti, no tiene caso" se alinea con el despertar de conciencia en la comunidad.
- Educación dialógica: El vínculo entre artista y público muestra una comunicación auténtica Freire diría que es una relación horizontal, donde ambos aprenden y se liberan.

Tercera entrevista

La tercera entrevista nos lleva al corazón del movimiento contracultural de los años 70 en México, de la mano de Ramón Bozzo, baterista legendario de la banda Peace and Love. Su trayectoria no solo representa una época de efervescencia musical, sino también un momento clave en la historia del pensamiento crítico y la resistencia cultural en el país.

Peace and Love fue mucho más que una banda de rock psicodélico: fue un grito colectivo por la paz, la libertad y la conciencia. En un contexto marcado por la represión política y la censura, sus canciones se convirtieron en vínculos de expresión juvenil, de cuestionamiento al orden establecido y de búsqueda de nuevas formas de vida. Bozzo, como parte de este movimiento, encarna la figura del artista que educa desde la trinchera sonora, que transforma el escenario en aula y el ritmo en herramienta de liberación.

Su testimonio nos permite conectar el pasado con el presente, mostrando cómo el rock ha sido históricamente una forma de pedagogía popular. Desde los festivales como Avándaro hasta las tocaditas barriales de hoy, el espíritu del rock como práctica

de libertad sigue vigente. Bozzo nos recuerda que la música no solo se escucha: se vive, se piensa, se comparte. Y en ese compartir, se educa.

La voz de Ramón Bozzo, baterista de Peace and Love, resuena como testimonio vivo de una época dorada del rock mexicano, pero también como denuncia de las tensiones que atraviesan el campo musical. Su relato permite articular tres marcos teóricos fundamentales: **Freire, Marx y Bourdieu**.

Desde la perspectiva de **Paulo Freire**, Bozzo encarna al educador popular que transmite valores a través de la música. Su insistencia en el respeto por el arte, en tocar con cariño y compromiso, refleja una pedagogía del oprimido que se niega a convertir la música en mercancía vacía. Cuando afirma que “la música ya no tiene respeto”, está señalando una pérdida de conciencia crítica, una ruptura del vínculo ético entre artista y audiencia. Además, su experiencia en Avándaro festival que él describe como una vivencia de paz y amor representa un momento de educación dialógica, donde miles de jóvenes compartieron saberes, emociones y utopías.

Desde **Carlos Marx**, el testimonio de Bozzo revela la lucha de clases dentro del campo musical. Denuncia la explotación por parte de organizadores que se enriquecen a costa del trabajo de los músicos, pagándoles menos de lo acordado y negándoles condiciones dignas. Esta dinámica refleja la lógica del capital que transforma el arte en mercancía y al músico en fuerza de trabajo precarizada. Bozzo también señala cómo el Estado ha reprimido históricamente al rock mexicano, cerrando espacios culturales y negando difusión en medios, lo que evidencia el papel del aparato ideológico en la reproducción de las desigualdades.

Por último, desde **Pierre Bourdieu**, Bozzo habla de una guerra simbólica dentro del campo del rock. Critica que los músicos con talento y trayectoria no reciben

reconocimiento, mientras que otros sin formación ni compromiso son promovidos. Aquí se manifiesta una disputa por el capital cultural: el prestigio, el saber musical, la trayectoria. Bozzo se posiciona como portador de un capital legítimo la “época de oro” que ha sido desplazado por lógicas de mercado y superficialidad. Su reclamo por la falta de apoyo a grupos mexicanos frente a bandas extranjeras también revela una lucha por el capital simbólico nacional.

En conjunto, la entrevista con Ramón Bozzo no solo recupera la memoria de un movimiento contracultural, sino que permite pensar el rock como espacio de resistencia, de educación popular y de disputa por el reconocimiento. Su voz es la de un músico que no solo tocó para multitudes, sino que también enseñó, denunció y soñó con una cultura más justa.

Cuarta entrevista

Tras recorrer las voces de músicos que vivieron la época dorada del rock mexicano, llegamos a una figura que representa no solo la música, sino la construcción de un espacio físico, simbólico y pedagógico: **Ramón García**, mejor conocido como **Don Ramón del Tianguis Cultural del Chopo**. Fundador y pilar de este emblemático lugar, Don Ramón ha sido testigo y protagonista de la evolución del rock y la contracultura urbana desde 1980.

El Tianguis del Chopo no es solo un mercado: es una escuela sin aulas, un archivo vivo, un laboratorio de identidades. En sus pasillos se intercambian discos, libros, ideas, memorias y afectos. Jóvenes punks, metaleros, góticos y rockeros convergen en un espacio que resiste la homogenización cultural y promueve la diversidad. En este sentido, el Chopo encarna lo que **Paulo Freire** llamaría una **educación como práctica de libertad**: un lugar donde se aprende desde la experiencia, el diálogo y la comunidad.

Desde la mirada de **Carlos Marx**, el Chopo también representa una forma de resistencia frente al capitalismo cultural. En un mundo donde la música se consume como producto, el Tianguis recupera el valor de lo artesanal, lo independiente, lo autogestivo. Don Ramón ha defendido este espacio frente a intentos de institucionalización y mercantilización, manteniéndolo como territorio autónomo de expresión popular.

Y desde **Pierre Bourdieu**, el Chopo es un campo cultural donde se disputa el **capital simbólico**. Ser parte del Chopo no es solo vender o comprar: es pertenecer, compartir códigos, construir legitimidad. Don Ramón, como figura respetada, encarna un capital cultural acumulado a lo largo de décadas, que se transmite a las nuevas generaciones no por títulos académicos, sino por experiencia, coherencia y compromiso.

La entrevista con Don Ramón nos permite pensar el rock no solo como música, sino como **ecosistema cultural**. El Chopo es el corazón de ese ecosistema: un espacio donde se educa, se resiste y se sueña. En sus pasillos, la contracultura mexicana sigue viva, latiendo al ritmo de guitarras distorsionadas y voces que no se rinden.

Quinta entrevista

La última entrevista de este recorrido nos lleva al corazón del rock urbano contemporáneo, de la mano de **Rolando Medina**, fundador y vocalista principal de la banda **Rock N' Rolas**. Surgida en los años 90, esta agrupación se ha convertido en referente del movimiento musical que emerge desde los barrios populares, con letras que narran la vida cotidiana, las injusticias sociales y la resistencia cultural.

Medina no solo es músico: es cronista, educador y portavoz de una generación que encontró en el rock una forma de expresión auténtica y combativa. Su trayectoria

representa la continuidad del legado contracultural, pero también su transformación en una propuesta que dialoga con las realidades actuales. Como última voz de este capítulo, su testimonio cierra el ciclo con fuerza, mostrando que el rock mexicano sigue siendo una herramienta viva de identidad, crítica y comunidad.

La entrevista con **Rolando Medina**, vocalista de **Rock N' Rolas**, representa la voz contemporánea del rock urbano mexicano. Su testimonio articula con claridad las tres dimensiones teóricas que atraviesan este capítulo: la educación como práctica de libertad (Freire), la crítica a las estructuras de poder (Marx), y la disputa por el reconocimiento simbólico (Bourdieu).

Desde **Paulo Freire**, Medina encarna al educador popular que transmite valores, conciencia y afecto a través de la música. Cuando afirma que sus canciones han ayudado a personas en momentos difíciles, está hablando de una pedagogía del acompañamiento, donde el arte se convierte en herramienta de transformación emocional y social. Además, al destacar el compañerismo y la comunidad que se forma en los conciertos, Medina describe un espacio de educación dialógica, donde el público no solo escucha, sino que participa, aprende y se vincula.

Desde **Carlos Marx**, Medina denuncia las formas de represión y exclusión que han afectado históricamente al rock mexicano. La satanización del género tras Avándaro, la persecución por la vestimenta, y los prejuicios sociales (“rockeros mugrosos”, “analfabetas”) revelan cómo el Estado y la sociedad han operado como aparatos ideológicos que marginan las expresiones populares. Además, su crítica a la desigualdad social y la falta de oportunidades muestra cómo el rock urbano se convierte en voz de los oprimidos, en denuncia artística de las condiciones materiales que afectan a los jóvenes.

Desde **Pierre Bourdieu**, Medina describe una lucha constante por el capital simbólico. Aunque el rock urbano no goza del prestigio institucional, su legitimidad se construye desde el barrio, desde la experiencia, desde el respeto ganado en cada tocada. El uso de símbolos como la Virgen de Guadalupe o el gesto de amor y paz muestra cómo el rock urbano articula una identidad cultural híbrida, que mezcla lo popular, lo religioso y lo contracultural. Medina también señala cómo la tecnología ha permitido a los músicos producir de manera independiente, disputando el campo artístico desde la autonomía creativa.

En conjunto, el testimonio de Rolando Medina confirma que el rock urbano sigue siendo una pedagogía popular, una forma de resistencia frente a la exclusión, y una práctica cultural que construye comunidad, identidad y esperanza. Su voz cierra este recorrido con fuerza, mostrando que el legado del rock mexicano no solo se preserva, sino que se reinventa cada día en las calles, en los escenarios y en las letras que siguen educando.

Estudio teórico

1. **Paulo Freire**: Educación como práctica de libertad

Freire propone que la educación debe ser un proceso liberador, dialógico y crítico. En las entrevistas, esta pedagogía se manifiesta en múltiples formas:

- Javier Hernández “Chelico”: Destaca el carácter libertario del rock como una fuerza que impulsa la libertad de pensamiento y acción. Su testimonio revela cómo el género lo llevó a la lectura, al periodismo y a una vida de cuestionamiento constante. Para él, el rock no adoctrina, sino que despierta curiosidad, fomenta la investigación y complementa la cultura establecida. Esta experiencia encarna la pedagogía freiriana, donde el aprendizaje surge del deseo de interpretar, dialogar y transformar la realidad.

- David Lerma “El Guadaña”: Sus canciones enseñan valores, cuidan a los jóvenes y promueven la reflexión. La música se convierte en una herramienta para formar conciencia crítica en contextos de vulnerabilidad.
- Ramón Bozzo: Habla del respeto por la música como profesión, no como distracción. Su testimonio revela una ética del compromiso artístico que educa desde el escenario.
- Don Ramón del Chopo: El Tianguis Cultural del Chopo es un espacio de educación informal, donde se aprende desde la experiencia, el diálogo y la comunidad. Es una escuela sin aulas.
- Rolando Medina: Sus letras acompañan emocionalmente a su audiencia, permite liberar emociones reprimidas. La música se convierte en espacio terapéutico y formativo.

Freire en acción: En todos los casos, el rock funciona como una pedagogía popular que no impone, sino que acompaña, escucha y transforma. La educación ocurre en los conciertos, en las letras, en los vínculos que se crean entre músicos y público. Es una práctica de libertad que se vive desde la emoción, la experiencia y la resistencia cultural.

2. **Carlos Marx:** Crítica a la explotación y la ideología dominante

Marx analiza cómo las estructuras económicas y políticas reproducen desigualdades. En las entrevistas, se evidencia la lucha de los músicos contra la precarización y la represión:

- Javier Hernández “Chelico”: Subraya que el rock no se alinea con ninguna ideología política dominante, y que su carácter libertario lo convierte en una fuerza de resistencia frente a los sistemas que imponen modos de vida. Para Chelico, el rock desafía la ideología dominante al fomentar pensamiento crítico, curiosidad intelectual y autonomía cultural. Además, destaca cómo el rock urbano confronta al sistema desde lo simbólico, utilizando el micrófono y la guitarra como herramientas de denuncia, incluso cuando el mensaje está enmascarado. Esta postura revela una

forma de lucha contra la hegemonía ideológica que Marx identifica como mecanismo de control social.

- David Lerma “El Guadaña”: Su testimonio revela cómo el rock urbano ha sido históricamente censurado y marginado, incluso en la era digital. Denuncia la precarización laboral de los músicos, la falta de respeto institucional y la exclusión sistemática de las bandas emergentes. Su afirmación de que “el rock es la única música que protesta” conecta directamente con la idea marxista de que el arte puede ser un vehículo de conciencia de clase. Lerma destaca cómo el rock transmite mensajes positivos, denuncia la descomposición social y ofrece una alternativa simbólica frente a la ideología dominante. Sus canciones abordan temas como el racismo, la drogadicción, la desintegración familiar y la pobreza estructural, evidenciando cómo el arte popular puede ser una forma de resistencia frente a las condiciones materiales impuestas por el sistema capitalista. Además, su compromiso con tocar en barrios marginados y su crítica al reguetón como música alienante refuerzan la idea de que el rock urbano es contracultura viva, que interpela directamente al poder.

- Bozzo denuncia la explotación por parte de organizadores que pagan menos de lo acordado, y la falta de apoyo estatal al rock mexicano. El cierre de espacios culturales revela el papel del Estado como aparato represivo.

- Don Ramón defiende el Chopo como espacio autogestivo frente a la mercantilización de la cultura. Su resistencia a la institucionalización es una forma de lucha contra el capitalismo cultural.

- Medina señala cómo el rock ha sido estigmatizado por su estética y mensaje. La represión policiaca, los prejuicios sociales y la falta de oportunidades muestran cómo el sistema excluye a los músicos populares.

Marx en acción: El rock mexicano se convierte en voz de los oprimidos, en denuncia artística de las condiciones materiales que afectan a los jóvenes. Las entrevistas revelan cómo el arte popular resiste la lógica del mercado y la ideología dominante, construyendo espacios de autonomía, crítica y contracultura. En este contexto, los

músicos no solo interpretan canciones, sino que encarnan una lucha colectiva por el reconocimiento, la dignidad y la transformación social.

3. Pierre Bourdieu: Disputa por el capital cultural y simbólico

Bourdieu analiza cómo los actores sociales compiten por legitimidad dentro de campos culturales. En las entrevistas, se observa una lucha constante por el reconocimiento:

- Javier Hernández “Chelico”: Reivindica el valor del conocimiento autodidacta y la trayectoria en el campo del rock. Su defensa del pensamiento crítico y la autonomía cultural muestra cómo el capital simbólico se construye desde la resistencia y la coherencia ideológica. Chelico enfatiza que el rock no necesita validación institucional, porque su legitimidad proviene de la comunidad que lo vive y lo defiende.
- David Lerma “El Guadaña”: Su trayectoria de más de 40 años en el rock urbano representa un capital cultural acumulado que no depende de premios ni reconocimientos oficiales, sino del respeto de la banda. Lerma destaca cómo el prestigio se gana tocando en barrios, conectando con el público y transmitiendo mensajes reales. Su crítica a los músicos que abandonan el rock por dinero revela una disputa por la autenticidad dentro del campo musical. Además, su referencia a tocar para “cuatro generaciones” muestra cómo el capital simbólico se hereda y se fortalece en la memoria colectiva.
- Bozzo habla de la “época de oro” como capital simbólico que ha sido desplazado por músicos sin formación. Critica la falta de legitimidad otorgada a los verdaderos talentos.
- Don Ramón es figura respetada en el Chopo, donde el capital cultural se construye desde la experiencia, no desde títulos académicos.
- Medina describe cómo el rock urbano ha sido excluido de los medios, pero ha ganado legitimidad en los barrios. El uso de símbolos como la Virgen de Guadalupe

o el gesto de amor y paz articula una identidad híbrida que disputa el campo cultural desde abajo.

Bourdieu en acción: Los músicos entrevistados no solo crean arte, sino que luchan por reconocimiento. El capital cultural se construye desde la trayectoria, la coherencia y el respeto comunitario, no desde las instituciones oficiales. En el campo del rock urbano, la legitimidad se disputa desde abajo, en tocadás, barrios y espacios autogestivos, donde el prestigio se gana con pasión, compromiso y resistencia.

Conclusión del análisis: El rock urbano mexicano como herramienta educativa desde su ideología

Las cinco entrevistas David Lerma, Ramón Bozzo, Don Ramón del Chopo, Rolando Medina y Javier Hernández “Chelico” revelan que la ideología de los músicos y seguidores del rock urbano en México no solo configura una identidad cultural, sino que se manifiesta como una poderosa herramienta educativa. A través de sus testimonios, se confirma que el rock urbano no es únicamente música: es formación, es conciencia, es pedagogía. Esta investigación demuestra que la tesis planteada es cierta, y que el rock urbano mexicano, desde su ideología, cumple funciones educativas que transforman a sus comunidades.

Freire: Educación desde la experiencia y el afecto

La teoría de Paulo Freire permite entender cómo los músicos populares educan desde la práctica cotidiana. En los espacios alternativos tianguis, tocadás barriales, hoyos fonqui se genera una pedagogía horizontal, donde el saber circula desde la experiencia vivida. Los músicos enseñan valores, promueven el pensamiento crítico, acompañan emocionalmente a sus audiencias y construyen comunidad. La ideología del rock urbano, centrada en la libertad, la autenticidad y la resistencia, se

convierte en una forma de educación popular que empodera a los jóvenes y les ofrece herramientas para comprender y transformar su realidad.

Marx: Denuncia de la explotación y formación de conciencia

Desde Carlos Marx, los testimonios revelan que la ideología del rock urbano educa al denunciar las condiciones materiales de exclusión y precarización. Los músicos narran cómo han sido censurados, mal pagados, estigmatizados y reprimidos, y cómo estas experiencias se convierten en contenido artístico que forma conciencia social. El rock urbano enseña a identificar las injusticias del sistema, a resistir la lógica del mercado y a construir una voz propia frente a la ideología dominante. La música se convierte en un acto político, en una herramienta de lucha y en una forma de educación crítica.

Bourdieu: Legitimación cultural desde abajo

La teoría de Pierre Bourdieu permite ver cómo los músicos y seguidores del rock urbano disputan el capital cultural y simbólico en un campo desigual. La ideología del rock urbano enseña que el prestigio no se obtiene por validación institucional, sino por coherencia, trayectoria y respeto comunitario. Espacios como el Tianguis del Chopo, los símbolos del rock y las trayectorias de músicos como Lerma muestran que el reconocimiento se construye desde abajo. Esta lucha por legitimidad es también una forma de educación: enseña a valorar el conocimiento popular, la resistencia estética y la identidad colectiva.

En conjunto, el análisis confirma que la ideología del rock urbano mexicano funciona como una herramienta educativa. No se trata de una educación formal, sino de una pedagogía viva, crítica y afectiva que se transmite en cada tocada, en cada letra, en cada gesto de comunidad. El rock urbano enseña a resistir, a pensar, a sentir, a

construir identidad. Las entrevistas muestran que, a pesar de la exclusión institucional, el rock sigue siendo escuela, refugio y trinchera.

Las teorías de Freire, Marx y Bourdieu no solo ayudan a interpretar esta realidad: la validan. Confirman que el rock urbano educa desde la experiencia, denuncia desde la conciencia y legitima desde la cultura popular. Por eso, la tesis se sostiene con fuerza: la ideología del rock urbano mexicano es, efectivamente, una herramienta educativa que transforma vidas construye comunidad y siembra esperanza.

Hallazgos de la investigación

A partir del trabajo de campo realizado que incluyó entrevistas semiestructuradas a músicos y seguidores del rock urbano mexicano, así como el análisis documental de materiales gráficos, líricos y contextuales se identificaron los siguientes hallazgos principales:

1. La ideología del rock urbano como pedagogía popular

Los testimonios revelan que el rock urbano transmite una ideología centrada en la autenticidad, la libertad, la resistencia y la conciencia social. Esta ideología no solo configura una identidad cultural, sino que opera como una pedagogía informal que educa desde la experiencia, el afecto y la crítica. Los músicos se reconocen como formadores, y sus audiencias como aprendices activos en un proceso de construcción de sentido.

2. Espacios alternativos como escenarios educativos

Tianguis, tocaditas barriales y hoyos fonqui funcionan como espacios de circulación de saberes populares. En estos escenarios se generan dinámicas horizontales de enseñanza-aprendizaje, donde se comparten valores, se narran experiencias de

vida y se construye comunidad. Estos espacios, aunque no institucionalizados, cumplen funciones educativas que fortalecen la identidad colectiva y la conciencia crítica.

3. La música como denuncia y formación política

El contenido lírico del rock urbano, así como las trayectorias de sus intérpretes, evidencian una fuerte dimensión política. La música se convierte en un medio para denunciar la explotación, la censura y la precarización, y al hacerlo, forma conciencia social entre sus oyentes. Este proceso educativo se articula con la teoría marxista, al visibilizar las condiciones materiales de exclusión y promover la organización desde abajo.

4. Legitimación cultural desde los márgenes

Los actores del rock urbano disputan el capital simbólico en un campo cultural desigual. El prestigio no se obtiene por validación institucional, sino por coherencia, trayectoria y respeto comunitario. Este proceso de legitimación enseña a valorar el conocimiento popular, la estética de la resistencia y la identidad construida desde abajo, en sintonía con los planteamientos de Pierre Bourdieu.

5. Educación afectiva y acompañamiento emocional

Más allá de la transmisión de contenidos, el rock urbano educa desde el afecto. Los músicos acompañan emocionalmente a sus audiencias, comparten dolores, alegrías y luchas, y construyen vínculos que fortalecen el sentido de pertenencia. Esta dimensión afectiva, inspirada en Paulo Freire, revela que la educación también es cuidado, escucha y solidaridad.

CAPÍTULO IV: Conclusiones

La presente investigación confirma, con profundidad teórica y evidencia empírica, que el rock urbano mexicano constituye una herramienta educativa desde su ideología, sus prácticas culturales y sus formas de resistencia simbólica. A través del enfoque cualitativo y el método descriptivo–interpretativo, se logró acceder a las narrativas, significados y experiencias que músicos y seguidores construyen en torno a este género, revelando su potencia como espacio formativo no formal, pero profundamente transformador.

Las entrevistas realizadas a David Lerma, Ramón Bozzo, Don Ramón del Chopo, Rolando Medina y Javier Hernández “Chelico” permitieron reconstruir una cartografía ideológica que trasciende lo musical para convertirse en pedagogía viva. Sus testimonios revelan que el rock urbano no es solo una expresión artística, sino una forma de vida, una trinchera cultural y un dispositivo de formación crítica que se despliega en los márgenes sociales. En cada letra, en cada tocada, en cada gesto de comunidad, se transmite un saber que interpela, que emociona, que educa.

Desde la perspectiva freireana, se observa cómo esta pedagogía se construye desde la experiencia vivida, desde el afecto y desde la horizontalidad. Los espacios alternativos como los tianguis, los hoyos fonqui y las tocadadas barriales se configuran como aulas abiertas donde circula el conocimiento popular, se promueve el pensamiento crítico y se cultiva la conciencia social. Los músicos populares, lejos de reproducir modelos verticales, enseñan desde la cercanía, desde la coherencia y desde el acompañamiento emocional.

La lectura marxista permite identificar cómo el rock urbano educa al denunciar las condiciones materiales de exclusión, precarización y estigmatización que atraviesan

a sus actores. La música se convierte en un vehículo de denuncia, en una herramienta para visibilizar las injusticias del sistema y en una plataforma para construir una voz propia frente a la ideología dominante. Esta dimensión política del género refuerza su carácter educativo, al formar conciencia y promover la organización desde abajo.

Desde Bourdieu, se comprende que el rock urbano disputa el capital simbólico en un campo cultural desigual, donde la legitimación no proviene de las instituciones, sino de la trayectoria, la coherencia y el reconocimiento comunitario. Esta lucha por el prestigio desde los márgenes enseña a valorar el conocimiento popular, la estética de la resistencia y la identidad colectiva como formas legítimas de saber. Así, el rock urbano educa también en la construcción de sentido, en la afirmación de lo propio y en la defensa de lo común.

La combinación de técnicas entrevista semiestructurada y análisis documental permitió una aproximación integral al fenómeno, captando tanto las dimensiones subjetivas como los contextos históricos y simbólicos que lo atraviesan. El uso de un cuestionario abierto facilitó la expresión libre de los participantes, revelando emociones, memorias y posicionamientos que enriquecieron el análisis. La sistematización teórica de esta información confirmó la hipótesis planteada: el rock urbano mexicano, desde su ideología, cumple funciones educativas que transforman vidas, construyen comunidad y siembran esperanza.

En suma, el estudio demuestra que el rock urbano es mucho más que música: es escuela, es refugio, es resistencia. Es una pedagogía crítica que se transmite en cada verso, en cada encuentro, en cada acto de coherencia. Las teorías de Freire, Marx y Bourdieu no solo ayudan a interpretar esta realidad: la validan, la fortalecen, la inscriben en el campo de las pedagogías emancipadoras. Por ello, esta tesis no

solo se sostiene con fuerza, sino que se proyecta como una invitación a seguir explorando las formas en que el arte popular educa, transforma y dignifica.

Bibliografía

1. Agustín, José. 2001. La contracultura en México. México: Grijalbo Mondadori.
2. Allier Montaño, Eugenia. 2009. "Presentes-pasados del 68 mexicano." *Revista Mexicana de Sociología* 71 (2): 287–317.
3. Arciga Zabala, et al. 2011. Globalización y neoliberalismo en la educación superior y otras ciencias sociales. Tabasco: AJAT.
4. Bokser Misses-Liwerant, Judit, y Federico José Saracho López. 2018. "Los 68: movimientos estudiantiles y sociales en un emergente transnacionalismo." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 63 (234).
5. Bourdieu, Pierre. 2025. "El capital cultural en la teoría de Pierre Bourdieu." *Estudiando*. <https://estudiando.com/el-capital-cultural-en-la-teoria-de-pierre-bourdieu-reproduccion-social-y-desigualdad/>
6. Broccoli, Ángelo. 1986. Ideología y educación. México D.F.: Nueva Imagen.
7. Cambrón, Gerardo. 2009. El uso de la historia de vida para la formación de identidades. Tlalnepantla: UNAM.
8. Castellanos Valdés, Guillermo. 2013. "Historia del narcotráfico en México." *Clivajes: Revista de Ciencias Sociales*, núm. 2. México: Universidad Veracruzana.
9. Cervantes, Rosa. 2013. La música como herramienta para la educación a través de los sentimientos. Cartagena: Universidad Internacional de La Rioja.
10. Clío. 2020. Yo no era rebelde: Rock mexicano 1957–1971. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=V-9FTc1JmGY&t=545s>

11. Crespo Terán, José Esteban. 2011. Guía de introducción a la música para jóvenes a través del rock. Cuenca: Universidad de Cuenca, Facultad de Artes y Música.
12. Del Castillo Alemán, Gloria, y Alicia Azuma Hiruma. 2009. La reforma y las políticas educativas. México: FLACSO.
13. El Círculo Beatle. 2018. "Toño de la Villa: El ídolo rocanrolero que sigue resplandeciendo." <https://elcirculobeatle.com/tono-de-la-villa-el-idolo-rocanrolero-que-sigue-resplandeciendo>
14. Engels, Friedrich. 2008. El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. México D.F.: Grupo Editorial Éxodo.
15. Escalante, Pablo, et al. 2004. Nueva historia mínima de México. Ciudad de México: El Colegio de México.
16. Escalante, Pablo, et al. 2008. Nueva historia mínima de México ilustrada. Ciudad de México: El Colegio de México.
17. Escalante Monroy, Katia. 2020. "Avándaro y las juventudes en México." Oficio de la Historia e Interdisciplina, núm. 10: 127.
18. Fajardo Lovera, Ernesto. 2008. ¡Los panchitos atacan de nuevo!. Ciudad de México.
19. Freire, Paulo. 2005. Pedagogía del oprimido. México: Siglo XXI Editores.
20. Galeano, Eduardo. 1971. Las venas abiertas de América Latina. México: Siglo XXI.
21. García, Parménides. 1974. En la ruta de la onda. México: Diógenes.
22. Gentili, Pablo. 2009. Políticas de privatización, espacio público y educación en América Latina. Argentina: Homo Sapiens.
23. González Guzmán, Daniel. 2004. "Rock, identidad e interculturalidad." Revista de FLACSO Ecuador, núm. 18.
24. González Mendoza, Luis Héctor. 2012. Voces sociológicas en la comunicación. México D.F.: Horizontes Educativos.
25. Herrero, Cristina. 2019. El movimiento hippie en Estados Unidos durante la década de 1960. En Protestas y movimientos sociales desde 1968.

26. Herrero, Cristina. 2019. La reacción conservadora ante los movimientos contraculturales en Estados Unidos. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
27. Imagen Radio. 2023. "Beneficios de la música durante el embarazo." <https://www.youtube.com/watch?v=CwgpKA-fH4U>
28. Imagen Radio. 2023. "La música en el desarrollo de los niños." <https://www.youtube.com/watch?v=DY8Zb456qfw>
29. López, Elia. 2005. "La educación emocional en la educación infantil." Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado 19 (3): 155.
30. Marx, Karl, y Friedrich Engels. 2014. El manifiesto comunista. Trad. Jacobo Muñoz. Madrid: Nórdica Libros.
31. México Desconocido. 2021. "María Sabina, la sabia de los hongos." <https://www.mexicodesconocido.com.mx/maria-sabina-la-chamana-mayor.html>
32. Moreno Elizondo, J. Rodrigo. 2019. "Contracultura e izquierda estudiantil." Secuencia, núm. 105: 7.
33. Moreno Elizondo, José Rodrigo. 2020. "Crisis contracultural y rock en la Ciudad de México." Historia y Sociedad, núm. 38: 209.
34. Moreli Paredes González. 2019. Chavos Banda. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
35. National Geographic. 2023. Bios: Vidas que marcaron la tuya – Alex Lora. Star+.
36. N+Media. 2023. "En Los Pinos se enseñan a los niños a crear instrumentos con cáscara de maíz." <https://twitter.com/nmasmedia/status/1650885352276602880>
37. Novak, Gorge. 1972. Introducción a la lógica del marxismo. México: Juventud Marxista Revolucionaria.
38. Órnelas Delgado, Jaime. 2002. Educación y neoliberalismo en México. Puebla: BUAP.

39. Ortiz Garay, Andrés. 2010. "Jim Morrison y The Doors en México." <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/jim-morrison-y-doors-enmexico>
40. Padilla Cobos, Emilio. 2009. Los territorios del neoliberalismo en América Latina. México: UAM Xochimilco.
41. RETROBETAMX. 2011. "Entrevistas a Gustavo Díaz Ordaz en 1980 y 1977." https://www.youtube.com/watch?v=a4P_L-QVfMA
42. Universidad Rafael Beloso Chacín. 2012. Capítulo III: Marco metodológico. Maracaibo: Universidad Rafael Beloso Chacín. p. 48. Consultado el 6 de septiembre de 2025 [CAPITULO III.PDF](#)
43. Valenzuela, Miriam, et al. 2013. Masculinidades en el rock. Toluca: UAEM.
44. Vázquez Carmona, Alejandra. 2019. "La contracultura: el rock como protesta política." El Artista, núm. 16.
45. Vázquez Lara, Alejandro, y Ignacio Roberto Rojas Crottoe. 2018. "El concepto marxista de ideología visto a través de Villoro, Giroux, Trías y Gramsci." Espacios Públicos, núm. 53.
46. Villoro, Luis. 2016. "Luis Villoro: poder, democracia, multiculturalismo." Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales 61 (227): 409–416.

Anexo documental: La organización Raimons y la ideología del rock urbano en México

La presente investigación, titulada Ideología de los músicos y seguidores del género rock urbano en México como una herramienta educativa, encuentra en la figura de Richard Raimons y la Organización Raimons un ejemplo paradigmático de cómo esta ideología se traduce en acciones concretas de formación social, cultural y ética. Este subcapítulo se propone analizar el legado de Raimons como activista cultural, promotor del rock urbano y organizador comunitario, en el marco de los conceptos teóricos desarrollados en esta tesis.

Este estudio de caso tiene también un valor personal, ya que Richard Raimons fue mi padre. Su vida representa no solo un ejemplo empírico de la ideología del rock urbano, sino también una fuente directa de inspiración para esta investigación. A través de su trabajo, se puede observar cómo el rock urbano mexicano se convierte en una plataforma de resistencia, solidaridad y educación popular.

Richard Raimons fue ampliamente reconocido en la escena del rock urbano mexicano por su liderazgo en la Organización Raimons, un colectivo contracultural que articuló música, activismo y solidaridad. Su labor se centró en la organización de eventos culturales con causa, como el concierto “Rock Nacional a beneficio de quienes más lo necesitan” realizado el 5 de marzo de 2017 en la alcaldía Álvaro Obregón, donde participaron bandas como Blues Boys, Mara, Síndrome, Fusión Rock y Manto Negro. Este evento, como muchos otros que coordinó junto a colectivos como Rockmex, Sex Panchitos Punk y Org. Chilines, tuvo como objetivo recaudar víveres, ropa y juguetes para casas hogar como La Divina Providencia,

demostrando que el rock urbano puede ser también una plataforma de ayuda humanitaria.

La Organización Raimons no solo promovió la música como expresión artística, sino como vínculo de conciencia social. En entrevistas y transmisiones como las realizadas por el programa RollLibre o Rockmex, se destacó su compromiso con causas comunitarias y su papel como puente entre músicos, colectivos y público. Esta labor puede ser interpretada desde distintos enfoques teóricos que permiten comprender el impacto educativo de sus acciones.

1.1 Educación popular y praxis transformadora (Paulo Freire)

Desde la pedagogía crítica de Paulo Freire, la educación no se limita al aula, sino que se construye en la praxis colectiva. La Organización Raimons encarna esta visión al generar espacios donde la música se convierte en medio de concientización, diálogo y acción. Las campañas solidarias y eventos culturales organizados por Raimons fomentan valores como la empatía, la participación y la reflexión crítica, elementos centrales en la educación popular.

Freire plantea el concepto de concientización como el proceso mediante el cual los individuos toman conciencia de su realidad social y se movilizan para transformarla. En este sentido, los eventos organizados por Raimons no solo ofrecían entretenimiento, sino que funcionaban como espacios pedagógicos donde se promovía el pensamiento crítico y la acción colectiva. La música, en este contexto, se convierte en una herramienta de liberación.

1.2 Capital simbólico y campo contracultural (Pierre Bourdieu)

La escena del rock urbano puede ser entendida como un campo cultural donde se disputan significados, legitimidades y formas de capital. Pierre Bourdieu propone que los agentes dentro de un campo acumulan distintos tipos de capital económico,

cultural, social y simbólico que determinan su posición y poder. Richard Raimons acumuló capital simbólico al ser reconocido por músicos y colectivos no por su poder económico, sino por su compromiso ético y social.

La Organización Raimons se posicionó como un agente legítimo dentro del campo contracultural, resistiendo la lógica comercial y promoviendo una estética de la autogestión, la solidaridad y la autenticidad. Esta distinción frente a los circuitos musicales institucionalizados refuerza la idea de que el rock urbano opera como un espacio de resistencia simbólica, donde el reconocimiento se construye desde abajo, a través del compromiso comunitario.

1.3 Ideología y crítica al sistema (Carlos Marx y Friedrich Engels)

Las acciones de Raimons reflejan una ideología crítica frente a las estructuras de poder y exclusión. Carlos Marx y Friedrich Engels entienden la ideología como una expresión de las condiciones materiales y como herramienta de lucha de clases. Al organizar eventos independientes, promover la ayuda comunitaria y rechazar la lógica mercantil del espectáculo, la Organización Raimons cuestiona el sistema de producción cultural dominante y propone alternativas desde la colectividad.

Este tipo de práctica cultural puede ser interpretada como una forma de infraestructura alternativa, donde se generan redes de apoyo mutuo, se visibilizan problemáticas sociales y se construyen espacios de resistencia. La ideología del rock urbano, en este caso, no es solo discursiva, sino también práctica: se manifiesta en acciones concretas que desafían el orden establecido.

1.4 Educación experiencial y comunidad (John Dewey)

John Dewey plantea que la educación debe estar vinculada con la experiencia y la vida cotidiana. En este sentido, la Organización Raimons funcionó como una comunidad educativa informal, donde el aprendizaje se daba a través de la participación en eventos, el trabajo colaborativo y el ejercicio de la solidaridad. Estas experiencias permiten la formación de sujetos críticos y comprometidos con su entorno.

Dewey también defiende la idea de una educación democrática, donde los individuos aprenden mediante la interacción social y el compromiso con problemas reales. Los eventos organizados por Raimons ofrecían precisamente eso: espacios donde la música se entrelazaba con la acción social, generando aprendizajes significativos que trascendían lo académico.

1.5 Identidad, pertenencia y resistencia (Brubaker y Cooper)

Desde la perspectiva de Rogers Brubaker y Frederick Cooper, la identidad no debe entenderse como una esencia fija, sino como una categoría analítica que emerge en contextos específicos. La identidad rockera urbana, tal como la promovía Raimons, se construye en oposición a discursos hegemónicos, y se articula en torno a valores como la autenticidad, la lealtad comunitaria y la resistencia.

La Organización Raimons funcionó como un espacio de pertenencia para músicos y seguidores que compartían una visión crítica del mundo. Esta identidad colectiva se fortalecía en cada evento, en cada colaboración, y en cada gesto solidario, mostrando que el rock urbano no solo es música, sino también una forma de ser y estar en el mundo.

1.6 Reflexión final

El legado de Richard Raimons y la Organización Raimons demuestra que el rock urbano en México no es solo un género musical, sino un movimiento cultural con capacidad formativa. A través de su labor como activista, Raimons encarnó los valores de la ideología rockera resistencia, solidaridad, autogestión y los convirtió en acciones educativas que impactaron directamente en comunidades marginadas.

Este estudio de caso confirma que la ideología del rock urbano puede ser una herramienta educativa poderosa, capaz de transformar realidades desde la contracultura. En lo personal, este análisis también representa un homenaje a la vida de mi padre, quien convirtió su pasión por la música en una forma de enseñanza, de lucha y de amor por su comunidad. Su ejemplo continúa inspirando esta investigación, y reafirma que la educación puede surgir en los lugares más inesperados: en un escenario improvisado, en una tocada con causa, o en la voz de quienes cantan para cambiar el mundo.

Experiencias de rock, educación y ayuda plasmadas en fotos:

Mayo de 2021 — La organización Raimons visitó la Casa Hogar La Divina Providencia, acompañada por el grupo invitado Rock and Rolas, compartiendo música, solidaridad y esperanza con niñas, niños y jóvenes. Este acto de amor colectivo resignifica el rock urbano como herramienta pedagógica y de transformación social. Desde Paulo Freire, se interpreta como una práctica educativa liberadora que fomenta la conciencia crítica; desde Pierre Bourdieu, como expresión del habitus musical que articula resistencia simbólica y capital cultural alternativo.





23 de abril de 2023 — La organización Raimons otorgó un reconocimiento a Guadaña, vocalista de Banda Bostik, en honor a su trayectoria artística y su compromiso con la música como vehículo de conciencia social. Este acto destaca el papel del rock urbano como forma de capital simbólico (Bourdieu) y como herramienta de educación popular (Freire), donde el arte se convierte en medio de resistencia, memoria colectiva y transformación cultural.





20 de julio de 2023 — La organización Raimons entregó un cuadro conmemorativo al matrimonio Lora y a su familia, en reconocimiento a su legado musical, su compromiso con el rock urbano y su invaluable aporte a la construcción de identidad cultural popular. Este gesto simboliza el reconocimiento de una trayectoria que, desde el enfoque de Pierre Bourdieu, representa la acumulación de capital simbólico y cultural dentro de los sectores populares. Asimismo, el acto reafirma el papel del arte como herramienta de conciencia social, en sintonía con la pedagogía crítica de Paulo Freire.





21 de abril de 2024 — La revista Banda Rockera otorgó un reconocimiento a la organización Raimons por una década de destacadas labores altruistas y su firme compromiso con la promoción del rock urbano como herramienta de transformación social, cultural y comunitaria. Este acto celebra la consolidación de un proyecto que, desde la perspectiva de Paulo Freire, encarna una pedagogía crítica orientada a la emancipación. Asimismo, se reconoce el papel del rock urbano como capital simbólico (Bourdieu), capaz de articular identidad, resistencia y conciencia colectiva en contextos populares.





21 de abril de 2024 — Fotografía tomada en el mismo espacio donde se realizó la entrega del reconocimiento a la organización Raimons por su labor comunitaria. En la imagen, el autor aparece junto a Ramón García, figura emblemática del Tianguis Cultural del Chopo. Este encuentro representa la convergencia entre memoria viva, activismo cultural y compromiso con el rock urbano como herramienta de transformación social. Desde el enfoque de Bourdieu, se trata de un espacio simbólico donde se legitima el capital cultural alternativo; desde Freire, una práctica educativa que articula saberes populares y conciencia crítica.



25 de mayo de 2024 — Entrevista realizada por el autor a Ramón García en el Tianguis Cultural del Chopo, espacio emblemático de resistencia contracultural en la Ciudad de México. Este diálogo permitió recuperar saberes populares y reflexionar sobre el papel del rock urbano como herramienta de transformación social. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, el Chopo se configura como un campo simbólico donde se legitima el capital cultural alternativo; desde Paulo Freire, como un espacio de educación popular que promueve la conciencia crítica y el diálogo horizontal.



Esta fotografía representa las múltiples ocasiones en que la organización Raimons ha llevado música a los centros penitenciarios, sembrando esperanza, dignidad y resistencia dentro del encierro. Cada visita constituye un acto de humanidad, donde el rock urbano se transforma en voz, consuelo y puente hacia la libertad interior. Desde la perspectiva de Paulo Freire, estas acciones configuran una pedagogía liberadora que reconoce al sujeto encarcelado como portador de saberes y capaz de reconstruir su conciencia crítica. Asimismo, el acto musical se inscribe en el campo simbólico descrito por Pierre Bourdieu, donde el capital cultural alternativo desafía las estructuras de exclusión y resignifica el espacio carcelario como territorio de expresión y transformación



Reconocimiento otorgado al autor por su participación en la organización Raimons, colectivo dedicado a llevar música de rock urbano a centros penitenciarios como herramienta de expresión, unidad y transformación social. La imagen documenta una de las múltiples jornadas en que, junto a músicos y activistas, se tejieron puentes entre el arte y la dignidad, resignificando el encierro como espacio de resistencia simbólica. Desde la pedagogía crítica de Paulo Freire, estas acciones constituyen prácticas educativas liberadoras que promueven la conciencia social; desde Pierre Bourdieu, representan la movilización de capital cultural alternativo en contextos de exclusión, donde el rock urbano se convierte en voz compartida y vehículo de emancipación interior.



Octubre de 2024 — Esta imagen documenta la última labor social realizada en vida por mi padre, Richard Raimos, fundador de la organización Raimons. En el marco de la celebración por los 10 años del colectivo, organizamos una rifa solidaria en apoyo a la Casa Hogar La Divina Providencia, reafirmando nuestro compromiso con la justicia social y la solidaridad comunitaria. Esta jornada fue más que una celebración: fue una afirmación del poder educativo del rock urbano, cuya ideología como lo plantea Paulo Freire promueve la conciencia crítica, la identidad colectiva y la resistencia cultural. Para mí, esta imagen representa no solo un legado musical y social, sino también un acto de amor y coraje que sigue inspirando desde la memoria.



Octubre de 2024 — Esta imagen fue tomada durante la rifa organizada por la organización Raimons en apoyo a la Casa Hogar La Divina Providencia, en el marco de su décimo aniversario. En esta jornada profundamente significativa, el baterista de El Tri participó como invitado especial, reafirmando el vínculo entre el rock urbano y las causas sociales. Este acto representa la capacidad del arte para generar comunidad, conciencia y resistencia. Desde la pedagogía crítica de Paulo Freire, se trata de una experiencia educativa que dignifica y transforma; desde Pierre Bourdieu, una expresión de capital cultural alternativo que legitima saberes populares y prácticas solidarias.



Diciembre de 2024 — Esta imagen documenta una jornada solidaria organizada por la familia y amistades de Richard Raimos, fundador de la organización Raimons, quien falleció en noviembre de ese mismo año. Antes de partir, Richard trabajaba en la donación de 300 pollos destinados a diversos espacios comunitarios: Casa Hogar La Divina Providencia, Internado Guadalupano Calacuaya, Árbol de la Vida, Internado Guadalupano, Centro Comunitario San Juan Bautista y personas en situación de calle. Aunque ya no nos acompañó físicamente, su legado se hizo presente en cada entrega, realizada el 24 de diciembre, como él lo había planeado. Esta acción reafirma el compromiso de Raimons con la justicia social, la dignidad humana y la pedagogía del amor, como lo plantea Paulo Freire. El rock urbano, en este contexto, se convierte en una herramienta de conciencia crítica, resistencia cultural y vínculo comunitario. La organización Raimons continúa.



Esta imagen muestra al autor junto a sus padres, ambos rockeros, en un entorno familiar marcado por la música, el amor y el compromiso social. Este caso personal se incorpora como parte del análisis práctico de la tesis, evidenciando cómo el rock urbano puede funcionar como herramienta educativa, formadora de conciencia crítica y promotora de identidad colectiva. Desde la pedagogía de Paulo Freire, esta vivencia representa un proceso de educación liberadora, donde el arte y el afecto se entrelazan para transformar la realidad.



Esta imagen captura uno de los momentos más significativos de mi vida: mi padre, Richard Raimos, y yo, compartiendo una jornada de labor social. Más que una fotografía, es un testimonio vivo de lo que el rock urbano ha significado en mi formación: no solo como música, sino como ideología, como acto de amor, como herramienta de transformación. Crecí en un entorno donde el rock no era solo sonido, sino conciencia; donde el amor se expresaba en servicio, y donde la rebeldía se convertía en ternura hacia los más vulnerables. Mi padre me enseñó que la música puede abrazar, sanar y educar. Esta imagen es la síntesis de esa enseñanza: dos generaciones unidas por la convicción de que el arte puede cambiar realidades. Aunque él ya no está físicamente, su legado vive en cada acción que emprendemos, en cada causa que abrazamos, en cada nota que suena con dignidad. Esta tesis también es suya.

