

UC Santa Cruz

UC Santa Cruz Electronic Theses and Dissertations

Title

En Medio De Un Gran Circo: La Ciudad De México A Tráves De Las Crónicas Musicales De Maldita Vecindad Y Los Hijos Del 5º Patio

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2xd1n48b>

Author

Lujan, Soledad

Publication Date

2014

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

SANTA CRUZ

EN MEDIO DE UN GRAN CIRCO: LA CIUDAD DE MÉXICO A TRÁVES DE LAS
CRÓNICAS MUSICALES DE MALDITA VECINDAD Y LOS HIJOS DEL 5° PATIO

A thesis submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

in

LITERATURE

by

Soledad Lujan

June 2014

The Thesis of Soledad Lujan
is approved:

Professor Norma Klahn, Chair

Professor Juan Poblete

Dr. Victoria González-Pagani

Tyrus Miller
Vice Provost and Dean of Graduate Studies

Índice:

Introducción	3
El “parteaguas” de 1985	7
La emergencia de Maldita Vecindad	14
Rock mexicano de los ochenta: En búsqueda de una identidad local	19
Maldita Vecindad y su conexión al “Quinto patio”: el espacio de la vecindad y la “rola” de Arcaraz	25
El urbanismo cotidiano de la Ciudad de México y Maldita Vecindad	29
El humor como estrategia narrativa: La parodia y la ironía	47
Bibliografía	63

En medio de *Un gran circo*: La Ciudad de México a través de las crónicas musicales de
Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio

Soledad Lujan

Resumen:

El año 1985 no sólo marca el comienzo de la carrera musical de la banda de rock mexicana Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio, sino también el año del terremoto que destruye gran parte de la Ciudad de México. Como resultado de la falta de atención del gobierno hacia las víctimas y destrucción después del terremoto, el pueblo mexicano se une para reconstruir la ciudad, y consecuentemente redefine el término sociedad civil. En este estudio demuestro como Maldita Vecindad participa en esta redefinición colectiva de la sociedad civil a través de su contribución en la movilización después del terremoto, y de su identificación con los varios espacios y personajes marginados que representan en sus canciones. Siguiendo el legado de la nueva canción latinoamericana, o la canción de protesta, la música de Maldita Vecindad como arte crítico abre una pluralidad de espacios discursivos para exponer la gran pobreza en la Ciudad de México, y transmitir un sentimiento de inconformidad con el status quo desde la cultura popular. Analizo sus canciones como crónicas musicalizadas sobre la realidad urbana y demuestro que a través de las metáforas de transitividad y ritmos, de Ash Amin y Nigel Thrift, al igual que el humor y la ironía como estrategias de confrontación, Maldita Vecindad percibe la ciudad de manera similar a la de Carlos Monsiváis en *Los rituales del caos*: fragmentada, descentralizada y coherente solamente en medio del caos.

Abstract:

In this thesis, I examine the Mexican rock band, Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio, as chroniclers of urban reality in Mexico City during the late 1980's. Through the relation of the band's name to the urban space of the neighborhood, and the milieu of urban characters they present in their lyrics, Maldita Vecindad appropriates an urban marginal identity and participates in the collective redefinition of *sociedad civil* (civil society) in Mexico City after 1985. The year 1985 not only marks the beginning of the band's career, but also the year an earthquake destroys Mexico City. As a result of the government's inattention to the victims and destruction in the city, the Mexican people come together, rescue and rebuild the city themselves. Through their spontaneous reaction, they re-define the term civil society and create a *co-gobierno* (co-government) which no longer relies on the state. Maldita Vecindad joins this political movement by exposing the vast poverty which permeates Mexico City and relaying a feeling of inconformity with the status quo through their music. I interpret several of their songs as chronicles which exhibit diverse marginalized urban identities, such as the lower class and the youth. Through Ash Amin and Nigel Thrift's theory "everyday urbanism," and Luisa Zavalo's "el humor como estrategia narrativa" (humor as narrative strategy), I show that Maldita Vecindad perceives the city in a similar way to that of Carlos Monsivais in *Los rituales del caos*: as a fragmented, decentralized and coherent only within chaos.

Gracias a Norma Klahn, Juan Poblete y Victoria González-Pagani por su infinita ayuda y
paciencia.

“Difícil es caminar en un extraño lugar
en donde el hambre se ve como un gran
circo en acción; En las calles no hay
telón así que puedes mirar como rico
espectador – te invito a nuestra ciudad.”
-Maldita Vecindad, *El circo*

La banda de rock mexicana Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio¹ tuvo una breve reunión² en el legendario festival musical “Vive Latino”³ el día 29 de marzo, 2014 en su ciudad natal, para celebrar su trigésimo aniversario. La introducción que dio Roco, el vocalista de la banda, a su éxito “Un gran circo,”⁴ demuestra la solidaridad que ha tenido la banda con las comunidades marginadas de la Ciudad de México desde los principios de su carrera hasta hoy en día: “Para toda la cultura callejera, para toda la cultura popular, para la cultura que nace, crece en los barrios en las comunidades, para toda la alegría y creatividad de nuestra gente en las calles. Esto va para todos los comerciantes que andan por ahí en las calles anunciando sus productos y para toda la banda que con imaginación genera su propio alimento.

¡Un gran circo es esta ciudad, banda!”

¹ La banda está integrada por Roco en la voz, Lobito en las percusión, Tiky en la guitarra hasta 1988, Pato en la guitarra después de 1988, Pacho en la batería, Sax en el saxofón y Aldo en el bajo.

² La banda se reunió para celebrar su aniversario en el festival, pero hasta hoy no hay noticia de que sigan trabajando juntos o planeen una nueva gira.

³ La página de internet del festival provee la siguiente información sobre la historia del evento: “El Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino (Vive Latino, el Vive) es un festival de rock y diversos géneros musicales alternativos que se realiza anualmente desde 1998 (excepto 1999 y 2002), en el Foro SOL de la Ciudad de México, organizado por OCESA. A la fecha cuenta con 14 ediciones celebradas. En el 2014, el Vive cumplirá su décima quinta edición.

A lo largo de estas ediciones se han presentado agrupaciones musicales consolidadas en el gusto masivo, así como bandas emergentes y con una menor difusión comercial. Como su nombre lo indica, el festival centra su atención en la participación de músicos latinoamericanos; sin embargo, paulatinamente se ha ido incorporando la participación de grupos y solistas invitados provenientes de otras regiones del mundo y en otros idiomas.

El crecimiento y consolidación del Vive Latino lo convierten hoy en día en el festival de rock más importante de Latinoamérica. De esta forma, el VL es la sede obligada de los músicos más reconocidos de esta región para exponer sus sonidos ante más de 70 mil espectadores promedio por día.”

(<http://www.vivelatino.com.mx/info-festival/>)

⁴ *El circo*. México: BMG International, 1991.

(https://www.youtube.com/watch?v=hssP_pO8log). Fue este interés en valorizar y reconocer la importancia de la cultura popular, la gente de las calles y los barrios, los comerciantes, y muchas otras comunidades dentro y fuera de la Ciudad de México que me atrajo como oyente de música de rock a Maldita Vecindad. Sin embargo, en este estudio me interesa presentar el trabajo de la banda como una contribución, no sólo al rock mexicano, sino también al mundo académico. En esta tesis, presento a Maldita Vecindad como cronistas que a través de sus canciones critican la marginalidad y pobreza en la Ciudad de México. Postulo su música como otra respuesta cultural al terremoto de 1985 que devastara la Ciudad de México,⁵ semejante a aquellas respuestas de los cronistas Carlos Monsiváis⁶ y Elena Poniatowska.⁷ A diferencia de Monsiváis y Poniatowska, Maldita Vecindad no habían escrito literatura de crónica anteriormente, y emergen en este momento a través de su participación directa en la movilización civil después del desastre. Mi estudio demuestra que la música de Maldita Vecindad representa otra respuesta, desde la perspectiva de la misma gente de la ciudad, a este momento histórico, es decir que emerge de la cultura popular, específicamente la música de rock. En la primera parte de mi tesis analizo las respuestas literarias de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis al terremoto del '85, al igual que la respuesta de Maldita Vecindad. En seguida,

⁵ “A las 7 horas 17 minutos 44 segundos... del jueves 19 de septiembre de 1985, se originó un macrosismo frente a las costas de Michoacán y Guerrero. El epicentro se localizó en el punto de coordenadas 18.1°N y 102.3°W con una profundidad focal de 33 km..., aproximadamente a 50 km mar adentro frente a la desembocadura del río Balsas en la zona de subducción de la Placa de Cocos. Afectó siete estados: Jalisco, Michoacán, Guerrero, Puebla, Veracruz, Oaxaca y Chiapas, además del Distrito Federal...se precisó más tarde a una magnitud de 8.1, lo que lo ubica como el segundo más fuerte ocurrido en el territorio nacional en lo que va del siglo” (Abraham Díaz Rodríguez, 305-6).

⁶ Carlos Monsiváis (1938-2010), es un intelectual, escritor, periodista, crítico, y activista mexicano que documenta temas mexicanos, y entre ellos, las luchas de clases y el cambio social en sus ensayos y libros.

⁷ Elena Poniatowska, nacida en 1932, es una escritora y periodista mexicana que se especializa en escribir sobre temas sociales y políticos con énfasis en las mujeres y los pobres.

explico la trayectoria de la crítica política en la música popular en México, específicamente la música de rock. A diferencia de los estudios previos de Maldita Vecindad que usualmente destacan la parte técnica musical de sus canciones, aquí me enfoco principalmente en su aspecto narrativo. A través de ciertas teorías termino este ensayo leyendo las varias canciones de Maldita Vecindad como crónicas musicalizadas sobre la marginalidad en la Ciudad de México.

Introducción

En *Musical Ritual in Mexico City: From the Aztec to NAFTA*, Mark Pedelty comenta: “Rock is nothing if not carnivalesque, a place where the order and discipline of the city is reproduced, subverted, celebrated, and challenged all at the same time” (269). Esta conceptualización de Pedelty sobre el rock es apropiada para mi introducción de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio como cronistas de la Ciudad de México⁸. Al representar la vida cotidiana urbana del proletariado en sus canciones, Maldita Vecindad reproduce varios aspectos de los mencionados por Pedelty. En *Cities: Reimagining the Urban* Ash Amin y Nigel Thrift teorizan sobre la

⁸ “En la actualidad la ciudad de México representa un territorio urbano regional sin límites precisos que rebasa las dimensiones metropolitanas y se interconecta de manera segmentada con otras regiones y ciudades del país y del mundo...se ha transformado en una megalópolis que abarca el Distrito Federal y diversos municipios de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla y Morelos (Garza, 2000). Esta mega ciudad se encuentra estructurada por un complejo entramado de lugares, de redes sociales, de interacciones y actividades locales y mundiales, de flujos de población, de capital, de comunicación, de información y de imágenes. En éste universo urbano, social y espacialmente diferenciado, la metrópoli se extiende en una superficie estimada que rebasa los 4.500 kilómetros cuadrados, donde en la mitad de la primera década del Siglo XXI habitan 18 millones y medio de personas (cuadro 1). En el interior de éste territorio pueden identificarse subregiones y microrregiones que se superponen a las de limitaciones formales y que no coinciden con las fronteras políticas interiores. Estos espacios comparten rasgos histórico-geográficos, cambios introducidos por la urbanización, conflictos por el uso y control del espacio y problemáticas socioculturales y ambientales específicas” (Patricia Ramírez Kuri, 645).

ciudad⁹ a través de lo que ellos llaman el “everyday urbanism” que se introduce “into the intermesh between flesh and stone, humans and non-humans, fixtures and flows, emotions and practices” (9). La teoría de un urbanismo cotidiano es adecuada para entender la ciudad que capta Maldita Vecindad puesto que según Carlos Monsiváis, para Maldita Vecindad, la calle es una experiencia fundamental:

la calle, el inmenso teatro que unifica los ruidos, exalta y difumina las apariencias, admite las libertades y las minimiza en los congestionamientos. De la calle, recinto de la vitalidad y de la inercia, un sector del rock mexicano extrae la identidad que no le proporciona los conservadores, las vanguardias, la industria cultural (Monsiváis, rock mexicano, xii).

Los personajes de Maldita Vecindad son individuos que día a día luchan para sobrevivir en las calles de la ciudad; son niños que limpian parabrisas o lanzan pelotas en medio de la calle, músicos que tocan sus instrumentos en cada esquina, vendedores ambulantes, y hasta fajines.

Sin embargo, la banda también “subvierte” y “desafia” la disciplina de la ciudad a través del humor como estrategia en las letras de sus canciones. Lauro Zavala en *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial* dice que en México hacia finales de los años sesenta se establece una visión “crítica a la retórica de la demagogia oficial” y se desarrolla “una forma de narrar, casi periodística, que fue adoptada por toda una generación de escritores urbanos... cuya estrategia natural de escritura se caracteriza por una ironía que apela a la complicidad de sus lectores” (Zavala, 361). Aunque los miembros de Maldita Vecindad no son

⁹ “Equally it is cities of the North which we have had in mind while writing the book. However, since we see the aim of this book as opening up new perspectives that can be applied in a variety of ways, our hope is that these will be explored by others (and ourselves, for that matter) in the future” (Amin y Thrift, 5).

cronistas o cuentistas literarios, sus letras también adoptan una estrategia similar a la literatura de la que habla Zavala. Sus canciones exponen problemas reales e importantes como la pobreza, la muerte, y la discriminación en la ciudad por medio de una narrativa irónica y paródica. Su música representa la Ciudad de México plena de espectáculo y vida. En *Los rituales del caos* Carlos Monsiváis también habla de las calles de la ciudad como un espectáculo: “El odio y el amor a la ciudad se integran en la fascinación, y la energía citadina crea sobre la marcha de espectáculos únicos, el ‘teatro callejero’ de los diez millones de personas que a diario se movilizan en el Metro, en autobuses, en camiones, en motocicletas, en bicicletas, en autos” (Monsiváis, 22). Los cronistas como Maldita Vecindad y Monsiváis comparan la ciudad a un circo, o ese teatro callejero que se ejerce en las esquinas por aquellos en búsqueda de trabajo de manera irónica para criticar la marginalización en la ciudad; la parodia y la ironía funcionan como recurso para soportar esta dura realidad.

Como se menciona anteriormente, en este estudio propongo que Maldita Vecindad lanza su carrera en reacción al terremoto del '85 asumiendo la función de cronistas que captan la realidad de la Ciudad de México a través de su música. Siguiendo la transformación que tuvo el rock mexicano de los cincuenta hasta los ochenta, señalo la manera en que Maldita Vecindad ha llegado a forjarse una identidad musical local a través de sus raíces, participación, y énfasis en la vida urbana de la ciudad de México. Explico que la crítica política, y la apelación a las

masas como el contexto de la Nueva Canción y el movimiento musical rupestre¹⁰ supone una forma de popularidad distinta, y representa un legado que influye a Maldita Vecindad a lo largo de su trayectoria musical. Me enfoco en trece canciones¹¹ de cuatro diferentes álbumes *La Maldita Vecindad* y *Los Hijos del Quinto Patio* (1989), *El circo* (1991), *Baile de mascarás* (1996), y *Mostros* (1998) como crónicas musicalizadas que exponen las distintas dinámicas sociales en ciertos espacios físicos urbanos, con atención específica a los espacios y personajes marginados de la ciudad¹². Señalo que las canciones de Maldita Vecindad como “arte crítico,” según Chantal Mouffe,¹³ abren una pluralidad de espacios discursivos para exponer la corrupción, discriminación y pobreza en la ciudad de México, y transmitir un sentimiento de inconformidad con el status quo. Interpreto sus canciones como crónicas sobre la realidad urbana y demuestro que a través de las metáforas de transitividad y ritmos, que destacan Ash Amin y Nigel Thrift¹⁴ en su estudio, al igual

¹⁰ El estilo rupestre es una corriente de música mexicana que comenzó en 1979 con Roberto González y Emilia Almazán. Este estilo “[heredó] elementos de la canción protesta, la nueva trova, o la nueva canción, y la [llevó] hacia un terreno expresamente asumido como rockero, con un sonido cercano al ‘blues’ y el ‘rhythm and blues’” (José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, 418-419). Las canciones rupestres “addressed urban problems such as the poverty, traffic, pollution, and overpopulation that affected Mexico City, and the impossibility of living there”(Mark Brill, 110).

¹¹ Aunque Maldita Vecindad cuenta con una trayectoria prolífica de trabajo, con cinco álbumes originales (excluyendo los álbumes de “greatest hits”) y varias colaboraciones con otros artistas, considero que las trece canciones que estudio aquí, “Toño,” “Morenaza,” “Don Palabras,” “Patineto,” “El teporocho,” “Kumbala,” “Un poco de sangre,” “Apañón,” “El Malasuerte,” “Mostros,” “Bailando,” “Supermercado,” y “Un gran circo,” son las que mejor se enfocan en la cotidianidad urbana y tienen mayor relevancia para mi estudio.

¹² “Se estima que la población urbana marginal en México puede llegar a cerca de cuatro millones, es decir, una parte muy considerable de la población urbana total del país. Si bien el intercambio de mercado constituye el modo dominante de intercambio en las ciudades, con todas sus contradicciones internas, no existen suficientes mecanismos de redistribución pública o privada para satisfacer las necesidades mínimas de la población marginal. El individuo marginalizado nada tiene que ofrecer al sistema de intercambio de mercado: ni propiedades, ni habilidades especiales salvo su fuerza de trabajo desvalorizada. Sus posibilidades de integración al proletariado urbano son escasas, puesto que la marginalidad aumenta más rápidamente que el mercado de trabajo industrial. No puede depender del sistema de mercado para sus necesidades más elementales (Larissa Lomnitz, 83).

¹⁴ En su libro *Cities: Reimagining the Urban* (2002), los geógrafos Ash Amin y Nigel Thrift sostienen la metáfora de ritmos urbanos como: “the coordinates through which inhabitants and visitors frame and order the urban

que el humor y la ironía como estrategias de confrontación, Maldita Vecindad percibe la ciudad de manera similar a la de otras crónicas literarias, en especial *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis: fragmentada, descentralizada y coherente solamente en medio del caos. Sin embargo, al igual que Monsiváis, Maldita Vecindad reconoce que existe cierta libertad y agencia desde el mismo caos.

El “parteaguas” de 1985

La banda mexicana Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio se forma meses antes del terremoto del '85 en la Ciudad de México y comienza su carrera dando “conciertos en el circuito subterráneo surgido de la movilización civil del terremoto” (Areces, 2003). Señalo la relación paralela que tuvo la carrera de la banda con la movilización civil posterior al terremoto, ya que esta última representa una nueva conciencia política urbana que surge y se disemina por medio de diferentes grupos sociales como los “chavos banda.”¹⁵ Maldita Vecindad fue uno de esos grupos que asumió y transmitió esta nueva conciencia política no sólo durante sus primeros conciertos subterráneos, sino a lo largo de su trayectoria musical. Los libros de crónicas, *No sin nosotros* de Carlos Monsiváis y *Nada nadie* de Elena Poniatowska analizan las reacciones desencadenadas por la catástrofe, y demuestran cómo se

experience” (17). Por medio de la metáfora de transitividad, Amin y Thrift intentan leer “the city from its street level intimations” y percibir la ciudad como “lived complexity [that] requires alternative narratives and maps based on wandering” (11).

¹⁵ José Luis Paredes Pacho explica que los “chavos banda” fueron aquellos jóvenes que llegaron de voluntarios después del desastre. Se les nombró así porque su “‘aspecto violento,’ pelos parados, tatuajes, aretes,” fue relacionado “con las bandas juveniles del barrio bajo ataviadas con estoperoles y chamarras negras de cuero” (434).

desarrolló esta conciencia política y se redefinió el término “sociedad civil” en la Ciudad de México.

En su crónica, Carlos Monsiváis dice: “El 19 de septiembre de 1985 la Ciudad de México experimenta un terremoto de consideración que causa un gran número de muertos (las cifras de las autoridades jamás se establecen con seriedad, los damnificados acercan el número a veinte mil fallecidos)” (9)¹⁶. La negligencia del gobierno, encabezado por Miguel de la Madrid del PRI,¹⁷ para establecer una cifra válida del número de muertos después del terremoto no fue su única ineficacia. El gobierno tampoco logró movilizar esfuerzos inmediatos para rescatar a las víctimas y reconstruir la ciudad. Tardó 39 horas para que el Presidente diera su mensaje a la nación, y cuando finalmente lo dirigió, en vez de expresar el deseo de ayudar a la población afectada, intentó simplemente restaurar la “normalidad” como si nada hubiera pasado. Cuenta uno de los testigos entrevistados por Elena Poniatowska:

Primero trató de minimizar el desastre. Ordenó a los habitantes: ‘Quédense en su casa’, cuando debió hacer un llamado a los profesionistas: ingenieros, médicos, arquitectos, mineros, enfermeras, dueños de constructoras, caterpillars, grúas. Segundo, rechazó la ayuda internacional regresando aviones que más tarde volvieron a aterrizar. Que sí, que siempre sí la necesitábamos. Tercero, lanzó la ilusión de la normalidad. Había que volver a ella a toda costa. Estábamos viviendo la mayor catástrofe de nuestra historia y nos repetían ‘México está en pie, en pie todos, el país en pie’. Aún no sacábamos a nuestra gente de los escombros, pero ya estábamos en pie, camino a la normalidad (192).

¹⁷ El Partido Revolucionario Institucional (PRI) se mantuvo en la presidencia de México por 71 años, desde 1929 hasta 2000 año en que fue electo Vicente Fox (del Partido Acción Nacional), y a sido fuertemente criticado por su autoritarismo.

Durante las primeras 72 horas después del desastre, el gobierno defraudó a los ciudadanos y dejó morir a individuos que podrían haber sido rescatados (Poniatowska, 79).¹⁸ Cuando el gobierno finalmente brindó ayuda a los damnificados, mandó al ejército para restaurar el orden y la gente se preguntaba: “¿Por qué los miembros del ejército llegaron con metralletas en vez de presentarse con picos y palas? ¿Era indispensable añadir esta agresión a la ineptitud? O qué, ¿al que cacharan en un acto de pillaje lo iban a fusilar allí?” (Poniatowska, 82). El ejército y las autoridades que salieron a “ayudar” fueron más bien un estorbo ya que no sólo cargaban armas en vez de herramientas para mover escombros, sino que también intentaban robarse lo que encontraban. El gobierno no enfrentó la situación con caridad o preocupación sobre los ciudadanos heridos, sino queriendo minimizar el “desorden” a cualquier costo para restaurar la supuesta “normalidad.”

¹⁸ Lilia Domínguez Villalobos y Pedro José Zepeda efectuaron un estudio sobre los daños físicos y económicos causados por el sismo: “Se habló de un número variable de pérdidas humanas que fue creciendo, desde cifras iniciales de menos de mil, hasta las que se barajan hoy de siete mil quinientos hasta treinta y cinco mil; entre treinta y cuarenta mil heridos; cerca de tres mil edificios destruidos o inutilizados, entre hospitales, escuelas, oficinas públicas y privadas, hoteles, restaurantes y centros recreativos; de veintiocho mil a cincuenta mil familias sin hogar. A ello se suma la fractura de la red de transporte en algunos puntos del sistema urbano, tales como el Viaducto, la calzada de Tlalpan, el eje central Lázaro Cárdenas, el Paseo de la Reforma, las avenidas Juárez, Insurgentes y Álvaro Obregón, y muchas calles interiores; los daños de diferente envergadura en emisoras de radio y televisión y en el sistema de telefonía, que desarticularon casi totalmente los tejidos de telecomunicación interna y externa de la ciudad; tres millones de personas afectadas por la interrupción del servicio de agua potable; 20% del servicio eléctrico que no pudo ser restituido sino hasta pasadas dos semanas del sismo; entre cien y ciento cincuenta mil fuentes de trabajo que se perdieron; los automóviles, enseres domésticos, mobiliario y equipo de oficina, expedientes y archivos, también destruidos. Simultáneamente, la suspensión parcial o total de diversas actividades productivas de tipo industrial, comercial o de servicios, tanto públicas como privadas; sus efectos se dejaron sentir no sólo en quienes las desarrollaban, sino también, en aquellos que eran beneficiarios o usuarios de ellas.

Con base en éste primer recuento de los daños físicos ocurridos, diversas instituciones y agentes sociales del país y del exterior de abocaron a evaluar los costos globales que supone la reposición de lo perdido. La mayoría incluye no sólo consideraciones respecto al impacto que produjo el terremoto directamente en el ambiente físico, sino también otras relacionadas de una u otra forma con el funcionamiento del sistema económico en general. . . Los resultados obtenidos por las distintas evaluaciones que se conocen presentan cifras cuya magnitud oscila entre los dos mil y los treinta y un mil ochocientos millones de dólares; la mayoría en un rango de entre tres y siete mil millones. Además de las grandes diferencias en la estimación de costos totales, destaca el hecho de que las cantidades que se manejan en rubros parciales, o son incomparables entre sí por el concepto utilizado en cada caso, o difieren, incluso radicalmente, en su orden de magnitud. Todo esto delata el uso de métodos muy diversos de conteo. Por ello, no es posible intentar aquí una comparación puntual de todas las evaluaciones y mucho menos pronunciarnos por alguna en particular” (267-269).

Más sorprendente aún que la gran falta de atención, fue la corrupción oculta en la ciudad que salió a la luz después del fenómeno. Poniatowska cuenta que “más de 70 mil mujeres trabajaban en México en talleres de costura clandestinos, sin Seguro Social, sin prestaciones de ningún tipo, en tugurios infames, y que 800 de ellas quedaron sepultadas porque los patrones prefirieron sacar su maquinaria” (99). El terremoto derrumbó varios talleres de costura, “once pisos quedaron reducidos a tres, en el número 150 de San Antonio Abad” y literalmente reveló la explotación clandestina dentro de ellos. Aparte de ser víctimas de la explotación laboral, estas mujeres fueron victimizadas aún más al quedar abandonadas por su patrón y el gobierno mexicano. Uno de los testigos del terremoto declara que “El sismo reveló que de todos los explotados en el Distrito Federal, nadie lo era más que el gremio de la industria del vestido” (145). El interés capitalista de los dueños de estos talleres fue más fuerte que su interés por la vida humana de las costureras. La discriminación de estas mujeres sirve como ejemplo de la gran negligencia de parte del gobierno para asegurar el bienestar de sus ciudadanos durante esa época.

Después de estos descubrimientos surge un cuestionamiento de las responsabilidades civiles del gobierno. Uno de los testigos del terremoto expresa esta frustración con el gobierno, las bajas expectativas que tiene la gente, y el descubrimiento de que a partir de este momento a los ciudadanos no les quedaba otra alternativa que resolver sus problemas independientemente:

¡Ay mi México, mi México malherido, mi México que se conforma con tan poco! ¿Es posible que creamos aun en la eficacia del gobierno cuando a la hora de la hora, quien hizo todo fue la gente?... Pide tan poco, se contenta con muy poco. La población, en estos días, se hace

cargo de sí misma. De todos modos los de abajo están acostumbrados a que ni se les tire un lazo. La absoluta inoperancia del gobierno no es cosa nueva. Son tan distintos del aparato en el poder, tan espectadores inermes de las decisiones gubernamentales, tan hechos a un lado que uno piensa que no hablan el mismo lenguaje. Lo que sucede allá afuera nada tiene que ver con lo que sucede bajo este monumental paraguas, nada. El lenguaje del poder sencillamente es “otro”. Al pueblo, aunque hablen tanto de él, nunca le han concedido más papel que el de extras; los jefes siempre han estado allí para obstaculizar, para paralizar, para cerrar el paso, para cultivar la antesala. Si no ¿por qué no están aquí los protagonistas de la tragedia? ¿Por qué en vez de oír a una costurera, a un damnificado, a un socorrista, tenemos que oír al político de siempre, el burócrata, al funcionario de coche y chofer? (Poniatowska, 101).

Aquí se nota una obvia separación entre el estado y la población, la cual deja a los dos grupos tan aislados que ya ni siquiera comparten un lenguaje común. Las voces del “pueblo” son eclipsadas por las decisiones del gobierno, que reflejan sólo intereses propios.

Como se menciona en la cita previa, efectivamente “quien hizo todo fue la gente.” Aunque a la gente de la ciudad se les dio órdenes estatales obligándola a permanecer en sus casas, varios ciudadanos se opusieron a seguirlas y espontáneamente se movilizaron para enfrentar la catástrofe. Otro testigo cuenta del heroísmo de la gente que salió a rescatar a las víctimas del desastre:

Si no es por los desobedientes, los que desoyeron la orden y fueron sin más a las zonas de desastre, si no es por los que se organizaron espontáneamente en la colonia Roma en Tlatelolco, si no es por los que rascaron con sus uñas, si no es por los voluntarios, los chavos de las bandas, hubieran muerto más mexicanos. ...Aun así, la ayuda fue formidable. Entre vecinos, entre compadres, entre cuates entre dolientes. Por encima de partidos políticos, de siglas de organizaciones” (Poniatowska, 81-82).

Sin experiencia profesional para rescatar a los damnificados de un desastre de tan grande escala, la gente de la ciudad asume la responsabilidad y sale a las calles. Los voluntarios demuestran más interés e inquietud por las víctimas que el propio gobierno. Esta situación crea una solidaridad entre los ciudadanos y muestra su capacidad para actuar sin intervención del estado y corregir su ineptitud. El subtítulo de una de las fotografías en *No sin nosotros* muestra un sentimiento similar: “y sentí la obligación de ayudar, porque eran seres humanos como yo, y porque nosotros teníamos que hacer las cosas” (Monsiváis, 80-81). La solidaridad que surgió como resultado de la ausencia del gobierno generó una conciencia colectiva entre los ciudadanos que redefinió el término “sociedad civil.” Esta redefinición no tuvo que ver con intereses políticos, capitalistas, o personales, sino con el simple sentido de solidaridad entre familiares, amigos, vecinos y habitantes dentro de un espacio común en medio de un desorden oficial. La manifestación espontánea no fue una reacción contestataria contra Miguel de la Madrid y su gobierno; no fue una manifestación para exigir ayuda o llamar la atención del estado. Al contrario, este fue un movimiento completamente separado del “aparato en el poder” e interesado en el bienestar de la gente, y el derecho humano de sobrevivir. Monsiváis describe la emergencia de este fenómeno de manera perspicaz:

Por vez primera, sobre la marcha y organizadamente, los que protestan se abocan a la solución y no a la espera melancólica de la solución de problemas. Cientos de miles trazan nuevas formas de relación con el gobierno, y redefinen en la práctica sus deberes ciudadanos... sin debates previos, sin precisiones conceptuales, en cuatro o cinco días se impone el término sociedad civil, lo que, por el tiempo que dure, le garantiza a sus usuarios un espacio de independencia política y mental. Como es previsible, el impulso genera la pretensión de ‘cogobierno’

en el empeño de salvar vidas y de restaurar o instaurar el orden urbano (9-10).

Así es cómo el terremoto “disemina entre voluntarios y opinión pública la idea de una sociedad civil” y cada comunidad después construye sus propias definiciones del término (Monsiváis, 123).

Cuando Monsiváis dice en la cita previa que esta fue la primera vez que el pueblo se moviliza “sin espera melancólica de la solución de problemas,” se recuerda la tragedia anterior en la Ciudad de México en 1968: la masacre en la Plaza de Tlatelolco.¹⁹ El 2 de Octubre de 1968, los estudiantes creían que el gobierno de México tomaría sus protestas en serio y ejercitaría democracia y justicia. Sin embargo, la sociedad civil que se forma después del terremoto demuestra que el pueblo ya no cree ingenuamente en la existencia de democracia o justicia en el gobierno. Norma Klahn, en “Monsiváis entre la nación y la migra(na)ción” declara que para Monsiváis, este momento “reveló física y simbólicamente el centro en ruinas y el centralismo ‘como un hecho ruin y devastador’ que anuncia la muerte del nacionalismo oficialista, y que si no refleja por entero una realidad, desde la certeza semántica impulsa una voluntad de cambio” (177). Como resultado de esta ruptura con el “nacionalismo oficialista,” se forma la idea de “cogobierno” y diferentes

¹⁹ “El 2 de octubre de [1968] se convocó a una manifestación en la Plaza de las Tres culturas en Tlatelolco. El movimiento [estudiantil] estaba ya declinando con muchos de sus líderes encarcelados pero el ambiente social estaba muy tenso a 10 días de iniciarse los juegos olímpicos. Unos minutos después de iniciada la manifestación, con los líderes que quedaban libres y un orador en el tercer piso del Edificio Chihuahua, un helicóptero del ejército mexicano lanza unas bengalas sobre la multitud. Con esta señal, militares, paramilitares y francotiradores abren fuego contra los 5000 manifestantes, estudiantes en su mayoría. El número de muertos es desconocido hasta la fecha, pero se sitúa entre 300 y 500, con más 2000 detenidos. Este fue el fin de movimiento estudiantil, los Juegos Olímpicos se celebraron 10 días después en la Ciudad de México sin incidentes” (Lucy Virgen, 2014).

grupos e individuos comienzan a “restaurar” o instaurar el orden urbano por su propia cuenta. Monsiváis relata que esta redefinición de sociedad civil y surgimiento de cogobiernos fue sobre todo “una *toma de poderes*...que trascendió con mucho los límites de la mera solidaridad, fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil” (64). Es importante señalar aquí la interpretación de Monsiváis, ya que este momento se debería entender como tal: una “toma de poderes” que reflejó, aunque informalmente, una agenda política de parte de la sociedad mexicana en la ciudad.

La emergencia de Maldita Vecindad

Es de esta inconformidad con la incapacidad del gobierno para atender las necesidades de la gente que emerge Maldita Vecindad. A diferencia de Monsiváis y Poniatowska, que responden al terremoto a través del género de la crónica,²⁰ entiendo el surgimiento de la banda como una respuesta desde la cultura popular, es decir, desde la misma sociedad civil que ellos representan que se forma posterior al desastre.²¹ Sus canciones llevan un enfoque que les permite responder al desastre a través del uso metafórico y físico del espacio urbano. Sus canciones expresan temas importantes que se relacionan con los problemas de la ciudad, y la mayoría se manifiestan en el escenario del espacio urbano. Pero al mismo tiempo, desde un

²⁰ En sus crónicas, Poniatowska y Monsiváis entrevistan al pueblo mexicano para contar una historia más exacta de la catástrofe. En ellas, subrayan la valentía de la gente y critican la ineficacia del gobierno.

²¹ La influencia que tuvo el terremoto del '85 en la carrera de la banda es obvia hasta en la portada de su primer disco. Héctor Calderón señala que la portada “depicts the urban landscape of Mexico City after the devastating 1985 earthquake. The band composed of six chavitos...poses in front of a vecindad. This album, one of the first CDs produced in Mexico, combines the old and the new: a tinted photograph of shattered and weathered adobe walls contrasts with the new punk Mexicans” (106).

principio la banda desarrolla su carrera a través de conciertos en el mismo espacio urbano al que hacen referencia. Entonces, quiero destacar que el terremoto significa una concientización política no sólo de la sociedad civil, sino también del rock mexicano.

Al igual que Monsiváis, Pato (el guitarrista de la banda) define este momento como una instancia de politización solidaria, pero él se enfoca en la centralidad que tuvo la cultura, específicamente el rock:

1985 es el parteaguas de toda la sociedad mexicana y también del rock mexicano. Por entonces se dio una respuesta de la sociedad civil que rebasó todas las instancias gubernamentales y que se reflejó culturalmente, todos los grupos comenzaron a llamarse en español y a cantar en español, a encontrar esa necesidad que tienes como chavo, de comunicarte, de ver lo que tu quieres y de oír lo que quieres oír, que a veces no es como debería (Thelma Durán y Fernando Barrios, 65).

Para Pato, el año de 1985 no sólo inauguró una transformación de la sociedad civil sino también del rock mexicano. Maldita Vecindad refleja este cambio cultural en su nombre en español, el cual “sonaba mal para los programadores radiofónicos,” su identificación con los barrios y el espacio urbano, y su música que exhibe “influencias multirreferenciales, por ejemplo con el raï argelino, el African beat de Fela Kuti, el mambo de Pérez Prado, etcétera, articulados básicamente en torno al ska.” (José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, 442-443). José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc también hablan sobre esta confluencia interdisciplinaria que se manifestó después del terremoto:

llovieron actos de solidaridad con los damnificados organizados por músicos, danzantes, artistas plásticos, performanceros, etcétera, lo cual amplió la escena rockera hacia nuevos ámbitos y propició la confluencia interdisciplinaria. Esta se dio mediante la toma de la calle

devastada, la cual se convirtió en un foro de expresión circunstancialmente muy significativo para varias agrupaciones de ese momento. De hecho, en esta nueva escena confluyeron y se dieron a conocer más ampliamente las tendencias rockeras que no eran difundidas...por lo que en cierta medida la escena callejera sustituyó a la industria de la radio y del disco para muchos de esos grupos (José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, 435).

El terremoto, efectivamente, fue un parteaguas del rock mexicano, ya que abrió espacio “mediante la toma de la calle devastada” para nuevas expresiones de grupos antes desconocidos. Maldita Vecindad fue uno de esos grupos con “tendencias rockeras” que se difundió después del sismo.

Las expresiones culturales dentro del espacio de la calle devastada fueron componentes clave en la redefinición de la sociedad civil. En *Agonistics: Thinking the World Politically*, Chantal Mouffe discute el rol del arte crítico en el espacio público. Mouffe dice que, según opiniones aceptadas, el espacio público es un terreno en el cual se intenta formar un consenso (92).²² Sin embargo, ella argumenta que: “For the agonistic approach, on the contrary, the public space is where conflicting points of view are confronted without any possibility of a final reconciliation” (92). El “agonistic approach” que usa Mouffe para analizar la funcionalidad del arte en el espacio público es útil para pensar de qué manera Maldita Vecindad, y las varias formas culturales interdisciplinarias que se expresan como resultado de la movilización civil, no sólo fueron expresiones de solidaridad cultural, sino también, y quizá en especial, fueron expresiones con fines políticos. Mouffe explica que el “agonistic approach” percibe al arte crítico como constituido por múltiples prácticas

²² Chantal Mouffe es profesora y especialista en teoría política en la Universidad de Westminster. De su libro *Agonistics: Thinking the World Politically* (2013), hago referencia al capítulo “Agonistic Politics and Artistic Practices.”

artísticas que destacan alternativas al orden “post-political” de hoy en día (92-93). Más aún, Mouffe argumenta que la dimensión crítica del arte consiste en: “making visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate, in giving a voice to all those who are silenced within the framework of existing hegemony” (93). Sin embargo, ella advierte que el arte crítico a través del “agonistic approach” no debe de ser confundido con aquel arte que sólo intenta revelar la “verdadera realidad” (93). En vez, el arte crítico que le interesa a Mouffe debe transformar identidades políticas: “from the inscription of the social agent in a set of practices that will mobilize its affects in a way that disarticulates the framework in which the dominant process of identification takes place” (Chantal Mouffe, 93). En este análisis, interpreto los actos de solidaridad que surgieron después del terremoto, específicamente los conciertos de Maldita Vecindad (y el resto de su carrera musical), como arte crítico según lo define Mouffe. Como mencioné anteriormente, insisto en que estas movilizaciones no intentaron despertar una conciencia falsa, o revelar la ineficacia del gobierno. Sino que fueron parte de un movimiento político que provocó una redefinición de lo que significaba “sociedad civil,” y como explicó Monsiváis, transformó el desorden oficial en un orden civil. Desde entonces, Maldita Vecindad se ha aliado con varios otros movimientos sociales, como el de los estudiantes de la Ciudad de México del Consejo Universitario Estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1986, los estudiantes Chicanos en los EE.UU. del Movimiento Estudiantil Chicana/o de Aztlán (MEChA) alrededor de 1991, así como con el grupo de izquierda revolucionario basado en Chiapas en 1994, Ejército Zapatista de Liberación Nacional

(EZLN). Y aunque Maldita Vecindad entró en un receso desde agosto de 2011, su música sigue teniendo resonancia en los movimientos sociales de la actualidad. El 20 de enero del 2013, el EZLN presentó un video en su sitio de blog, “Enlace Zapatista,” en el cual Maldita Vecindad toca, “Pachuco”, quizá su canción más popular, de su álbum *El circo*. En un mensaje que acompaña el video, subcomandante Marcos comenta sobre la relación de la banda con la sociedad civil mexicana y los alienta a seguir produciendo música:

Video ora sí que como quien dice una perspectiva “desde abajo”, en medio del slam, pues. Moraleja; no grabes mientras estés en el brincolín. ¿Y qué pex, Maldita?, no sean ídem y hagan acuerdo, o qué, ¿van a dejar a la raza a la merced de yustinbibereadas y demás? Sale pues, un abrazo desde acá del Solín, porque ustedes sí entendieron que las comunidades son el mero mero Kalimán (<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/01/20/ellos-y-nosotros-i-las-sin-razones-de-arriba>).

La perspectiva “desde abajo” de la que habla el subcomandante se refiere primero literalmente a la perspectiva del espectador que filma el concierto brincando dentro de la multitud, y segundo, a la perspectiva de la música de Maldita Vecindad que siempre se enfoca en las sociedades marginadas. El subcomandante Marcos expresa el temor de que al retirarse Maldita Vecindad, “la raza” tendrá que conformarse con música producida por individuos como Justin Bieber,²³ que a diferencia de la banda, no muestra una conciencia política y no se esfuerza por lograr ningún tipo de cambio social.

²³ Justin Bieber es un cantante de pop canadiense que empezó su carrera en el sitio de web YouTube en el 2008, y se ha convertido en una sensación entre las chicas adolescentes.

Rock mexicano de los ochenta: En búsqueda de una identidad local

Para poder situar a Maldita Vecindad dentro de la transformación que experimentó el rock mexicano a partir de 1985 (como argumenta Pato), es necesario explicar la trayectoria del rock en México. Durante la década de 1970 emergió una nueva ola de rock mexicano llamada “La Onda Chicana” que transformó un estilo imitativo en un nuevo tipo de rock impulsado por una conexión con los movimientos estudiantiles, especialmente después de la masacre en la Plaza de Tlatelolco. Zolov dice que La Onda abrió un espacio discursivo para articulaciones alternativas de identidad nacional a través de la juventud urbana, hombres y mujeres, de todas las clases sociales: “A rock culture that had been as much associated with elitism as it had with antiauthoritarianism before Tlatelolco...was transformed into a vibrant outlet for defiance, disillusionment, and discovery” (Zolov, p. 16). Como propone Zolov, este nuevo tipo de rock mexicano permitió que el joven enfurecido manifestara sus desilusiones políticas y creara un mejor sentido de identidad mexicana. Sin embargo, La Onda Chicana todavía restringía a los mexicanos a identificarse completamente con la música de rock porque “the new wave of bands sang almost exclusively in English, even while writing its own lyrics” (Zolov p. 12).

Alejandro Madrid explica que a principios de los años ochenta uno de los movimientos más emblemáticos de la escena musical subterránea en la Ciudad de México, impulsado por esta necesidad emergente de rock mexicano escrito en español sobre una identidad mexicana, fue el rock rupestre “which combined elements from blues and *Canto Nuevo* in a very specific urban setting” (117). Pacho y Blanc

coinciden con Madrid al describir la época de los ochenta como un momento en el cual “algunas tendencias musicales se consolidaron cantando ya totalmente en español, con temáticas cada vez más referidas al propio contexto cotidiano,” y señalan el movimiento rupestre como el mejor ejemplo (418). Subrayo la importancia del movimiento rupestre, ya que creo que este representa una transición entre el legado de la canción de protesta o la Nueva Canción Latinoamericana, y el rock mexicano después de 1985 del que habla Pato y encarna Maldita Vecindad. George Yudice en “A Changeable Template of Rock in *Las Américas*” discute que “it is inaccurate in this context to contrast rock with the nueva canción or protest song; on the contrary, there emerged many interesting collaborations, such as that of Charly García and Mercedes Sosa in Argentina” y que “by the mid-1970’s Latin American rock had already diversified into many forms” (354). Sostengo, entonces, que la relación entre el rock mexicano y la nueva canción es innegable, ya que esta última permitió una apertura de nuevas posibilidades musicales evidentes en el movimiento rupestre.

John Schechter, en *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, señala que los artistas de la Nueva Canción²⁴ se comprometieron a denunciar la injusticia y a una lucha por la soberanía cultural latinoamericana. Puesto que los artistas estaban comprometidos políticamente, no sólo respondían a la represión

²⁴ John Schechter y Rodrigo Musso ambos sitúan el surgimiento de la Nueva Canción en la región del Cono Sur de América Latina durante la década de 1960 (aunque Musso se enfoca específicamente en la Nueva Canción Chilena). Ambos sostienen que el movimiento musical influyó al resto del hemisferio y se extendió a diferentes partes de América Latina bajo diferentes nombres, tales como Nueva Trova en Cuba y Canto Nuevo en México. Alejandro Madrid en “Rock and Canto Nuevo: Alternative Musics in Mexico,” se enfoca en la influencia que tuvo el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana en México. Madrid identifica a Oscar Chávez como uno de los pioneros de la Nueva Canción en México ya que es famoso por sus parodias políticas que mezclan melodías mexicanas con letras de la izquierda política para criticar la corrupción y la ineptitud del régimen priista.

política escribiendo canciones, sino también se unían a las protestas y movimientos sociales. El movimiento musical era también una reacción a la influencia de la música popular extranjera, como el *rock and roll* de los Estados Unidos y Europa que se identificaba con el imperialismo. Por lo tanto canciones como “El almacén de la droga”, de Violeta Parra, representan una confrontación entre los EE.UU. y América Latina. De esta tradición emerge el movimiento rupestre, o “los rupestres.” Estos artistas heredaron características del legado de la canción de protesta, la Nueva Canción o la Nueva Trova y con ellas desarrollaron una nueva interpretación de rock mexicano: “con un sonido cercano al *blues* y el *rhythm and blues*” (Pacho y Blanc, 418). Pacho y Blanc reconocen específicamente la colaboración de Roberto González, Jaime López, y Emilia Almazán, bajo el nombre de *Roberto y Jaime, Sesiones con Emilia* (1980) como la inauguración del sub-género. Según Pacho y Blanc, el disco “se situó en un punto equidistante entre el rock y la nueva canción, pues si bien rescataba la calidad lírica de esta última, ofrecía temáticas más intimistas que sociales...sería un eslabón entre la generación del canto nuevo de los setenta y el rock cada vez más plural de los ochenta” (Pacho y Blanc, 418-419). En el mismo título, el libro *Rupestre: Movimiento Rupestre: Eslabón perdido entre el rock urbano y la trova* de Jorge Pantoja también proclama al rock rupestre como el “eslabón” que une el movimiento de la canción de protesta, y el rock urbano de los ochenta, en el cual yo sitúo a Maldita Vecindad. Pantoja dice que el rock rupestre se separó de la canción de protesta y se acercó al rock urbano a través de su interés en “hacer mejores letras

de música, un poco más profundas que no se quedaron en la protesta, en la canción política” (<http://www.eluniversal.com.mx/notas/911950.html>).²⁵

A finales de los años ochenta e influenciados por el movimiento rupestre, las bandas mexicanas de rock empezaron a tratar temas locales, y hacer una crítica política y social de la cotidianidad urbana en español. Pacini Hernández, Fernández L’Hoeste, y Zolov proponen que para los ochenta las bandas de rock en América Latina:

Totally uninterested in participating in the construction of a master narrative of the nation as a uniform imagined community (as pursued by the political song movement, for example), they put into practice a more flexible and inclusive discourse – one in which they actually claimed some protagonism – that articulated the complex (if often violent) textures of *lo cotidiano* (everyday life) in urban Latin America” (17-18).

Pedelty cita a Ernestina Gaitán Cruz, una rockera de la época, quien comenta que el rock mexicano “says a lot about the problems of the city, and about us, the youth,” y a Betsy Pacanins, quien agrega que “this music demands energy, rebellion, liberty, and sincerity” (264). En una entrevista con Joselo Rangel, miembro de la banda de rock mexicano Café Tacuba,²⁶ Marisol García le dice a Joselo que “este hastió con las imitaciones era algo que ya sentían muchos en éste momento en México” y que el

²⁵ Rodrigo González (mejor conocido como “Rockdrigo,”) a quien Madrid al igual que Pacho y Blanc consideran como la leyenda máxima de la corriente rupestre, ejemplifica este interés por componer letras más íntimas y un acercamiento a un enfoque urbano. Antes de fallecer en el terremoto de 1985, Rockdrigo escribe el “Manifiesto Rupestre” “donde tomó posición frente a las limitaciones tecnológicas que padecían la mayoría de los músicos de rock de esos años, distanciándose a su vez de los grupos de clase alta que por entonces habían vuelto a aparecer” (Pacho y Blanc, 418-419).

²⁶ Café Tacuba es una banda de rock mexicano que empezó su carrera en 1989. La banda está integrada por Rubén Isaac Albarrán Ortega (voz principal, guitarra rítmica), Emmanuel “Meme” del Real Díaz (teclados, piano, programación, guitarra rítmica, melódica y voz), José Alfredo “Joselo” Rangel Arroyo (guitarra, voz) y Enrique “Quique” Rangel Arroyo: (bajo eléctrico, contrabajo y voz).

trabajo de Café Tacuba “creció a la par de ideas similares” en música (3). Joselo responde diciendo:

Había otro grupo que estaba entonces en esa búsqueda: La Maldita Vecindad. Pero ellos, a diferencia de nosotros, sí vivían dentro de estos barrios en los que estaban estas cosas populares mexicanas que nosotros citábamos. Nosotros lo mirábamos de fuera y entrábamos a eso. Y en ese sentido nunca quisimos engañar a nadie. Siempre dijimos: ‘Venimos de Satélite. Nos gusta esto, nos interesa, lo apropiamos, pero no crecimos con ello’. Porque mucha gente llegaba a criticarnos diciendo: “¿Qué se meten con mi música si ustedes son de Satélite?” (3-4).

La perspectiva de Joselo revela la gran brecha que existía entre las bandas de rock mexicano como Café Tacuba y Maldita Vecindad durante esa época. Aunque la música de ambos expone los problemas de la ciudad de los que habla Gaitán Cruz y la sinceridad que menciona Pacanins, Café Tacuba simplemente apropió las “cosas populares mexicanas,” mientras que Maldita Vecindad “creció con ello.” Como resultado, se puede decir que la música de Maldita Vecindad surge de manera orgánica al tratar temas como la pobreza, la marginalidad y la discriminación desde su experiencia misma. El ser de Satélite restringió a Café Tacuba en el esfuerzo por revelar una realidad similar a la que revela Maldita Vecindad sobre los espacios y personajes marginales de la ciudad de México.

Al contrario de la respuesta de Joselo, en una compilación de entrevistas titulada *El grito del rock mexicano: Hablan los rockeros* dirigidas por Thelma Durán y Fernando Barrios, Pato, el guitarrista de Maldita Vecindad, describe la fuerte relación entre los miembros de su banda y la realidad marginal urbana en la ciudad de México. Pato nos cuenta que Maldita Vecindad en vez de rescatar la cultura

mexicana, ha tratado de retomarla, aunque considera el término como “muy retórico, porque no [se puede] retomar lo que toda tu vida llevas adentro” (64). Pato dice: “todos los integrantes de Maldita provenimos de barrios populares y toda nuestra vida ha sido una mezcla involuntaria de muchas culturas, eres un híbrido, eres un reflejo de como es tu país” (64). Los miembros de Maldita Vecindad se identifican con los barrios populares, y los ghettos de México, porque ellos alguna vez también fueron miembros de estos espacios marginados, específicamente del barrio Santa María de la Ribera. En otra entrevista con Javier Losilla de la revista *Zona de Obras* los miembros del grupo nos cuentan que “La historia de Maldita Vecindad a nivel musical y discográfico ha sido totalmente paralela a nuestra historia como seres humanos.” Aquí se refieren a sí mismos como cronistas de la ciudad diciendo: “Nuestro primer disco (*Maldita vecindad y los Vecinos del quinto patio*)²⁷ fue la crónica de nuestro barrio, directamente. Todas las historias que veíamos en el barrio de Santa María de la Ribera y también las historias que compartíamos con nuestros amigos” (Areces, 2003).

Elaborando sobre este tema de diferencias entre bandas mexicanas de rock, en la entrevista con Durán y Barrios, Pato nos habla sobre la participación de Maldita Vecindad en los medios de comunicación de México:

No vamos a llegar a un programa de televisión usando códigos de lenguaje que utilizas en las calles, porque hay niveles y procesos de comunicación...hace falta democracia y alternativas y en la medida de que sepan que nosotros existimos, se van a ir formando espacios, porque los espacios no te los dan, tu te los ganas...Además, es muy peligroso entrarle a ciertos espacios, porque los contextos son muy

²⁷ *Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio*. México: BMG Ariola, 1989.

fuertes...jamás saldríamos en telenovelas, ni anunciándonos en el canal de las estrellas como lo han hecho Café Tacuba o Botellita de Jerez, porque hay límites” (63-64).

Aquí, Pato enfatiza la importancia de crear espacio dentro de los medios de comunicación para hablar de una realidad muchas veces ignorada sin arriesgar una pérdida de autenticidad o “el encanto de lo subterráneo.” Él directamente critica a Café Tacuba de entrar a los medios de comunicación sin límites. Al contrario de Café Tacuba, para Maldita Vecindad conservar “códigos de lenguaje” que se usan en las calles sin mezclarlos en su participación con los medios de comunicación es realmente crucial.²⁸ Maldita Vecindad es consciente de su conexión con lo subterráneo, lo cotidiano y lo marginado e intenta permanecer leal a su misión como cronistas de esta realidad a pesar de su creciente popularidad y participación en los medios de comunicación.

Maldita Vecindad y su conexión al “Quinto patio”: el espacio de la vecindad y la “rola” de Arcaraz

Basándonos en las dos entrevistas previas, se podría hacer una investigación exclusivamente diferenciando la representación de la realidad urbana a través de la música de Café Tacuba en contraste con la de Maldita Vecindad. Tales diferencias entre las experiencias urbanas de Café Tacuba y Maldita Vecindad son pertinente a

²⁸ Este esfuerzo de Maldita Vecindad por conservar “códigos de lenguaje” dentro y fuera de los medios de comunicación también resulta evidente en la crónica de Rubén Martínez, *The Other Side: Notes From the New LA, Mexico City, and Beyond*. En su capítulo “Corazón del Rocanrol,” Martínez acompaña a Maldita Vecindad en sus “gigs” en la Zona Rosa de la Ciudad de México, y culmina atestigüando su debut en Televisa. Martínez señala la resistencia que sintió Maldita Vecindad al aceptar la invitación de Televisa ya que este canal de televisión es casi sinónimo con el PRI y hasta más poderoso que el partido político (162).

mi ensayo en tanto demuestran, no sólo desde su propia perspectiva sino también a través de la perspectiva de sus contemporáneos, que Maldita Vecindad se enorgullece de representar la vida cotidiana desde los espacios urbanos marginados o subterráneos. Su propio nombre, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, directamente indica su relación con el espacio urbano de la vecindad. Miguel Ángel Álvarez Areces explica que: “El nombre Maldita Vecindad nace por su identidad urbana y nacionalidad mexicana, la segunda parte del nombre, Quinto Patio, es en honor a la rola del mismo nombre. Quinto patio” (6). La “rola” o canción “Quinto patio,” compuesta por Mario Molina Montes y Luis Arcaraz e interpretada por Emilio Tuero, fue popular en México durante la década de los cincuenta. La canción dice:

Por vivir en quinto patio/ desprecian mis besos,/ un cariño verdadero/
sin mentiras ni maldad./ El amor cuando es sincero/ se encuentra lo
mismo/ en las torres de un castillo/ que en humilde vecindad./ Nada
me importa que critiquen/ la humildad de mi cariño,/ el dinero no es la
vida/ es tan sólo vanidad./ Y aunque ahora no me quiere,/ yo sé que
algún día/ me dará con su cariño/ toda la felicidad (Mario Kuri-Aldana
y Vicente Mendoza Martínez, 222).

El protagonista de la canción de Arcaraz, revela que el vivir en una vecindad de México durante los años cincuenta significaba ser pobre y humilde. De acuerdo a los estudios de Oscar Lewis²⁹ en “The Culture of the Vecindad in Mexico City: Two Case Studies,” la mayoría de los pobres en la ciudad de México durante los años cincuenta “live[d] in slumlike housing settlements known as *vecindades*...unprotected from the street by a wall or closed entranceway, the row of

²⁹ Aunque su información sobre la vecindad es útil aquí, es importante notar que el antropólogo Oscar Lewis ha sido criticado por su teoría social, “the culture of poverty” o la cultura de la pobreza de su estudio *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty* (1959) donde postula que los pobres no son simplemente carentes de recursos, sino también adquieren un sistema de valores de la pobreza que ellos mismos reproducen.

miserable one-room connected dwellings and their makeshift additions...are exposed to the gaze of the passerby” (427, 435). Daniel Hiernaux-Nicolás, quien condujo un estudio de la ciudad de México en 1999, define la vecindad de manera similar a Lewis: “Las vecindades son aquellas viviendas colectivas formadas por cuartos de alquiler de bajo costo, donde han transitado grandes contingentes de migrantes hacia la ciudad de México” (www.scielo.cl). Según los estudios de Lewis y Hiernaux-Nicolás, la vecindad es un espacio urbano donde reside la población de clase proletaria de bajos recursos. Las habitaciones están a menudo sobrepobladas y en ellas a veces reside más de una familia nuclear. En estas viviendas los electrodomésticos como la radio, estufa, televisor, lavadora, y refrigerador muchas veces son considerados lujos (Lewis, 432). La referencia al espacio de la vecindad en su propio nombre indica que Maldita Vecindad no sólo se interesa en representar ciertos espacios urbanos marginados, como la vecindad, sino también pretende declararse como miembro de ellos.

Creo importante notar que la canción de Maldita Vecindad “El teporocho,”³⁰ también alude a “Quinto patio.” Esta canción habla sobre un joven teporocho, o borracho, quien afirma “a nadie le importo,” y dice que lo único que lo “mantiene vivo, [es] la foto de Natalia en la marquesina,” una bailarina del “congal Tijuana.” El pobre teporocho termina la canción diciendo: “Yo le brindo en cada trago/ a esa dama pleitesía,/ el dinero no es la vida,/ es tan sólo fantasía.// Tanto amor yo he sentido,/ su perfume lo respiro,/ veo a Natalia tan cercana,/ para ella yo soy nada.” Al igual que el

³⁰ *Mostros*. México: BMG Ariola, 1998

protagonista de “Quinto patio,” el teporocho también es rechazado por una mujer por ser pobre. Esta relación demuestra la inextricable similitud entre la experiencia de vivir en la vecindad durante los años cincuenta y los años ochenta. La conexión entre las dos canciones revela que la situación económica en la ciudad de México no ha cambiado mucho a través de los años, y quizá hasta ha empeorado. Maldita Vecindad no decide llamarse sólo Quinto Patio, lo que representaría su conexión con la vecindad de la que habla Arcaraz. La banda decide agregar a su nombre la frase “Maldita Vecindad.” El acto de calificar la vecindad como “maldita” revela una frustración con su situación económica que los obliga a residir en ese espacio marginado. Además, al referirse a sí mismos como los “hijos del Quinto Patio,” Maldita Vecindad se hace accesible a generaciones anteriores que conocen otro tipo de música mexicana, y demuestran que su situación no es nueva, sino al contrario ha sido heredada desde la época de Arcaraz. Es importante notar también que la frase “el dinero no es la vida/ es tan sólo vanidad” en la canción de Arcaraz es casi igual a la frase “el dinero no es la vida/ es tan sólo fantasía” de “El teporocho.” La única diferencia entre estas dos frases es la manera en que los protagonistas perciben el dinero. Para el individuo de la canción “Quinto patio” el dinero es “vanidad,” y para el teporocho de Maldita Vecindad, el dinero es “tan sólo fantasía.” El teporocho no se interesa en criticar a los que tienen dinero como vanidosos porque eso implicaría que él quizá también podría obtener dinero pero no quiere volverse vanidoso. Al contrario, el teporocho dice que “el dinero es sólo fantasía” porque para él, salir de la pobreza realmente es una fantasía, una imposibilidad que sólo se puede imaginar.

El urbanismo cotidiano de la Ciudad de México y Maldita Vecindad

Aparte de su participación en la movilización civil después del terremoto, su identificación con el rock mexicano de los ochenta que tomó como enfoque el espacio urbano, y su mismo nombre que asume una identidad marginal urbana, Maldita Vecindad destaca su interés por el urbanismo cotidiano con mayor énfasis a través de varias de sus canciones que se pueden leer como crónicas musicalizadas de la marginalidad en la Ciudad de México. En sus crónicas, Maldita Vecindad representa a la Ciudad de México como inevitablemente caótica. De manera semejante, aunque en su estudio del espacio urbano ellos analizan específicamente las ciudades del norte, Amin y Thrift perciben la ciudad como descentralizada: “The city has no completeness, no centre, no fixed parts. Instead it’s an amalgam of often disjointed processes and social heterogeneity, a place of near and far connections, a concatenation of social rhythms; always edging in new directions” (8). Entonces, sus metáforas de transitividad y ritmos son útiles aquí para leer la ciudad caótica que ilustra Maldita Vecindad.

La metáfora de transitividad identifica un “two-way encounter between mind and city, resulting in a ‘knowledge that cannot be separated from this interactive process’” (11). Según Amin y Thrift, el individuo que recorre las calles posee una conexión inextricable con la ciudad. Su conocimiento de la calle guía su interacción en la ciudad, y a la misma vez, su interacción en la ciudad incrementa su conocimiento de la calle y lo cotidiano. La canción “Toño”³¹ muestra a un joven

³¹ *El circo*. México: BMG Ariola, 1991.

quien se gana la vida tocando su trompeta en las esquinas de la ciudad. Toño transita la ciudad por necesidad para poder sostenerse económicamente. Como resultado de su posición social, él explora y descubre varios espacios marginados a través de su recorrido:

En mi cuadra Toño es famoso,/ su silueta todos la conocen./ En mi cuadra Toño es famoso,/ su trompeta inunda la calle.// Un sombrero viejo, un bote con monedas,/ un perro va pasando y ladra al compas./ Música sabrosa, el sol cala muy fuerte,/ los niños en la calle no paran de gritar.// Toño muy lento guarda sus monedas/ camina buscando otra esquina pa'tocar.// Toca la trompeta,/ suena en toda la ciudad./ Toca la trompeta,/ suena en toda la ciudad.// En mi cuadra Toño es famoso,/ su silueta todos la conocen./ En mi cuadra Toño es famoso,/ su trompeta inunda la calle.// Un mercado viejo, los vendedores gritan,/ la güera de los tacos le pide una canción./ Cuando cae la tarde es una cantina/ el mejor lugar pa'tocar un buen danzón.// Toño tranquilo guarda su trompeta/ la noche en el barrio acaba de llegar.

El hecho de que Toño sea muy conocido en el barrio del narrador de la canción implica que camina por las calles de ese barrio todos los días. Sin embargo, es evidente que Toño nunca se queda en el mismo lugar, sino que se mueve constantemente de esquina en esquina dependiendo de la cantidad de “monedas,” o dinero que recibe en cada parada. Amin y Thrift dicen que “Transitivity...encapsulates the city as everyday process, mobilized by flesh and stone in interaction” (10). Toño representa esta interacción cotidiana entre la carne y la piedra, que encapsula a la ciudad. La interacción entre su cuerpo, o “flesh,” y las esquinas, o “stone,” no sólo incrementa su conocimiento de la calle, y de la ciudad, sino también es su único medio de subsistencia. Sin esta interacción y exploración cotidiana, Toño no tendría manera de sobrevivir. Amin y Thrift también señalan que:

Contemporary urbanism has renewed the tradition of flanerie to read the city from its street-level intimation. Here too, we encounter that the idea of the city as ‘lived complexity’ requires alternative narratives and maps based on wandering... The ‘theorist’ is the gifted meditative walker, purposefully lost in the city’s daily rhythms and material juxtapositions (11).

Aunque Toño recorre las mismas calles todos los días, y la gente del barrio ya lo conoce, su recorrido diario parece ser una exploración que resulta diferente y nueva cada día. Toño forma un mapa de la ciudad basado en su andar sin dirección, pero con el propósito de encontrar trabajo y no sólo deambular. El transitar la ciudad caminando y parando cuando se le antoje, le permite la oportunidad de darle a la calle usos múltiples e inesperados (11). Más aún, la transitividad de Toño permite a los espectadores de afuera ver los diferentes personajes que habitan la ciudad diariamente y no reciben mucha atención, como los “vendedores del mercado viejo” y la “güera de los tacos.” El recorrido de Toño brinda una visión horizontal de la calle que se introduce en los espacios más cotidianos y comunes de la ciudad.

Maldita Vecindad también nos muestra la manera en que la transitividad termina siendo una experiencia completamente distinta dependiendo en el género sexual del caminante. En la canción “Morenaza,”³² la banda introduce a una mujer que transita la ciudad en camión:

Morenaza de mi alma/ por qué tan sola vas/ con este peloncito/ te puedes consolar./ Chaparrita preciosa/ dime que pensó Dios/ cuando en vez de naranjas/ dos melones te dio, te, te dio.// En las calles de la ciudad/ siempre tienes que aguantar/ en el barrio o en el camión/ siempre tienes que oír la voz,/ escucha, escucha.

³² *Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio*. México: BMG Ariola, 1989

En esta canción vemos la experiencia de la mujer transitando en camión desde la perspectiva de la mirada masculina. Esta mujer nunca es nombrada, al contrario, es reducida tan sólo al color de su piel. Los hombres que la observan la llaman “Morenaza,” como si el color de su piel fuese lo más significativo de su identidad. Al llamarla así le roban su individualidad y ella se convierte en tan sólo otra mujer morena en el camión. Los hombres del camión la critican por ir sola y suponen que ella quiere o necesita ser acompañada. La representan como un objeto de deseo al enfatizar el tamaño de sus pechos haciendo referencia a naranjas y melones. La experiencia de la ciudad de Morenaza es significativamente diferente a la de Toño. Para ella el transitar la ciudad es una experiencia de exploración pero también algo difícil al tener que ser constantemente observada y acosada por las voces de estos hombres. Deborah Parsons explica que la transitividad de la mujer demuestra ser una exploración completamente distinta a la del hombre:

The flaneuse works in the details of particular sites with a ‘gender-related city consciousness’. This includes an empirical knowledge of the city’s grounded particularities, and through this, an exploration of being a woman in a city that is ‘frequently enabling, sometimes difficult, always irresistible, providing spaces in which these women can explore their identities... Gender matters in quite significant ways then, in accounts of urban transitivity, depending on who is observing or being observed (14).

A través de esta canción, Maldita Vecindad percibe que la transitividad difiere enormemente dependiendo del género sexual. Reconoce la presencia de las mujeres en la ciudad, y muestra la manera en que ciertos espacios públicos que deberían ser una fuente de exploración, a menudo se convierten en sitios de discriminación y acoso sexual. Sin embargo, la viajante que presenta Maldita Vecindad parece ser una

mujer segura y fuerte. El hecho de que nunca la escuchamos hablar o quejarse muestra su habilidad para ignorar los comentarios de los hombres en el camión, y seguir su viaje sin interrupción o impedimento.

Con el fin de reconocer la importancia de los distintos individuos que transitan la ciudad aparte del “flâneur” (que tiene el privilegio de caminar tranquilamente por la ciudad sólo para observarla y teorizarla), Amin y Thrift se refieren a una transitividad alternativa: “Wanderers and everyday travellers too record the transitivity of cities, without the diagnostic theories and tools of the flâneur. Their travels and the observations they make during the journey, can mark the city’s spaces in quite distinctive ways, and with equally telling effect” (Ash Amin and Nigel Thrift, 15). Aquí me interesa destacar la idea de que existen varias formas en las que los viajeros dejan sus huellas en la ciudad a pesar de su posición social. Al reconocer la importancia de estas huellas, las experiencias de individuos como el poeta vagabundo que introduce Maldita Vecindad en su canción “Don Palabras”³³ revelan entendimientos distintos de la ciudad. La canción, que es acompañada por un ritmo rápido de ska, cuenta la historia de un poeta que diariamente transita la ciudad recitando poesía:

Miles de historias/ en cada barrio.// Por la calle de Vieyra/ viene ya
Don Palabras/ recitando poesías,/ viene canta que canta.// Cierta día
Don Palabras/ me contó una extraña historia,/ de cómo nacen las
cosas/ cada vez que uno las nombra.// El tiempo vive en la
memoria./ Una noche lo encontré,/ había llovido, lo recuerdo bien,/ se
acercaba a los autos/ cuando les tocaba el alto,/ a través de la ventana/
le escuchaban hablar/ con su voz apasionada./ Volver casi real/ un

³³ *Baile de máscaras*. México: BMG Ariola, 1996.

olvidado amor,/ un antiguo dolor/ que ni el tiempo borró.// Miles de historias/ en cada barrio.// Por la calle de Vieyra/ viene ya Don Palabras/ recitando poesías,/ viene canta que canta.

De manera similar a Toño, los individuos de la ciudad, tal como el narrador de la canción, reconocen a Don Palabras al pasar y saben que se aparecerá por ahí diariamente caminando por sus espacios y interactuando con aquellos que cruza en su recorrido. Entonces, se puede decir que la transitividad de Don Palabras es como la de Toño porque también “encapsulates the city as everyday process, mobilized by flesh and stone in interaction” (Amin y Thrift, 10). Sin embargo, el no recorre la ciudad con fin de analizarla o teorizarla, ni tampoco es un personaje como Toño que va de esquina en esquina para ganar dinero. Al contrario, Don Palabras es un sujeto que camina la ciudad sin un destino final específico, y con la simple esperanza de recitar poesía y dejar sus historias, o sus huellas, en los varios barrios por los que pasa. Es por esta diferencia que la transitividad de Don Palabras se podría llamar alternativa. Este vagabundo ejercita esta transitividad al dejar una doble huella por donde pasa. Aunque su recorrido por la calle Vieyra deja una huella en el espacio físico a través de su simple caminar, también deja una huella en la imaginación y memoria de otros habitantes de la ciudad que escuchan su poesía. Don Palabras cree que las cosas nacen “cada vez que uno las nombra” y según el narrador de la canción, su poesía tiene el poder de “volver casi real/ un olvidado amor/ un antiguo dolor/ que ni el tiempo borró.” Entonces, para este poeta vagabundo el lenguaje es más que un sistema abstracto de signos que se usa para representar ideas; para Don Palabras el lenguaje tiene capacidad de producir algo real. Sus “miles de historias” se convierten

en una experiencia real para aquellos que las escuchan y permanecen en cada barrio aún cuando él ya no se encuentra físicamente ahí.

La idea de caminar como acto de enunciación de Michel De Certeau es especialmente relevante para esta doble huella que deja la transitividad de “Don Palabras”:

El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función “enunciativa”: es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es “alocución,” “establece al otro delante” del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación (De Certeau, 110).

El caminar, para Don Palabras es en efecto un “speech act” figurativa y literalmente.

Don Palabras, como Toño y Morenaza, ejercita la “triple función enunciativa” al caminar; el apropia, realiza, y acepta los contratos necesarios para transitar los lugares por donde pasa. Sin embargo, además de esta triple función enunciativa, Don Palabras ejecuta otra función literalmente enunciativa al recitar poesía. Este poeta vagabundo representa a los que no sólo le dan vida a la ciudad, a la calle, a los barrios por los que pasa a través del simple caminar sino que también la hace real y la immortaliza a través de la palabra. El narrador de la canción nos cuenta que:

“Dichosos los poetas pobres,/ de ellos será el reino de los suelos,/ así empezaba nuestro amigo/ su andar en la ciudad sin sueño./ Caminando a su lado todo puede pasar,/ un señor adormilado/ puede ser un Don Juan/ dispuesto a enamorar/ a la güera

del pan/ como princesa// De boca en boca viajan los sueños.” Como poeta pobre que transita por la ciudad diariamente, Don Palabras en realidad se adueña del “reino de los suelos” a través de su poesía. El tiene una autoridad exclusiva para contar historias que nadie más podría contar, y para crear una relación con los habitantes de la ciudad que se vuelve inextricable. En una ciudad donde las oportunidades no son muchas, Don Palabras les brinda una posibilidad de expresión a todos aquellos que se cruzan por su camino. La canción nos asegura que “Caminando a su lado todo puede pasar” y que “de boca en boca viajan los sueños.” Esta canción parece extremadamente autorreflexiva para la banda. No se puede pensar en Don Palabras sin asociarlo con el rol de Maldita Vecindad como cronistas ya que las canciones de la banda podrían fácilmente ser las miles de historias de Don Palabras que viven en cada barrio. Creo que la banda escoge a este personaje porque entienden que los que caminan la ciudad son los que le dan vida, y los que nos permiten conocer y entender ciertos espacios e individuos que de otra manera serían desconocidos para los de afuera.

Otra canción que demuestra una transitividad alternativa es “Patineto.”³⁴ En esta canción Maldita Vecindad se enfoca en un individuo que transita la ciudad en patineta. A diferencia de las canciones previas, aquí Maldita Vecindad decide representar la transitividad en la ciudad específicamente a través de la perspectiva de los jóvenes y por medio de un lenguaje cercano a ellos. A través del uso de jerga, como “tabla” (patineta), “rolar” (andar en patineta), “rifa” (lo más popular), “ranfla”

³⁴ *Mostros*. México: BMG Ariola, 1998.

(carro), “morra” (una joven), “cafre” (carro), y “wachá” (mira), el protagonista narra su recorrido por la ciudad describiendo los varios trucos que practica con su patineta:

¡Aaaaaagghh!// Agárrate tu tabla/ y salte a rolar/ brinca la banqueta/ y raya el barandal./ Aviéntate un olly/ o un buen vertical,/ aca en mi cuadra lo que rifa/ es el freestyle.// ¡Uh! Un imposible/ ¡Uh!, o un slide./ ¡Uh! Allá en el tubo/ ¡Uh!, doble mortal.// Nadie me para,/ el low rider es carnal,/ me agarro de la ranfla/ y me da un ride.// En bola nos lanzamos/ a darle en el canal,/ también mi morra/ se pone a patinar.// ¡Uh! El grind salado/ ¡Uh!, a volar/ ¡Uh!, voy en el aire./ ¡Uh! ¡Que libertad!...// ...En la selva de concreto/ wachá bien por dónde vas,/ no sea que un cafre/ te vaya a planchar/ y no podrás más/ ya patinar/ ¡Ayaya ya yaya yayayyyyyy!// ¡Uh! El ska rifa/ ¡Uh!, también el punk/ ¡Uh!, los grafiteros/ ¡Uh! y el jip jop.

Aquí, el patinar por la ciudad es una actividad que fomenta la creación de comunidades entre jóvenes. Los varios trucos que los jóvenes practican con sus patinetas como el “olly,” el “vertical,” el “freestyle,” el “slide,” o el “doble mortal” les permiten crear una asociación o sentimiento de pertenencia a una cierta “cuadra.” Incluso, esta actividad invita la interacción entre jóvenes de diferentes personalidades y géneros; las “morras,” los que escuchan ska, punk, jip jop, o los que escriben grafiti, todos pueden ser patinetos. Aparte de fomentar estas interacciones, el patinar por la ciudad concede una manera única de viajar que no se compara a caminar, pero tampoco a transitar por metro o carro. Es un método de transporte que simultáneamente respeta la organización tradicional de la ciudad pero a la vez la transgrede. Michel De Certeau hace referencia a las varias posibilidades y restricciones que le ofrece la ciudad al caminante, o al patinete en este caso, que viaja por ella:

Para empezar, si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (por ejemplo, mediante un sitio donde se puede

circular) y de prohibiciones (por ejemplo, a consecuencia del muro que impide avanzar), el caminante actualiza algunas de ellas. De ese modo, las hace ser tanto como parecer. Pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales. De éste modo Charlie Chaplin multiplica las posibilidades de su bastón: hace otras cosas con la misma cosa y sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización. Igualmente, el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por aquí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios). Luego, selecciona... Así crea una discontinuidad, sea al operar selecciones en los significantes de la “lengua” espacial, sea al desplazarlas por el uso que hace de ellas. Dedicar ciertos lugares a la inercia o al desvanecimiento y, con otros, compone “sesgos” espaciales “raros,” “accidentales” o ilegítimos. Pero eso introduce ya en una retórica del andar (110-11).

Aunque Toño, Morenaza, y Don Palabras igualmente introducen su propia “retórica del andar” teniendo en cuenta posibilidades y prohibiciones que ellos actualizan a través de su transitividad, creo que el patinete demuestra una transitividad alternativa que le otorga otro tipo de “libertad” al transitar por la ciudad. Practicar trucos en la patineta le permite a este joven “libertad” no sólo porque puede moverse a gran velocidad por las calles, sino también porque transforma a la banqueta, al canal, y hasta al “low rider” en objetos con usos múltiples e inesperados. Patinar le da usos alternativos a estos espacios y así convierte a la ciudad en otra ciudad diferente. En la organización tradicional de la ciudad no existe un espacio para la patineta como lo hay para el carro, el metro, y el peatón. Entonces, cada vez que el patinete se pone a “rolar” arriesga ser “planchado,” o atropellado por un “cafre.” Al patinete no le queda de otra que transgredir las prohibiciones de la ciudad y transformar espacios

diseñados para ciertas actividades en otros completamente diferentes. Sin embargo, al celebrar esta libertad de transgresión, el patinete demuestra que la ciudad posee la capacidad de ser moldeada de acuerdo a las necesidades o deseos de cualquier tipo de “transeúnte.”

Además de la metáfora de la transitividad, Amin y Thrift ofrecen la metáfora de los ritmos como otra manera de leer la ciudad descentralizada. Ellos describen los ritmos de la ciudad como: “the ‘music of the city’ that needs to be ‘discovered by reflection’...people crossing the street, cars stopping and accelerating, crowds of people pursuing different aims, the mingling of noises and smells” (16). Muchas de las canciones de Maldita Vecindad captan los ritmos que se encuentran en las calles de la Ciudad de México. Como se mencionó al principio del ensayo, Carlos Monsiváis dice que para Maldita Vecindad “la calle, [es] el inmenso teatro que unifica los ruidos, exalta y difumina las apariencias, admite las libertades y las minimiza en los congestionamientos” (xii). La calle actúa como un agente unificador y por ende crea una sensación de orden y coherencia. Estos ritmos son “anything from the regular comings and goings of people about the city to the vast range of repetitive activities, sounds, and even smells that punctuate life in the city and which give many of those who live and work there a sense of time and location” (17). La música de Toño, el camión en el que viaja la Morenaza, y la poesía de Don Palabras son algunos ejemplos de los distintos ritmos que orientan a la ciudad. La música de Toño, quien sólo toca en las esquinas durante el día, el camión que sigue un horario establecido, y Don Palabras que pasa recitando poesía regularmente por la calle

Vieyra, marcan la vida en la ciudad y a la vez dan a muchos de los que viven y trabajan ahí una noción de tiempo y lugar.

Sin embargo, la metáfora de los ritmos también es útil para elucidar “neglected temporalities,” como la noche (Amin y Thrift, 17). Amin y Thrift insisten en que “Most readings focus on daytime rhythms, while studies of the city at night only too often focus on the unexpected and dark happenings. As darkness falls, the city becomes unidimensional, a place of pleasure and vice, or a place of terror masked in muffled noises and illicit activity” (17). Maldita Vecindad reconoce los ritmos de la noche a través de sus canciones como “El teporocho”³⁵ y “Kumbala.”³⁶ “El teporocho,” además de aludir a la canción de Arcaraz, “Quinto patio,”³⁷ revela un personaje que maniobra en la ciudad mejor de noche:

La calle para mí ha sido la única escuela./ La negra, negra noche es mi
única amiga./ En esquivar los autos yo me paso los días,/ los perros
callejeros son mi fiel compañía.// Así es mi vida./ Auuuuú./ Si esto es
vida.// Por eso no me importa lo que pueda pasar,/ nada tengo que
perder, nada quiero ganar./ Yo veo a la gente caminar apurada/
siempre con mala cara, no sé que les pasa./ Tanto odio he sentido,
tantos golpes recibido/ por ser loco y teporocho/ y eso que yo a nadie
le importo.// Sólo una cosa me mantiene vivo,/ la foto de Natalia en la
marquesina,/ por eso cada noche voy al congal Tijuana/ y desde el
callejón espero a que salga./ La veo caminar, siempre va
acompañada/ y en mi imaginación soy yo el que la abraza.// "Vende
caro tu amor..."// La calle para mí ha sido la única escuela./ La negra,
la negra noche es mi única amiga./ En esquivar los autos yo me paso
los días,/ los perros callejeros son mi fiel compañía.// Yo le brindo en
cada trago/ a esa dama pleitesía,/ el dinero no es la vida,/ es tan sólo
fantasía.// Tanto amor yo he sentido, su perfume lo respiro,/ veo a
Natalia tan cercana,/ para ella yo soy nada.

³⁵ *Mostros*. México: BMG Ariola, 1998.

³⁶ *El circo*. México: BMG Ariola, 1991.

³⁷ Ver página 27.

La noche aquí, comparada con el día, parece ser más tolerable para el teporocho. Mientras que durante el día se pasa esquivando carros, una actividad peligrosa, la noche parece brindarle amistad y esperanza. El “congal Tijuana” y “la foto de Natalia en la marquesina” en esta canción funcionan como ritmos nocturnos que orientan la vida del teporocho, que de otra manera no tendría sentido. El esperar a Natalia que salga del congal Tijuana, y la fantasía de algún día poder abrazarla es lo que mantiene vivo al teporocho. Sin embargo, este personaje permanece completamente marginado en la ciudad durante ambas temporalidades, noche y día. El describe la calle como su única forma de educación, y a un perro callejero como su único amigo. El teporocho parece ser invisible durante el día cuando los carros probablemente no lo toman en cuenta, y la gente que va apurada no lo reconoce. Durante la noche, aunque probablemente en varias ocasiones esperaba ver salir a Natalia, para ella él no existe. Entonces, en esta canción Maldita Vecindad no sólo ilumina “neglected temporalities” como dicen Amin y Thrift, sino también hace protagonista a un personaje que de otra manera estaría completamente olvidado durante el día y la noche.

“Kumbala” es otra canción que representa la vida nocturna en la ciudad de manera positiva. Aquí la música de “un buen danzón” y el anuncio de luz de neón roja del bar Kumbala son ritmos que orientan a aquellos que transitan por la ciudad en busca de diversión:

Luz,/ roja es la luz./ Luz de neón/ que anuncia el lugar:/ “Baile Kumbala Bar”/ y adentro/ la noche es/ música y pasión.// Sol,/ no entiendes/ lo que pasa aquí./ Esta es la noche/ y de la noche son/ las cosas del amor./ El corazón a media luz/ siempre se entregará.// Mar,/

todo el ambiente huele a mar./ Mucho calor,/ sudores en la piel./ Sudor sabor a sal./ Y en la pista/ una pareja/ se vuelve a enamorar.// Una risa, una caricia/ y en la pista una pareja/ se vuelve a enamorar.// Un sabroso y buen danzón,/ a media luz el corazón/ y en el Kumbala todo es/ música y pasión.

La noche dentro del Kumbala no parece ser ilícita o peligrosa. Al contrario, como en “El teporocho,” la noche en esta canción es la temporalidad preferida, y es lo que atrae seducción y amor. “Kumbala” celebra la noche como la única temporalidad capaz de entender “las cosas del amor.” El día aquí es una temporalidad no deseada puesto que el “Sol” no es capaz de producir los sentimientos conducentes a que “una pareja se vuelva a enamorar.” Incluso es importante subrayar que el bar Kumbala “huele a mar” y sudor y es probablemente un lugar frecuentado por habitantes sencillos de la ciudad que no buscan un sitio lujoso para divertirse. Maldita Vecindad le da mayor importancia a la noche en esta canción y escoge un lugar simple para representar la vida nocturna de la ciudad.

Aunque los ritmos de la ciudad durante el día y la noche le otorgan un sentido de lugar y tiempo a sus habitantes, estos ritmos no siempre son acogedores. Maldita Vecindad demuestra como ciertos ritmos organizan la ciudad a través de la desorientación. Por ejemplo, las canciones “Un poco de sangre”³⁸ y “Apañón,”³⁹ vemos cómo la violencia en la calle forma parte de la cotidianidad. Aquí Maldita Vecindad introduce a un niño limpiaparabrisas que es atropellado por un “gran auto nuevo” al atravesar la calle:

³⁸ *El circo*. México: BMG Ariola, 1991.

³⁹ *Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio*. México: BMG Ariola, 1989.

Poco de sangre roja/ sobre un gran auto nuevo/ poco de sangre roja/
sobre un gran auto blanco// Nada más bello,/ ni más lujoso,/ tan
poderoso/ como un gran auto nuevo./ Junior lo admira/ y se imagina/
que su auto nuevo/ es un caballo blanco/ y el se siente/ un rey
valiente,/ tan orgulloso,/ que nada lo detiene// Poco de sangre roja/
sobre un gran auto nuevo/ poco de sangre roja/ sobre un gran auto
blanco// José trabaja/ en una esquina,/ con otros niños,/ limpiando
parabrisas./ Corre a un carro,/ corre a otro,/ jabón y trapo/ y muy pocas
monedas./ Y él se siente/ como en un juego/ que no divierte,/ corriendo
entre autos nuevos// Ahí está en la calle/ brilla como el sol./ En su auto
nuevo/ que orgulloso va./ Vuela por la calle/ a gran velocidad./ Todas
las personas/ lo miran pasar./ Limpiaparabrisas/ cruza sin mirar/ un
niño no puede/ el auto esquivar/ sólo se oye un grito/ golpe y nada
más/ demasiada sangre/ en esta ciudad.

El coro que comienza la canción, “Poco de sangre roja, sobre un gran auto nuevo.

Poco de sangre roja, sobre un gran auto blanco,” anticipa la violencia desde un principio. La imagen de un auto nuevo blanco que se mancha con sangre roja es muy gráfica y se queda fácilmente grabada en la memoria del oyente durante el resto de la canción. La repetición del coro no sólo recalca esta imagen en la memoria del oyente sino también incrementa el sentido de que este tipo de encuentro violento es algo que ocurre regularmente en la calle. La canción normaliza el trabajo de los niños limpiaparabrisas y los accidentes que resultan de este empleo como algo inherente a la calle. La frase “sólo se oye un grito,/ golpe y nada más/ demasiada sangre/ en esta ciudad” aparte de implicar la muerte de José, también expresa que tragedias como esta son parte de la cotidianidad de la ciudad. Maldita Vecindad sugiere que la sangre de individuos inocentes en la ciudad es tan sólo otro ritmo que orienta el orden de la ciudad. La sangre se limpia y los carros blancos vuelven a brillar, y la muerte de individuos como José no sorprende ni desorienta a nadie.

Las canciones “El teporocho” y “Kumbala” demuestran los ritmos que orientan a la ciudad de noche de manera positiva convirtiéndola en algo que se puede disfrutar sin peligro. Por otra parte, la canción “Apañón”⁴⁰ introduce a una patrulla de policía como un ritmo que desorienta y amenaza al peatón de noche:

En la noche, en la ciudad,/ los gatos miran pasar/ las patrullas sin
dudar,/ buscando a quien apañar./ Dentro de una Paco y Juan,/ alias
Monstruo y El Simbad,/ recorren por quinta vez/ la Guerrero y la
Merced./ En la esquina ven cruzar/ a la victima ideal./ Juan acelera,
Paco le dijo espera/ vamos a agarrar al infeliz como si fuera lombriz./
Date la vuelta en U/ y échale la luz.// Vamos Juan no lo dejes ir/ va a
la esquina quiere huir./ Es un punk ‘iralo bien/ y panchito ha de ser./
¡Hey tú!/ ¿Que haces aquí/ caminando en la calle/ vestido así?/ Pues
discúlpeme señor,/ pero yo no soy doctor/ y de hecho camino aquí,/
pues no tengo un Grand Marquis./ Eres un tipo/ cara de wey,/ tú te
burlas/ de la ley/ y te vamos a enseñar/ que la vas a respetar./ ¡Pégale
aquí, pégale allá!// En un sucio callejón/ despiertas sin recordar/ nada
de lo que paso, te duelen hasta los pies./ No traes chamarra,/ no traes
dinero,/ no traes zapatos/ y ya no traes pelo./ Sales de ese callejón/
¡corriendo!

Aquí, la patrulla de policía es un ritmo que señala el peligro y la discriminación en la ciudad. Paco y Juan circulan por las calles Guerrero y Merced una y otra vez hasta encontrar al individuo ideal para atacar. Es probable que aquellos que caminan por ahí durante la noche reconocen este patrón y se alejen de “El Monstro y el Simbad” para no meterse en problemas. La luz de la patrulla señala la iniciación de violencia puesto que vemos como al mirarla, el sujeto perseguido por Juan y Paco intenta huir inútilmente. Entonces, la luz de una patrulla de policía para el peatón que camina de noche inmediatamente significa peligro inevitable e inmerecido. Maldita Vecindad invierte los papeles de víctima y criminal al convertir a un individuo que usualmente

⁴⁰ *Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio*. México: BMG Ariola, 1989.

sería considerado delincuente por vestirse como “punk” en alguien indefenso, y a dos individuos que representan a la justicia en agresores. El peatón en esta canción nunca comete un crimen o molesta a nadie; el único error que comete es cruzarse en el camino de Paco y Juan. Maldita Vecindad demuestra que aquellos que representan “la ley” son los que transforman la ciudad nocturna en un espacio peligroso y amenazador.

La multitud en la calle de Maldita Vecindad siempre carga una identidad de clase muy definida a diferencia de la multitud en la calle que para Walter Benjamin es socialmente abstracta: “A street, a conflagration, or a traffic accident assemble people who are not defined along class lines. They present themselves as concrete gatherings, but socially they remain abstract – namely, in their isolated private interests” (David Frisby, 249). Los personajes como Toño, Don Palabras, y los patinetos al seguir los ritmos de la ciudad usualmente interactúan y desarrollan relaciones positivas con individuos dentro de su misma clase social. Sin embargo, el momento en que los ritmos de la calle fomentan un encuentro entre individuos de distintas clases sociales⁴¹ – por ejemplo aquel entre José y Junior de “Un poco de sangre,” o entre los policías y el peatón de “Apañón” – surge la discriminación o violencia en la ciudad. Aunque los dos personajes que conocemos en “Un poco de sangre” son individuos jóvenes, los dos pertenecen a clases sociales completamente distintas. Mientras Junior es un chico que tiene el lujo de viajar por la ciudad a gran velocidad en un carro del año, José, el niño limpiaparabrisas, es alguien que se ve

⁴¹ Con la excepción de Morenaza que enfrenta discriminación en el metro al encontrarse con individuos de diferente género sexual.

obligado a limpiar carros nuevos, ajenos y nunca podrá ser dueño de uno propio. Los dos jóvenes se imaginan como parte de su propia fantasía: Junior se imagina montando en un caballo blanco mientras José se imagina dentro de un juego al tener que correr de auto en auto. Sin embargo, la fantasía de Junior le produce felicidad y libertad a diferencia de la de José, que parece un juego sin diversión. Por medio de los adjetivos que describen la sangre y el auto, “poco de sangre” y “gran auto,” Maldita Vecindad demuestra que en esta situación la sangre de un niño pobre es algo secundario e insignificante a comparación con la elegancia y grandeza de un auto nuevo de un joven rico. De manera semejante, Paco y Juan pertenecen a otra clase social que el peatón de la canción “Apañón.” Mientras ellos tienen el derecho y autoridad de conducir una patrulla de policía y “echarle la luz” a quien sea, el peatón forzadamente se cruza con ellos por falta de un auto. Al preguntarle Paco y Juan por que camina por ahí, el peatón responde “pues discúlpeme señor, pero yo no soy doctor y de hecho camino aquí, pues no tengo un Grand Marquis.” Esto señala que si el perteneciera a una clase social que le diera la oportunidad de poder comprar un carro de lujo, los policías no se le arrimarían. Sin embargo, como él es pobre y tiene que caminar por la calle de noche para llegar a su destino, y aparte se viste como “punk,” se convierte en la víctima ideal para Paco y Juan. Para Maldita Vecindad, el encuentro entre estos dos grupos de personajes que pertenecen a mundos muy distintos es inevitablemente violento.

El humor como estrategia narrativa: La parodia y la ironía

Mientras las metáforas de transitividad y ritmos de Amin y Thrift son útiles para leer los varios ritmos y recorridos de distintos individuos marginados que ocupan y estructuran el espacio físico urbano de las crónicas musicalizadas de Maldita Vecindad, el humor como estrategia narrativa es útil para criticar la marginalización en la ciudad de manera más acogedora. Sus crónicas utilizan la parodia y la ironía para ilustrar una realidad devastadora y aparentemente inalterable. En vez de representar esta misma realidad de manera seria y objetiva con fin de cambiar el status quo, Maldita Vecindad usa el humor en sus crónicas para ofrecer a sus oyentes la opción de escapar temporáneamente de una realidad infortuna y discriminadora. Esto no significa que las crónicas de Maldita Vecindad intenten inspirar pasividad en su audiencia. Al contrario, sostengo que el humor como estrategia narrativa crea una complicidad con el lector, o oyente en este caso, que fomenta cambio social pero simultáneamente ofrece un desagüe. Lauro Zavala identifica esta estrategia como inherente a la crónica contemporánea de México, y argumenta que el humor como estrategia narrativa puede ser un vehículo para “la crítica social:”

El humor es una estrategia narrativa y puede ser también un estilo de vida, un vehículo para la crítica social, el síntoma de una ruptura con las convenciones, una exploración de lo diferente, un viaje hacia lo otro y tal vez, a fin de cuentas, el inicio de un dialogo más satisfactorio con la realidad. También el humor puede ser el síntoma de la aspiración colectiva a un clima de discusión y crítica para hacer de la ciudad un espacio democrático de convivencia civilizada. Después de todo, la ciudad es muchas ciudades, y la ciudad literaria es tan compleja y diversa como la ciudad política. En todos los casos son los lectores quienes tienen siempre la última palabra (Zavala, 372).

El uso del humor como estrategia narrativa incluye la parodia y la ironía. La parodia produce imitación exagerada de humor, para ridiculizar o satirizar (OED.com). La ironía es una figura retórica en la que el significado que se pretende es lo contrario de lo expresado por las palabras que se usan, y por lo general toma la forma de sarcasmo (OED.com). El uso de la parodia y la ironía permite a los escritores criticar la realidad de la ciudad sin atacar o condenar nada o nadie. De esta manera, sus críticas aparentan ser más acogedoras y accesibles para sus lectores.

Por ejemplo, en la canción titulada “El Malasuerte”⁴², Maldita Vecindad introduce un individuo que piensa que tiene mala suerte por haber nacido durante un terremoto. La letra de la canción dice: “El día que yo nací/ hubo un gran temblor,/ tremenda destrucción,/ y un incendio acabó con mi pueblo./ Mi familia murió,/ quedé huérfano/ y sin amor,/ ni un perro que me ladrara,/ por donde andaba había problemas.// Mala suerte soy./ Bien salado estoy.” Esta canción revela problemas serios, como el hecho de que este individuo queda huérfano y sin hogar donde vivir. Sin embargo, la letra y el arte del álbum muestran la destrucción del terremoto en la ciudad de manera paródica y transforman esta memoria de desastre en algo leve que tiene solución cuando es percibido de manera graciosa en vez de trágica:

En este mundo loco chón/ todo tiene explicación./ Ya me cansé de buscar/ a mi problema solución./ Por eso ya entendí/ cual es mi función,/ si algo malo pasó ayer/ algo bueno pasa hoy,/ al principio me agité/ y me quise suicidar/ pero hasta eso, como siempre,/ también salió mal./ Ahora soy feliz como lombríz,/ no te debes acercar/ cuida bien tu buena suerte/ que se puede acabar./ No hay mal que dure 100 años,/ no hay mal que por bien no venga./ Si yo soy el mala suerte/ un buena suerte hay por ahí.// Mala suerte soy,/ bien salado estoy.

⁴² *Mostros*. México: BMG Ariola, 1998.

Esta canción representa la fortuna de un individuo en la ciudad como pura casualidad. El Malasuerte habla de su desgracia como algo inevitable y permanente. La vida en la ciudad no le concede una oportunidad para cambiar su situación y su única esperanza es cambiar la manera en que percibe su “mala suerte.” Entonces, al percibir su mundo como “locochón,” el Malasuerte puede justificar todo lo negativo que le sucede como simple resultado de la locura. Esta justificación hace que sus problemas pierdan importancia y le permite seguir viviendo su vida tranquilamente sin querer suicidarse. El arte de álbum expresa una perspectiva similarmente humorística al ilustrar un hombre caricaturizado con pelo purpura y una nube gris sobre su cabeza. Símbolos de interrogación y exclamación lo rodean e insinúan la locura de su mundo. Detrás de esta figura se encuentra otra caricatura un poco más pesimista que muestra edificios derrumbados y gente angustiada. Al cubrir la imagen del fondo con la caricatura graciosa del personaje de pelo purpura, la banda representa una realidad fatal como algo cómico y tolerable. El uso de la parodia en la letra de la canción y el arte de álbum implica que individuos como el Malasuerte no tienen otra opción que recurrir al humor para soportar su realidad, puesto que la vida en la ciudad no les concede una oportunidad real de superarse.

Su canción “Mostros”⁴³ es también una parodia que describe la vida en la ciudad de México como una gran pesadilla llena de personajes supernaturales. La canción comienza con música espeluznante que usualmente señala el inicio de un cuento de terror. Cuando el ritmo de la canción empieza tiene un sonido cómico,

⁴³ *Mostros*. México: BMG Ariola, 1998.

semejante a la música de circo, lo cual señala que lo siguiente no es algo que hay que tomar en serio. El primer verso claramente alude a la Ciudad de México al decir: “En la desafiante ciudad más grande del mundo/ acechan con gran maldad/ abyectos humanoides.” La ciudad de México durante este tiempo era quizá la más grande del mundo,⁴⁴ pero aquí se convierte en una llena de individuos que aunque tienen rasgos humanos, son de una especie horripilante y malévola. A través de la música y este primer verso, la canción da la impresión que este cuento, aunque trata sobre algo aparentemente aterrador y espantoso, en vez de causar miedo produce una sensación de diversión y chiste. En vez de hacer una crítica directa sobre los habitantes y los problemas de la ciudad que realmente podría aterrorizar al oyente, la banda prefiere usar metáforas humorísticas para representar lo que está mal en la ciudad sin seriedad. Los varios personajes de terror y ciencia ficción que andan por esta ciudad como “zombies [que] caminan las calles,” “platillos voladores por todos los confines,” y personajes como el hombre lobo, la llorona, y la mano peluda causan gracia al ser reunidos en esta canción con un ritmo disparatado. El poder reírse y disfrutar de este cuento permite olvidar las preocupaciones reales de la vida en la Ciudad de México temporáneamente. Al mismo tiempo, al contar que la ciudad está repleta de “Alcantarillas llenas de sangre y piel/ fermentan los cerebros/ melífluos condenados a mal vivir” y de “cráneos enterrados en todos los jardines” la canción le

⁴⁴ Maldita Vecindad estrena el álbum *Mostros* en 1998 y María Teresa Sánchez-Salazar y Atlántida Coll-Hurtado dicen que en “1940, when the accelerated industrialization process started, the urban nucleus of Mexico City had less than two million inhabitants and occupied a surface area of 90 square kilometers. Fifty years later, Mexico City has become the major urban center in Mexico and one of the largest urban centers in the world. With a population of nearly 20 million people, the urban area includes more than 20% of the national population, and spreads over approximately 1200 square kilometers” (66).

causa una sensación de pesadez al oyente. Aunque se pueda disfrutar de este ritmo y estas locuras causen risa, la canción produce el sentido que esto es realmente una historia de la Ciudad de México y tiene un poco de verdad. Este sentimiento de pesadez aumenta cuando la canción introduce a los personajes supernaturales a cargo de la ciudad: “Ya no vendrán/ el Santo y Blue Demon,/ gobernarán/ los vampiros banqueros...Poderoso caballero es don Dinero.” Los vampiros y un poderoso caballero son creaturas fantásticas, pero la imagen de un banquero como villano quitándole el dinero a la gente, y la imagen del dinero como el que controla todo son dos muy cercanas a la realidad. La canción termina con el verso: “¡Este es un cuento de terror!/ En esta oscura y larga noche,/ la tormenta con relámpagos y truenos/ ilumina los rostros de terror y miedo./ ¡De terror y miedo!” Para Maldita Vecindad, la ciudad realmente es como un cuento de terror, pero como en la canción “El Malasuerte,” aquí la banda prefiere transformar esta realidad en chiste, en vez de quejarse y lamentar sobre algo que no tiene solución.

En la canción “Bailando,”⁴⁵ conocemos a un personaje que acaba de ser despedido y lo único que quiere es desahogarse bailando. La canción comienza con una voz, casi infantil que establece un tono humorístico: “He.../ Baila con Maldita Vecindad.../ ritmo que prefiere tu mama...” El título, este verso, y el ritmo rápido y movido de ska que acompaña el resto de la canción invita a los oyentes a bailar con la banda desde un principio. Después de un “¡Un, Dos, Tres!” y tres golpes a la batería, Joaquín comienza a contar su historia: “No tengo ninguna idea/ porque quiero hoy

⁴⁵ *Maldita Vecindad y los Hijos del 5º Patio*. México: BMG Ariola, 1989.

salir,/ lo último de mis ahorros/ me lo gastare en ti./ En la fábrica dijeron:/ ‘¡Ya no sirves más Joaquín!’/ Para no perder dinero/ nos corrieron a dos mil./ Hoy es viernes por la noche/ todos salen a bailar./ Yo me apunto en el desmoche,/ ¡Tengo ganas de gritar!// No aguanto más,/ quiero bailar.” El ser despedido y escuchar que ya no sirve más como trabajador lleva a Joaquín a una situación límite. Él admite que el deseo que tiene para salir a bailar no es lógico. Entonces, lo que parece celebración, se puede entender como un desahogo o una búsqueda de solidaridad con su soledad. Al contarnos que tiene “ganas de gritar” y que ya “no aguant[a] más,” Joaquín informa que detrás de la fachada de despreocupación, él se encuentra asfixiado, frustrado y bailar es la única actividad que le ofrece un momento de catarsis emocional. La situación en la que se encuentra es una muy seria puesto que la fábrica en donde trabajaba lo despidió a él y a dos mil otros simplemente para ahorrar dinero. Para los dueños de la fábrica, Joaquín y el resto de los trabajadores despedidos, no son personas valoradas sino sólo mano de obra completamente desechable. Se les contrata cuando se necesita de su labor, y se les despide en cuanto su trabajo ya no le brinda ganancia a la fábrica. A través de la situación de Joaquín, Maldita Vecindad demuestra el costo que el desempleo, problema común en la Ciudad de México, ejerce en la persona. En su estudio de la Ciudad de México, *La Capital: The Biography of Mexico City*, Jonathan Kandell explica: “A current⁴⁶ employment rate of 12 percent and underemployment levels that may be twice as high would seem to be discouraging. But even if they are reduced to becoming bootblacks, street peddlers,

⁴⁶ “Current” aquí se refiere al año 1987, sólo un año antes del estreno de la canción.

and beggars, these agrarian refugees still feel they stand a better chance surviving here than in the countryside” (Jonathan Kandell, 575). Como dice Kandell en la cita previa, el alto nivel de desempleo en la ciudad no disuade a individuos como Joaquín de permanecer en la Ciudad de México, aunque signifique conformarse a tener trabajo informal o convertirse en mano de obra prescindible.

Al final de la canción nos enteramos que la chica con la que decide celebrar Joaquín, la “única en el barrio con quien quier[e] bailar,” la de “vestido colorado [que] corta el aire sin parar,” y la que tiene ojos en donde “no hay reproche,” en realidad no existe y se la ha estado imaginando para poder soportar su situación:

Todo gira, todo gira,/ giro por éste lugar./ Parece que la impotencia/
me marca bien el compas./ Tus tacones no te estorban/ bailas sin
preocupación,/ bien sabemos que esta noche/ nos pertenece a los dos./
Ríes de mis malos chistes,/ algo que nunca paso,/ te gustan mis ojos
tristes/ que te miran con temor.// No aguanto más,/ quiero bailar/ No
aguanto más,/ quiero bailar.//Lastima que tu no existes,/ lastima que te
invente,/ siempre me pasa lo mismo/ si me acaban de correr./ Salgo del
salón de baile/ solo, solo como entre./ Tal vez vuelva en un año,/ si
tengo suerte en tres.

Es gracioso, pero a la vez perturbador, que la chica de la que ha estado hablando Joaquín era sólo producto de su imaginación. El verso “siempre me pasa lo mismo si me acaban de correr” nos informa que esto es algo que le sucede seguido a Joaquín, e imaginándose bailar con una chica es su manera típica de desahogarse. Esta fantasía para sobrevivir la marginalización sale de su situación límite y parece no tener fin ya que Joaquín anticipa encontrarse ahí en el futuro. Estos últimos versos, y la siguiente repetición (ocho veces) del coro, “No aguanto más, quiero bailar,” incrementan el sentido de que su situación es interminable. Bailar y gritar son las únicas estrategias

disponibles para enfrentar el desempleo y la discriminación en la ciudad para él, y quizá también para los oyentes que se identifican con la canción y aceptan la invitación inicial de bailar con Maldita Vecindad. Lamentar nunca es una opción para Joaquín; aún cuando él revela que la chica de sus sueños es sólo eso, un sueño, mantiene la esperanza que aunque esto le continúe a suceder, algún día por lo menos no saldrá solo del salón de baile.

Maldita Vecindad introduce otro personaje que como Joaquín, también queda siempre sin trabajo. “Supermercado”⁴⁷ trata sobre un individuo que trabajaba en un almacén hasta que, desesperado por el hecho de no poder comprar ninguno de los productos, rompe las reglas y termina despedido de la tienda. La canción comienza con una voz de mujer, que anuncia de manera casi automatizada: “Un empleado de abarrotes, favor de presentarse en la caja seis.” Esta introducción le permite al oyente sentirse como si en realidad se encontrara dentro de un supermercado.

Inmediatamente después, el protagonista empieza a narrar su historia al ritmo alegre y animado de la canción:

Hoy/ ya se cumplen dos meses/ de que entre a trabajar/ cuidando
porquerías/ en este almacén.// Yo/ cuido lo que no es mío/ nunca podre
comprarlo,/ re-etiquetan los precios,/ los suben más y más y más y más
y más y más.// Hoy/ revisamos los precios/ y yo en vez de subirlos/
puse un gran ofertón/ todo lo que encontré/ aquí y allá./ Ya/ con tres
días de ofertas/ se dio cuenta el gerente/ se armaron los guamazos/ y
gane por knock-out.

Maldita Vecindad utiliza el humor en esta canción para responder a la explotación económica en la ciudad. Aquí, conocemos a un personaje juguetón que al darse

⁴⁷ *Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio*. México: BMG Ariola, 1989.

cuenta de que nunca podrá obtener los productos del supermercado donde trabaja, en vez de desahogarse bailando o gritando como Joaquín, toma la situación en sus propias manos y le juega una broma al supermercado. A diferencia de Joaquín, este personaje decide no soportar la discriminación, e intencionalmente desafía la autoridad del gerente al bajar los precios de todos los productos que encuentra. Es gracioso que le toma tres días al gerente de la tienda para darse cuenta de la travesura de uno de sus trabajadores. Esto significa que durante tres días el narrador de la canción le ahorra dinero a la gente que frecuenta el almacén y causa que la tienda pierda ganancias. La estrategia de este individuo es significativa ya que él se niega a perpetuar la explotación del almacén, y arriesga su propia situación económica para aliviar aquella de los demás en la ciudad. Simultáneamente, esta estrategia castiga a la tienda directamente al hacerle perder dinero. El narrador de la canción nos hace saber que al darse cuenta el gerente, la situación se vuelve violenta pero él sale ganando “por knock-out.” Esto aumenta el humor de la canción y permite al oyente disfrutar del hecho que este individuo no sólo le causa perder dinero a la tienda y le ahorra dinero a los clientes, sino que también vence al gerente de la tienda en una pelea de golpes. Hacia el final de la canción volvemos a escuchar la misma voz automatizada decir: “Personal de seguridad, favor de presentarse en la gerencia.” Esto claramente señala que el narrador de la canción demuestra gran resistencia hasta el último momento y que sólo un guardia de seguridad lo logra sacar de la tienda. El individuo termina su historia diciendo: “Y/ ahora estoy/ otra vez/ buscando/ trabajo/ trabajo.” Esto implica que esta no es la única vez que él se queda sin trabajo y también sugiere que esta

situación no le incomoda o le llega de sorpresa. Este individuo expresa una versión distinta del desahogo que la de Joaquín: en vez de expresar impotencia al ser despedido, demuestra agencia al rebelarse contra el gerente de la tienda y contra la explotación al consumidor.

A través de la ironía en la canción “Un gran circo,”⁴⁸ Maldita Vecindad destaca la manera en que la pobreza en la ciudad de México se ha convertido casi en un circo o teatro que entretiene en vez de incomodar a sus espectadores. La canción comienza con las voces desfallecidas de vendedores ambulantes que repiten frases como: “¡De regalo, de remate, playeras chinas, una seis, dos por diez, playeras chinas, una seis, dos por diez, mire de regalo, de remate!” En el fondo también se escuchan sonidos semejantes a los de una calle conjetionada con carros y mucha otra gente vendiendo y comprando productos. Las voces y los sonidos que se escuchan no parecen grabaciones fabricadas, sino grabaciones de la vida real en la calle. Estos sonidos introducen al oyente a la realidad de la ciudad, y sugieren que la canción va a tratar sobre un tema concreto y realista. Después de esta breve introducción, el narrador comienza hablando de “un gran circo” que resulta ser la Ciudad de México: “Difícil es caminar/ en un extraño lugar/ en donde el hambre se ve/ como un gran circo en acción;/ en las calles no hay telón/ así que puedes mirar/ como rico espectador – /te invito a nuestra ciudad.” La transición de las voces realísticas de los vendedores ambulantes, a la representación de la ciudad como un circo desorienta al oyente y lo obliga a mezclar los dos mundos, el empírico y el simbólico. La

⁴⁸ *El circo*. México: BMG Ariola, 1991.

descripción del hambre en la ciudad como “un gran circo en acción” revela la manera en que los problemas serios de la ciudad son tan ignorados y hasta cotidianos que se han convertido en una atracción, o un gran circo, para los espectadores. Maldita Vecindad utiliza el término “circo” irónica y críticamente para destacar que los varios personajes en las calles que parecen artistas de un circo, en realidad son individuos desplazados económicamente que sólo buscan formas alternativas de sobrevivir. La ironía de la ciudad como circo es más evidente cuando el locutor declara “en las calles no hay telón.” Esta declaración devuelve al oyente a la realidad demostrando que aunque la pobreza en la ciudad se ha carnavalizado, sigue siendo un problema real que necesita verdadera atención y no se puede cubrir simplemente por un telón al final del día. El llamado al oyente, “te invito a nuestra ciudad,” también es irónico puesto que a primera vista parece ser una invitación a un espectáculo de circo divertido, pero en realidad es una invitación a conocer la gravedad de la pobreza en la ciudad. Más adelante, la canción dice: “En una esquina es muy fácil/ que tú puedas ver/ a un niño que trabaja/ y finge sonreír,/ lanzando pelotas para vivir/ sólo es otro mal payaso para ti./ También sin quererlo puedes ver/ a un flaco extraño gran faquir/ que vive y vive sin comer/ ¡Lanzando fuego!” Los personajes que se destacan en esta cita bien podrían ser miembros de un circo real. Sin embargo, Maldita Vecindad demuestra la ironía de ser entretenido por un “mal payaso” que es tan sólo un niño que “finge sonreír,” y un “gran faquir,” que vive sin comer. El espectáculo debería ser una experiencia agradable, pero al revelar la realidad de estos dos animadores, no hay manera en que un espectador podría disfrutar casualmente de estos espectáculos. Sin

embargo, la frase que sigue, “Un alto, un siga, un alto...” implica la repetición de este espectáculo urbano cuya indicaciones escénicas son los semáforos. Al final de la canción, el locutor afirma que el espacio de la ciudad “Es mágico.../ [y] mientras más pobreza hay/ más alegría se ve.// En las calles hay color,/ no falta algún saxofón/ al terminar la función/ allá en el palco de honor/ nadie podrá ya reír.” Aquí Maldita Vecindad describe la pobreza irónicamente como alegría. La pobreza produce personajes como el niño malabarista y el gran faquir y como resultado le da “color” a la ciudad. Pero a la vez, la pobreza no se debería percibir como algo alegre, o algo que divierte o hace “reír.”

Esta comparación de la ciudad de México con un espectáculo en la canción “Un gran circo,” es casi idéntica a la que introduce Monsiváis en *Los rituales del caos*:

La economía subterránea desborda las aceras, y hace del tianguis la subsistencia de la calle. En torno a los semáforos, los vendedores ambulantes anegan al cliente con ofertas de klinex, utensilios de cocina, juguetes, malabarismos. De tan extrema, la simple indefensión resulta artística, mientras un joven hace del fuego (la ingestión y la devolución) el eje de su gastronomía (Monsiváis, 17).

El espectáculo callejero de Monsiváis, semejante al de Maldita Vecindad, introduce a vendedores ambulantes, malabaristas, y lanzadores de fuego a través de un tono irónico. Esta comparación de la calle a un espectáculo simultáneamente revela y oculta las implicaciones del subdesarrollo en la ciudad. Mientras este espectáculo aparenta diversión y alegría, a la misma vez subraya el predominio de la pobreza y marginalización en las calles. Mabel Moraña, dice que la crónica de Monsiváis es: “Gozosamente *light*, aunque comprometida con una aguda e indiscriminada ironía

que apunta a lo profundo, la obra de Monsiváis se enfoca primordialmente en la diversidad de los registros que constituyen la trama social y en la multiplicidad de subculturas que la habitan” (22). Como Maldita Vecindad, a través de un tono “light,” Monsiváis también se enfoca en subrayar la importancia de las subculturas en la ciudad con fines de elucidar su marginalización. Hablando sobre estas subculturas en la Ciudad de México, Larissa Lomnitz⁴⁹ dice que:

Así, en las sociedades industriales existe marginalidad debido al desplazamiento de ciertas capas sociales por la mecanización y automatización de los medios de producción. Estas poblaciones numéricamente crecientes pierden toda esperanza de ser absorbidas por el mercado de trabajo, y se vuelven cargas permanentes de los servicios de previsión social. De hecho no representan un proletariado de reserva, sino más bien una población sobrante que es un subproducto indeseable del sistema (80).

Estas subculturas que representan Maldita Vecindad y Monsiváis, las poblaciones de vendedores ambulantes, malabaristas, músicos de la calle, etc. y trabajadores como Joaquín que nunca permanecen en trabajos estables son las poblaciones sobrantes y el subproducto indeseable del que habla Lomnitz. Estas poblaciones que llenan la calle de espectáculo emergen al verse forzadas a encontrar maneras alternativas de sobrevivir. Lomnitz agrega que “todo incremento de organización social se logra a costa de una mayor desorganización en algún sector o sectores de la misma sociedad o de sociedades dependientes de ella. Dialécticamente hablando, el orden crea el desorden, según el mismo principio por el cual el trabajo crea entropía” (81).

Entonces, cuando Maldita Vecindad y Monsiváis representan a estas subculturas

⁴⁹ Larissa Lomnitz es una antropóloga de la Universidad Nacional Autónoma de México. En su artículo “Supervivencia en una barriada en la Ciudad de México” estudia la marginalidad en la Ciudad de México.

como un grupo de entretenimiento o espectáculo callejero, lo hacen irónicamente pero también literalmente. El trabajo informal de estos individuos anima la calle, pero a la vez demuestra que estos mismos individuos no pueden encontrar trabajo formal, o estable. Estas poblaciones organizan la ciudad por medio del desorden. Su identidad como subproductos en vez de desorientar las calles de la ciudad, la ordenan como una inherentemente caótica. La narrativa de Monsiváis y Maldita Vecindad “crea con [sus lectores] la complicidad de una contralectura de lo social que permite seguir soportando las contradicciones de la vida diaria, comprendiendo sus vertientes ocultas, sus obvias perversiones e imprevistas virtudes” (Moraña, 25). Monsiváis y Maldita Vecindad utilizan el humor y la ironía como la estrategia ideal para soportar esta realidad calamitosa de la Ciudad de México.

En última instancia, los álbumes de Maldita Vecindad se pueden leer como crónicas de la ciudad de México semejantes a las crónicas de Carlos Monsiváis. Moraña provee una definición específica de las características de la “crítica monsivaisiana” y dice que:

Para alcanzar su meta, la crítica monsivaisiana va pasando revista a indicios y claves que revelan la existencia de códigos, valores e intereses que se mueven como entre bambalinas tras los discursos y prácticas desplegados por los sectores dominantes. Al mismo tiempo, su escritura atiende también a las estrategias populares a partir de las cuales la sociedad ‘se organiza’, compensa las carencias del aparato de poder dominante y resiste los estragos y abusos de autoridad que lo caracterizan (Moraña, 23).

Por medio de esta definición de la crítica monsivaisiana, y basado en la manera en que la banda complica el orden y la disciplina de la ciudad, sostengo que el trabajo de Maldita Vecindad es una forma de crítica monsivaisiana dentro del rock mexicano.

En sus álbumes ellos exponen diversas subculturas, siempre enfocándose en la vida urbana, a través de “claves” y “códigos” que entran en los discursos dominantes al igual que en los discursos de la cultura popular. A través de las metáforas de transitividad y ritmos, Maldita Vecindad reproduce lo que ellos perciben como el orden de la ciudad, pero caracteriza este orden más bien por su falta de organización. La transitividad de los personajes de Maldita Vecindad no sigue mapas o rutas tradicionales u organizadas de la ciudad y como resultado, muestra una visión horizontal de la ciudad que revela espacios y poblaciones marginadas. Los ritmos que presentan sus canciones parecen unir u ordenar el caos de la calle, pero a la vez problematizan este orden al demostrar la manera en que problemas graves como la muerte de niños limpiaparabrisas se convierten en tan sólo ritmos cotidianos. Además, su uso de la parodia y la ironía difumina la línea entre lo real y lo simbólico y expone la falta de orden de la Ciudad de México. Al igual que Monsiváis en *Los rituales del caos*, Maldita Vecindad lee la ciudad como coherente a través del reconocimiento que el caos es una característica inherente a la Ciudad de México, y sin ella la ciudad sería indescifrable. La ciudad para Maldita Vecindad es una que sólo se entiende en medio del caos porque para la banda, la característica principal de la ciudad es el caos. Sus canciones representan este caos de manera leve y graciosa, y transforman a individuos y espacios olvidados y marginalizados en protagonistas y escenarios de sus varias crónicas musicalizadas. De esta manera, sus canciones transforman el caos de la ciudad que se encuentra en las calles, los barrios, el metro, y los bares en algo inteligible para el oyente. El caos se convierte en orden que sólo se

entiende desde una perspectiva que hace a los pobres, los trabajadores ambulantes, las mujeres que caminan solas por la calle, los que no tienen hogar, y los demás grupos marginalizados los protagonistas, y se transmite a través de la cultura popular.

Bibliografía:

- Areces, Miguel Ángel Álvarez. "La ciudad oculta del barrio al universo." *Ábaco* 2.35. México DF (2003).
- Amin, Ash, y Nigel Thrift. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity, 2002.
- Benmayor, Rina. "La 'Nueva Trova': New Cuban Song." *Latin American Music Review/ Revista De Musica Latinoamericana* Spring-Summer 2.1 (1981): 11-44.
- Bonfil, Rodrigo Bazán. "Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers." *Destiempos* Julio-Agosto 3.15 (2008).
- Brill, Mark. *Music of Latin America and the Caribbean*. Boston, MA: Prentice Hall, 2011.
- Calderón, Héctor. "The México City--Los Ángeles Cultural Mosh Pits: Maldita Vecindad, a Chilanga-Chicana Rock Banda de Pueblo." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 31.1 (2006): 95-137.
- Calvino, Ítalo, y Aurora Bernárdez. *Las ciudades invisibles*. S.l.: Millenium, 1999.
- Certeau, Michel De, Alejandro Pescador, y Luce Giard. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1996.
- Díaz Rodríguez, Abraham. "Los caprichos de la tierra." *Aún tiembla: Sociedad política y cambio social: El terremoto del 19 de septiembre de 1985*. Adolfo Aguilar Zinser, Cesáreo Morales, and Rodolfo F. Peña. México: Grijalbo, 1986. 299-314.
- Domínguez Villalobos, Lilia, y Pedro José Zepeda. "¿Por cuanto fue el daño?" *Aún tiembla: Sociedad política y cambio social: El terremoto del 19 de septiembre de 1985*. Adolfo Aguilar Zinser, Cesáreo Morales, and Rodolfo F. Peña. México: Grijalbo, 1986. 267-96.
- Durán, Thelma, y Fernando Barrios. *El grito del rock Mexicano: Hablan los rockeros*. Mexico City: Ediciones del Milenio, 1995.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson, AZ: University of Arizona, 2001.
- Fairley, Jan. "La Nueva Canción Latinoamericana." *Bulletin of Latin American Research* 3.2 (1984): 107-15.

- Figueroa, Cesar Abilio Vergara. "Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva." *Alteridades* 6.11 (1996): 43-52.
- Frisby, David. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*. Cambridge, MA: MIT, 1986.
- Greene, Ricardo y Marisol García. "Conversación con Joselo: Ni maestro, ni cura ni político." En *bifurcaciones* [online]. núm. 6, otoño 2006. <www.bifurcaciones.cl/006/Joselo.htm>.
- Hernández, Deborah Pacini, Fernández L'Hoeste Héctor D., y Eric Zolov. *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, 2004.
- Hiernaux-Nicolas, Daniel. "Los frutos amargos de la globalización: expansión y reestructuración metropolitana de la ciudad de México." *EURE* (Santiago), Santiago, 25.76, (1999). <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71611999007600003&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0250-71611999007600003.>
- Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Random House, 1988.
- Klahn, Norma. "Monsiváis entre la nación y la migra(na)ción." *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. Mabel Moraña and Sánchez Prado Ignacio M. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma De México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007. 176-90.
- Kuri-Aldana, Mario, y Vicente Mendoza Martínez. *Cancionero popular mexicano: Volumen 2*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Dirección General de Publicaciones, 1996.
- Kuri, Patricia Ramírez. "Espacio local y diferenciación social en la Ciudad de México." *Revista mexicana de sociología* 69.4 (2007): 641-82.
- Lewis, Oscar. *Anthropological Essays*. New York: Random House, 1970.
- Lomnitz, Larissa. "Supervivencia en una barriada en la Ciudad de México." *Demografía y economía* (1973): 58-85.
- Madoery, Diego. "Gustavo Santaolalla. El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano." *Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama*

Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Buenos Aires. 2005.

Madrid, Alejandro L. "Rock and Canto Nuevo: Alternative Musics in Mexico." *Music in Mexico: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford UP, 2013. 104-20.

Maldita Vecindad y Los Hijos Del Quinto Patio. *Maldita Vecindad y los Hijos del 5º Patio*. México: BMG Ariola, 1989.

- *El circo*. México: BMG Ariola, 1991.
- *Baile de máscaras*. México: BMG Ariola, 1996.
- *Mostros*. México: BMG Ariola, 1998.
- "I Don't Believe Them at All." *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*. By G. M. Joseph and Timothy J. Henderson. Durham: Duke UP, 2002. 612.
- "Maldita Vecindad." | *Página Oficial (Circular colectivo)*. N.p., n.d. Web. 06 Apr. 2013. <<http://malditavecindad.net/>>.
- "Maldita Vecindad Y Los Hijos Del Quinto Patio." *Verdad y fama*. MVS Television, Mexico, 23 Mar. 2010. Television.

Martinez, Rubén. *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City, and Beyond*. New York: Vintage, 1993.

Moore, Robin. "Transformations in Cuban Nueva Trova, 1965-95." *Ethnomusicology* Winter 47.1 (2003): 1-41.

Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era, 1981.

- "El día del derrumbe y las semanas de la comunidad (De noticieros y de crónicas)." *Cuadernos políticos*, número 45, México, D.F., ed. Era, 1986. 11-24.
- *Los rituales del caos*. México, D.F.: Ediciones Era, 1995.
- "Introducción: lugares comunes, sitios inesperados." *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*. By Patricio Navia, Marc Zimmerman, and Saskia Sassen. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2004. 351-52.
- *No sin nosotros: Los días del terremoto 1985-2005*. México, D.F.: Ediciones Era, 2005.
- *Antología personal*. San Juan, P.R.: La Editorial, Universidad De Puerto Rico, 2009.

Moraña, Mabel. "El culturalismo de Carlos Monsiváis: Ideología y carnavalización en tiempos globales." *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*.

México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma De México, Dirección General De Publicaciones Y Fomento Editorial, 2007.

Morris, Nancy. "Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983." *Latin American Research Review* 21.2 (1986): 117-36.

Mouffe, Chantal. "Agonistic Politics and Artistic Practices." *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso, 2013. 85-105.

Mudrovcic, María Eugenia, y Moraña, Mabel. "Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas." *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma De México, Dirección General De Publicaciones Y Fomento Editorial, 2007.

Muñoz, Boris, y Silvia Spitta. *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh, PA: Biblioteca De América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.

Nivón, Eduardo, y Ana Rosas Mantecón. "Oscar Lewis revisitado." *Alteridades* 4.7 (1994): 5-7.

Ochoa, Ana M. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Paredes Pacho, José Luis. *Rock mexicano: sonidos de la calle*. [México]: Pesebre, 1992.

Paredes Pacho, José Luis, y Enrique Blanc. "Rock mexicano, breve recuento del Siglo XX." *La música en México: Panorama del Siglo XX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. 395-485.

Paz, Soldán Edmundo, y Debra A. Castillo. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Pub., 2001.

Pedelty, Mark. *Musical Ritual in Mexico City: From the Aztec to NAFTA*. Austin: University of Texas, 2004.

Poniatowska, Elena. *Nada, nadie: Las voces del temblor*. México, D.F.: Ediciones Era, 1988.

Rodríguez, Musso Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena: Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa De Las Américas, 1988.

- Sánchez-Salazar, María Teresa, and Atlántida Coll-Hurtado. "The Mexico City Metropolitan Area at the Beginning of the Nineties: Demographic and Socioeconomic Indicators in the Urban Space." *Revista geográfica* Enero-Junio 121 (1995): 65-78.
- Schechter, John Mendell. *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. New York: Schirmer, 1999.
- Subcomandante Marcos. "Ellos y nosotros. I.- Las (sin) razones de arriba." Web log post. *Enlace Zapatista*. N.p., 20 Jan. 2013. <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/01/20/ellos-y-nosotros-i-las-sin-razones-de-arriba>>.
- "Vive Latino 2014." *Info Festival*. Web. <<http://www.vivelatino.com.mx/info-festival/>>
- Virgen, Lucy. "2 de Octubre 1968 – Manifestación estudiantil en Tlatelolco." *Red universitaria de Jalisco*. Universidad de Guadalajara., 8 de Abril, 2014. <<http://www.udg.mx/es/efemerides/02-octubre-0>>.
- Woodside, Julián. "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular." *Revista transcultural de música* Julio núm. 12 (2008). Sociedad de Etnomusicología.
- Yudice, George. "Afterword: A Changeable Template of Rock in *Las Américas*." *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, 2004.
- Zavala, Lauro. "El humor como estrategia de escritura ante el laberinto urbano." *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*. Patricio Navia, Marc Zimmerman, and Saskia Sassen. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 2004. 353-73.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California, 1999.