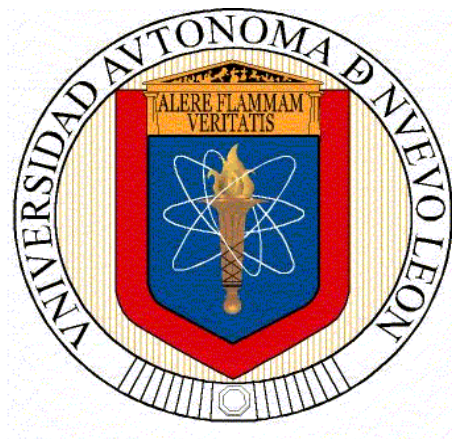


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**EL ROCK MEXICANO
COMO DISCURSO INTERTEXTUAL.**

Un estudio aplicado a canciones
de El TRI, Café Tacuba, La Maldita
Vecindad y El gran Silencio.

Por

GUILLERMO LOZANO FLORES

Como requisito parcial para obtener el Grado de
MAESTRÍA EN CIENCIAS
con especialidad en Lengua y literatura

Directora de tesis: Dra. María Eugenia Flores Treviño

Ciudad Universitaria, Diciembre de 2011



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**EL ROCK MEXICANO
COMO DISCURSO INTERTEXTUAL.**

Un estudio aplicado a canciones
de El TRI, Café Tacuba, La Maldita
Vecindad y El gran Silencio.

Por

GUILLERMO LOZANO FLORES

Como requisito parcial para obtener el Grado de
MAESTRÍA EN CIENCIAS
con especialidad en Lengua y literatura

Directora de tesis: Dra. María Eugenia Flores Treviño

Ciudad Universitaria, Diciembre de 2011



Agradecimientos

Al Maestro Luis Carlos Arredondo Treviño, a la Dra. Lidia Rodríguez Alfano, a la Dra. Guadalupe Chávez y a Tzitel Pérez Aguirre. También a José Juan Olvera y al Dr. Víctor Barrera Enderle; porque gracias a sus comentarios, recomendaciones bibliográficas y espacios de cátedra, peldaño a peldaño, se gestó y cimentó esta tesis.

Al Maestro José Reséndiz Balderas, ex director de la Facultad de Filosofía y Letras, por su incondicional apoyo durante la Maestría.

Dedicatoria.

A mis padres Ofelia y Guillermo y a mi hermana Nora Lozano, por el amor y la eterna alegría de la música; a todos los amigos y colegas con quienes he estado en alguna banda de rock.

A la Doctora María Eugenia Flores Treviño, por darme la certeza de que “la fe mueve montañas.”

Índice

Introducción	4
Modelo Operativo	13
CAPÍTULO	
1. LA CANCIÓN ROCANROLERA MEXICANA COMO GÉNERO LITERARIO-DISCURSIVO Y ARCHITEXTO.	18
1.1. Estructuras y temáticas elementales de la canción popular y la literatura intertextualizadas en la canción rocanrolera mexicana.	20
1.2. El rock mexicano como architexto	29
1.3. Conclusiones parciales.	43
CAPÍTULO	
2. ROCK MEXICANO: DEL DISCURSO AMOROSO- NUCLÉICO, AL SOCIAL-PERIFÉRICO O ALTERNATIVO	49
2.1. Primeras expresiones del rock mexicano. (El discurso nucléico-central)	52
2.2. La “Literatura de la Onda” y la contracultura mexicana como rupturas con el discurso nucléico-central (el discurso periférico-social o alternativo).	65
2.3. Conclusiones parciales	71
CAPÍTULO	
3. DIALOGISMO: CONTINUIDAD DEL DISCURSO SOCIAL- ALTERNATIVO DE LA SEGUNDA MITAD DE LOS OCHENTAS AL AÑO DOS MIL.	78
3.1. El lenguaje de los marginados en el rock mexicano: una aproximación semántico - neo-retórica.	83
3.2. El rock mexicano como discurso de denuncia desde los actos de habla y el discurso implícito.	95
3.3. El discurso de identidad en el rock mexicano: una aproximación lingüístico – Cultural.	109
CAPÍTULO	
4. HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA CANCIÓN ROCANROLERA DE <i>EL TRI</i> , <i>LA MALDITA VECINDAD</i> , <i>CAFÉ TACUBA</i> Y <i>EL GRAN SILENCIO</i> COMO ARCHITEXTO Y DISCURSO ALTERNATIVO- SOCIAL (A modo de conclusión)	128
Bibliografía	145
Anexos	149

Introducción.

Al ser producto de un espacio cultural específico en tanto que lenguaje y “texto que transmite memoria de cultura” (Lotman: 1998: 153-162), en esta tesis se explica la canción rocanrolera mexicana – en principio – como arte musical y poético que incorpora el *blues* y el *jazz* anglosajón al cancionero mexicano, pero que logra los primeros indicios de autenticidad al cantarse en español e incluir en su temática problemáticas sociales de nuestro espacio cultural. Esto lo transforma en una manifestación discursiva que cambia sus tópicos recurrentes a partir de la contracultura mexicana de los años sesenta y setenta para, diez años después, manifestarse de manera dialógica a nuestros días (1984-2000) como un constructo architextual y polifónico donde convergen diversas formas literarias (Bajtín, cit. en Navarro: 6-7) con preponderancia en la narración épico-referencial, que deviene en una manifestación simbólica modelizada por su propia cultura para su producción, transmisión y recepción (Thompson, 1998:201).

Aunque ha sido medio de expresión artística de la realidad social mexicana y se han realizado investigaciones, artículos y ensayos a cerca de este tópico desde perspectivas históricas, anecdóticas y contraculturales, no hay demasiado acervo vinculado al análisis de las temáticas de sus canciones desde perspectivas discursivas, intertextuales y de estudios culturales, que sean más o menos contemporáneos y que preponderen el discurso de temática social en su lírica.

A través del estudio de sus letras en un *corpus* significativo de diez canciones que cronológicamente van de 1984 al año 2000, pretendemos explicar las características de un tipo de discurso que hemos convenido en llamar “discurso periférico-social o alternativo”; mismo que será nuestra propuesta final al plantear el abordaje de temas de carácter social y contracultural desde el rock hecho en México con el fin de presentarle como opción para estudiar la cultura mexicana a través de sus canciones.

Retomamos las definiciones Lotmaneanas de núcleo y periferia (1999: II-IV; 153-162), desde la cuales comprobamos que el discurso amoroso- nucléico, es el más difundido. En el caso particular de las canciones del *corpus*, son los temas impuestos mediáticamente. El discurso periférico-social -o alternativo- sería el que se excluye y que toca temáticas sociales, políticas o de denuncia, que estudiamos con mayor detenimiento a partir del segundo fragmento en el capítulo dos de esta tesis.¹

¹ Los textos que seleccionamos como muestra para el *corpus*, son los siguientes: de *El TRI*: “Triste canción de amor” y “Abuso de autoridad”; de *La Maldita Vecindad*: “Un Gran Circo”; de *Café Tacuba*: “Las Batallas”, “Alármala de tos” y “Chilanga Banda” y de *El Gran Silencio*: “El retorno de los chúntaros”. Se incluyen además algunas canciones de estos grupos que abordan el tema amoroso debido a que a lo largo del capítulo uno y en el primer apartado del capítulo dos se explica -como intertexto - la renovación de este tipo de discurso que llamamos “núcléico- central”.

Las motivaciones para realizar este estudio surgen durante el periodo de maestría, directamente de aplicaciones teóricas realizadas a algunas de las canciones del mencionado *corpus*, desde perspectivas semántico- neoretóricas, discursivas, intertextuales, semióticas y de Estudios Culturales; así como de trabajos presentados para ponencias y artículos².

Por otro lado, quien escribe esta tesis, ha participado activamente en diversos proyectos musicales de rock y ha obtenido reconocimiento a nivel local. En su experiencia como coautor, compositor e intérprete de canciones; ha encontrado que, en algunas de las letras de canciones propias de este género musical, hay contenidos de índole sociológica que van más allá de una mera cuestión estética sin dejar, a su vez, de entenderse como una forma literaria y una manifestación masificada que rescata tradiciones populares periféricas de la música, así como las voces de individuos marginados de la sociedad mexicana.

² La aproximación semántico-neoretórica del apartado 3.2, fue presentada como ponencia en coautoría con la Dra. Ma. Eugenia Flores Treviño, para el VII Coloquio de Lingüística de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), en Abril del 2008. También en coautoría con la doctora Flores, presentamos, en Noviembre del 2008, un fragmento del enfoque lingüístico-cultural del apartado 3.3.; aplicado a un artículo para el Cuerpo Académico de Estudios de la Frontera que coordina la Dra. Lidia Rodríguez Alfano en la Universidad Autónoma de Nuevo León; mismo que fue ponencia en Octubre del 2009 para el VIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) cuya institución sede fue La Universidad Autónoma de Nuevo León .

Antecedentes

Entre los antecedentes más importantes que abordan algunas de nuestras perspectivas temáticas y cimentan este estudio, destacamos los siguientes: *La Contracultura en México* (1996). La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas”; del escritor jalisciense José Agustín; *“Guaraches de Ante azul* (1985). La historia del rock mexicano, tomos I y II” de Federico Arana; *“Larga vida al rock and roll y los que dan la vida por el* (1999), de Fernando Aceves; *El grito del rock mexicano*(1995), de Thelma Durán; *“Rock mexicano: sonidos de la calle”*(1992), de José Luis Pacho Paredes; y *“Cultura-contracultura”* (2000), de Carlos Martínez Rentería; en cuyas temáticas se aborda el rock mexicano como fenómeno cultural e historiográfico, pero sin entrar a los contenidos discursivos en las temáticas de sus canciones.

En este sentido creemos brindar un aporte significativo, ya que en nuestro enfoque discursivo e intertextual, tienen las letras de canciones, su punto de partida; ensanchando además las nociones de cultura que abordan los mencionados autores mediante el dinamismo de la cultura con apoyo en las teorías de Yuri Lotman (1981, 1982, 1986, 1998, 1999) y los abordajes relacionados con los llamados “Estudios Culturales” que aplicamos a partir de los enfoques que realizan Clifford Geertz (1997), B. Thompson(1998) y Mattelart (2004).

En calidad de tesis, tesinas y artículos de índole académica, revisamos entre otros, los textos siguientes: *“La música rock y su actual transición del ámbito subterráneo al comercial”* (2005) de Brenda Esmeralda Valle Carrillo; *“El rock*

también es cultura” (1993), de Adrián de Garibay Sánchez; Por los territorios del rock: identidades juveniles y rock mexicano”, de Mariza Urteaga Castro-Pozo; “Rock: Eros en concreto. Génesis e historia del rock mexicano” (2002), de Violeta Torres Medina y “Cultura local y música popular: una aproximación teórico-metodológica a la construcción de identidades juveniles en Monterrey” (2002), de José Antonio Hernández Gutiérrez; de los cuales resaltamos en el contenido de estos antecedentes el tratamiento del aspecto cultural e identitario; mismo que se aborda en esta tesis, pero desde el aspecto lírico-discursivo en las canciones seleccionadas como *corpus*.

Al no encontrar material suficiente que abordara al rock mexicano más desde su lírica y menos como fenómeno histórico-cultural e identitario, nos fueron sumamente útiles los enfoques que realizaron Julio Escamilla (2005) y Thiosha Bojórques Chapela (2005) sólo que uno fue aplicado a la canción vallenata en Colombia y el otro al rap; éste último en mayor relación con el rock mexicano contemporáneo.

A partir del mencionado tratamiento al aspecto cultural en el mensaje de las canciones, se establecen los siguientes

Objetivos de investigación

1. Explicar cómo es que la canción rocanrolera mexicana del periodo que va de 1984 al año 2000 rescata e hibrida otros géneros populares de la música así como tradiciones genéricas de la literatura.

2. Explicar la génesis del rock mexicano como una forma dinámica de discurso que cambia los tópicos recurrentes de sus letras a partir de la contracultura mexicana.
3. Tender un puente dialógico entre tradiciones literarias y musicales hispanoamericanas así como con el discurso social desde la contracultura mexicana – en la modalidad de discurso periférico – reflejadas en el rock mexicano de fin de centuria (1984-2000).
4. Abordar la contracultura mexicana a través de canciones como discurso en renovación constante que, desde el discurso periférico-social o alternativo arrojan contenidos históricos (como memoria de cultura), estéticos (como formas genéricas de la literatura) y socio-culturales (manifestaciones peculiares de ciertos grupos sociales) para estudiar la sociedad mexicana actual.

Con el propósito de alcanzar los objetivos así enunciados, se construyen las siguientes:

Preguntas de investigación:

1. ¿Cuáles son las características que hacen de la canción – y la canción popular – un género literario-discursivo híbrido gracias a la incorporación de otros géneros literarios y cómo se reflejan en algunas canciones rocanroleras mexicanas de fin de siglo?
2. ¿Cómo es que cambian los tópicos recurrentes de las canciones populares y masivas a partir de la irrupción de la contracultura mexicana? es decir, ¿Cómo se pasa del discurso amoroso- central, al social- periférico, en el rock mexicano?
3. ¿Cómo ocurre el dialogismo: el rescate de elementos populares y temáticas

contraculturales en el discurso de las canciones rocanroleras mexicanas durante el periodo que va de mil novecientos ochenta y cuatro al año dos mil?

4. ¿Cuáles son las bases literario-discursivas, intertextuales y culturales para explicar el discurso periférico desde el rock mexicano como propuesta de análisis a la canción popular?

Supuestos de investigación:

1. Creemos que toda canción popular debe entenderse en principio como un género literario, ya que su definición inicial aparece ligada profundamente al género lírico; sin embargo, la canción rocanrolera mexicana de fin de centuria presenta características discursivas específicas que cambian esta percepción inicial.

2. Se da por supuesto que la contracultura mexicana – entendida en principio como discurso periférico y desde manifestaciones subrepticias en la literatura y la música – brinda las bases para considerar el discurso social en el rock mexicano de fin de siglo como una forma de resistencia ante el discurso amoroso-central impuesto mediáticamente.

3. En las canciones que seleccionamos para el *corpus*, se evidencia cómo se hibridan géneros populares de la música y la literatura, que además proyectan desde su significación lingüística, retórica y cultural, y se manifiestan contenidos que tienden puentes de diálogo y reinventan – mediante la intertextualización de formas y contenidos – tradiciones populares latinoamericanas de la música y el discurso social como lo entiende M. Bajtín (Navarro, 1997: 6-7).

4. Mediante la propuesta de la perspectiva del discurso periférico aplicada a

canciones rocanroleras mexicanas de fin de centuria – que en nuestros textos y para los fines metodológicos de esta tesis se considera memoria de cultura (Lotman, 1981); intertexto (Beristáin, 1996; Genette; Bajtin, cit. en Navarro, 1997); y manifestación estructurada simbólica de la cultura (Geertz, Thompson(1997; 1998) – se brindará una renovación a las anteriores maneras de explicar el rock y la contracultura mexicanas, esta vez mediante las temáticas de sus canciones como manifestación discursiva a la manera que la entiende Escamilla (2005).

Metodología

Abordamos las características genéricas de la literatura que proyectan nuestros objetos de estudio y les explicamos como géneros híbridos discursivos a la manera que lo exponen Nebot y García Berrio (1981:10; 2006: 164-171) ya que el contenido y la estructura de las canciones manifiesta elementos propios de los géneros mayores; mismos que, además, se complementan por la temática de cada canción.

La apreciación discursiva de los textos no se queda sólo en lo literario, ya que incluimos, en la categoría de discurso, el código musical y la historia – a manera de memoria cultura intertextualizada – que proyectan nuestras canciones.

A la concepción inicial de memoria de cultura desde la canción rocanrolera mexicana como género discursivo, sumamos los conceptos Lotmanianos de Núcleo y Periferia (1996:21-29; 1999:14) además de la cualidad architextual de nuestras canciones (Genette cit. en Navarro, 1997: 54-60) para explicar cómo se gesta el discurso social –periférico,(que llamamos también alternativo) desde la contracultura mexicana, en algunos de los textos del *corpus*; no sin

antes definir qué es el discurso nucléico-central.

Revisamos la noción de dialogismo intertextual Bajtiniano (Navarro, 1997:6-7), explicamos la renovación del discurso periférico proyectado como discurso implícito revisado con J. L. Ausin (1971) y los actos de habla, de acuerdo con la teoría de John Searle (1990); como manifestación semántica y neo-retórica con Pierre Guiraud (1982) y Bylon y Fabre (1994) y como Identidad cultural en algunas de las canciones del *corpus*.

Finalmente, se resumen los resultados del estudio emprendido para caracterizar el discurso periférico desde el rock mexicano como discurso alternativo- social y architexto; ya que la canción rocanrolera mexicana es un género discursivo-literario, en renovación y contraste con el discurso nucléico-central y logra dialogismo.

Con el propósito de ilustrar nuestra ruta metodológica para cada capítulo, presentamos a continuación el modelo operativo:

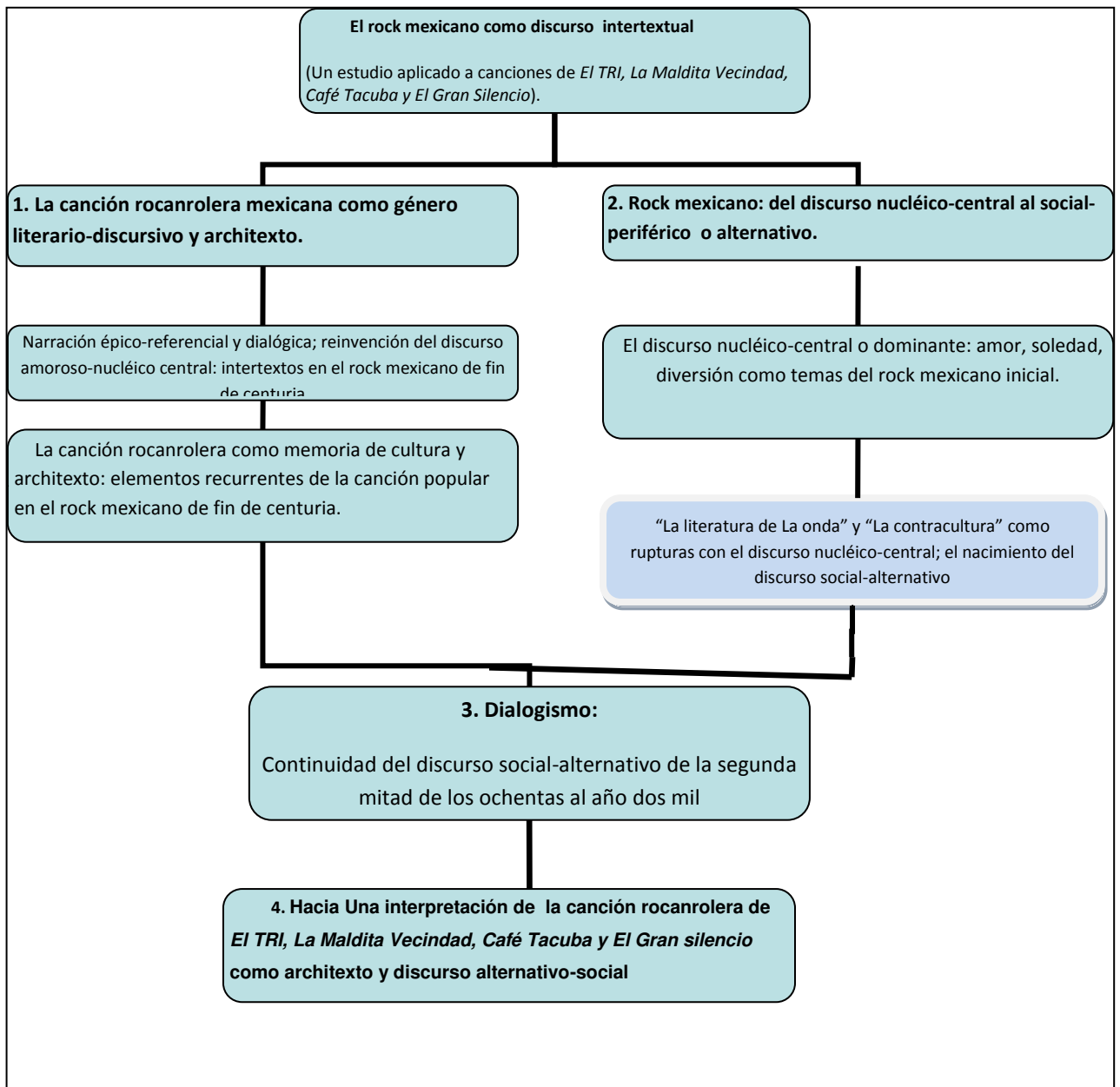


figura1

Como se observa en el presente Modelo Operativo, damos cuenta de la organización de la investigación. Enseguida describimos su contenido y la lógica que sigue la exposición: Se explicita la interconexión entre formas genéricas de la literatura a manera de estructuras tematizadas en las canciones del *corpus*; en las cuales, se intertextualizan varios géneros de la

música popular que se renuevan mediante su hibridación .abordados en el capítulo uno: “La canción rocanrolera mexicana como género literario-discursivo y architexto”.

Las formas archi-genéricas de la literatura y los intertextos musicales devienen en dos de las categorías operativas más importantes de esta tesis: el discurso nucléico-central y el emergente discurso periférico-social o alternativo en el rock mexicano; que tiene sus pilares en la contracultura y la literatura de la onda que se estudian en el capítulo dos: “ Rock mexicano: del discurso amoroso- nucléico, al social - periférico“ mismos que se manifiestan de manera híbrida al explicarlos desde la semántica, la neo-retórica, el discurso implícito y los estudios culturales; creando el dialogismo social; mismo que abordamos en el capítulo tres.

Finalmente, es a través de las estructuras y temáticas intertextualizadas de la literatura en las canciones seleccionadas como *corpus* y el dialogismo, que hacemos la propuesta final de esta tesis: el discurso periférico-social –o alternativo– en el rock mexicano en el capítulo cuatro, que titulamos: “Dialogismo: continuidad del discurso periférico-social de la segunda mitad.de los ochentas al año dosmil”.

Cabe mencionar que las limitantes de este trabajo se remiten a resolver los supuestos planteadas para cada capítulo. Tanto el *corpus* como los enfoques teóricos aplicados, quedarán abiertos a futuras investigaciones, principalmente derivadas de los aspectos culturales e ideológicos que arrojan nuestros objetos de estudio.

Justificación

Con todo, esta investigación resulta pertinente por los siguientes motivos:

- a) A través del enfoque discursivo-intertextual, ofrece la oportunidad de abordar la significación del rock – y la canción popular – tanto desde los géneros literarios como desde los géneros musicales que se proyectan, a manera de memoria de cultura, en el contenido de las canciones revisadas en el *corpus*
- b) Permite una aproximación diferente a los anteriores estudios sobre rock y contracultura mexicanos al explicarles, desde las temáticas de canciones, como una manifestación intertextual en la modalidad de discurso periférico o alternativo.
- c) Al contenido literario-discursivo de las canciones, se le suma en este trabajo el enfoque de Estudios Culturales, que, además, arroja identidad e ideología.
- d) Permite un acercamiento de las teorías literarias, discursivas e intertextuales a los textos examinados en el *corpus* que conocen mayorías.
- e). Con independencia del género musical que abordamos, este trabajo servirá a quien estudie el contenido de canciones populares desde perspectivas intertextuales, semióticas y discursivas.
- f) Servirá, además, para explicar la cultura mexicana a través de sus canciones.
- g). Su funcionalidad radicará en la necesidad del lector por encontrar la relación entre los géneros literarios y los géneros musicales populares contemporáneos (Capítulo 1); la relación entre sociedad mexicana y la historia del rock en nuestro país (Capítulo tres); y, *grosso modo*, entenderá el uso del lenguaje

coloquial como herramienta no sólo de expresión literaria, sino como portador de figuras de pensamiento que, a través del contenido de canciones, definen la cultura mexicana y su acontecer en nuestros días. (Capítulo 3).

Finalmente, hallará una propuesta de estudio englobadora y aplicable a canciones que aborden cualquier género popular de la música en cuyo contenido discursivo se emitan mensajes de temática social (Capítulo 4).



Capítulo 1

La canción rocanrolera mexicana como género literario- discursivo y architexto

En el primer apartado de este capítulo exploramos algunos recursos retóricos, temáticas y estructuras persistentes de la llamada “lirica popular contemporánea” (Magis, 1969: *passim*) que rescatan nuestras canciones del *corpus* con el objetivo de explicar cómo se refleja la alusividad genérico-literaria en el rock mexicano durante el periodo que va de 1984 al año 2000.

Por esta razón, para esta tesis, entendemos la literariedad en nuestros textos como un sistema de significación secundario que no se sustrae de su historia genérico-literaria y cultural (Lotman, 1982: 34; Nebot, 1981:6) y que, por tratarse de canciones, se sustentan en diversos ritmos musicales delimitados hacia adentro de su espacio sémico.

Extendemos la noción de literatura hacia el uso del habla coloquial, tal como lo pretende la neo-retórica con Blynn, Fabre (1994) ya que, además de articularse de un modo discursivo, las canciones seleccionadas como *corpus* tienen calidad plurisignificativa: son dispuestas a provocar algo en los receptores a través de los usos retóricos que influyen en el contenido en su mensaje.

Es a partir de esta alusividad genérico-discursiva basada en el uso de algunas figuras de pensamiento y líneas temáticas, melódicas y rítmicas, que en el apartado 1.2., y concretamente en las canciones “Abuso de Autoridad”, de *El TRI*; y “Chilanga Banda”, “Alármala de tos” y “Las batallas”, de *Café Tacuba*, llevamos a cabo aproximaciones al dialogismo bajtiniano y la referencialidad a partir de títulos y párrafos, con Beristáin y Kristeva (1996-1997); fenómenos de intertextualidad que se manifiestan en dos canciones de *Café Tacuba*.

Revisamos con Riffaterre (1997) y Pfister (1994), la manifestación implícita y la gradación intertextual de ritmos y melodías en “Abuso de autoridad” de *El TRI* y demostramos cómo las canciones pueden considerarse hipertextos o architextos (Genette, 1997), ya que son el medio de instauración a través del cual se manifiestan alusiones genérico-discursivas diversas³.

Es en este último sentido que encontramos, en la narratividad de las canciones “Un gran Circo” y “Un poco de sangre” del grupo *La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio* (2004), la referencialidad implícita –y subgenérica, arquetípica – del género épico, como una forma de cantar y contar historias.

Finalmente, revisamos los “niveles alusivos de sentido” de Kristeva (1997), en la canción “El retorno de los chúntaros”, de *El Gran Silencio* (2000), con el objetivo de explicar cómo es que desde la intertextualidad genérica y las figuras de pensamiento transforman las canciones en discursos representativos: actos de habla que imitan, denuncian, parodian o critican circunstancias sociales sintomáticas de México en un periodo temporal específico (de 1984 al año 2000).

³ Para lograrlo, partimos del concepto de architextualidad que brinda Gerard Genette, según el cual la architextualidad es sinónimo de intertextualidad, transtextualidad y paratextualidad y es, en pocas palabras, toda manifestación literaria que pueda encontrarse dentro de una obra: “...todo lo que le pone en relación manifiesta o secreta con otros textos.” (: 54).

1.1. Estructuras y temáticas elementales de la canción popular y la literatura intertextualizadas en la canción rocanrolera mexicana.

Al entender la literatura y la historia literaria como un “sistema” (Abat Nebot, 1981:6) los formalistas rusos cimbraron las bases para acercarnos a toda obra como un conjunto de dependencias. En adelante, la literatura se concibe como serie autónoma de otros estudios humanísticos pero no así la obra en cuestión.

Así pues, además de los elementos estructurales propios de la canción popular que mencionaremos en las páginas siguientes, al encontrar rasgos genérico-literarios en nuestras canciones del *corpus* queda implícito que obedecen, reinventan o transgreden cierto conjunto de reglas y tradiciones basadas en características formales que exploraremos a detalle pero que, de entrada, no se disocian de una definición primaria y muy general de lo que es una canción: “...una forma de poesía construida en determinadas carencias y proporciones con predominio de la copla.” (Autoridades, 1973: 9-11).⁴

Así mismo, no se disocian de nuestra manera de entenderles como textos literarios, ya que les estudiamos como un “sistema de modelización secundario” (Lotman, 1982:20-23) que no se sustrae de su historia literaria

⁴ Se tienen registros más o menos claros de que el uso de coplas como unidad mínima de dicción, son estructuras retóricas estereotipadas que reutilizan y recrean los compositores de la lírica popular hispana propiamente desde el siglo XV. Aunque las temáticas iniciales obedecían a cánticos religiosos y después a romanzas y juglarías antes de llamarse propiamente “*cantata*” en España y Francia y “*canzone*” en Italia durante los siglos XVII y XVIII (De Candé, 2005: 61-65), las coplas persisten hasta nuestros días con independencia del tema, situación específica, estilo de dicción, música o modos y medios de producción de las canciones, ya que funcionan como “memoria de cultura”(Lotman,1982: 34) en nuestros textos: siguen siendo el sustento para el contenido de sus mensajes.

genérico-cultural.

Quizá la principal regla implícita sea que en nuestros días, en habla hispana, e independientemente del estilo popular de música del cual se trate o del género literario que prepondere, subsiste el uso de la copla como unidad melódica mínima que pondera la voz; primer instrumento que conforma la dicción tonal y rítmica del discurso lingüístico para cada canción⁵.

Una canción se construye de varias coplas. Basándonos más en la cuestión formal del ritmo y aun menos en el contenido o en la cuestión genérica, podemos apreciar la conformación de coplas en algunos versos de cualquiera de nuestras canciones del *corpus*.

Tomamos como ejemplo las dos primeras estrofas de la canción “Las batallas” de Café Tacuba (1992), para compararlas con la tercer estrofa, que nos ofrece una copla diferente más o menos con el mismo patrón rítmico:

Oye Carlos, ¿Por qué tuviste que salirte de la escuela esta mañana?
/ / / / / / /

Oye Carlos, ¿Por qué tuviste que decirle que la amabas a Mariana?
/ / / / / / /

La medida rítmica-acentual se acerca al octosílabo: estriba entre las

⁵ La copla es “Cierta género de metro Castellano que oy *fê* compone de cuatro *verfôs* de ocho u *onfê* sílabas, que unas veces *fôn* *confônantes*, y otras *asonantes*” (Autoridades, 1973: 587). De acuerdo con Carlos Magis (1969), además de la copla como unidad mínima de dicción en la canción, algunos de los elementos retóricos que persisten hasta nuestros días en la lírica popular, -y el rock mexicano no es la excepción – son: “El conceptismo, las designaciones poéticas al ser amado y el uso de elementos impresivos...” (:9); características que encontramos, con cierta variabilidad en las canciones de nuestro *corpus* en las que aun se manifiesta el discurso nucléico- central o amoroso, como ejemplificaremos de manera breve en las páginas siguientes.

cuatro y cinco sílabas, y aún en el enunciado completo, la extensión del verso es de menos de ocho sílabas, es decir, la canción se construye en verso menor.

Podemos apreciar un patrón regular monorrítmico y con rima consonante que adquiere coherencia total al escuchar la dicción y melodía sobre las cuales se sustentan los versos (4/4)⁶. Presentamos a continuación la copla de la tercer estrofa:

En la escuela se corrió el rumor y en tu casa todo el mundo se enteró...

/ / / / / / /

Si escuchamos la canción apreciaríamos cómo, sin variar el *tempo* rítmico de la música y dentro de una misma melodía, el ritmo acentual si cambia, lo que hace que en una misma canción existan varias coplas, es decir, versos menores acomodados por estrofas y cantados con alteraciones a la melodía de dicción y ligeras variaciones acentuales⁷.

⁶ Cuatro cuartos es la medida del tiempo rítmico en la melodía y es la que de manera general se utiliza en el rock anglosajón o hispanoamericano y en la mayoría de las músicas populares, salvo algunos ritmos latinos o el jazz. Análogamente al ritmo de versificación, el ritmo musical puede ser entendido en conjunto a los acentos de dicción que ya hemos señalado y que no son iguales a los acentos ortográficos o prosódicos sino al ritmo interno de cada verso en las estrofas; es por eso que aplicamos para esta tesis la idea de “Verso” que nos brinda Navarro Tomás Tomás (1965) que pone énfasis en la mera disposición rítmica del enunciado con independencia del estilo discursivo del que se trate (poesía o prosa). Este tipo especial de versificación que es “enteramente rítmica porque está hecha sobre pautas melódicas para cantarse” (:10-13), tiene, en todas las canciones de nuestro *corpus*, un estilo narrativo; ya que los cantores en cuestión se dedican, más que a brindarnos imágenes y sensaciones propias de lenguaje poético o la lírica subjetiva y personal, a contar cantando situaciones específicas que son a personales, es decir, a narrar breves historias.

⁷ Aunque hemos puntualizado ya cómo suceden las coplas en la canción, en el caso particular de “Las batallas”, de *Café Tacuba*, no existe un coro o estribillo, que viene a ser otra forma de copla tonalmente más enunciada que las de las estrofas. El estribillo es “una figura de construcción que consiste en la reiteración periódica de una expresión que suele abarcar uno o

La conformación de coplas en “Las batallas” de *Café Tacuba*, se acerca más a la estructura de los corridos; ya que estos se conforman en su mayoría entre 2 y 4 coplas sencillas necesarias para el pleno desarrollo de la historia que cantan y sus reiteraciones son de orden melódico, no verbal.

Dentro de nuestro *corpus* de canciones “Las batallas” es un caso especial, ya que las demás si cuentan con coplas específicas que funcionan como estribillos, otro rasgo elemental y recurrente en la mayoría de la música popular.

A continuación mencionamos como ejemplo “Triste canción de amor” de *El TRI* (1995), cuyo título es precisamente el estribillo y se ubica como la tercer copla de la canción a manera de retruécano, es decir como reiteración (marcado en *negritas*):

...y en la inmensidad los dos
unieron sus almas para darle vida
a esta triste canción de amor,
a esta triste canción de amor.

Esta estructura de dicción y melodía se manifiesta de nuevo como la tercer copla, pero en la sexta estrofa previa al *tarareo* vocal de salida:

...y en la eternidad los dos
unieron sus almas para darle vida
a esta triste canción de amor
a esta triste canción de amor.

En esta canción de *El TRI*, hay otro elemento recurrente más propio del rock anglosajón. Se trata del llamado *riff*; que es una especie de copla melódica

más versos...” (Beristáin, 1997: 109). En la mayoría de las canciones populares el estribillo funge como coro. Si bien prepondera el contenido importante de las canciones y emplea para su dicción arreglos vocales y más de una voz, la definición de coro es diferente de la de estribillo. Puede consultarse dicha definición en De Candé, Roland (2002). *Nuevo Diccionario de la música*. España: Robinbook, p.p. 85-87).

ejecutada generalmente por el guitarrista, que se repite dos o tres veces a lo largo de la canción casi de manera posterior al estribillo.

Es también una figura de repetición, pero enteramente instrumental. Su objetivo es reforzar y unificar la estructura y tema de las canciones.

Tanto en algunas estrofas de la canción de *El TRI*, como en el architexto final de la canción “Las batallas” de *Café Tacuba*, se cumplen las recurrencias retóricas persistentes que ya mencionábamos anteriormente y que hace notar Magis (:9) respecto a la canción popular: “El es como el sol/ ella es como la luna...” (Designaciones poéticas al ser amado y elementos impresivos en “Triste canción de amor” de *El TRI*) “... no habrá una barrera en el mundo, que mi amor profundo no rompa por ti”. (Elementos impresivos en el architexto final de “Las batallas”, de *Café Tacuba*)⁸.

Pasando a otro texto de nuestro *corpus*, en la canción “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad* (2004), la división por estrofas es apenas posible dada la fluidez narrativa con la que se cuenta y canta la descripción de sucesos.

Podemos precisar un total de cuatro estrofas cuyo estribillo está en la parte final de la estrofa dos y la estrofa cuatro, donde también, como ocurre con el ejemplo de la canción de *El TRI*, se canta el título y se utiliza como figura de repetición rítmica que, en el caso de la canción de “Un gran circo” de *La Maldita*

⁸ Mencionamos que la última estrofa de la canción “Las batallas” de Café Tacuba es un architexto porque intertextualiza –y paratextualiza, cita– un fragmento lírico del bolero “Obsesión” de Pedro Flores, compuesto entre 1938 y 1942. Además de dar resignificación temática a el amor de “Carlos” hacia “Mariana”, personajes que representan la intriga central de “Las batallas del desierto”(1981), novela de José Emilio Pacheco, *Café Tacuba* brinda a su canción la calidad de “texto- memoria” (Lotman, 1982: 34), factor semiótico primordial para entender cómo funciona el dinamismo histórico de el arte en nuestras canciones del *corpus*. (Profundizaremos a detalle en esta cuestión en el siguiente apartado de este mismo capítulo).

Vecindad, recrea formas de vida urbanas marginales y refuerza el *leit motiv* temático del texto, dándole un tono irónico⁹.

Además, las características que se han mencionado respecto de las coplas, estribillos y reiteraciones, se repiten como recursos formales –con sus respectivas diferencias– tanto en esta como en las demás canciones del *corpus*.

Ahora bien, en esta canción de *La Maldita Vecindad* y en un orden no sólo estructural sino temático, hay similitud con la canción “Chilanga banda” de *Café Tacuba*, cuyo contenido resalta también modos de vida urbanos marginales; pero, para saber cómo es que ambas canciones retoman esencia de otros géneros literarios, es decir, cómo es que se vuelven architextos, resaltamos que aunque comparten tema, sus estilos genérico-discursivos son muy diferentes: *La Maldita Vecindad* narra desde la tercera persona del singular la sucesión de imágenes y personajes; su estilo genérico-discursivo resulta ser “épico-narrativo-referencial” (Nebot, 1981:12-13):

Difícil es caminar /por 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/

Mientras que en “Chilanga-banda” de *Café Tacuba*, la sucesión de

⁹ Como veremos a mayor profundidad en el segundo apartado del capítulo tres, mediante la paradoja –que es la “...aproximación de ideas opuestas y en apariencia irreconciliables...” – (Beristáin, 1997: 381); *La Maldita Vecindad* crea como intriga o “motivo profundo” (:351) la marginalidad social a través de la ironía: deja ver el dolor detrás de lo risible, citamos la copla que a su vez, titula la canción: “...gran circo es esta ciudad...”(Puede consultarse el texto completo en el apartado de anexos) .

imágenes se da de manera directa por la recreación de diálogos que emplean usos lingüísticos de determinados grupos sociales; siendo su naturaleza genérico - discursiva de esencia “dramático-apelativa” (:13):

Ya chole chango-Chilango/ qué chafa chamba te chotas/

No pasa andar de Tacache/ y chale con la charola/

“Un gran circo” de *La Maldita Vecindad* desde el estilo narrativo y “Chilanga Banda” desde el estilo dialógico, manejan además el tono irónico para matizar el sentido implícito de sus discursos. En ambas canciones podemos observar la ironía como recurso estilístico-discursivo para revelar aspectos de realidades sociales muy contundentes (la pobreza citadina, la desesperada vida marginal), que desenmascara situaciones socioeconómicas específicas.

Mediante estos ejemplos daremos paso a las demás textos del *corpus* que abordan el discurso periférico-social, en el cual nos ocuparemos mayoritariamente¹⁰.

Sin embargo, como daremos constancia en el siguiente apartado de este capítulo, sucede que las fronteras entre ambos discursos se diluyen: la

¹⁰Las nociones lotmaneanas de núcleo y periferia o lo “sistémico y extra-sistémico” (1999: II-IV)mencionadas ya con anterioridad, funcionan también para establecer una diferencia teórico-metodológica en el cambio de paradigmas temáticos de la canción rocanrolera mexicana de fin de siglo y explicar cómo es que a partir de la contracultura mexicana de los años sesentas y setentas, se deja de lado el discurso amoroso (núcléico o más aceptado) y ocurre, además de la liberación sexual, una búsqueda artística por ir más hacia lo espiritual y lo social (discurso periférico-alternativo); cuestión que veremos con mayor profundidad en el capítulo dos.

canción rocanrolera mexicana de fin de centuria innova las formas de cantarle al amor. Aún con esto, creemos que los medios de comunicación en México han relegado la discursiva social en la canción popular.

En un orden temático, la mayoría de las canciones seleccionadas para el *corpus* de esta tesis narran sucesos histórico-sociales cuyos contenidos influyen de manera directa en los peculiares estilos discursivos de cada grupo al representar la realidad, cuestión que, a su vez, determina matices genérico-literarios y musicales y unifica dinámicamente formas y contenidos: Nuestras canciones se vuelven discurso¹¹.

De esta manera, por mencionar otro ejemplo, la canción “Abuso de Autoridad” de *El TRI* (1984-1995) rescata la tradición rítmica y melódica del *shuffle beat*, que es una forma especial del *blues* inicial norteamericano y que, en los apartados 2.2. y 3.2. de esta tesis, estudiamos como “intertextualidad muda o implícita” (Ducrot *cit.* en Beristáin, 1996: 26).

Así, al código musical se hibrida el literario. Aunque la enunciación de su discurso es desde la primera persona del singular y del plural – cuestión que vuelve al yo discursivo personaje de la historia que se canta – dicha canción da testimonio de las circunstancias que vivían las bandas de rock en relación con la política imperante y los medios de comunicación masiva hacia mediados

¹¹ Como una categoría más amplia y donde entran los géneros literarios, entendemos las canciones del *corpus*, en concordancia con García Berrio (2003), como formas genérico-discursivas architextuales que articulan la “constitución formal –*dispositio* y *elocutio*– y contenido temático e ideológico- *inventio*” (:146).

de los años ochenta en México¹².

En palabras de Nebot, el texto “encierra huellas de su época histórico- cultural” (1981: 9), pero se sabe ya que esa historia que se canta no se restringe a su momento de gestación, ya que, ahí donde se repitan circunstancias vitales similares, se comprueba que estamos frente a un texto “vivo y dialógico” (Bajtín cit. en Navarro, 1997:6-7): un texto que hace eco en otras canciones y otro tipo de textos artísticos y manifestaciones de nuestra cultura; como explicaremos a detalle en el siguiente apartado con la canción “Alármala de tos”, en la versión de *Café Tacuba* y a partir del capítulo dos de esta tesis.

Tanto tradiciones musicales como literarias conforman de manera intrínseca una clasificación más bien plurigenérica –y siempre social – de nuestras canciones. Podemos pensar en “Abuso de autoridad” de *El TRI*, como una breve narración épico-referencial que se enuncia por momentos desde la primera persona del plural y a veces desde la primera del singular en tono de *blues*, donde el elemento épico nos es brindado por la acción misma de cantar una historia en la cual se desarrolla un conflicto entre las bandas de rock y las autoridades policiacas:

...Ya nadie quiere ni salir
ni decir la verdad
ya nadie quiere tener
más líos con la autoridad.

Muchos “azules” por la ciudad
a toda hora queriendo agandallar
no, ya no los quiero ver más.

¹² Puede consultarse el texto completo en el apartado de Anexos (pág. 140)

Y las tocaditas de rock
ya nos las quieren quitar...

De donde se desprende la función referencial del lenguaje, que consiste en aludir a los implicados y dar testimonio de hechos específicos¹³.

1.2. El rock mexicano como architexto.

Es desde la retórica, como parte del discurso oral o escrito, donde podemos encontrar múltiples formas de referencialidad e intertextualidad, ya que, de acuerdo con Helena Beristáin (1996), ésta representa “una herramienta actual de persuasión científica, gajne humorístico y buril del artista que labra y plasma el manifiesto perene de nuestra singular identidad” (:7).

Apunta que es en la *elocutio*, –una de las partes del discurso retórico tradicional – donde se debiera hacer con mayor cuidado la revisión, ya que en esta parte del texto, van las alusiones, es decir, las primeras manifestaciones intertextuales.

¹³ Ponderamos la función referencial en esta y las demás canciones de temática social, dado que se refiere al “contexto mismo del mensaje” (Nebot, 1981: 11).

Ya que el elemento narrativo-referencial es latente, no podemos aceptar del todo la tesis de que el estilo de dicción de nuestras canciones sea una mera reproducción de usos lingüísticos coloquiales, ya que el acto mismo de narrar exige un hábil manejo para describir entornos y un desprendimiento de la emotividad del yo narrativo.

Otro factor determinante tanto para la cuestión genérico literaria como para función referencial y el sentido que evocan las canciones, lo brindan las figuras de pensamiento que emplean los compositores con una intencionalidad retórica en sus canciones; factor que termina de cimbrar a nuestros textos en un orden discursivo, tal y como veremos a mayor profundidad en el siguiente apartado de este capítulo.

La autora prepondera esta parte del discurso porque es el espacio donde se refiere algo que no se nombra y que no se expresa y es ahí donde está la insinuación de una idea.

Pues bien, este disimulo, esta referencia no citada directamente, casi siempre se manifiesta como parte de la *disimulatio* en el uso de tropos; como es el caso de los paratextos – o títulos – de dos canciones de *Café Tacuba*: Chilanga-Banda y Alármala de tos (1996); que son, a su vez, versiones: textos musicalmente resignificados, de acuerdo con las propuestas de las manifestaciones implícitas de intertextualidad de Riffatere (Navarro Desiderio, 1997: 54) o hipertextos B, de acuerdo con Genette (*ibid*: 59-60) de “La chilanga- Banda” de Jaime López (1994) y “Alármala de tos” de Botellita de Jerez.(1984)¹⁴.

Los “sentidos de base” (Guiraud, 1982: *passim*) de las palabras se alteran mediante “figuras retóricas evocativas” (Ullmann,1979: *passim*): la enunciación “chilanga” denota coloquialmente a una persona de sexo femenino oriunda del Distrito Federal, donde la sinonimia de la palabra – es decir, la sustitución de una palabra por otra – sugiere un contexto, un valor expresivo y un valor sociocultural que se evoca de manera implícita y que

¹⁴ De acuerdo con Helena Beristáin (1997) quien a su vez retoma a Gerard Genette, el paratexto “aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto. Tales son, respecto de un libro, sus epígrafes, subtítulos, intertítulos, prefacios...” (:271). En las canciones mencionadas, el paratexto del título “Chilanga-banda”, sería la previa contextualización de los grupos aludidos en la canción es decir, los chavos banda o: “Pachúcos, chólos y chundos; chichinflas y malafachas; los chómpiras...”; y en el caso de “Alármala de tos”, la alusión a la revista “Alarma”.

cobra coherencia precisa al interior de la frase completa: chilanga- banda, en cuya metáfora se proyectan varios significantes: el personaje, un contexto cultural específico y la minoría social dentro de ese contexto (los chavos banda).

En el caso del título de la canción “Alármala de tos”, encontramos una aliteración por la repetición de un sonido; figura retórica que deriva de la composición de dos palabras (Alarma, alármala); en cuyo parafraseo intertextual se alude a “ALARMA!!!”, una revista del D.F. cuyo contenido se caracteriza por su violencia, además de tratar temas relacionados con la nota roja, el narcotráfico y las supersticiones populares.

La intertextualidad, es decir, la lectura de otros textos adentro de un texto, no es en este caso nada más el rescate, sino la re-invencción de la mencionada revista; su presentación como texto nuevo¹⁵.

Otro recurso retórico es la paronomasia que, de acuerdo con Helena Beristáin (1997), “...consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos...” (392) y es utilizada para producir la musicalidad y fluidez necesaria en la aproximación y semejanza de las palabras y para presentar a un ficticio personaje principal: “Lola”, – que es paronímicamente *La Lola* – y narrar su trágica historia en tercera persona del singular.

El empleo del pronombre en dicha modalidad le permite distancia a la voz cantante enunciativa y hace que el texto se presente como si fuera una nota periodística¹⁶.

¹⁵ Véase la letra de la canción en el apartado de anexos.

¹⁶ Veremos, en el primer apartado del capítulo tres, cómo esta intencional hiperbolización a cerca de la mencionada revista en el poder sintético del discurso de la canción, presenta rasgos del “humor trágico- paródico” del discurso carnavalesco Bajtiniano.

Dicha calidad alusiva en los paratextos de ambas canciones, se relaciona con los presupuestos implícitos de Ducrot (1982), ya que, al contexto sociocultural en “Chilanga banda” y la revista *Alarma* en “Alármala de tos”, ha sido añadido otro significado donde se fusionan al menos un género discursivo y un acto de habla: la nota periodística y el acto de parodiar el estilo discursivo de la revista, mismos que se architextualizan en canción; entendida también como género discursivo.

Se abre así la perspectiva dialógica bajtiniana: Al revisar la interacción histórica entre el sujeto y su enunciación en la obra literaria, – es decir, en la canción – y los posibles puntos de referencia contextual que le anclan a otros textos, la palabra adquiere dimensión dialógica; es en este acto que se da la referencialidad alusiva y también la resignificación en los usos nuevos que adquiere el verbo.

La palabra alude a la palabra de otro y modifica el discurso del propio autor. Pero Bajtín va más allá al afirmar que hay un “eco del todo genérico” (Beristáin, 1996: 30) es decir, que la alusión no se restringe sólo al lenguaje oral o escrito.

Este eco del todo genérico que va más allá de la expresión verbal se ejemplifica también en “Abuso de autoridad” de *El TRI*; en el sentido de que su musicalización alude cierta estructura melódica y rítmica del *blues* y rocanrol primarios (el llamado *shuffle beat* en cuatro cuartos)¹⁷; se ejemplifica

¹⁷ Para detalles más precisos sobre las diversas estructuras rítmicas en notación del *blues* y del rock, se puede consultar Savage, Steve (1989), *The billboard book of rhythm. The complete*

también al buscar la esencia de la denominada “música alternativa” – que nace a principios de los años noventa y donde se ubican *Café Tacuba*, *La Maldita Vecindad* y *El Gran Silencio* – cuya característica elemental estriba en esta mezcla muda de ritmos, melodías y literaturas populares latinoamericanas dentro de sus canciones¹⁸.

En este sentido, la canción rocanrolera mexicana podría entenderse – al menos de 1984 al año 2000, que es la dimensión diacrónica de nuestros objetos de estudio – como un constructo architextual y polifónico: un archivo, una cajita de músicas y versos donde convergen no sólo géneros musicales, sino otras diversas manifestaciones discursivas¹⁹.

De manera muy sintética, para ilustrar un poco más esta idea, presentamos, además de la fuerza alusiva de las figuras de pensamiento mencionadas con anterioridad en “Chilanga Banda” y en “Alármala de tos”, y la referencialidad melódica en la canción “Abuso de autoridad”, de *EL TRI*, los siguientes ejemplos de enunciación discursiva carnavalesca y dialógica de nuevo en “Chilanga- banda” de *Café Tacuba*(1996), donde fundamentamos nuestra manera específica de entender la canción rocanrolera mexicana de fin de siglo.

guide to Pop Rhythm, percussion and the new generation of electronic drums; Billboard books, United States.

¹⁸ Las fusiones siempre han existido como parte de este dialogo dinámico -y creativo- entre estilos musicales; sólo que las denominaciones “música alternativa” y “rock alternativo” formaron parte de la jerga mercantil global del mercado musical hasta este periodo.

¹⁹ Gerard Genette, define architexto como una relación completamente muda entre dos o más formas discursivas dentro de otro texto; relación que a lo mucho es referida mediante un paratexto (Navarro, 1997: 56). Mijail M. Bajtín define la polifonía análogamente a su idea de discurso carnavalesco: es el ejemplo de que no se puede estudiar la literatura tan sólo en una o dos direcciones –es decir, no sólo monológica o dialógicamente- y donde, además, se transgreden las leyes de la gramática en un sentido lingüístico y de la política en un sentido social (Navarro, 1997: 3); como detallaremos a mayor profundidad en el apartado 3.1. de esta tesis.

En la forma dialógica del “yo-tu” como acto de habla de las tres primeras estrofas, encontramos – en una primera dimensión o enfoque enunciativo – la voz cantante de un emisor imaginario que, desde la primera persona del singular, dialoga (discute) con un receptor también imaginario en la modalidad lingüística del *argot* o jerga coloquial defeño de la clase social baja; del grupo específico de individuos denominado “chavos banda”; amén del efecto humorístico que producen la paronomasia y los desplazamientos semánticos por nominación:

Ya chole chango chilango
que chafa chamba te chutas
no checa andar de tacoche
y chale con la charola.

Tan choncho como una chinche
más chueco que la fayuca
con fusca y con cachiporra
te pasa andar de guarura

(Forma dialógica del “yo-tu” de un emisor imaginario que dialoga con un receptor también imaginario en la modalidad lingüística del *argot* o jerga coloquial defeño de la clase social baja).

Mejor yo me hecho una **cheve**
y **chance enchufo** una **chava**
chambeando de chafirete
me sobra **chupe** y **pachanga**.

(Paronomasia y los desplazamientos semánticos por nominación).

Aunque la idea bajtiniana general del carnaval exige mayor complejidad

discursiva, con estos ejemplos podemos observar que el discurso carnavalesco – o polifónico – no se restringe de manera estricta a la novela del siglo XX.

“Chilanga-Banda”, presenta rasgos de polifonía: se funden las voces y los puntos de vista enunciativos mediante la oralidad popular – que trasgrede el orden sistémico de la lengua de manera natural – para evidenciar, mediante el uso del lenguaje y algunas isotopías temáticas, la situación general de cierto estrato social en la ciudad de México²⁰. Conforme se avanza en las estrofas, cambia también el punto de vista, el modo enunciativo y las imágenes isotópicas. En esta estrofa, por ejemplo, encontramos un punto de vista enunciativo que proyecta su discurso desde la primera persona del singular con un tono aparentemente monológico:

Si choco saco chipote
la chota no es muy molacha
chiveando a los que machucan
se ven morder su talacha.

A diferencia de esta otra estrofa en la cual la enunciación monológica se difumina en aras de una colectividad, es decir se vuelve dialógico:

De noche caigo al congal
no manches dice la changa
a chorro de teporocho
en chifla pasa la bacha.

²⁰ Nos apegamos a la definición de isotopía que brinda Helena Beristáin (1997) desde la cual, esta se explica como “cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso” (:288). Por cada estrofa, hay una línea temática: en la primera está la imagen de quien trabaja de “tacoche”; en la segunda, la del que trabaja de guarura(policía), en la tercera de quien trabaja de “chafirete”, etc...

Para lograr su completa colectivización polifónica al llegar al estribillo. Los personajes, voces, y puntos de vista que enuncian las líneas temáticas, se mencionan de manera sintética en el coro de la canción, lugar común y memorial donde se da resumen de las temáticas que se cantan en casi todos los géneros de la canción popular:

Pachuchos, cholos y chundos
chichinflas y malafachas
Acá los chómpiras rifan
y bailan tibiri-tabara

De acuerdo con Ducrot (Beristáin, 1996: 29), al revisar la interacción histórica entre el sujeto y su enunciación en la obra literaria y todos los posibles puntos de referencia contextual que le anclan a otros textos, su palabra adquiere dimensión dialógica; es en este acto que se da la alusividad y también la resignificación en “los usos nuevos” que adquiere la lengua en su performatividad específica.

Como lo especificamos y ejemplificamos desde el primer apartado de este capítulo, se debe a la temática social de nuestras canciones que el yo lírico individual se colectiviza y tiende más hacia la narratividad. Se vuelve yo narrativo, por oposición a lírico es decir, se vuelve yo discursivo-dialógico.

Escinde de sí mismo, se dirige al tu, como es el caso de los ejemplos destacados con anterioridad en la canción “Chilanga- banda.”

Lo mismo ocurre en el discurso amoroso: al difuminarse en la colectividad, al narrar mientras canta y al diversificar sus enfoques enunciativos sin dejar de dirigirse dinámicamente hacia uno o varios interlocutores imaginarios, la alusividad también logra socializarse y resignificarse; como ocurre por ejemplo

con la canción “Las batallas “ de *Café Tacuba*:

Oye Carlos ¿Por qué tuviste
que salirte de la escuela esta mañana
Oye Carlos ¿Por qué tuviste
que decirle que la amabas a Mariana?

En la escuela se corrió el rumor
y en tu clase todo el mundo se enteró
y en tu casa mamá te preguntó
si a caso fue tu hermano quien te indujo
o peor aun fue Mariana si, fue ella quien te lo propuso.

Hasta aquí, se ilustra el modo en que se manifiesta la enunciación “yo -
tu” desde la segunda persona del singular

Papá dijo: “este niño no es normal
será mejor llevarlo al hospital

Aquí se observa cómo se desliza el enfoque enunciativo hacia la tercera
persona del singular.

Por alto que este el cielo en el mundo,
por hondo que sea el mar profundo,
no habrá una barrera en el mundo
que mi amor profundo no rompa por ti.

Finalmente, tenemos un hipertexto B que se sustenta en dos hipotextos A: La
novela “Las batallas en el desierto” de José Emilio Pacheco y el bolero –
ejecutado como balada rítmica – de Pedro Flores, “Obsesión”²¹.

²¹ En esta canción de *Café Tacuba*, el fenómeno intertextual se da, de acuerdo con Gerard Genette (Navarro, 1997: 32-37), en dos grados: como hipertextualidad, ya que se une a un texto (hipertexto) con otros texto anteriores (hipotextos) que constituyen su origen y como

A continuación pasamos del discurso central-amoroso para seguir con el discurso periférico- social, volvemos a la canción “Alármala de tos “ en la versión de *Café Tacuba*: Ocorre algo similar con el título de la canción donde se hipertextualiza “Alarma!!”, revista de contenido amarillista, nota roja y supersticiones muy popular en el DF durante la década de los ochentas, en la cual, además, se utilizaba el peculiar estilo de la rima consonante y el ritmo como una forma discursiva de hacer permanente la información y entretener al lector.

Obtenemos pues, la intertextualización en la canción:

La Lola paciente mendigaba
 Sufría su jefe la obligaba
 Con ella sacaba buena lana
 La pobre era jorobada...

Se utiliza además el recurso retórico de la aliteración – “Alármala de tos” – que sirve para aludir a la revista, y las acciones explícitas de las que da cuenta la historia trágica de “La Lola”: ella está alarmada por su circunstancia existencial y momentánea, “la arma de tos” por lo mismo; dándose una acción intratextual desde el título y el juego de palabras²².

architextualidad, ya que ocurre una relación completamente implícita que, como máximo, articula una relación paratextual desde el título.

²² De acuerdo con Helena Beristáin (1997), la aliteración consiste en “la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras próximas...que se produce por adición repetitiva.” (:26). Esta figura, además de la mencionada estilización cantada de la revista en cuestión -que constituye el rasgo esencial de estilo discursivo para la canción- prelude la jerga de estratos sociales bajos en el Distrito Federal.

Pero la gradación intertextual varía de texto a texto y no sólo se remite a alusividad retórica o nominativa (pensando en los títulos de algunas canciones), ya que, de acuerdo con Manfred Pfister (1994), hay arquetipos conscientes o no en las temáticas y estructuras de la creación textual, que resuenan como ecos; que hacen devenir la intertextualidad en concepto genérico -literario: nacen de los géneros mayores y aluden a una referencia más o menos consciente, una readaptación cuya repercusión no estriba tanto en la evidencia de un prototipo textual, tanto como en su participación en el espacio discursivo de una cultura(91).

Es a partir de estas reproducciones genéricas de la literatura que esbozamos aquí nuestro pertinente concepto de estructura (discursiva) que, siguiendo con Beristáin (1997) es “una clase o tipo de discurso literario determinada por la organización propia de sus elementos en estructuras...que entra en relación con otras obras en donde se combina lo nuevo con lo arcaico en una permanente renovación o actualización” (:231) y que hace de la canción una hiperestructura; ya que al código lingüístico se le suman otros códigos porque su alusividad depende de la competencia del parlante –que, en este caso, es la voz narrativa que alude un espacio socio-cultural determinado colectivizada en las canciones – y que hace de la *parole* un “hiper-código”. (Eco, 2005: 122-123) en el que queda implícito el mensaje, esto es, la re-culturización

total del género narrativo, épico-referencial, en el caso estilístico-discursivo de nuestras canciones del *corpus*.

Un rasgo significativo para entender las canciones de rock mexicano seleccionadas como architextos que reinventan la lírica, narrativa o drama de los géneros literarios mayores para representar su propio espacio cultural, es que, además de sus influencias discursivas implícitas o explícitas en cuanto a la musicalización y el sentido de su mensaje, codifican desde su género distintivo (que es la canción en sí) una forma de transgresión a los géneros mayores.

Esta transgresión ocurre como reinención dentro de cada canción, como huellas hacia adentro del texto donde se narra una situación; por ejemplo, la historia de desamor de “Carlos” en “Las batallas” o el triste desenlace que le ocurre a “La Lola” en “Alármala de tos”.

Desde su gestación, las canciones inscriben los arquetipos de estos géneros que les detallan como textos donde se narra (como en “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad*), o se dramatiza al usar el diálogo de voces a manera de jerga para presentar situaciones límite y describir un suceso determinado (“Chilanga-banda”).

Que la narración épico-referencial sea el principal género discursivo intertextualizado en las canciones del *corpus* seleccionado, no le excluye de la calidad poética en cuanto a recursos estilísticos en el uso de su lenguaje, como es el caso de los ejemplos mencionados anteriormente en “Alármala de tos” y en “Chilanga-banda” en las interpretaciones de *Café Tacuba*. Además, el discurso implícito y la variedad de actos de habla

enunciados en una canción, crean un dinamismo que está lejos de clasificarles genéricamente de manera unívoca; como apreciaremos que ocurre en el apartado 3.2. de esta tesis donde, además de la narratividad épico-referencial ya estudiada a detalle en los dos apartados de este capítulo, “Abuso de Autoridad” de *El TRI*, puede entenderse en general desde dos actos de habla: testimonio y denuncia. Estas prácticas no se limitan a lo literario o lo lingüístico, sino que abren su perspectiva “hiperestética” (Pfister, 1994: 93) y se manifiestan como alusión que enlaza diferentes actividades artísticas; así se explica, hacia adentro de nuestros textos, la idea lotmaniana de arte como “sistema de modelización secundario” (1982:14): el lenguaje artístico se modela y de esta manera el propio texto literario tiene carácter de sistema porque se manifiesta en nuestras canciones como la actualización de sistemas abarcadores como el propio sistema genérico.

Todas las canciones del *corpus* son manifestación latente de estas transformaciones modeladas de la literatura, ya que sus propuestas discursivas se relacionan con otras artes y son al mismo tiempo extrínsecas a lo artístico: sus numerables actos de habla – denuncia, crítica, parodia, humor negro, ironía, etc.– evocan otras situaciones temáticas y argumentativas que van más hacia lo político o sociológico.

Aun con esto, las canciones del *corpus* no dejan de ser literatura y de llevar en sí algún grado de calidad evocativa, esto es, de referencialidad a otros textos; misma que es gradual mientras el texto creado sea más cercano

diacrónicamente al texto – o textos – base.

Como ejemplo de este fenómeno de cercanía diacrónica referencial, mencionamos la canción “Las batallas” de *Café Tacuba* (1992), cuya alusión temática aunque innovadora, es una versión de dos textos que le anteceden y que, dicho sea de paso, son evocativos a otras artes (lenguajes-códigos): “Mariana” (1987) película mexicana de época dirigida por Alberto Isaac que a su vez se basa en la novela de José Emilio Pacheco “Las batallas del desierto” (1981).

La cercanía de los tres textos ocurre con una distancia diacrónica de entre cinco y diez años, factor por el cual la temática argumentativa –es decir, el amor *platónico* de Carlos por Mariana – no cambia su base arquetípica (La novela de José Emilio Pacheco); aunque los textos sean innovaciones genéricas para la música, el cine y la literatura, respectivamente y también sean refractario de las tendencias artísticas y sociales latentes de época a época.

Ahora bien, tomando en cuenta el espacio temporal de nuestras canciones del *corpus* (1984 al 2000) y en un orden estrictamente musical, esta gradación diacrónica de la referencialidad ocurre de manera más lúdica que en el orden literario dada la manifiesta fusión rítmica que tuvo el rock mexicano desde principios y mediados de la década de los años noventa con la gestación conceptual de la llamada “música alternativa”. Así –como una forma de intertexto mudo, o una forma de gradación intertextual de la música– se puede explicar el rescate del bolero (En “Las batallas” de *Café Tacuba*); El *blues* (En “Abuso de autoridad” de *El TRI*); y la cumbia, redova e incorporación del rap (En “El retorno de los Chúntaros” de *El Gran Silencio*).

Pero, aun con el festín rítmico propio de la era alternativa de fin de centuria, coincidimos más con la idea Bajtiniana de “discurso- Carnaval” (cit. en Navarro, 1997: 3), misma que interpone la cercanía diacrónica referencial con un orden ideológico-social: lo que más nos interesa es el rescate de las ideas periféricas y/o contraculturales. Es de esta manera como entendemos para esta tesis la continuidad dialógica del discurso periférico o alternativo: como el puente – dialógico – entre la temprana contracultura de los sesentas en México unido al discurso de trasgresor en algunas de las canciones rocanroleras mexicanas de los noventas. Dicho discurso –que hemos convenido en llamar “Periférico” (Lotman, 1999) y alternativo, por ser la *otra* forma de discurso – se manifiesta a partir de un cambio de paradigmas que va del tema amoroso al discurso social en el rock mexicano.

En el siguiente capítulo se estudia cómo es que estas manifestaciones genéricas literarias e intertextuales se ven trocadas culturalmente y son producto – y signo, síntoma, “estructura socializada” (Geertz, 1997:26) – de un espacio y época determinados.

1.3. Conclusiones parciales.

En el análisis que hemos aplicado a algunas de las canciones de nuestro *corpus*, dimos cuenta de los rasgos más elementales de la canción popular –y la canción rocanrolera mexicana– entendida como género literario:

Aun sin aceptar de lleno la tesis de que toda canción es de estilo lírico o “una forma de poesía” (Autoridades, 1976:9-11), los textos seleccionados en nuestro *corpus* no se disocian de una forma muy general de lo que es una

canción, aunque siempre obedecen, reinventan o transgreden cierto conjunto de reglas y tradiciones.

Entre las persistencias formales que en un orden tradicional, aun retoman nuestros textos, destacan: El uso de la copla como unidad melódica mínima que pondera la voz y dicción tonal y rítmica del discurso lingüístico, los “elementos impresivos y las designaciones poéticas al ser amado”(Magis:9) demostrados en la canción “Las batallas” de *Café Tacuba* y en “Triste canción de amor”, de *El TRI* ; además del uso del estribillo a manera de coro, mismo que se encuentra en todas las canciones del *corpus*, a excepción de “Las batallas”, de *Café Tacuba* .

De manera particular y en un orden genérico-literario, nuestros textos del *corpus* transgreden la regla general de considerarse poesía o lirismo *stricto sensu* debido a que su versificación es, de acuerdo con Navarro Tomás Tomás(1965), “enteramente rítmica y está hecha sobre pautas melódicas para cantarse”(10-13) y tiene un estilo narrativo en todas las canciones.

Pudimos ejemplificar –con algunas variantes genéricas– este rasgo estilístico-discursivo en “Un gran circo” de *La Maldita Vecindad* al explicarle como una narración “épico-referencial” (Nebot, 1981: 12-13) así como también “Abuso de Autoridad”, de *El TRI*.

La variante dentro de esta narratividad la brindó “Chilanga-banda” de *Café Tacuba* cuya esencia es “dramático-apelativa” (:12).

Al explicar las canciones del *corpus* como manifestación discursiva, la definición primaria y elemental de canción popular cambia ya que, además de los elementos tradicionales de las coplas y estribillos como estructuras

composicionales , se reitera la función apelativa de sus mensajes; mismos que narran o dan testimonio de sucesos históricos y sociales propios de la cultura mexicana cuyos contenidos influyen de manera directa los peculiares estilos genérico-discursivos de cada grupo al representar la realidad.

Estos factores quedaron ejemplificados en las canciones “Un Gran Circo” de *La Maldita Vecindad* y “Abuso de Autoridad” de *El TRI*.

Es por esta razón que les definimos como “architextos plurigenéricos” (Berrio, 2006:146; Gennette, 1997: 56). En las canciones del *corpus* la cuestión genérico-literaria alcanza matices semióticos ya que hibrida tradiciones no sólo de la literatura sino también de la música latinoamericana. Unifica dinámicamente formas y contenidos. Este último fenómeno lo ejemplificamos en la canción “Abuso de autoridad” de *El TRI*.

Estos rasgos les conforman como “sistema modelizante secundario” (Lotman, 1982: 34) ya que, sustentados en su lengua natural (el español) y en una estructura de dicción, sus usos expresivos son parte de una comunidad y son representados de manera consciente o no por sus creadores.

En el apartado 1.2. demostramos cómo, a través del análisis estilístico de las figuras retóricas y de pensamiento en las letras de nuestras canciones, se manifiesta el fenómeno genérico- intertextual narrativo y diversos actos de habla.

Si bien de inicio un enfoque basado en los rasgos estilísticos del discurso es muy pertinente, no abarca la totalidad del fenómeno intertextual en nuestras canciones. En este sentido, constatamos la calidad alusiva implícita muda y

extralingüística en algunos de nuestros textos y logramos definir de manera general a la canción rocanrolera mexicana de finales del siglo XX como un constructo architextual y polifónico donde convergen diversas formas discursivas.

Retomando a Manfred Pfister (1994), dimos cuenta de arquetipos genéricos conscientes o no en las temáticas y estructuras de la canción rocanrolera mexicana que resuenan como ecos y hacen devenir la intertextualidad en concepto genérico –literario: aluden a una referencia más o menos consciente, una readaptación cuya repercusión no estriba tanto en la evidencia de un prototipo textual, tanto como en su participación en el espacio discursivo de una cultura; siendo la narración épico-referencial, la forma genérico-discursiva más recurrente en las canciones del *corpus*. Esto acorde a sus temáticas sociales de denuncia (*El TRI*; *Maldita Vecindad*; *Café Tacuba*) y referencialidad múltiple a un espacio cultural determinado (*Café Tacuba*; *El Gran Silencio*); temáticas desde las cuales, el yo lírico -subjetivo se vuelve colectivo; emitiéndose, la mayoría de las veces, desde la tercera del singular o del plural, es decir, cantándose de formas narrativas y/o dialógicas.

Esta misma cualidad plurigenérica y plurisignificativa de las canciones hace que sus temáticas sean al mismo tiempo evocativas a otras manifestaciones tanto artísticas como extrínsecas a lo artístico; como es el caso de la intertextualización de temáticas fílmicas y de novela mexicana (“Las batallas” de *Café Tacuba*) y el caso extrínseco de los alcances sociológicos de la canción “Abuso de autoridad”, de *El TRI*.

Es en este sentido que las canciones devienen en “estructuras simbólicas

socialmente establecidas” (Geertz, 1997:26); pero saber cómo se insertan sus temáticas en un espacio socio-cultural es decir, cómo es que dependen para su difusión de “contextos estructurados” (B. Thompson, John, 1998: 184-185) y su relación con otros textos que hablan del rock mexicano como “cultura” (Garay Sánchez, 1993) o “contra-cultura” (Agustín, 1996; Martínez Rentería, 2000), además del dinamismo en sus discursivas nucléica y periférica que se manifiestan también en otros códigos o lenguajes como la prensa o el cine, es lo que continuaremos a profundidad a partir del capítulo dos de esta tesis.



Capítulo 2.
Rock mexicano:
del discurso amoroso-
nucléico al social- periférico o
alternativo .

Desde el enfoque “dinámico de la cultura” (Lotman, 2000:183) creemos que las fronteras tanto de géneros musicales como literarios que dilucidamos desde el capítulo uno en las canciones del *corpus*, son complementarias y llevan en su decodificación y discursividad las limitantes que al mismo tiempo les unen, les transforman y les bifurcan²³.

Así que para esta tesis –y a partir de este capítulo– el *rock n´ roll* hecho en México se explica como una manifestación discursiva que cambia sus tópicos recurrentes a partir de la contracultura mexicana y se manifiesta de manera dialógica a nuestros días (1984-2000) como un constructo architextual y polifónico donde convergen diversas formas literarias (Bajtín, cit. en Navarro: 6-7) –con preponderancia en la narración épico-referencial – que deviene en una manifestación simbólica modelizada por su propia cultura para su producción, transmisión y recepción (B. Thompson, 1998:201).

Hacia principios de los años sesentas, el discurso amoroso en el rock anglosajón desembocó en la liberación de la sexualidad; luego, hacia mediados de esta misma década, en la búsqueda subjetiva colectivizada de un reconocimiento del ser humano a través del uso de las drogas.

Pero en el rock mexicano de fin de centuria --y concretamente en las canciones de nuestro *corpus*-- es posible percibir un doble enfoque discursivo que oscila

²³ Además de la “memoria” (Lotman, 1998: 153-162) evocativa de los textos que se manifiesta en diversas formas intertextuales, manejamos para esta tesis la cultura como el dinamismo y reciprocidad mutua de las dicotomías temáticas -en este caso- representadas por la polaridad: discurso amoroso nucléico-central y discurso periférico o alternativo-social, en las canciones del *corpus*.

en vaivén y subyace a nuestros días: la reinención del tema amoroso y del divertimento (discurso nucléico) en la primera parte de este capítulo y la temática social (discurso periférico) en la segunda parte.

A manera de hipótesis, pensamos que aunque la sexualidad, las drogas y la alusión a problemáticas de índole existencial y social han definido la naturaleza trasgresora en las temáticas de este género musical a partir de las revoluciones de diversa índole que marcaron los años sesentas y setentas, esto no significó que estas ideas hayan quedado exentas de un control en cuanto a la circulación de su discurso. Por un lado los intérpretes y compositores han debido cuidar mucho lo que dicen y cómo lo dicen para hacer de su música un negocio redituable para las casas disqueras y así “hacer carrera” y por otro, las anteriores manifestaciones de rebeldía, también son mecanismos de control y se manejan a nuestros días como una forma de *marketing*²⁴.

Con el objetivo de revisar sus inicios para explicar las características que gestaron el cambio de paradigmas temáticos a partir de la inserción del discurso social en el rock nacional hacia las décadas de los sesentas y setentas, iniciamos a partir de aquí una aproximación a sus posibilidades discursivas en relación también con su calidad testimonial de lo social y su

²⁴ Es en este sentido que entendemos -y extendemos- también la noción lotmaniana de discurso periférico o “extrasémico” (1999: II-IV): En primer lugar no debe confundirse la noción de lo masivo con lo popular, conceptos que los mismos *mass media* se han encargado de emparentar y en segundo lugar, los grupos que seleccionamos como *corpus*, han sabido incorporar y mezclar, tanto para su discurso musical como el literario, elementos del folklore popular (parte del discurso periférico-alternativo), con temáticas aceptables y difundibles de acuerdo con los “contextos estructurados” (.B.Thompson, 1998:201) de los cuales dependen para su difusión.

capacidad de recepción; es decir, los alcances de su acontecer como “acto discursivo” (Escamilla, 2005:8) para saber cómo es que estas ideas son reincorporadas en las canciones de nuestro *corpus*: el rock mexicano de algunos grupos representativos en el periodo que va de 1984 al año 2000²⁵.

Con el objetivo de tender un puente dialógico en cuanto a la discursividad social en el rock mexicano inicial y el que se realizó en México en el periodo que va de 1984 al año 2000, incorporamos definiciones de “La Literatura de la onda” y “La contracultura” para, además de tomar en cuenta los abordajes a estas temáticas realizados por José Agustín (1996), y Carlos Martínez Rentarías (2000) y enriquecerles con la noción Lotmaniana de discurso periférico, anclarles al inicio del capítulo 3 con la noción bajtiniana de “dialogismo” (Navarro, 1997: 6-7).

²⁵ Se entiende por posibilidades discursivas el tipo de lecturas que nos ofrecen desde las primeras expresiones del rock mexicano: canciones interpretadas por cantantes y grupos como Enrique Guzmán y Los *Teen Tops*, cuyo contenido se sitúa en el tema amoroso, forma de discurso central más difundida. Creemos que el discurso de contenido social en el rock, deja un poco de lado estos paradigmas a partir de la contracultura y la literatura de la onda.

2.1. Primeras expresiones del rock mexicano (el discurso nucléo-central).

Para algunos autores, la creciente popularidad del ritmo llamado *rock n´roll* y su preferencia por parte del gran público a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, significó la “muerte del jazz” (Ron David y Vanesa Hooley, 2002: 75-77). Este hecho podría explicarse en términos de *marketing* y modas musicales pero, al adentrarnos en la discusión acerca de ambos géneros como influencia recíproca de génesis y manifestaciones culturales, los enfoques se vuelven más complejos y los caminos para su comprensión se bifurcan.

No hay duda acerca de los orígenes periféricos del *blues*, ya que su lírica y variantes rítmicas y melodías llevan idiosincrasia e idiolecto traídos a nuestro continente por esclavos negros²⁶.

Además de cimbrarse musicalmente en la raíz misma del nacimiento del rock y de ser –como lo comprobamos en el capítulo anterior– su “intertexto mudo” (Ducrot cit. en Beristáin, 1996:26-27), el *blues* no nació como una forma de innovación estilística de la música o una imposición mediática para las masas; pero en el caso del rock anglosajón y el mexicano, la historia parece haberse escrito de manera un tanto controvertida, e incluso un poco a la inversa; ya que

²⁶ Véase al respecto: Shuller, Gunter (1973). *El Jazz, sus raíces y su desarrollo*. Trad. Gerardo V. Huseby, Buenos Aires. Víctor Leru: 15-18. De acuerdo con Helena Beristáin (1997), idiolecto se define como: “(lenguaje) idiosincrásico, privado de una persona...”(262). No vamos tan de acuerdo con oponerlo a “sociolecto” que sería, siguiendo con Beristáin, el “sublenguaje de un grupo social dado” (*Ibidem*); ya que, por tratarse de lenguajes artísticos – el jazz y el *blues* – sus raíces son individuales y sociales al mismo tiempo.

los jóvenes las clases medias urbanizadas de ambos países jugaron un papel decisivo para su consolidación.

Hasta aquí no hay aún ninguna consecuencia si se considera que esta música fue una nueva forma de expresión para la juventud, pero en México, todo esto ocurría durante la segunda mitad de los años cincuenta, momento en que se consolidaba el Partido Revolucionario Institucional y sus consecuentes mecanismos de regulación discursiva y represiva a nivel masivo; porque, en palabras de José Agustín (1996): A la gran industria no le gustó nada esa revoltura de negros y blancos y juzgó que era inapropiada para los muchachos, pero, como dejaba enormes cantidades de dinero, trataron de montarla por donde les convenía...(33).

Como una reminiscencia de este autoritarismo político y mediático persistente aun en la década de los ochenta, y como buenos herederos de ese cambio de paradigmas temáticos hacia las letras de denuncia en el rock mexicano, está la canción "Abuso de Autoridad" de *El TRI*, lanzada al mercado hacia el año de 1984, de la cual, presentamos algunos versos :

Vivir en México es lo peor/ nuestro gobierno está muy mal/
Ya nadie quiere ni salir/ ni decir la verdad/
Ya nadie quiere tener/ más líos con la autoridad/
y las tocaditas de rock/ ya nos las quieren quitar
Ya sólo va a poder berrear/ la hija de Silvia Pinal/

El texto funciona como "memoria de cultura" (Lotman, 1998: 153-162) al ser al mismo tiempo testimonio y denuncia, dos actos de habla que a la vez

justifican su narrativa “épico-referencial” (Nebot :12-13): El “héroe” es la voz que acciona los actos de habla; es decir, la voz enunciativa, llamada también en el género poético “yo lírico” pero que, dadas las características contextuales de nuestras canciones del *corpus* y su calidad prosaica, deviene en este caso en yo discursivo, yo narrativo o yo testimonial.

Así pues, la carga simbólica de la frase: “Ya sólo va a poder berrear la hija de Silvia Pinal”, amén del humor en la sinécdoque por contagio fónico popular (“berrear” por cantar), encierra una reveladora elipsis de contenido: No se trata de aludir directamente a “La hija e Silvia Pinal” (Alejandra Guzmán), sino a su iconicidad, entendida semióticamente como la representación social y simbólica de su imagen dentro del discurso musical y lírico dominante impuesto por los *mass media* en el periodo de años que va desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los años ochenta²⁷.

Hacia mediados de los ochenta, esta cantante era parte del mecanismo mercantil de artistas que se prestaron a la restricción discursiva mediática llamada “Rock en tu idioma”, intento de la industria disquera y televisiva mexicana por controlar lo que debía cantarse y de paso, seguir fomentando el discurso nucléico-central en el rock mexicano: letras que hablaran de amor o de una búsqueda desesperada por diversión.

²⁷ Umberto Eco (2005), quien a su vez retoma a Charles Morris, define signo icónico como una representación semejante al objeto referido o “que tiene las propiedades de sus denotados” (:189-190). Así pues, las letras en la mayoría de las canciones de Alejandra Guzmán, son signos icónicos –y vehículo, representámen – del discurso nucléico -central como lo fueron también las letras de las canciones que reinterpretaba su padre, Enrique Guzmán; factor que hace de “La Guzmán” un símbolo de la cultura de masas –o del discurso mediático dominante – dada la convencionalidad, aceptación y difusión del tipo de temática mayoritaria en sus canciones.

En el periodo de años que se extiende de mediados de los sesenta hasta finales de los ochenta, no existe aún en el gran mercado un cambio temático significativo entre: “Popotitos no es un primor/ pero baila que da pavor/ a mi Popotitos yo le di mi amor/” (Guzmán, Enrique y Los Teen Tops: 1960-1963) a “Verano peligroso/... chicos pidiendo guerra al son del calor tropical/” (Guzmán, Alejandra: 1990).

La transmisión de los contenidos simbólicos culturales depende, de acuerdo con B. Thompson (1998), de estos “contextos estructurados” (201) brindados por los favoritismos que obtienen ciertos individuos de la industria mediática.

Así pues, sostenemos que la historia del discurso nucléico - central en el rock mexicano se remonta prácticamente a los orígenes mismos de la importación de este género musical con las traducciones –que eran más bien nuevas versiones– convenientemente manejadas en cuanto al contenido y el sentido semántico de las letras y estructuras musicales del *rock and roll* norteamericano.

Estas imitaciones resignificadas tuvieron sus primeros representantes en artistas como Enrique Guzmán, padre de la cantante Alejandra Guzmán; perpetradora, a través de las temáticas de sus canciones, de esta forma discursiva aún dominante hacia los años ochenta en México.

La consolidación de los orígenes del rock mexicano y sus primeras expresiones, no se separan tampoco de la industria cinematográfica. De ahí nace la imagen casi mítica de Elvis Presley o las de los primeros “rebeldes sin causa” como James Dean; modelos arquetipo de conducta tanto para la juventud norteamericana como para la mexicana.

Concretamente en México, el emblemático festival Avándaro no hubiera sido posible sin la reminiscencia signica, semiótica y cultural a Woodstock 68 y sin el consentimiento que Carlos Hank González diera a jóvenes productores adinerados como Eduardo López Negrete o Luís de Llano en 1971²⁸.

Así pues, también podemos hablar de acto signico –y semiótico, arquetípico – entre el Woodstock norteamericano y el Avándaro mexicano dada la influencia del primero para con el segundo: en esencia las fronteras de ambas culturas se difuminaron y, en la realización de los dos festivales, tuvo la contracultura su acto emblemático.

El concierto de Avándaro 71 es el acto simbólico a partir del cual sostenemos que el nacimiento del discurso periférico en el rock mexicano es mediático pero también social. Mientras que en el Woodstock norteamericano se coreaban la libertad de la sexualidad y la paz, a la vez que se criticaba a la clase media acomodada y se repudiaban las acciones bélicas imperialistas de la política de Nixon, en el Avándaro mexicano existía sinonímicamente un doble

²⁸ La idea de arquetipo mediático es un constructo que esbozamos aquí a partir del concepto hiperrealista de Jean Baudrillard (1987) como “la arquitectura y realización de superobjetos...orientados a la publicidad... porque los proponen como una demostración anticipada de la cultura... el movimiento de las masas y el flujo social” (192); misma que se ancla con la idea de iconicidad simbólica de Umberto Eco(2005) que manejamos anteriormente; ya que los íconos son representaciones de objetos e imágenes propuestos dentro de un sistema cultural.

Pueden consultarse estos modelos que en cuanto a imagen y actitud imitaban los muchachos de la clase media mexicana en: Arana, Federico (1985) *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano I* (p.p. 29-39) México: Posdata; y la relación mediática y social con el nacimiento del rock mexicano en: Agustín, José (1996: 85).

síntoma: el hartazgo ante las políticas represivas del régimen priista y el nacimiento del discurso social en el rock; mismo que se convertiría en la voz cantada de las clases oprimidas, ejemplificado en ese momento con la lírica de grupos como: *Three Souls in my mind (El TRI)* o La Revolución de Emiliano Zapata, además de las canciones de corte existencialista y paródico del roquero rupestre Rodrigo González(1950-1985).

El festival “Avándaro 71” se puede entender como un acto de semiótica intertextual casi a plenitud en relación con el Woodstock norteamericano del 68 dada su inserción dialógica –con las aristas mencionadas – de un espacio social a otro.

Por todo ello, tampoco fue extraño que la acuñación del término *rock and roll* estuviera ligada desde su inicio a los *mass media* ya que fue hacia 1951 que un D. J. llamado Alan Freed estrenó el término en su programa de radio bajo el inicial sentido semántico de dos aseveraciones: “mécete y gira” e “intercambio sexual” (Agustín, José: 85).

En retrospectiva, este efecto de significación polisémica representó un nuevo nacimiento en cuanto a actitud y conciencia para las generaciones juveniles venideras. Fueron estos significados llevados a la práctica, el inevitable grito de rebeldía entre los jóvenes de las clases medias y bajas urbanizadas además del inicio de la incompreensión ante lo diferente de una clase media acomodada, vetusta y una clase política intolerante y tradicionalista que en ese entonces era la dueña de los mecanismos de regulación discursiva en las ciudades. De aquí que la tarea de las autoridades consistió en moderar los contenidos de lo dicho en las canciones y lo expresado sígnicamente por el

cuerpo y la forma de vestir: incorporarlo al mercado de consumo, volverlo moda.

En un sentido semiótico, la pregunta en adelante sería cómo manejar mediáticamente la significación de esta tendencia musical entendida como actitud juvenil y volverla, además de una manifestación reguladora de conducta, un negocio rentable: símbolo del discurso dominante.

Partiendo de ideas tomadas de Michel Foucault (1991) el rock mexicano sufrió desde sus inicios una total “regulación de su discurso” (:114) al hacer funcionar las canciones como “estructuras para transmitir los contenidos simbólicos de nuestra cultura” (Thompson, 1998:201).

La prensa, el cine y la televisión se convirtieron en perpetradores del discurso nucléico, cuyo mensaje --pretendidamente romántico y divertido-- no sólo estaba en las letras de las canciones sino como actitud e imagen social: cooptaron jóvenes rocanroleros para convertirlos en estrellas mediáticas; manipularon y condenaron a la juventud mexicana satanizando al rock y, mediante una actitud relajada e historias de amor en las tramas de canciones y películas, se impuso el discurso nucléico-central.

Surgieron intérpretes profundamente ligados a los *mass media* y que hacían versiones en español o reinventaban letras de canciones de cantantes norteamericanos; imitándoles, además, en sus maneras de vestir.

Como mencionamos anteriormente, esta imposición mediática se manifestó en cantantes y canciones de Cesar Costa, Angélica María, Enrique Guzmán, Julissa, Vianey Valdez, entre otros.

Como ejemplo de estas resignificaciones convenientes en cuanto al tópico sexual rehechas por los intérpretes mexicanos, mencionamos brevemente y de manera contrastiva en sus versiones del inglés al español, algunas frases la canción “Popotitos” “La Plaga” y “Bonnie Moronie”, que interpretarían Enrique Guzmán y los Teen Tops y, en el caso de “La Plaga” y “Popotitos”, casi veinticinco años después de 1963, reinterpretara también Alejandra Guzmán.

La letra en español de "Popotitos" está basada en el la canción que hiciera también en su momento Ritchie Valens (1941-1959) conocido por su versión del tema folclórico mexicano. Las letras de "Popotitos" y "Bony Moronie" son similares, pero como en el caso de “La Plaga” en la versión en español, el sexo está ausente; mientras que en la versión original es el tema central.

En el caso de la canción “Bony Moronie”, el tema en inglés comienza con la frase: *“I got a girl named Bony Moronie.”*... y el estribillo repite: *“But I love her and she loves me, we are all happy as we can be, making love undermeaeth the apple tree”*.

En la segunda estrofa de la canción en inglés, se enuncia: *“I want to get married on a night in June; and rock and roll by the light of the silvery moon”*²⁹.

La expresión *“rock and roll”* maneja un doble significado en el sentido de su discurso: al escuchar la canción queda clara la elipsis implícita de *“rocanroleo toda la noche”*, pero también la de tener relaciones sexuales (mémete y gira),

²⁹“Tengo una chica llamada Boni Moroni... pero yo la amo y ella me ama y más felices no podríamos ser haciendo el amor bajo el manzano... quiero casarme una noche de Junio y *rock and roll* toda la noche a la luz plateada de la luna” (La traducción corresponde a l autor de esta tesis).

temática atenuada en las versiones de Enrique Guzmán mediante la lítote del discurso romántico de la conocidísima canción “Popotitos”, cuyo desvío temático se centra en la acción del baile; además de que la única reminiscencia a “*Bonie Moronie*” radica en que esta última es su discurso musical implícito, es decir, su melodía de base.

Pero estas atenuaciones de regulación discursiva impuesta a los significados originales en cuanto al sentido de lo dicho en las canciones, no impidieron la “explosión”(Lotman 1999) que difuminó las fronteras culturales entre la rebeldía juvenil estadounidense y la mexicana; el discurso amoroso acompañado de la insinuación sexual disimulada y la imagen del rocanrolero entendido como acto de semiosis, fueron, tanto en Estados Unidos como en México, las primeras formas implícitas de identidad y la rebeldía juvenil a controlar discursivamente, pues no eran en principio, expresiones reguladas por los medios aun y cuando los modelos arquetípicos de conducta juvenil mexicana emulaban a los íconos del cine hollywoodense.

En México, la parafernalia del rock se explicó mediáticamente como una invasión al espacio sémico de la cultura, pues traspasaba los valores de conducta que la clase acomodada quería imponer a la juventud. En las películas de Marlon Brando, de James Dean, o en las letras de las canciones de los *Rolling Stones*, el amor cortesano de los boleros y la alegría seductora de los ritmos latinos que representan el espacio sígnico-sémico- tradicional de lo mexicano y lo latinoamericano con todas las necesidades de orden material, físico o emocional juvenil que se omitían; eran lentamente sustituidos por la necesidad sexual, el vacío existencial y los ritmos estridentes; es decir, lo alosémico, lo transgresor, la periferia.

Los cuentos de “El Rey Criollo” (2003) de Parménides García Saldaña, pueden entenderse como una forma literaria testimonial del rock mexicano como fenómeno plurisignificativo de la cultura, ya que las actitudes juveniles de inconformidad y vacío que se reflejan en sus personajes no sólo se manifiestan en las letras de canciones, sino en revistas, literatura y cine.

Concretamente en el cuento “*Stranger in paradise*”, se expone este discurso de choque entre actitudes juveniles estereotipadas o formas de cortejo arcaico, hipocresía de las clases altas, y letras de canciones difundidas por los medios –es decir, el discurso nucléico o dominante – y la actitud irreverente de los chavos de clase media baja, preambulados por la canción “*Sittin on a fancy*”, de los *Rolling Stones*, cuyo sentido general expresa un profundo vacío existencial y una percepción de marginalidad.

En el contexto espacial de una fiesta juvenil, presentamos aquí algunos fragmentos significativos del entramado a través del diálogo que enuncia el personaje principal:

– Lo que me enferma es que las pinches viejas de estas fiestas, es que son re apretadas. Van unas a toda madre. Me la pegué y se me paró. Me siento mal si no inflo antes de ir a una fiesta. Martha tiene unos senos divinos, esa es la onda, dame un cigarro, tengo comezón en los pelos, esa güerita se cae de buena... (García Saldaña:10)

Significantes discursivos que llevan como introducción la traducción que hiciera el mismo Parménides García Saldaña de la mencionada canción de los *Rolling Stones* para caracterizar psicológicamente a “Jaime”, personaje principal del cuento:

Desde que fui joven he sido difícil de agradar... Todos mis amigos de la escuela crecieron y se establecieron, hipotecaron sus vidas... Verdaderamente es muy difícil una venda. Así es que sólo estoy sentado en una cerca. Puedes decir que estoy loco tratando de arreglar mi mente. Nunca comprenderás (:8).

Por otras manifestaciones discursivas que no eran necesariamente canciones pero se gestaron a partir de ellas, la significación semiótica y lingüística del rock se hizo plurivalente. El rock mexicano –entendido como lenguaje– se volvió un “hiper-código” (Eco, 2005: 122-123), una amalgama plurigenérica de lenguajes no sólo literarios.

Además del ejemplificado abordaje de la llamada “literatura de la onda”, las primeras expresiones originales de rocanrol mexicano un tanto menos mediatizado y más libre, y en cuyas letras de canciones ya se manifestaban características como las que arriba mencionamos, corren a cargo de grupos e intérpretes como Pablo Beltrán Ruiz, Venus Rey, Luis Alcaráz, Los hermanos Reyes, Los Tex Tex, Los locos del ritmo y Los rebeldes del Rock; quienes, dentro del discurso amoroso e insinuación sexual, ya escribían canciones en español.

Así pues, la expresividad artística y apariencia de los jóvenes identificados con la música rock en México, estaban acompañadas por actitudes sociales. No se trataba solamente de imitar los modelos masculinos y femeninos mediáticos: estos se trasladaban a la vida en una suerte de simbiosis vuelta realidad social,

razón por la cual se asoció a muchos jóvenes con la delincuencia ya que, en diversas colonias de la ciudad de México, emergieron pandillas³⁰.

La incompreensión de las generaciones de adultos y la manipulación mediática, fueron indicios de una contracultura permeada por las clases media y baja mexicanas, como una reacción natural a su *habitat* socio - cultural: la primera expresividad periférica emergente dentro de su propio sistema cultural. En este sentido, afirma Lotman que: “el comportamiento atípico se inserta en la conciencia como trasgresión posible, monstruosidad, delito, heroísmo” (1999:14)³¹.

No fue extraño entonces que, hacia mediados de los ochenta y principios de los noventa (el periodo temporal de las canciones que se examinan), el discurso rocanrolero mexicano oscilara de manera general entre lo nucléico y lo periférico, haciendo dinámicas ambas fronteras conceptuales y de paso, entrando al gran mercado.

Esta ambigüedad que es denuncia social pero también romance (como ocurre con las canciones seleccionadas de *El TRI*), testimonio, pero también parodia y

³⁰ Véase: José Agustín, 1996: 37; Arana, 1985: 16.

³¹ Se da el fenómeno que en términos semióticos se conoce como “ruido” (Lotman, 1999:II-III), esto es, frontera: representa la naturaleza cultural diferente al espacio sistémico al cual penetra y del cual emerge al mismo tiempo. Esto le ocurrió al rocanrol anglosajón al adaptarse al espacio sémico de la cultura mexicana; por eso la reacción dura no se dejó esperar. Pero el rock, como veremos hacia el Capítulo tres, resultó un reestructurador de nuevos sentidos no sólo por integrarse a las músicas populares latinas existentes que, hacia mediados de la década del cincuenta, eran entendidas por la prensa nacional como tradicionales (Véase: Arana, 1985: 25-30), sino porque se volvió testimonio vivo del acontecer social y un cambio de conciencia para el discurso general de la música popular, sea esta de carácter masivo o no, tal como veremos en el siguiente fragmento de este mismo capítulo y el siguiente.

diversión (como en las canciones de *Café Tacuba*) o rescate de músicas populares periféricas para sustentar un discurso laxo y alegre (como es el caso de la canción “El retorno de los Chúntaros” de *El Gran Silencio* o el ritmo *funk-rap* electrónico en “Chilanga-banda” de *Café Tacuba*).

Sin embargo, hay que aclarar que, además de la creatividad individual de cada compositor a nivel grupal, esta hibridación que hace discurrir las fronteras entre el discurso nucléico-central y el discurso periférico-social en nuestro *corpus* insertándoles en el gran mercado, no es sólo de índole histórico-social. Es también –y de acuerdo con García Canclini (2004) – una estrategia de las “*mayors* de la industria musical” (XIX); ya que: “...son empresas que se deslizan con soltura entre lo global y lo nacional. Expertas en *glocalizar*, crean condiciones para que circulemos entre diversas escalas de producción y de consumo” (*ibídem*).

A pesar de esta culturización híbrida en cuanto a contenidos, posturas ideológicas y formas de difusión, lo cierto es que el discurso social en el rock mexicano de fin de centuria ha funcionado como alteridad: “dialogismo” (Bajtín cit. en Navarro1997: 6-7) que desentierra poco a poco el otro espejo de la realidad mexicana, ése que la imposición mediática del discurso nucléico-central se ha empeñado y aun se empeña en atenuar.

A continuación damos paso al proceso de detallar y describir los elementos discursivos germinales de este otro discurso, el periférico-social: corriente alterna y subrepticia rescatada y resignificada como narrativa épico referencial y dialógica en algunas de las canciones de nuestro *corpus*.

2.2. La “Literatura de La Onda” y la contracultura mexicana como rupturas con el discurso nucléico-central (el discurso periférico-social o alternativo).

Bajo la certeza de que la imaginación siempre aventaja al poder y su reino es, precisamente, el arte; la llamada “Literatura de la onda” (Margo Glantz, 1971) fue uno de los testimonios más contundentes de esta forma de controversia respecto a la imposición de un rocanrol mexicano prefabricado, imitador y mediatizado y la búsqueda juvenil y abismo generacionales de insatisfacción social frente a los valores de la clase media acomodada como reflejo de las políticas conservadoras imperantes.

De orden ficcional pero siempre verosímil, como lo es también la anécdota de cualquier canción rocanrolera y el *grosso* imaginario de casi cualquier actitud juvenil, se puede(n) tomar , tal como el ejemplo que mencionamos en el apartado anterior, los cuentos de Parménides García Saldaña “El Rey Criollo”(2003); en cuyos entramados narrativos persiste este doble discurso de las primeras manifestaciones discursivas del rock mexicano: El discurso amoroso (que es el más difundido) frente a uno profundamente existencial y subjetivo que tiene sus bases en canciones de los *Rolling Stones* y en cierta forma advierte las primeras manifestaciones contraculturales en la discursiva rocanrolera de nuestro país.

En el mencionado volumen de cuentos ocurre el fenómeno de la hipertextualidad que ya mencionábamos también en el capítulo uno desde el

discurso nucléico- central con la canción “Las batallas” de *Café Tacuba* (Véase pág. 34); pero esta vez desde la otra discursiva: la periférica-social³².

Cada canción de los *Rolling Stones* funciona como “hipotexto A” que se reinventa en un “texto B” (*Ibidem*) para desarrollar historias y personajes con sensaciones de vaciedad y marginación (La canción “*Sittin on a fancy*” en relación con el cuento “*Stranger in paradise*”); picardía, parodia, irreverencia y hartazgo (la canción “*The last time*” en relación con el cuento “El rey Criollo”); superficialidad consumista y locura (La canción “*19th nervous breackdown*” en relación con el cuento “El encuentro”); etc.

Intertextualidad que se inserta en el espacio social de la cultura mexicana y gesta poco a poco el discurso periférico-social o alternativo: ese que ya no es impuesto por los *mass media* oficiales en contubernio con las conductas juveniles deseadas por el gobierno, sino que nace a partir de un equilibrio entre arte y sociedad vuelto actitud generacional.

Sin olvidar la primer dialogicidad que en términos sígnicos representó el festival Avándaro 71 en México respecto al Woodstock 68 –mismo que también explicamos en el apartado anterior de este capítulo – con la literatura de la Onda, esta hipercodificación del rocanrol logra un segundo “dialogismo” (Bajtín cit. en Navarro, 1997: 6-7): deviene de otros textos literarios y se vuelve refractario de síntomas sociales, ya que esta generación literaria no alcanzó real difusión hasta la segunda mitad de los años setenta o la primera mitad de

³² De acuerdo con Gerard Genette (cit. en Navarro, 1997), la hipertextualidad es un grado de intertextualidad y se define como: “...toda relación que une un texto B con un hipotexto A” (:58).La hipertextualidad es el texto que se deriva de otro texto, es decir, el texto a la segunda potencia.

los años ochenta, siendo una auténtica “cámara de ecos.”(Pfister, 1994: 91) respecto al discurso contracultural iniciado en la lírica rocanrolera³³.

Otros ejemplos sintomáticos del periodo de “la brecha generacional” que en general logran una renovación estilística en la forma de hacer literatura y recrean actitudes de inconformidad social e irreverencia así como otra forma de concebir la sexualidad en la caracterización de sus personajes, pueden hallarse en: “Gazapo” (1965) de Gustavo Sainz, “La Tumba” (1977) de José Agustín y “El vampiro de la colonia Roma” (1979) de Luis Zapata.

Así pues, hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta, se puede decir que México ya contaba con manifestaciones que iban más allá del *stablishment* impuesto por los mecanismos de control del estado para dar testimonio de expresiones culturales subrepticias. Formas de discurso periféricas que no eran necesariamente políticas, tales como el movimiento chicano en los años sesenta; “Los doctores hiperiones” o primeros existencialistas mexicanos; los *Beatniks* mexicanos (entre quienes se cuenta el mismo Parménides García Saldaña) y revistas como “Piedra Rodante” y “La Yerba”. Guiones para teatro, cine y televisión de autores como Alexandro Jodorowsky, José Agustín, Abraham Oseransky y Alfonso Arau; quien fuera compositor de “Botellita de Jeréz”, prolífica banda mexicana cuyas canciones

³³ Hablamos de un primer y segundo dialogismos dado que en un espacio temporal de aproximadamente entre diez y quince años, fueron presentadas hacia mediados de los ochentas y principios de los noventas las canciones: “Abuso de Autoridad” de El TRI, “Alármala de tos” y “Chilanga-Banda” en las versiones –al rock urbano y rupestre de Jaime López y Botellita de Jerez – que hiciera Café Tacuba y “Un gran circo” de La Maldita Vecindad; tercer dialogismo del discurso periférico-social o alternativo que estudiamos a fondo en el capítulo tres.

retomaría *Café Tacuba* en 1996, tendiendo un puente dialógico contracultural hacia principios de siglo.

A este movimiento no unificado que se gestó desde la música y la literatura, pero que se extendió a nuestros días hacia la pintura y el *comic* y que era –y es aún – capaz de retratar ese otro México que no es el de las buenas conciencias de las clases dominantes o el de las canciones románticas, y que además incluye el *argot* y la expresión lingüística de los grupos marginados de la sociedad, fue al que, después de su inicial nominación generacional inaugurada por Margo Glantz, Fernando Aceves, ampliando el sentido semántico de su aserción inicial también llamó “la onda”, y, de manera más concreta “la contracultura mexicana” (Rentería, 2003: 135-136).

Igual que José Agustín (1996), Martínez Rentería incluye a la literatura de la onda en la contracultura mexicana pero se aventura a explorar otras manifestaciones juveniles más contemporáneas: el ciber-punk, la estética dark y la ciber-cultura. Para seguir este desarrollo semántico y semiótico-cultural referido a la plurisignificación de estos dos conceptos dialógicos complementarios (“la onda” y “la contracultura”) incluimos la noción lotmaniana de periferia a manera de “discurso periférico” (1996:21-29; 1999: II-IV) o alternativo: a partir de los contenidos en nuestras canciones del *corpus*, que no se centran en las temáticas recurrentes (amor, desamor, soledad, diversión) y que se gestaron en la discursividad del rock mexicano más o menos desde la segunda mitad de los sesentas.

Como lo hemos comprobado, esta discursividad social en el rock mexicano de fin de centuria, fue producto de manifestaciones juveniles y sociales que

buscaban un nuevo orden de ideas frente a sistemas políticos basados en acciones bélicas y mecanismos de manipulación mediática.

Desde la perspectiva del discurso periférico- social, explicamos la contracultura mexicana: no incluimos para nuestros fines la relación de la misma con el uso de drogas, pero si su enfoque contestatario o trasgresor en las letras de las canciones del *corpus*; letras que han sabido incluir las voces de diversos grupos marginados. No sólo las de jóvenes inconformes de las clases medias -- que ya se manifestaban desde la literatura de la onda-- sino además el *argot* de los “pachuchos, cholos y chundos, chichinflas y malafachas...”(Tacuba:1996) y que, en el caso de las canciones que aquí estudiamos, se extiende al habla específica en su cotidiano uso, que, se sabe ya, está plagada de figuras retóricas o de pensamiento ya que “...la literatura no tiene el monopolio de la retórica...” (Bylon-Fabre, 1994:146).

A partir de esta resignificación que hacen los grupos de nuestro *corpus* de algunas canciones rupestres y urbanas del primer periodo de la contracultura (como por ejemplo la canción “Chilanga-banda” cuya versión fue hecha por *Café Tacuba*) es que se crea el tercer “dialogismo” (Bajtín cit. en Navarro: 6-7) del discurso periférico en el periodo que va de 1984 al año dos mil en el rock mexicano y entra nuestra aserción general de entenderles como discurso.

Tal y como Julio Escamilla ha explicado a grandes rasgos con respecto a la canción vallenata colombiana como “acto discursivo”(2005; *passim*), cuando hablamos de discursividad en el rock mexicano, no nos referimos sólo al

aspecto retórico de significación en las letras de las canciones y/o la cuestión genérico – literaria, misma que comprobamos desde el capítulo uno, sino – como exponemos en este capítulo – a su alusividad histórica a través de “las representaciones socio-culturales que se desprenden de su contenido identificables por un receptor determinado” (:8-9) y que, por mencionar algunos ejemplos, en el caso de la canción Chilanga Banda interpretada por *Café Tacuba*, se trata de dos tipos de receptor: el oriundo del DF de clase media o media baja y, en un orden histórico-intertextual, el conocedor del movimiento denominado “rock rupestre”, concretamente el receptor de las canciones de Jaime López. Otro ejemplo sería la canción “El retorno de los Chúntaros” de *El Gran Silencio*, cuyo receptor ideal es el público regiomontano.

Así pues, caracterizamos discursiva y con-textualmente al rock mexicano al explicarle como una forma épico narrativa-referencial por momentos (como es el caso de las canciones de *El TRI* y *La Maldita Vecindad*) y otras de esencia dramático-dialógica (como es el caso de “Chilanga-banda” de *Café Tacuba* o “El retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio*) y cuyo referente inmediato es la cultura de la cual emana en tanto que lenguaje y texto memoria.

El Rock (y el *rock and roll*, mexicano) es, como lo anticipamos históricamente al principio de este capítulo, la incorporación del *blues* y el *jazz* anglosajón al cancionero de nuestro país, pero que logra los primeros indicios de autenticidad al cantarse en español e incluir en su temática problemáticas sociales de su propio espacio cultural. Cambia su discursividad temática a partir de la contracultura mexicana y retomando a Bajtín (*cit.* en Navarro

1997:6-7), se manifiesta a nuestros días (1984-2000) como una forma de trasgresión dialógica ante el discurso nucléico – dominante, tal y como comprobaremos a detalle en el siguiente capítulo.

2.3. Conclusiones parciales.

Las primeras expresiones del rock mexicano (2.1.), resultan ser una semiótica intertextual total en relación con las del rock norteamericano.

Aún con el *blues* como intertexto mudo cuyas raíces se cimbran en las historias de lamentación de los esclavos negros, el llamado *rock and roll*, tanto en Estados Unidos como en México, no logra deslindar su nacimiento de los *mass media*; tomando como arquetipos de conducta a personajes ficticios como James Dean, Marlon Brando y Elvis Presley.

El grado de resignificación social en la gestación de la música rock de ambos países ocurre a tres niveles mediático-masivos: como música, como simbiosis fílmica y como imagen.

Al relacionar la gestación del rock en México, hacia mediados de los años cincuentas y la primera mitad de los años sesentas, con la instauración del Partido Revolucionario Institucional, los “mecanismos de regulación discursiva” (Foucault, 1991:14) no se hicieron esperar.

En México, los mismos medios de comunicación crearon sus propios íconos de la industria bajo la significación conveniente –que también incluía imagen y actitud – de lo que ellos consideraban, debía cantarse en la lírica de las canciones. Gobierno y medios crearon las “estructuras simbólicas para la producción transmisión y recepción” (B. Thompson, 1998:201) del discurso nucléico-central o dominante.

Los ecos de este parir doloso para los inicios del rock mexicano quedaron testimoniados como “memoria de cultura” (Lotman1998: 153-162) en la narración épico referencial de la canción “Abuso de Autoridad” de *El TRI* ; en cuyos ejes paradigmático y sintagmático de historia y gestación respectivamente, se manifiesta que el control de los contenidos en la canción rocanrolera mexicana seguía siendo impuesto por los medios masivos y por el poder ejecutivo en su más cruenta representación (el poder judicial) en el periodo que va de la década de los años sesentas hasta mediados de los ochentas, aproximadamente.

Al ser “estructuras para transmitir los contenidos simbólicos de nuestra cultura” (Thompson, 1998: 134-135); la prensa, el cine y la televisión se convirtieron en perpetradores del discurso nucléico-central, cuyo mensaje pretendidamente romántico y divertido no sólo estaba en las letras de las canciones, sino como actitud e imagen social. Pero, a pesar de los mecanismos políticos, mediáticos y judiciales de restricción discursiva que sufrió el inicial rock en nuestro país, al explicar el concierto Avándaro mexicano de 1971 como acto sígnico y semiótico en relación con el Woodstock

norteamericano de 1968, las fronteras de ambas culturas se difuminaron y la llamada contracultura tuvo en ambos espacios sociales su indicio icónico; es decir, emblemático: una primer manifestación dialógico-social del discurso periférico para la canción rocanrolera mexicana.

El concierto de Avándaro, es el ritual simbólico a partir del cual sostenemos que el nacimiento del discurso periférico en el rock mexicano es mediático pero también social.

En el orden semiótico-social, la parafernalia del rock se explicó como una invasión al espacio sémico de la cultura mexicana, pues traspasaba los valores de conducta que la clase acomodada quería imponer a la juventud. Fueron precisamente estos modelos arquetípicos mediáticos (Marlon Brando, de James Dean, Elvis Presley) y las letras de las canciones de los *Rolling Stones*, los detonantes sígnicos que marcaron el cambio de paradigmas discursivos en la música y las actitudes juveniles tales como la necesidad sexual, el vacío existencial y los ritmos estridentes; es decir, lo alosémico, lo trasgresor, la periferia: el discurso social-periférico en otra de sus manifestaciones gestantes, además del acto sígnico del concierto de Avándaro: La literatura de la onda.

A partir del segundo apartado de este capítulo expusimos como los cuentos de “El Rey Criollo” (1997-2003) de Parménides García Saldaña, son una forma literaria testimonial del rock mexicano en un orden plurisignificativo de la cultura; ya que las actitudes juveniles de inconformidad y vacío que se reflejan en sus personajes, no sólo se manifiestan en la letra de canciones, sino – también y de vuelta, como una forma de semiosis intertextual – en revistas, literatura y cine.

Con los compositores del rock rupestre y el rock urbano resignificados y versionados en dos de las canciones de nuestro *corpus* (“Chilanga-Banda” y “Alármala de tos” de Jaime López y Botellita de Jerez en versiones de *Café Tacuba*) y la llamada “literatura de la onda”, que alcanzó difusión hasta la segunda mitad de los años ochenta, la significación semiótica y lingüística del rock se volvió plurivalente al rebasar la música y el mismo *stablishment* impuesto por la inicial política dominante de los años cincuenta y sesenta y al abarcar varios códigos.

El rock mexicano, entendido como lenguaje social, se volvió un “hiper-código” (Eco, 2005: 122-123).

Al entrar en la frontera cultural mexicana, al rock le ocurrió el fenómeno que en términos semióticos se conoce como “ruido” (Lotman, 1999: II-III), esto es, la naturaleza cultural diferente al espacio sistémico al cual penetra y del cual emerge al mismo tiempo. Los mecanismos de restricción y regulación del rock mexicano inicial, gestaron paralelamente una “explosión” (*ibídem*) del discurso social- periférico manifestado en revistas y cine; además de la lírica de grupos como *Three Souls in my mind (El TRI)* y el rock rupestre de Jaime López y Rodrigo González.

El eco de este devenir histórico en la discursividad temática del rock mexicano realizado durante el periodo que va de 1984 al año 2000 se ve reflejado de manera ambigua en las letras de los grupos seleccionados como *corpus*. Su efecto en estas creaciones es la dilución de fronteras temáticas entre el

discurso nucléico-central y el social periférico y otro factor determinante: la inclusión de sus propuestas dinámicas e híbridas en el gran mercado.

Aún con esto, el rock mexicano de fin de centuria apuesta por un rescate del discurso social periférico entendido –como lo señalaremos a mayor profundidad en el capítulo 3– a manera de discurso alternativo: en sus “actos de habla” (Searle, John, 1990) como denuncia (“Abuso de Autoridad” de *El TRI*); testimonio (“Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*); parodia ironía e intertextualidad (“Alármala de tos” y “Chilanga-banda”, de *Café Tacuba*) e identidad (“El retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio*).

Para continuar el desarrollo semántico y semiótico-cultural para la plurisignificación de los dos primeros conceptos dialógicos complementarios que estudiamos en este capítulo (la literatura de la onda y la contracultura mexicana) incluimos la noción lotmaniana de periferia a manera de discurso periférico o “extrasémico” (1996:21-29; 1999: II-IV): indicio del tercer dialogismo basado en los contenidos en nuestras canciones del *corpus*, que van de 1984 al año 2000 y que no se centran en las temáticas recurrentes (amor, desamor, soledad, diversión).

Como discurso periférico- social explicamos la contracultura por su enfoque contestatario o trasgresor en las letras de las canciones del *corpus*; letras que han sabido incluir las voces de diversos grupos marginados. No sólo las de jóvenes inconformes de las clases medias, que ya se manifestaban desde la literatura de la onda, sino además el *argot* de las clases marginadas.

A partir de esta resignificación que hacen los grupos de nuestro *corpus* de algunas canciones rupestres y urbanas del primer periodo de la contracultura (como por ejemplo la canción “Chilanga-banda”, que interpreta *Café Tacuba*) es que se crea la continuidad dialógica del discurso periférico en el periodo que va de 1984 al año dos mil en el rock mexicano y entra nuestra asección general de entenderles como discurso alternativo.

No nos referimos sólo al aspecto retórico de significación en las letras de las canciones y/o la cuestión genérico - literaria –misma que comprobamos desde el capítulo uno– sino, además, a su alusividad histórica a través de “las representaciones socio-culturales que se desprenden de su contenido identificables por un receptor determinado” (Escamilla, 2005: 8-9), como evidenciaremos a mayor profundidad en el siguiente y penúltimo capítulo de esta tesis.



Capítulo 3.

Dialogismo:

**Continuidad del discurso
periférico-social o alternativo
de la segunda mitad de los ochentas
al año dos mil.**

El dialogismo en nuestras canciones del *corpus* ocurre a los mismos niveles que mencionaba Mijail Mijailovich Bajtín (cit. en Navarro, 1997) en relación con la novela del siglo XX: En el rock mexicano de fin de centuria el dialogismo es “formal, intra-textual e histórico-social” (6-7)³⁴. En nuestras canciones, este fenómeno polifónico ocurre en los tres sentidos:

a). Tienen diálogo y se cimentan en estructuras tradicionales de la canción y genérico-literarias renovadas (como las definimos --a manera de architextos plurigenéricos-- en el capítulo uno).

b). Mediante su intertextualización socio-histórica, además de la memoria de textual implícita (Lotman, 1998: 153-162) que mencionamos de los géneros literarios y musicales, se logra el diálogo con las primeras expresiones musicales y literarias de la contracultura mexicana – que se gestaron desde mediados de los sesenta y en la década del setenta – que nuestros grupos versionan en algunas canciones creadas durante el periodo que va de 1984 al año 2000; tal y como lo comprobamos en el capítulo dos.

c). En su discursividad socio-cultural, aluden sucesos de su propio tiempo mediante actos de habla (Searle, John 1990 *passim*) como son: la parodia (*Café Tacuba*), la denuncia (*La Maldita Vecindad*), el testimonio (*El TRI*), e identidad (*El Gran Silencio*), es decir, se vuelven discurso; aspecto en cuyo proceso profundizaremos a detalle en este capítulo.

³⁴ Mijail M. Bajtín define el dialogismo análogamente a la polifonía y a su idea de discurso carnavalesco: es el ejemplo de que no se puede estudiar la literatura tan sólo en una o dos direcciones –es decir, no sólo monológica o dialógicamente- y donde, además, “se trasgreden las leyes de la gramática en un sentido lingüístico y de la política en un sentido social” (: 3). El dialogismo en la obra literaria es un cruce de superficies textuales: “la del escritor, la del destinatario y la del contexto cultural actual y anterior aludidos en el texto” (*ibídem*).

Aún con el pendular dinámico del discurso nucléico-central y el periférico-social latentes en la mayoría de los grupos de rock seleccionados, la continuidad dialógica del discurso periférico-social o alternativo en nuestras canciones del *corpus* tiene –como lo tuvo en la naciente contracultura de los años sesentas y setentas – el correlato del acontecer social.

El México del periodo que transcurre de 1984 al año 2000 se ve ensombrecido por un panorama desolador en cuanto a educación.

Hay aumento de la pobreza y consorcios neoliberales multimillonarios que benefician sólo a las clases dominantes. Todo esto socializado además por las mega-manipulaciones mediáticas – “estructuras de poder socializado” – de acuerdo con B. Thompson (1998:184-185) llamadas *reallity shows*, que siguen controlando la difusión de los contenidos de las canciones y la imagen juvenil conveniente al “gran público.”

Con el objetivo general de establecer la continuidad de la contracultura mexicana –entendida como discurso periférico o social-alternativo – como una propuesta de estudio desde las letras de canciones masivo-populares mediante la semántica y neo-retórica (apartado 3.1.), los actos de habla y el discurso implícito (apartado 3.2.), y los estudios culturales (apartado 3.3.), veremos a continuación cómo las canciones del *corpus* son un reflejo sígnico y sintomático de este estado social de fin de centuria en México.

En el primer apartado de este capítulo nuestro propósito es describir el sentido del discurso en las canciones “Chilanga Banda” y “Alármala de tos”³⁵ a partir del uso específico de los recursos de su lenguaje; que caracterizamos en principio como una manifestación retórica debido a que otorgamos preponderancia a la revisión estilística de su discurso por medio de las figuras de pensamiento.

Las orientaciones metodológicas parten de Pierre Guiraud (1982) y su enfoque semántico para describir los cambios de sentido en el uso performativo del lenguaje, así como la propuesta de Stephen Ullmann (1979) sobre registros evocativos. Nos apoyamos además en Beristáin (1997) y Bylon y Fabre (1994) para los estudios retóricos y en Perelman y Olbrecht Tyteca (1969) para realizar un acercamiento a los rasgos de estilo discursivo propios de cada canción.

Estudiamos cómo la semántica, la neo-retórica, y la estilística, arrojan nociones pertinentes para el estudio de un tipo de discurso en la lírica masivo-popular y proyectan el idiolecto de grupos sociales específicos que se aprovechan para describir sus motivaciones con respecto a la sociedad mexicana actual.

En el segundo apartado realizamos un análisis contrastivo de las canciones “Abuso de Autoridad”, de *El TRI* (1995) y “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad* (2004) a partir de las propuestas de discurso implícito de Oswald Ducrot (1982) y los actos de habla de J. Austin (1971) y John Searle (1990) con

³⁵ Las versiones que tomamos para estudiar su resignificación están en: Café Tacuba (1996), *Avalancha de éxitos*. México: Warner, pero las canciones originales pertenecen a: Jaime López (1994). *Odio Fonky, tomas de buró*. México: Ediciones Fonarte; y a Botellita de Jerez (1984) *Botellita de Jerez*. México: Polygram.

el objetivo de anclarles a las concepciones generales de architexto que venimos manejando desde el capítulo uno y con la contracultura mexicana como una forma de memoria cultural y textual que trabajamos ya desde el capítulo dos apoyándonos en Iuri Lotman (1998: 153-162).

Con la premisa de describir cómo se construye el acto denunciativo a manera de discurso implícito en las canciones mencionadas, hacemos repaso a sus motivaciones profundas –es decir al contexto sociocultural – que les determina. Al explicar en estos textos el proceso de gestación del discurso alternativo-social como una manifestación periférica, las nociones lotmaneanas de núcleo, periferia y dinamismo servirán, junto con la propuesta relativa de Michel Foucault (1991: *passim*) que revisamos desde el capítulo dos, para establecer algunos lineamientos relativos al control de circulación o restricción del discurso e ideología relacionados con el entorno social que proyectan en su contenido.

Así pues, la hipótesis central de este apartado gira en torno a las condiciones que generan esta manifestación a manera de registro discursivo evocado implícitamente en ambas canciones, para seguir los paradigmas de orden histórico-social que les vieron nacer en el periodo de años que va de 1984 al año 2000.

Las categorías medulares de texto y discurso entendidas por Teun Van Dijk (1978, 1997: *passim*) como manifestaciones vivas del habla y enunciaciones que arrojan contenidos de diverso orden; además de la idea de discurso manejada por Antonio Escamilla (2005) que incorporamos desde el capítulo dos a partir de la cuál los contenidos de las canciones “proyectan los mundos

de vida, la identidad, la ideología y los puntos de vista de los compositores en dialogo con sus posibles receptores” (: XIII-XVII); servirán para continuar en este capítulo nuestra idea de entender las canciones como núcleo centrífugo de significación múltiple y discurso periférico-social.

En el tercer apartado efectuamos el análisis de las canciones “El retorno de los Chúntaros” de *El Gran Silencio* y “Chilanga Banda” de *Café Tacuba*, para brindar un análisis contrastivo de los rasgos de identidad emergentes y lograr nuestro objetivo primordial: saber en qué medida se ubican ambos textos dentro de la propuesta final de investigación general – El discurso alternativo-social en el rock mexicano – al identificar rasgos ideológicos dentro de su tendencia discursiva; así como también, los rasgos de identidad a través de sus usos lingüísticos.

De esta manera dilucidamos cómo se representa el espacio cultural dentro de ese microuniverso que es la canción masivo- popular.

Para lograr los mencionados propósitos, integramos algunas posturas teóricas de La Escuela Francesa de Análisis del Discurso y de Estudios Culturales, aplicadas al contenido de nuestro objeto de estudio.

Se revisa el sentido retórico-discursivo del texto, aprovechando los estudios de Helena Beristáin (1996-1997); para revisar las formaciones imaginarias nos apoyamos en Pecheux(1978) y para el estudio semántico nos apoyamos en Stephen Ullmann(1979). Igualmente, para realizar la contextualización Lingüístico-cultural, empleamos a Iuri Lotman (1982-1996), Clifford Geertz(1997), J. B. Thompson(1998) y Mattelart (2004).

3.1. El lenguaje de los marginados en el rock mexicano: una aproximación semántico – neoretórica.

En “Chilanga Banda” –canción versionada por *Café Tacuba* – la recreación del lenguaje se obtiene a través del uso de un tipo de jerga que se acerca al *slang*.³⁶ El mencionado texto presenta un discurso estilístico mucho más complejo, ya que tiene elementos no solo del *slang* sino del *argot* y del *caló*. Escapa de una clasificación precisa en algún tipo de jerga.

Este recurso estilístico es el que utiliza Jaime López para dar voz a grupos de individuos marginados (“Pachucos, cholos y chundos”) donde al mismo tiempo, su yo lírico se pierde y se vuelve polifónico, ya que por momentos enuncia desde la primera persona, a veces desde la segunda y, otras ocasiones, desde la tercera. Los aparentes monólogos, son parte de un todo dialógico y hacen que los enfoques enunciativos de su discurso sean dinámicos, plurivalentes:

“Ya chole chango- chilango

Que chafa chamba te chutas...

(Enunciación desde la segunda persona del singular)

...Mejor yo me hecho una chela

y chance enchufo una chava...

³⁶ Que es: “un dialecto social, un lenguaje especial que utilizan, sólo entre sí, las personas de un grupo sociocultural dado” (Beristáin, 1997:296).

(Enunciación desde la primera persona del singular)

...Pachucos, cholos y chundos

Chichinflas y malafachas

Acá los chómpiras rifan

Y bailan tibiri-tabara.”

(Enunciación desde la primera persona del plural)

Así, el autor logra adecuar diferentes voces enunciativas en un todo polifónico que es la canción³⁷. Sin embargo, para aspirar a una idea más completa sobre el sentido del texto habría que aludir y definir al *rap* como ritmo y después al tono de la melodía, que de manera implícita no deja de sugerir un humor doliente ante esta realidad social. Cada palabra que se canta se vuelve un desplazamiento, una sustitución de nombres que sólo se entiende a partir de esta fusión de expresiones en desbandada de donde nacen figuras estilísticas cargadas de humor, por ejemplo como ocurre en la frase “Tan choncho como una chinche”; donde se sugieren las ideas de gordura y pequeña estatura con una sustitución de nombres por gradación (la lítote de ...”Tan choncho...”) y exageración (la hipérbole de ...”como una chinche...”), además de una

³⁷ Además de la aserción Bajtiniana de dialogismo y el discurso carnavalesco, vectores conceptuales de que hemos manejado a manera de intertexto desde el capítulo uno y como memoria social, en el capítulo dos, hay que aclarar que la polifonía es un préstamo semántico que la literatura toma de la música y que se define como “la emisión simultánea de varias notas a diferentes alturas; es la superposición de varias voces contraria a la monodía, que sólo hace intervenir una voz o varias voces al unísono” (De Cande, 2002: 225).

aliteración paronímica perfectamente lograda a partir del sonido de la “ch”:
choncho como una **chinche**.

Siguiendo a Pierre Guiraud, los sentidos que una palabra contiene a partir de su contexto, se valoran y precisan tomando en cuenta cuatro efectos fundamentales que entre sí se determinan: su valoración semántica, su valor expresivo, su valor sociocultural y su valor estilístico (1982: 42). En el caso de las canciones “Chilanga Banda y “Alármala de tos”, es el valor estilístico en cuanto que arte musical y literario, el que determina los demás.

A continuación se muestra un breve análisis de los componentes sintácticos de la frase “Ya chole chango Chilango” para continuar con la explicación del estilo, que desborda lo estructural: “Chilango”, que es el sujeto, está al final de la oración, después de “chango” que le califica y de “ya chole” que funge como interjección predicativa y determina la carga emotiva de la frase.

El orden discursivo se presenta así para lograr un efecto rítmico y sonoro conocido como paronomasia, que consiste en aproximar, dentro del discurso, expresiones que ofrecen varios fonemas análogos. Esta es la principal figura retórica de pensamiento de toda la canción, pues en este caso, todos los versos empiezan o contienen en alguna de sus palabras el fonema “ch”, que pudiera sugerir diversos efectos de sentido implícitos además de la pauta y dicción rítmica para el texto en general.

Como se puede apreciar, el orden de los elementos de la oración no sigue una lógica sistémica. Hay desde el principio —y desde el habla— un trastocamiento

intencional porque para el yo lírico de la canción, esta es su voz, su realidad única, es decir, la que se da sólo en la canción como reinención alusiva que parte de la lengua³⁸. Al orden sistémico de la lengua, corresponde el sentido de base de una palabra antes de contextualizarse. Así por ejemplo, el sentido de base de la palabra “chilango” denota una persona de sexo masculino oriunda del Distrito Federal. La sinonimia de la palabra es en realidad connotativa pero la cotidianeidad de su uso ha diluido casi por completo la carga peyorativa. Aun fuera de la oración, esta denominación por sustitución sugiere un contexto, un valor expresivo y un valor sociocultural que cobran coherencia precisa al interior de la frase completa. El sentido contextual lo da el predicado, que es la situación discursiva del sujeto, lo que se dice de él: “Ya chole chango...” que arroja al mismo tiempo el valor expresivo: el sentido emotivo total de la frase. El sujeto es “chango” por identidad de apariencia (G. Stern citado por Guiraud, 1982), y es “chilango” porque es el personaje imaginario central del contexto social y geográfico específico que recrea el poeta.³⁹

³⁸ De acuerdo con Helena Beristáin -quien a su vez retoma a Bajtín- el *Yo lírico* es el yo poético; el espacio donde la palabra se basta a sí misma y no presupone ninguna otra expresión fuera de sus límites...anhela construir un lenguaje único que vehicule con precisión incuestionable su perspectiva y su intención únicas al producir un estilo poético singularizado (1997: 303). Como ya lo explicábamos anteriormente, el “Yo lírico” en “Chilanga - Banda” se enuncia, plurisignificativo, en pro de un contexto totalizador: Va presentando de párrafo a párrafo cuadros urbanos para hacer dialogar a los diversos personajes en situaciones específicas de su diario acontecer. Dicha idea de las voces enunciativas singularizadas del yo poético, no está dissociada de nuestra forma de entender la discursividad de las demás canciones del *corpus*; sólo que, como hemos especificado ya desde el apartado 1.2. de esta tesis, es la funcionalidad del discurso la que hace imperar la cuestión genérico- literaria en la particularidad de cada canción.

En el caso específico de “Chilanga banda”, más que una esencia poética o lírica *stricto sensu*, su naturaleza discursiva le clasifica como un texto dramático- apelativo, dada la inserción dialogante –y polifónica – de las distintas voces enunciadas en el caló utilizado como recurso lingüístico-figurativo en el texto.

³⁹ De acuerdo con Bylon y Febre(1994), las asociaciones semánticas son: “Aquellas palabras que tienen en común una “idea”, que se remiten a un mismo “denominador”, que están

Al vivir colgado de todos los fraudulentos trabajos posibles, el “Chango Chilango”, como uno de los personajes aludidos en la canción, forma una asociación semántica al emparentarse luego a la “chilanga Banda” que es por hipérbaton, la banda chilanga: los otros personajes alegóricos que se representan en el texto: pachucos, cholos y chundos, chichinflas y malafachas...los chómpiras, el chafirete, la chota, mi negro y su choya etc; son los seres marginados.

Quizá sea por ello que la primera voz presente del yo lírico polifónico en la canción de Jaime López sea, de inicio, un reclamo de hartazgo: “¡Ya chole!”

Revestir la realidad, es decir, dotar al uso las palabras de expresiones que resultan innovadoras, ha sido esencia y labor del poeta en todo tiempo; pero además, si estas aportaciones tienen repercusión a nivel cultural, puede considerarse que el poeta (y al artista) han logrado generar conciencia del tiempo que les toca vivir.

Una aportación artística y social de compositores como Jaime López y Francisco Barrios, es que para crear la letra de sus canciones retoman el habla de los grupos sociales marginados de México y le “ponen en el mapa”; le dotan de una carga plurisignificativa al denunciar, testificar, criticar, ironizar, humorizar, etc; además de establecer su autenticidad propia como poetas de la cultura masivo-popular mediante el atinado y desbordante empleo de las

vinculadas por factores culturales y/o emotivos o que, de manera más impresionista, evocan en el hablante y en el oyente imágenes o sensaciones análogas” (:9).

figuras de pensamiento para lograr su estilo como anti-poetas, un factor que desde luego les hace poetas.

Toca el turno a la canción de “Alármala de tos” de Barrios, misma que se aborda desde el análisis de rasgos estilísticos.

La Neo-retórica, propuesta por Perelman Ch. y Olbrecht Tyteca(1969), y retomada por Bylon y Febre(1994) rememora la manera de elaborar y estructurar discursos de la gramática clásica con el fin de traer a la luz la estructura composicional de los mismos y precisar cuál es el lugar de enunciación al que pertenecen las figuras retóricas o de pensamiento.

Se considera pertinente su aplicación respecto a que los tropos están en el *ornatus* y que además son parte de todo discurso dialógico, no solo del concebido en la política, las asambleas legislativas o los textos literarios.

La letra de una canción requiere, como discurso que es además de la música, de su *inventio* y su *dispositio*, es decir, de inventarse y disponerse en acordes, ritmo y melodía donde los mínimos elementos verbales de su discurso son determinantes para sugerir sensaciones al oído que luego se vuelven temple de ánimo. Es aquí, en el efecto emocional que pretende el compositor donde entra la *ornatio*: qué palabras usar y cómo usarlas para enriquecer la canción.

El lenguaje oral y el habla cotidiana, es decir, el caló dispuesto en la canción “Alármala de tos” ofrece formas renovadas de expresividad y una interesantísima complejidad detrás de la aparente cotidianeidad de su discurso. La presencia de las figuras como fusión de sonido, imagen y lenguaje, destacan desde el principio.

Desde el título (“Alármala de tos”) se percibe una aliteración por la repetición de un sonido que deriva de la composición de dos palabras para inventar un nuevo término, una renovación del cliché⁴⁰. Como puntualizamos anteriormente, “Alármala de tos” no es sólo alusión sino disposición sintáctica: intertextualización del discurso de “ALARMA!!!”, una revista que circuló en México D.F. años atrás, cuyo contenido se caracterizó por manejar temas como la violencia y supersticiones populares.

La palabra “Alarma” logra además la polisemia porque atiende su sentido de base y la relación directa con la historia que se desarrolla en la canción.

Otro recurso retórico es la paronomasia, utilizada para producir la musicalidad y fluidez necesarias en la aproximación de las palabras y para presentar a “Lola”, que es más bien “La Lola” y su exageradamente trágica historia cantada en tercera persona del singular. Este factor caracteriza al yo narrativo y hace que el texto se presente parecido a una nota periodística.

A diferencia de “Chilanga- Banda” en “Alármala de tos” caracterizamos la voz enunciativa, es decir, la voz cantante como narrativa, porque en esta canción no se ponen en diálogo diferentes actantes sociales. Si bien, como definimos anteriormente, ocurre un diálogo intertextual, su esencia radica en narrar cantando la historia de “La Lola.” Además, de acuerdo con Julio Escamilla (2003: XI), dicha esencia de narratividad, consiste en que, al contrario de la enunciación sentimental en primera persona del singular típica del Yo lírico-poético que se dirige a la segunda persona del singular -que es la amada, en la mayoría de los casos- en “Alármala de tos” se enuncia desde la tercera

⁴⁰ Renovación discursiva que estudiamos a manera de intertexto a partir también de las figuras retóricas en el segundo apartado del capítulo uno (pág. 28).

persona del singular y se difumina la subjetividad emocional en pro de una colectividad.

Conforme fluye la trama, a “La Lola” le ocurren una saturación de desgracias, es decir un exceso de realidad urbana marginal que produce risa irónica en el escucha y en el lector, y el efecto añadido de la percepción paródica de los contenidos de la mencionada revista:

La Lola paciente mendig**aba**

Sufría su jefe la oblig**aba**

Con ella sacaba buena **lana**

La pobre era jorob**ada**.

Su madre le metía al tal**ón**

Era perversa y de mal coraz**ón**.

Su hermano vivía en el revent**ón**

el era lilo amante de un panz**ón**.

Ese día paseaba normal**mente**

Cuando su padre atacola de repen**te**

Violola con un deseo demen**te**

Y ella quiso morir en ese instan**te**.

Mató a su padre cuando este la segu**ía**

mientras su madre con su hermano le pon**ía**.

Pensó que ayuda jamás encontr**aría**

Hasta que al fin halló un policía.

“Alármala de tos” es un texto ambivalente. La realidad social de “La Lola” es preocupante si se piensa como experiencia vital (la denuncia de una agresión) pero la manera de “El Mastuerzo” de contar lo sucedido y los recursos expresivos de su lenguaje, resultan humorísticos y lúdicos.⁴¹ Persiste el recurso de la rima consonante al final de los versos para la precisión rítmica: /aba- lon, ton, zon-mente-ía/. La estructura implícita esperada en la canción masivo-popular exige que después de dos o cuatro estrofas o coplas breves siga el coro, que es el título de la canción. En “Alármala de tos” se respeta este patrón. Se logra un desarrollo semántico al unir dos palabras de desigual categoría:

Alarma

Alármala de tos

Uno dos tres

Patada y kos.

Bylon y Febre retoman a Todorov para establecer diferenciaciones y tentativas aproximaciones entre figuras, anomalías y asonancias, pero ocurre que, tanto en el estudio y aplicación del lenguaje verbal en su uso, como en el lenguaje vuelto artificio (forma poética), las fronteras que los separan se diluyen y estas diferenciaciones no son tales, sino que se

⁴¹ Habría que preguntarnos sobre las implicaciones psicológicas del chiste: ¿Porqué presentar de esta manera el texto?, o, en términos literarios: ¿Cuál sería la función catártica del humor y del juego?

unifican al concurrir al mismo tiempo como sucede en las estrofas siguientes de la canción.⁴²

La Lola su historia lloró

(Aliteración por contacto fónico, hipérbole)

Mencionamos que ocurre una aliteración por contacto fónico dada la sonoridad de la letra “L” cantada o dicha entre dos vocales abiertas. A esta aliteración le sigue una hipérbole (figura de exageración) ya que “La Lola” no sólo cuenta su historia, sino que la llora, haciendo imperar la función emotiva para el entramado de sucesos que se relatan como sigue:

y auxilio al tira imploró

(Transferencia del nombre por causa)

En lugar de utilizar el término sistémico, el sinónimo que Barrios retoma para nombrar al policía se relaciona directamente con la acción de disparar, (“al tira”) es aquí cuando ocurre la transferencia por causa que, al mismo tiempo, se vuelve un recurso estilístico, la sinécdoque, de enunciación que el compositor incorpora a su discurso basado en el habla de individuos marginados socialmente.

⁴² Para precisar conceptos sobre estas figuras de pensamiento, retomamos el cuadro de la página 148 en el libro *La semántica* (Bylon-Febré, 1994).

El azul, sonriendo la miró

(Transferencia sinestésica del nombre, metonimia)

De nuevo la palabra policía se sustituye por el color del uniforme que le identificaba más o menos hasta finales de la década de los ochentas en la ciudad de México. Esta alusión al color de identidad, es la sinestesia. Siguiendo con el caló de grupos marginados —que no necesariamente son gente de escasos recursos, sino también adolescentes— el efecto metonímico de esta sinestesia ocurre al asociar el color del uniforme con la actividad habitual de quien lo porta.

¿Qué creen que fue lo que pasó?

Siguiola, jalola,

atacola, golpiola,

patiola, escupiola,

tirola, violola

y matola

con una pistola.

(gradación, paronomasia, aliteración).

El efecto de gradación se produce por la superposición de los verbos seguir, jalar, atacar, golpear, patear, escupir, tirar, violar que incrementan la

violencia de manera sucesiva hasta llegar al grado máximo (representado por la acción de matar)⁴³.

La aliteración se logra al ubicar el artículo “la” después de cada verbo, creando al mismo tiempo un efecto de sonoridad paronímica ya que, aunque estén integrados armoniosamente, el significado nominal de cada uno de los verbos es diferente del anterior. Esta última estrofa, además del intencional efecto en el seguimiento de las palabras, representa la emulación paródica del estilo de la mencionada revista.

Desde una perspectiva musical maneja una figura de imitación, pues parte de un canon que es casi toda la estrofa cantada (desde “Siguiola” hasta “matola”) que se repite varias veces para lograr un efecto polifónico que concluye con la prolongación de la letra “a” y deja la música en silencio para resaltar el ultimo verso: “con una pistola”; a lo que le sigue el coro de nuevo. En un sentido semiótico, las figuras retóricas predominantes en el texto (aliteración y paronomasia) son casi totalmente análogas, y, si se piensa en teoría musical, igualmente son semejantes a las nociones de imitación, repetición y polifonía, también utilizadas en teoría literaria.

Aún con la comicidad que puede resultar de la lectura del texto, el empleo de escalas descendentes de esta última estrofa en el violín, el *chello* y las voces, sugiere y se adapta al triste desenlace para la historia de “La Lola”.

⁴³ En un sentido ficcional los verbos mencionados son también actos preformativos, ya que presuponen acciones realizadas de un agente activo (“el tira”, “el azul”) a un agente pasivo (“La Lola”). Véase al respecto: Searle, John (1990). *Actos de habla. Ensayos de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra y Lyons, John (1980). *La Semántica*. Barcelona: Teide.

3.2. El rock mexicano como discurso de denuncia desde los actos de habla y el discurso implícito.

El heredero más directo de esta tradición de ruptura con el discurso nucléico-central que inició con los ya mencionados roqueros rupestres y urbanos (Jaime López; Francisco Barrios) y la literatura de la onda, fue el grupo defenido de rocanrol y *blues* *Three Souls in my mind* (Ahora conocido como “*El TRI*”).

En principio emulaban artistas anglosajones (de aquí la memoria implícita del *shuffle beat*, ritmo musical y de dicción en el que se interpreta la canción “Abuso de autoridad”), pero el primer sello de autenticidad tanto en ellos como en sus colegas y amigos “Rupestres” y “Urbanos”, lo brindó la modelización secundaria del lenguaje en su uso; el cual, además de cantarse en español, dio los indicios del discurso que a lo largo de esta tesis hemos convenido en denominar “discurso periférico-social” y que se caracteriza —y se caracterizó desde sus inicios— por expresar todo tipo de carencias, abusos y manifestaciones existenciales de supervivencia precaria en las ciudades; donde, en la mayoría de los casos, los artistas han sido también protagonistas.

Un elemento de la lírica llamada contestataria de *El TRI* —que incluimos en este tipo de discurso— es que puede cantarse en tonos mayores para hacer imperar la función emotiva (que es parte de la *dispositio*, recurso retórico que exploramos ya también en las canciones de *Café Tacuba*).

Dicho discurso es de orden alusivo: de acuerdo con John Searle (1990: *passim*) su enunciación establece un sentido ilocutivo y perlocutivo muy claros

que el receptor identifica de inmediato; más aun si pertenece al contexto cultural que se refiere en dicho discurso, como ocurre con la primer estrofa de la canción “Abuso de autoridad” de *El TRI*⁴⁴:

Vivir en México es lo peor

Nuestro gobierno está muy mal

Ya nadie puede protestar

Pues se lo llevan a encerrar...

Desde el primer verso hay un contexto situacional muy específico a partir del cual alguien que conozca un poco la historia política de nuestro país sabrá ubicar perfectamente; pero si los horizontes de expectativas del receptor no tuvieran la competencia cultural adecuada, esta primer imagen que nos ofrece la estructura del discurso (la canción), es capaz de cimbrar la duda, al menos.

Además de su calidad intertextual muda, la tradición viva del *shuffle beat* y la memoria de contracultura —aspectos que estudiamos a detalle en los capítulos uno y dos de esta tesis— el texto es en sí un acto locutivo por el sólo hecho de enunciarse.

⁴⁴ Marcamos en *negritas* la frase discursiva situacional, primer indicio que cimbra este texto en la narrativa épica-referencial; clasificación genérica en la que le hemos ubicado ya en los anteriores capítulos de esta tesis. En este orden referencial se dan también la enunciación locutiva, ilocutiva y perlocutiva actos de habla que, de acuerdo con J. Austin y John Searle (1971-1990: *passim*) significan precisar físicamente lo pensado (locución e ilocución) y buscar producir un efecto determinado en el receptor (perlocución).

Pero es en la ilocución y en la perlocución, es decir, en las alusiones imaginarias de su intertexto, donde recae el sentido de lo dicho; la realidad social que narra al cantarse y que traspasa el sentido explícito de su discurso.

No se trata de relatar la historia mexicana tal cual, si no de sugerir en acto de habla de denuncia, los abusos del poder judicial, político y mediático en contubernio; elipsis implícita que, desde el título de la canción, se sugiere como “... autoridad”.

El discurso denunciativo general de la canción gira en torno a desarrollar semánticamente dicha elipsis. A través de la alusividad isotópica en cada línea temática, podemos enunciar los siguientes actos de habla⁴⁵:

Denuncia: “Vivir en México es lo peor/Nuestro gobierno está muy mal...”

Crítica:” Ya nadie quiere ni salir/ ni decir la verdad...y las tocaditas de rock/ ya nos las quieren quitar...”

Ironía: ...”Ya sólo va a poder *berrear* / la hija de Enrique Guzmán”

Hartazgo: “Muchos azules por la ciudad/ a toda hora queriendo agandallar /

No, ya no los quiero ver más...”

Dicho texto cumple los paradigmas específicos de la canción rocanrolera masivo-popular mexicana de fin de centuria que hemos venido clasificando como architexto desde el capítulo uno: A partir del *shuffle beat* blusero como memoria musical implícita, reinventa el estilo discursivo de denuncia mediante

⁴⁵ Como hemos definido anteriormente tomando en cuenta el aporte de Helena Beristáin (1997), las líneas isotópicas son: las líneas temáticas o de significación que se desenvuelven dentro del mismo desarrollo del discurso (: 288). Retomando a J. L. Austin (1971) los actos de habla se definen de manera general como la puesta en discurso de un enunciado o acto de enunciar (Véase: Beristáin, Helena, 1997: 13-16).

su narratividad épico referencial, misma que logra dialogismo con la naciente contracultura mexicana de los años sesentas y setentas; anclaje que, muy a su estilo particular, también se da en las canciones versionadas de *Café Tacuba* que estudiamos en el apartado anterior de este mismo capítulo y, como veremos más adelante, ocurre también en la canción “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad*.

Esta es la manera como se enuncia el discurso para entablar comunicación con la sociedad; además de que manifiesta así su función implícita sobreentendida : A mayor connotación de la elipsis en el título como figura de pensamiento —que es también sinécdoque— esta canción sugiere las persecuciones y represión que sufrieron muchas bandas de rock durante los últimos años de la década del sesenta y aún durante las dos décadas posteriores; además de mencionar directamente el mecanismo de control que ejercían los medios masivos de comunicación a través de los artistas prefabricados por ellos mismos como una forma de restringir lo que debía escucharse y cantarse⁴⁶.

Es así como este metaconstructo se vuelve texto en el sentido que le confiere Teun Van Dijk (1997): discurso y texto son el habla en su uso específico y bajo un contexto social situacional a través de diversos tipos de

⁴⁶ Establecemos un emparentamiento conceptual entre la elipsis -que es una figura de supresión- y la sinécdoque que, de acuerdo con Helena Beristáin (1997), es “la relación de un todo y sus partes” (474). Les explicamos en conjunto como una forma de discurso implícito sobreentendido que es, de acuerdo con Oswald Ducrot (1982) todo lo que no se dice pero se sugiere y se deja a conclusión del receptor; ya que el desarrollo semántico en la significación de cada acto de habla relacionada con el término “autoridad” logra una connotación social real desde el título y respecto a cada línea isotópica en la canción; contexto situacional y sociocultural evocativo que explicamos en esta misma canción a lo largo del capítulo dos.

códigos en plurisignificación recíproca: musical, poético, sociológico e histórico; todos entendidos *grosso modo* como discurso.

Ahora bien, como hemos mencionado anteriormente, estos rasgos distintivos de decodificación no se dan de manera directa aunque así lo parezca por el tono de denuncia. Es en el sentido connotativo de la interpretación, es decir, en lo que Iuri Lotman (1996) denomina “confrontación con los horizontes de expectativas del receptor” e “irregularidad semiótica” (21-42) y su conocimiento de la cultura mexicana, donde se percibe el porqué o los porqués de lo que emite el discurso.

Dada la fuerte connotación social y política de su contenido, la canción se puede entender entonces como una “forma condicionante del discurso que apela a un receptor” (Escamilla, 2005: 8-9) que representa una convención que soporta tal discurso. La transtextualidad impera, como se mencionaba anteriormente, aludiendo de manera connotativa la situación política del país desde la última década de los años sesenta hasta mediados de los ochenta: los abusos por parte de la policía y el control de difusión artística por parte de los *mass media*.

De este último mecanismo restrictivo, Alejandro Lora, cantante y compositor de *El TRI*, cita algunos protagonistas de manera directa: A lo largo de más de treinta años de carrera discográfica de El TRI, “Abuso de Autoridad” ha tenido varias remasterizaciones. A partir de la línea isotópica en la cual se aluden algunos de los protagonistas del discurso nucléico-central (“...ya sólo va a poder berrear la hija de Enrique Guzmán”), retomamos otras versiones: “...ya sólo va a poder cantar la hija de Silvia Pinal” El TRI (1991). *En vivo y a todo*

calor, México: WEA “...ya sólo van a poder berrear, los hijos de tele-risa” El TRI (1995). *Un cuarto de siglo*. México: WEA. Desplazamientos por nominación y contagio popular que logran actos de habla de ironía y parodia además de reafirmar contextos situacionales específicos mediante la iconicidad de los personajes aludidos.

Así pues, esta canción entendida como texto y discurso desde las definiciones operativas aplicadas de Oswald Ducrot, Teun Van Dijk y Julio Escamilla⁴⁷, es una respuesta condicionada por un entorno social específico y enunciada por un sujeto que se asume desde la primera persona (y la primera persona se canta implícitamente desde el “nosotros”).

Todos los factores de construcción discursiva mencionados mas las intensidades propias de la música, sirven para preponderar la intención del emisor y, dada la funcionalidad estética y subjetiva que le confiere entenderle como obra de arte, logra el efecto y fin último: su función emotiva hacia el receptor para convencerle de un punto de vista crítico respecto a las políticas fácticas y mediáticas de la sociedad mexicana.

En este sentido, podemos inscribir a la canción “Abuso de Autoridad” como una manifestación contracultural —es decir, hacerla parte de nuestra aserción de discurso periférico-social o alternativo— si entendemos por discurso central o dominante su contraparte: la mayoría de las canciones que llevan como líneas isotópicas las variantes siguientes: amor, desamor, soledad y diversión;

⁴⁷ Véanse definiciones de “discurso” y “texto” en el apartado de anexos.

temáticas de ese consorcio mediático de los años ochenta en México llamado “Rock en tu idioma”(Véase apartado 2.1. de esta tesis).

Podemos entenderle también como una expresión tardía de la contracultura inicial, — un perfecto logro del dialogismo Bajtiniano — ya que, aunque se gesta en sus parámetros temporales, no se da a conocer sino hasta la década de los años ochenta y, aludidas circunstancias, sus tintes ideológicos no van de acuerdo con las políticas imperantes en nuestro país.

Toca el turno a la canción “Un Gran Circo”, del grupo de rock urbano *La Maldita Vecindad y los Hijos del quinto patio*.

La expresión mediático-musical llamada “música alternativa” tuvo su auge en el gran mercado más o menos a partir de la primer década de los años noventa.

Los avances en las tecnologías de información y difusión tales como el Internet o las redes sociales, aún no eran del todo accesibles o no estaban tan desarrollados para las nuevas generaciones juveniles, de tal forma que la única manera de lograr difusión musical seguía siendo con apoyo de las disqueras; así que los grupos tenían tiempo de madurar sus propuestas antes de ponerles al alcance de mayorías de otra manera que no fuese con apoyo de los consorcios mediáticos.

Este fue el caso de la generación de roqueros mexicanos a la que perteneció el grupo *La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio*, a quienes disqueras que eran descentralizadas del discurso dominante difundido en los artistas producidos por Fonovisa y Sony, dieron a conocer durante la década de los años noventa en México.

En el caso concreto de este grupo, la “alternatividad” no coincidía precisamente con la “glocalización” que mencionamos al final del capítulo dos y en el siguiente apartado de este capítulo (págs. 59-60 y 104; respectivamente) de la que ha escrito García Canclini (2004) y que tiene más que ver con una cuestión mercantil que artística. La alternatividad a nivel conceptual en *La Maldita Vecindad*, tenía y tiene más que ver con un orden musical y una propuesta artística y social: fue de las primeras bandas de rock mexicano masivo-popular que incluyó genéricamente la fusión de ritmos latinos de la periferia o que pertenecían a las generaciones de jóvenes anterior a la entrada del rocanrol precedido por el *blues*; así que, a diferencia de *El TRI*, la memoria contracultural –y textual – evocada en *La Maldita Vecindad* tiene por referente inmediato el movimiento de los pachuchos de la frontera norte que ocurrió en los años sesentas; por ello, no es extraña su resignificación de Hernán Valdés “Tintan”, encarnada por Rocco; vocalista, compositor y líder de la banda. No es extraño tampoco que la narratividad épico-referencial de sus canciones esté basada en ritmos de carnaval —como es el caso de la canción “Un gran Circo” — o en rumbas, mambos, ska y boleros latinos.

De manera similar a la alternancia musical que hemos comprobado también en *Café Tacuba*, la resignificación del universo artístico en *La Maldita Vecindad*, deslinda del discurso nucléico - central los ritmos latinos considerados tradicionales por la visión conservadora política y mediática que en principio criticó duramente la inserción de rock en nuestro país⁴⁸.

⁴⁸ Véase el capítulo dos de esta tesis.

La narrativa épico-referencial en el discurso de *La Maldita Vecindad*, retoma sus bases orales de antiguos estilos musicales latinos; pero no solamente para hablar de amor, desamor, soledad y diversión –que son las temáticas afines al discurso nucléico-central – sino como una manifestación renovada del iniciado rock urbano que también manejaba Francisco Barrios y resignificó *Café Tacuba*.

Desde su muy particular estilo discursivo basado en figuras de pensamiento como la ironía y la parodia, *La Maldita Vecindad* logra el dialogismo social y su discurso es “...un irreprochable manual de urbanidad de la generación de fin de siglo”; en palabras de Carlos Monsiváis (1938-2010)⁴⁹.

De manera similar a la canción “Abuso de autoridad” de *El TRI*, en la canción “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad*, el discurso periférico-social se enuncia a manera de correlato personal; es decir, desde la emisión discursiva de un yo inclusivo y situacional que fluctúa de la tercera a la primera persona.

De esta manera los compositores logran el más convincente acto de habla y punto de vista denunciativo: la ironía a cerca del estado de pobreza en el que fueron cayendo las clases marginadas hacia mediados de los años noventa en México:

Es mágico este lugar /mientras más pobres 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,
 nadie podrá ya reír.

⁴⁹ Puede consultarse la contraportada del disco conmemorativo: *La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio* (2004) *El tiempo Vine en la Memoria. 15 años de éxitos*; donde se hallará la reseña completa de pluma de este célebre y querido escritor mexicano.

En este fragmento de la canción, podemos observar como la ironía, figura de pensamiento que "...consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria..."(Beristáin, 1997: 277) funciona a manera de discurso carnavalesco; es decir, festivo, pero esto ocurre sólo en el orden explícito de su enunciación ya que, implícitamente, manifiesta una inversión que trastoca la aparente cotidianeidad para familiarizar al lector-espectador con su doloso entorno social.

En palabras de la investigadora María Eugenia Flores(2006), el discurso irónico carnavalesco "...crea su propia realidad y su propio discurso, fuera del tiempo y discurso oficiales; de ahí que la "alegre" profanación sea una de sus características elementales" (:5).

De ahí también que, en la canción "Un Gran Circo" de *La Maldita Vecindad*, se manifiesten diferentes focalizaciones del punto de vista enunciativo no sólo en fragmentos del anterior párrafo que tomamos como ejemplo, si no a lo largo de todo el texto:

Difícil es caminar /por 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.

En esta estrofa el yo discursivo parece difuminarse en aras de la colectividad, pero de la misma manera que ocurre con la voz narrativa-épica referencial de la canción "Abuso de Autoridad" de *El TRI*, en la canción "Un gran circo de *La Maldita Vecindad*, este se vuelve inclusivo al emitirse desde la

primera persona del plural en la última estrofa del párrafo (marcado en *negritas*); factor de enunciación que integra al emisor del discurso en el entramado de sucesos que narra, es decir, le vuelve un narrador- personaje equisciente.

Al formar parte del entramado de sucesos, el narrador-personaje no tiene control absoluto del destino de los demás caracteres actanciales que presenta en escena y de los cuales forma parte. Su desconocido destino –cual espectro victimante de circunstancias político-sociales – rebasa las propias posibilidades de acción y se emite como un diálogo que va de la primera a la segunda persona del singular:

En una esquina es muy fácil /que tu puedas ver

a un niño que trabaja y finge/ sonreír

lanzando pelotas/ pa' vivir

sòlo 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.

Gran circo es esta ciudad...

Por otro lado, la función emotiva del discurso –que es parte de la *dispositio* implícita en la emisión tonal de *Café Tacuba* y *El TRI* – sigue, en esta canción de *La Maldita Vecindad*, la premisa de la ironía y el discurso carnavalesco que ya hemos mencionado y marcamos rítmicamente también en las anteriores estrofas que utilizamos como ejemplos: en vez de aludirse en tonos mayores, como es el caso de los otros grupos, sigue la tonalidad “festiva” al ponderar los instrumentos de viento a rítmica “circense”, es decir, emitir la estructura ejecutada por trompeta y saxofón al tempo rítmico de $\frac{1}{4}$ en algunos compases de la canción.

El sentido implícito del discurso en “Un gran circo”, no ocurre como perlocusión situacional explícita apoyada en tonos mayores, como es el caso de “Abuso de Autoridad” de *El TRI*. Mientras que en la canción de *EL TRI*, el contexto situacional discursivo salta a los ojos de lector desde el primer verso (“Vivir en México es lo peor”), en la canción “Un gran circo” de *La Maldita Vecindad*, el contexto situacional del entramado a desarrollar narrativamente se da en el acto de habla perlocutivo; es decir, no se nombra de manera directa: “Difícil es caminar/ por un **extraño lugar** en donde el hambre se ve/ como un gran circo...”.

En la canción de *La Maldita Vecindad*, el acto de habla de denuncia ocurre mediante la alusión del imaginario social creado a partir de la ironía como figura central de pensamiento a lo largo del texto y, en el caso concreto del verso anterior, el sujeto situacional que es referencia inmediata en la canción de *El TRI* (“México”), es sustituido, en la canción de *La Maldita Vecindad*, por dos desplazamientos metafóricos por nominación. El primero ocurre por nominación elíptica (“el hambre”) y el segundo como transferencia espacial de nombre por

contigüidad de sentido (“...como un gran circo...”), tomando en cuenta la clasificación figurativo-retórica propuesta por Stephen Ullmann (1979).

Así pues, el desarrollo semántico de la elipsis, entendida como figura de pensamiento nominal y acto de habla que se plantea desde el título de la canción, adquiere también un sentido implícito distinto al compararle con la nominación de los sentidos semántico-isotópicos desarrollados en la canción de *El TRI*: mientras que “Abuso de autoridad” conlleva a referentes directos, “Un gran circo “ carnavaliza e ironiza la realidad social que representa; siendo la ironía y la parodia actos de habla que funcionan como *argumentatio* de los dos actos preponderantes también en la canción de *El TRI*: la denuncia y el testimonio.

En el caso de “Un Gran Circo” de *La Maldita Vecindad*, la crítica, entendida también como acto de habla implícito, es algo que deliberadamente se deja a juicio del receptor, mismo que forma parte de las focalizaciones mencionadas dentro del entramado de sucesos narrativos como parte de la función apelativa-testimonial de su discurso (“...así que puedes mirar/ como rico espectador/ te invito a nuestra ciudad...”); mientras que en la composición de *El TRI*, la voz emisora del discurso es también el acto de habla y punto de vista crítico (“Vivir en México es lo peor/ nuestro gobierno esta muy mal...”).

Así pues, el dialogismo Bajtineano contracultural aplicado al discurso periférico-social en “Un gran circo” de *La Maldita Vecindad*, ocurre mediante una resignificación conceptual del rock urbano. No se trata de nuevas versiones de temas que ya forman parte de este sub-género del rock mexicano (como ocurre con las versiones de Botellita de Jerez y Jaime López realizadas por *Café*

Tacuba), sino, como se ha explicado anteriormente, de una reincorporación de ritmos latinos tradicionales que habían caído en el olvido y que sirvieron artísticamente a “*La Maldita...*” para sustentar su discursividad paródica, irónica y crítica respecto de la realidad socio-cultural del México de fin de centuria.

Si como lo comprobamos a lo largo del capítulo dos de esta tesis, en el rock mexicano construido inicialmente como discurso nucléico-central imperó la imagen importada del arquetipo estadounidense y, aún desde la naciente contracultura de los años sesentas y setentas, siguió siendo la música norteamericana la que dictaba los parámetros de estructura, dicción y moda visual, *La Maldita Vecindad* trastocó también el orden de la llamada “música tradicional” –tanto la mexicana como la latinoamericana – acompañada por la semiosis sígnica e intertextual de “El Pachuco” como personaje de acción dramática compleja; logrando una mayor autenticidad para el rock mexicano además de la ya existente a partir de la lírica en las canciones del rock de inicios de la contracultura.

En este sentido, y retomando la caracterización discursiva y textual que realizan Teun Van Dijk y Julio Escamilla(1973-2005), en “Un gran circo” de *La Maldita Vecindad*, la canción, entendida como discurso y texto que proyectan el habla cotidiana en su uso para predeterminados receptores, y bajo un contexto sociocultural específico –factor característico también en las otras canciones del *corpus* – se complementa además con la semiosis visual del

Pachuco mexicano; ampliando así las restricciones iniciales que sólo toman en cuenta el aspecto literario-discursivo del *performance* artístico⁵⁰.

Dadas las características intratextuales y extratextuales que venimos mencionando, la canción “Un gran circo” de *La Maldita Vecindad*, es una expresión genuina del discurso periférico-social o alternativo en el rock mexicano de fin de siglo. Su capacidad dialógica no sólo establece vínculo con el discurso crítico de la naciente contracultura mexicana de los años sesentas, sino que recrea un contexto socio-histórico anterior al aludir caló y vestimenta de un grupo social marginado en la frontera norte con Estados Unidos desde los años cuarenta.

3.3. El discurso de identidad en el rock mexicano: una aproximación lingüístico-cultural.

Además del código musical – factor que ponderaremos más adelante – en la canción “El retorno de los chúntaros” de *El Gran Silencio* (2000), la expresión verbal asistémica y simbólica salta a nuestro encuentro desde el primer verso que precede al estribillo⁵¹:

...Prende la vela/ que los chúntaros del barrio regresan.../

⁵⁰ Para más detalles a cerca del movimiento chicano y la semiosis visual de Hernán Valdés “Tin-tan”, puede consultarse: José Agustín(1996) p.p. 17-20

⁵¹Mencionamos que la expresividad verbal en la letra de la canción de *El Gran Silencio* es asistémica y simbólica porque, al recrear el habla y modos de enunciación de grupos sociales marginados y su caló juvenil, su estilo discursivo transgrede de manera natural reglas de dicción que La Real Academia de la Lengua considera dentro de un sistema de uso del lenguaje (por ejemplo mediante el uso excesivo de gerundios o términos descontextualizados de la jerga *hippie* como “yesca”). Esta forma de oralidad singular que recrea *El Gran Silencio*, es, a su vez, lo que le da culturalmente el carácter simbólico y significativo dentro de un espacio social específico, mismo que se vuelve un estilo discursivo de dicción.

A lo lejos ya se escucha/ para oreja y ponte trucha/
 Acordeones y tambores/ ya se acercan los olores
 Y sabores de la cumbia y la polka.../

Versos que podemos intercalar con los de la segunda estrofa:

...Más fuerte y reforzado /El Gran Silencio ha llegado/
 Acelerado y desbordado /aplastando al que se crezca/
 Van gritando: pura yesca!.../

En estos ejemplos podemos ver cómo es que la lengua popular logra transposiciones semánticas creadas por uso y pies métricos propios ya que dota de nuevos significados e intensidades al lenguaje, al tiempo que alude y refuerza identidades, factor que – como es el caso de esta canción de *El Gran Silencio* – ocurre muchas veces de manera inconsciente por parte de los hablantes, quienes implícitamente, dejan ver sus raíces culturales: “prender la vela”, por ejemplo, resulta una antiquísima costumbre de índole mítico-religiosa propia del catolicismo primario, adoptada por la sociedad latinoamericana en general y donde el fuego simboliza esperanza para quien ve partir a sus seres queridos; costumbre aún practicada por lo general en los estratos bajos de la sociedad.

En un orden lingüístico, el excesivo uso de participios y gerundios dejan al olvido la regla de la Real Academia para ser *argot*, lengua viva y principalmente ritmo: adaptación del habla coloquial dentro de una cumbia colombiana; “cumbia” en cuanto a la estructura musical, pero que es rap en cuanto a su oralidad y es, por momentos, una redova, si se toma en cuenta el repiqueteo de la tarola en las partes del fraseo. Tres de los grupos

seleccionados en el *corpus* de canciones para la tesis, presentan características similares en este sentido. Si bien la hibridez de los géneros musicales ha sido un factor común para el nacimiento de los mismos, sucede que, bajo la designación general de “música alternativa” se volvió una forma de clasificación o etiqueta en el mercado de la música masificada más o menos desde finales de los años ochenta⁵².

Es por estas razones que ni el uso de la lengua, ni los lenguajes implicados, pueden interpretarse entonces de manera unívoca debido a su referencialidad múltiple e hibridez en el sentido y significado de lo que se canta. Nuestro texto adquiere calidad plurisignificativa y es “una entidad tan manifiesta como lo material” (Geertz, 1997: 10), ya que sus estructuras alusivas constituyen hechos tangibles.

Al extraer las temáticas significativas que alude la canción, ocurrió que casi no encontramos bibliografía o fuentes confiables que refirieran sus principales líneas isotópicas. Citamos a continuación, algunas fichas bibliográficas: **a). Grupos marginados en Mty:** Olvera, José Juan (1998). *Colombianos en Monterrey, (Génesis y prácticas de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social)*. México: CONACYT/CONARTE; **b) Gastronomía e historia en Mty:** Corral, Helia María(1979). *Gastronomía*

⁵² Si bien la hibridez de los géneros musicales ha sido un factor común para el nacimiento de los mismos, sucede que, bajo la designación general de “música alternativa” se volvió una forma de clasificación o etiqueta en el mercado de la música masificada más o menos desde finales de los años ochenta. En opiniones extremas significó “la muerte del rock”; o de géneros delimitados conocidos con anterioridad (bolero, balada, ranchera, etc.) pero, la hibridez como concepto, parece extenderse –en un mercado globalizado– hacia muchas más esferas de nuestras actividades y sociedades (Véase al respecto: García Canclini, Néstor (2004). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo. pp. III-XI).

histórica, cultural y literaria; en Memorias de Bodega y Cocina de Alfonso Reyes. Monterrey Nuevo León: Sierra Madre. Mejía Prieto, Jorge (1990) Gastronomía de las fronteras. México: CNCA. c) Cultura e identidad regiomontana: Iglesias González, Leonardo (2000). Identidad y Arte Regiomontano. Monterrey, Nuevo León: Plaza y Valdés; entre otras.

Descubrimos que, en general, se han hecho pocos estudios respecto a estos temas y que, por el contrario, hay muchos y hay algunos más en materia de historia geo-política, industrias, economía, mercados y estudios de lenguaje. Este rastreo resultó muy positivo en el sentido de que, entonces, hay importantísimas y novísimas temáticas por desarrollar e investigar relacionadas con nuestro espacio cultural específico (la región norestense), pero por otro lado, surge el cuestionamiento acerca de cierto inconsciente colectivo a partir del cual nuestros artistas construyen sus rasgos de identidad.

Creemos que los medios masivos de comunicación juegan un papel importante en este sentido, ya que –como seguiremos ejemplificando– parecen ser la referencia inmediata para las formaciones imaginarias (Pecheux,1978:44-50), que animan las imágenes de sujeto colectivo e individual proyectadas en los versos que se cantan: al prender la televisión en cualquier canal regiomontano, pueden hallarse en anuncios de consumo, entretenimiento, así como en algunos programas con enfoque turístico que pretenden documentar, referir o contar “nuestras tradiciones e historia”, y, primordialmente, en otras músicas de carácter popular, las vinculaciones referenciales siguientes que se mencionan como parte de nuestra identidad en la canción de *El Gran Silencio*: “ acordeones, tambores”, “la cumbia y la polka”, “el aire huele a carne asada”, “Ponte a Celso Piña o a La Tropa Colombiana, a

los Cadetes de Linares y a Los Beatles...” , “Hemos regresado con la raza y a mi casa, al Nuevo Reino de León, Monterrey de mis sueños y de mi corazón”. A grandes rasgos, estos temas son las líneas isotópicas.

La canción resulta ser una hiper-estructura que se construye a través de la alusión y anclaje de otras estructuras – que brindan los medios masivos de comunicación – recontextualizadas a manera de “producto nuevo”⁵³.

Los *mass media* se convierten, quizá de manera inconsciente, en el principal referente de nuestro texto para la constitución de su discurso, que es propio, significativo y alusivo al mismo tiempo; de manera paradójica, al definirse a sí mismo mediante frases e instrumentación que se creen regionales, en un sentido intertextual, el texto se construye de otros textos y logra a su vez un amplio rango de susceptibilidad receptiva.

Alguien oriundo de Monterrey Nuevo León puede afirmar, a partir de la canción: “Así somos los nuevoleonenses” (o ser escéptico y decir también que no es cierto, que lo que se canta ahí son *clichés*; reafirmando aún identidad); alguien que no es de Nuevo León, se forma una imagen de identidad y aún, la identidad se vuelve identidades, es decir, un metaconstructo de ideas que se creen propias; en todo caso, podría proponerse que las alusiones en los versos

⁵³ Como hemos puntualizado ya en los capítulos anteriores, es también en este sentido que ensanchamos el concepto de hiper-estructura (Eco, 2005: 122-123): Al código lingüístico se le suman otros códigos (estructuras) porque su alusividad depende de la competencia del parlante –que, en este caso, es la voz narrativa convencional, colectivizada en las canciones– y que hace de la *parole* un hiper-código. Las comillas pertenecen al autor de esta tesis. Se utilizan para dar detalle próximo tanto al tipo de estructuras musicales –o géneros– que retoma *El Gran Silencio* del acervo de música popular latina. Las usamos además para resaltar el código lingüístico, mismo que, como iremos detallando, construye de otros discursos que le son anteriores, el sentido de lo dicho en la canción.

de la canción representan cultura que, de acuerdo con ciertas ideas de Geertz, se construye en estructuras de significación socialmente establecidas (:26).

Dichas estructuras aludidas controlan las ideas de los individuos que las emiten y sirven como regulación y delimitación de su estructura propia de enunciación y de su discurso como hablantes.

La referencialidad inmediata –y cotidiana– de identidad a partir de los medios de comunicación, no demerita su riqueza folklórica en cuanto a musicalización y enunciación verbal, es decir, la función emotiva de su discurso; cuya finalidad última es provocar diversión y entusiasmo de acuerdo a su isotopía central (El retorno de Los Chúntaros) acontecimiento general vivencial que se emite en un vaivén entre la tercera persona del plural y la primera persona del singular y cuenta que *El Gran Silencio* está de vuelta a su ciudad natal.

Hay, por supuesto, otras enunciaciones lingüístico-retóricas y referenciales importantes: “A lo lejos ya se escucha/ para oreja y ponte trucha/ los olores y sabores de la cumbia y la polka...”(aliteración, transferencia intencional por apariencia, sinestesia), “...las morritas colorean sus boquitas...”(contagio semántico por etimología popular); hay imágenes de flora, y geografía: “Como rama de mezquite/ o palo seco del ocote...”; “vamos por la raza de La granja, de La Indepe”; hay referencias de orden histórico: “Nuevo Reino de León”, “La raza Chichimeca...” y sólo una de naturaleza contracultural, que dado el contexto, no deja de ser divertimento: “ y gritamos: pura yesca!”, conocido lema del grupo y otra forma de llamarle a la marihuana; término descontextualizado de algún tipo de revolución sicodélica, o

experiencia mística intersubjetiva. (Para los apoyos teóricos en teoría semántica véase: Ullmann, Stephen (1979).

La identidad en la canción de *El Gran Silencio* –entendido como grupo social – se nos presenta como alteridad: amalgama de discursos públicos en los que ellos mismos se incluyen y que, a su vez, tiene por receptor ideal a “el gran público”; de aquí también el condicionamiento de los mecanismos de recepción de su discurso.

Así pues, para aspirar a la significación de “El retorno de los chúntaros”, no basta sólo entender la canción como acto sígnico de la lengua y hacia adentro del texto en sí mismo, sino, además como Thompson entiende toda manifestación cultural: una forma simbólica que emerge de su espacio social y cuyo soporte depende de “contextos estructurados” (1998:184-185).

Al formar parte de una antología de canciones dispuestas al mercado de consumo de masas – finalidad que al mismo tiempo subyace de manera implícita en el sentido de su discurso – se vuelve un formato estructurado que utiliza los medios de comunicación para transmitir su contenido ya que:

...el surgimiento y desarrollo de la comunicación de masas puede considerarse como una transformación fundamental y continua de las maneras en que se producen y circulan las formas simbólicas en las sociedades modernas (:184-185).

Además, al mismo tiempo que nuestro objeto de estudio deviene en producto de y para la cultura de masas, su realización en el mundo resulta un momento histórico concreto que denota rasgos significativos donde se incluyen prácticas y costumbres de diversos grupos de individuos (no es parco ni efímero). Al estudiar la plurisignificación de las canciones popularizadas y sus rasgos de identidad, la concepción clásica de cultura –que se basa en “valores superiores” y obras eruditas – amplía sus restricciones, ya que de aquí resulta que “lo culto” no está sólo en los conciertos de música de cámara o en las galerías autorizadas y no reside ciertamente en expresiones poéticas de carácter críptico: significa también plasmar el idiolecto perteneciente a cualquier estrato social, en tanto que sus imágenes cantadas dan testimonio de un momento histórico en su acontecer. Cada línea alusiva en “El retorno de los chúntaros” se constituye – en un orden macrotectual – como un conjunto de textos porque alude a fragmentos de historias que conforman su historia propia es decir, lo que narran cuando cantan; aunque muy cierto es que su difusión depende de su condición socio-histórica de poder, de su *status* como objeto de arte y de consumo, ya que:

...los fenómenos culturales también están insertos en relaciones de poder y de conflicto. Los enunciados y las acciones cotidianas, así como fenómenos más elaborados como los rituales, son producidos o actuados siempre en circunstancias socio-históricas particulares, por individuos específicos que aprovechan ciertos recursos...y una vez que se producen, son difundidos, percibidos e interpretados por otros individuos... (: 201).

Al presentarse el discurso dentro de una canción éste se vuelve una manifestación simbólica en un contexto social estructurado es decir, un mecanismo para su producción, transmisión y recepción. Los elementos alusivos de la canción le constituyen como identidad y como producto vendible para cierto espacio social o mercado potencial de consumo: el público regiomontano. *El Gran Silencio* es oriundo de Monterrey Nuevo León – “Monterrey de mis sueños de mi corazón” – y mezcla ritmos regionales como la redova, y la polka, pero canta como los raperos estadounidenses.

El “raggamufin” o “chúntaro style” – como *El Gran Silencio* denomina su estilo – resulta de convenciones genérico - musicales previamente establecidas (ska, hip-hop, ritmo colombiano, cumbia, entre otras); de aquí que su mercado mayoritario sea el público que gusta de estos géneros.

De acuerdo con B.Thompson (1998) estos factores brindan a su manifestación simbólica el “carácter convencional” ya que, en el caso de la canción en cuestión, la incorporación de estos ritmos y estas temáticas es el resultado de implicar lo que el autor llama “reglas, códigos o convenciones de diversos tipos que van desde las reglas gramaticales y las convenciones estilísticas...hasta convenciones que gobiernan la acción e interacción de los individuos que buscan expresarse e interpretar las acciones de los demás” (:208).

Si bien en su discurso musical *El Gran Silencio* incorpora géneros que nacen genuinamente de las calles y su discurso verbal – entendido como macro acto de habla – denota y alude grupos de hablantes y espacios sociales específicos:

“...los chúntaros,...la raza de *La Indepe* y de Cedros, Valle verde...”, dicha decodificación no es suficiente para explicar su discurso como transgresor o periférico. Si bien el proceso artístico del grupo musical que se comenta se encuentra inserto en el dinamismo de la cultura, en el universo semiosférico (Iuri Lotman, 1996: 21-60), y es de gran mérito que artistas como *El Gran Silencio*, rescaten e incorporen géneros populares de la música –como el *ska*, la *redova* y la llamada *cumbia colombiana* – y les incorporen al mercado de masas porque los géneros musicales que pertenecían a la periferia intentan, a través de su interpretación, convertirse en el centro de su discurso implícito, en su discurso explícito, es decir, en el sentido de lo dicho, este breve rescate de la cultura de los marginados queda subyugado ante el discurso central: en la cultura de masas de la música y la lírica para el divertimento.

Su mensaje emite *grosso modo* dos líneas de significación no contracultural: identidad (factor que hemos explorado hasta el momento) y diversión; es decir: no hay ningún rasgo en su discurso general que pueda ejercer algún tipo de crítica social; esto a diferencia del discurso testimonial de *EL TRI* en “Abuso de Autoridad” o de los contextos situacionales cargados de humor y parodia lingüística y retórica en los personajes marginales de las canciones de *Café Tacuba*.

En esta canción de *El Gran silencio*, no existe ningún “factor subversivo” (en el sentido propuesto por Mattelart 2004: 152): Es híbrido y plurisignificativo, pero sin emitir crítica social. Va hacia lo popular en medida que parece enaltecer a los grupos de ciudadanos de clase media baja, dada su alusión a ciertas colonias específicas de la ciudad de Monterrey, es decir, sí pretende

ambiguamente, como expresa Mattelart: “un rescate de la cultura de los dominados” (155).

Sin embar podemos concluir que, en un orden explícito, la temática de la canción de *El Gran Silencio* forma parte del discurso nucléico por aludir sólo el divertimento y la hibridez a través sus contenidos; aunque, en un orden implícito, su musicalización y su enunciación verbal son constructos de elementos sonoros y actos de habla que representan a las capas bajas de la sociedad: la llamada “música colombiana”, el rescate de la redova y el *rap* como un modo de enunciación para la letra de su canto.

Toca el turno a la canción “Chilanga- banda”, versionada por *Café Tacuba*.

En términos de expresividad lingüística, asistémica y simbólica, la recreación del lenguaje ocurre de manera diferente que con “El retorno de los chantaros”, de *El Gran Silencio*, debido al distanciamiento de la voz –o las voces – emisoras el discurso: mientras que la voz cantante de *El Gran Silencio*, se emite desde la primera persona del plural y es la voz de los autores, en “Chilanga-Banda” de *Café Tacuba*, existe una real re-creación de la jerga de ciertos grupos sociales marginados –“Pachucos, cholos y chundos/chichinflas y malafachas...”/– cuestión estilística de enunciación que, sin embargo, les emparenta en términos simbólico-lingüísticos: Aunque su modo de enunciación es diferente y, en el caso de la discursividad de el *Gran Silencio*, no es del todo consciente, ambas canciones proyectan mundos de vida de su entorno social específico⁵⁴.

⁵⁴ En el caso de *El Gran Silencio* se trata de rasgos simbólicos culturales del norte del país y en el caso de la canción de Jaime López versionada por *Café Tacuba*, de enunciaciones dramático-

Si bien la canción de *El Gran Silencio*, si proyecta en sus líneas isotópicas alusiones propias de su entorno, “Chilanga- Banda”, de *Café Tacuba*, proyecta sus temáticas a partir de la recreación de giros retóricos, lingüísticos y lúdicos; tal como lo comprobamos en el primer apartado de este capítulo.

Si, por ejemplo, *El Gran Silencio* alude: “...vamos con los cuates de la granja/ de la indepe /y de Cedros /Valle Verde...”; que son colonias populares de la ciudad de Monterrey; *Café Tacuba* evoca: “... Ya chole chango-chilango/que chafa chamba te chutas...”; logrando así distintos estilos enunciativos que proyectan un mismo rasgo cultural: la identidad de entornos donde emanan sus respectivos discursos.

Ambas bandas de rock mexicano logran esto sin dejar de ser *argot* desde su expresividad, es decir: lengua viva y principalmente ritmo de dicción cimentado en estructuras musicales diferentes; como la cumbia y la redova en oralidad de rap, en el caso de *El Gran Silencio*, y el funk, en el caso de *Café Tacuba*; cuya oralidad se sustenta también en la dicción continua del rap.

Pero más allá del ritmo musical y la dicción, de acuerdo con Clifford Geertz (1997), la carga simbólica de los textos que transmiten cultura les vuelve entidades “tan manifiestas como lo material” (10); ahora bien ¿Cómo es que se proyecta esta “materialidad” en la canción “Chilanga-banda” de *Café Tacuba*?

Si en el discurso de *El Gran Silencio* no hay un implícito, es decir, el referente contextual socio-cultural ocurre de manera directa en cada línea isotópica, en “Chilanga-Banda”, además de partir de los tropos de dicción y figuras de

apelativas dialogizadas que proyectan modos de vida de las clases marginales hacia el sur de México.

pensamiento que mencionamos en el estudio semántico-neo-retórico del apartado 3.1., ocurre que en la *dispositio* general de su discurso subyace la sinécdoque elíptica implícita, tal como constatamos que sucede también en la canción “Un gran circo” de *La Maldita Vecindad*, en el apartado 3.2. de esta tesis.

Con el aditivo estilístico, rítmico y humorístico de la aliteración y la paronomasia, en “Chilanga-Banda” los referentes socio-culturales –que contienen la materialidad simbólica y la identidad de determinados grupos sociales del Distrito Federal – ocurren de manera “implícita y sobreentendida” (Ducrot, 1982; *passim*): como contenido profundo que el lector o escucha tendrá que decodificar a través del conocimiento específico en la significación de ciertos términos cantados a manera de caló, tales como: “...andar de tacoche”; ...más chueco que la fayuca/con fusca y con cachiporra / te pasa andar de guarura/...: ...chambeando de chafirete...; su choya vive de chochos/de chemo, churro y garnachas/...”; entre otras formas metonímicas de discurso que además, como lo comprobamos a detalle en el capítulo 1 (pag.23), brindan a la canción “Chilanga- banda” una naturaleza genérico-literaria diferente a la imperante épica -referencial de las otras canciones que seleccionamos como *corpus*.

Así pues, en “Chilanga-Banda”, las “formaciones imaginarias” (Pecheux, 1978: 44-50) no nacen a través del identitario local creado por los *mass media*, tal como ocurre con la canción de El Gran Silencio; sino como una construcción que hace el receptor a partir de la recreación lingüística basada en la oralidad de los grupos marginados del Distrito Federal y sus precarias pesquicias de

supervivencia; construcción de identidad(es) de la cual, entre otras, podemos extraer las líneas isotópicas siguientes:

- a) “No pasa andar de Tacoche/y chale con la charola...”: vendedor de cualquier producto comestible.
- b) “...más chueco que la fayuca/ con fusca y con cachiporra/ te pasa andar de guarura...”: guardia de seguridad.
- c) “...chambiando de chafirete/me sobra chupe y pachanga”: tratante de blancas.
- d) “...su choya vive de chochos/ de chemo, churro y garnachas”: vendedor y/o consumidor de drogas.

La hipercodificación de la lengua y el lenguaje social de identidad en “Chilanga-banda”, se da mediante esta plurisignificación alusiva de la jerga en las líneas isotópicas. Si en “El retorno de los chúntaros”, de *El Gran Silencio*, se refuerza la identidad nuevoleonera hasta llegar a una hiper-estructura general; --es decir, a la visión unívoca de la esencia del regiomontano-- en “Chilanga-banda”, de Jaime López y *Café Tacuba*, la significación se hipercodifica y la identidad se vuelve identidades debido a la evocación de los distintos grupos marginados en el Distrito Federal.

En este sentido, las estructuras de significación que arrojan los contenidos simbólico-culturales de identidad en las líneas isotópicas de la canción “Chilanga-banda”, si pertenecen a una convencionalidad social; de ahí que sólo sean identificables por quien sepa reconocer el significado y dicción del tipo de

lenguaje utilizado por el compositor Jaime López para crear diálogos y situaciones dramático-apelativas entre los personajes evocados en su canción, cuestión que, como hemos puntualizado ya desde el capítulo uno, le cimbra también en este estatuto genérico-literario: “Chilanga-banda se acerca al género dramático por la dialogicidad entre sus personajes y la función apelativa de su discurso en relación con ciertos estratos sociales de la capital mexicana.

Así pues, en el caso de la canción “El retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio*, es más claro el referente de estas líneas isotópicas o “estructuras socializadas” (Geertz, 1997: 26) de significación, pues se construyen a partir de las ideas identitarias sobre el regiomontano difundidas también mediáticamente; factor que acerca la temática general de su canción al discurso nucléico - dominante; mientras que la discursividad de “Chilanga-banda” le aleja del centro ya que, aun con el factor humorístico de su tono de dicción, la calidad testimonial de sus actos de habla va hacia los estratos marginados de la sociedad, cuestión que tiene su *leit motiv* a partir de las mencionadas estrategias lingüístico-retóricas⁵⁵.

Aunque su contexto discursivo socialmente establecido de significación brinda identidad, no pertenece implícitamente al discurso dominante, oficializado y mediático que pretende brindar una identidad a mayorías, como si ocurre con el *leit motiv* temático de *El Gran Silencio*.

⁵⁵ Véase apartado 3.1. de este capítulo.

Pero la idea de Geertz a cerca los contextos estructurados que soportan la transmisión identitaria de los contenidos simbólicos culturales, es ampliada por la concepción de cultura de B. Thompson (1998, *passim*) al no centrarse sólo en el factor simbólico que emana del objeto cultural en cuestión, tal como hemos profundizado anteriormente y como lo comprobamos ya a lo largo del capítulo dos de esta tesis.

Los “contextos estructurados”(26) de Geertz, que en este caso tienen que ver con las canciones –entendidas como estructuras de difusión simbólica – y sus temáticas, forman parte para Thompson(1998) además de “estructuras socialmente establecidas”(184-185); factor conceptual que, en términos de alcances receptivos, emparenta a los textos seleccionados como *corpus*, ya que las casas disqueras son las estructuras que les dan poder de difusión a los grupos de rock; esto independientemente de los contenidos ideológicos, es decir, los contextos de discurso estructurados imperantes en sus canciones.

Aunado al carácter oscilante nucléico-periférico en el contenido de las canciones de nuestro *corpus*, este factor de alcances de difusión identitaria es lo que les da el carácter masivo en la frontera cultural mexicana, sin que ello signifique un estancamiento ideológico en el discurso nucléico-central más difundido o su adhesión a el; tal y como comprobamos ocurrió en el naciente rocanrol mexicano de los años sesenta hasta antes de la entrada de la contracultura. Significa más bien, y de acuerdo con García Canclini (2004), el alcance hacia otro mercado de difusión que tiene que ver con el gusto diferente del discurso nucléico-central que se difunde en mayor medida; de aquí también nuestra aserción de llamarlo “discurso social-alternativo”.

Si bien las canciones del *corpus* constituyen “memoria de cultura” (1998: 153-162) e identidad, y algunas en mayor medida que otras nos brindan los rasgos generales para la propuesta del discurso periférico-social (Capítulo 4)⁵⁶, esto no les excluye de las “relaciones de poder” (B. Thompson, 1998:201) de las cuales dependen para su difusión; cimbrándoles en ese “momento histórico” (*ibídem*) para lograr su difusión masiva.

De manera similar como ocurre con la canción “El retorno de los chantaros” en relación con su entorno social, el carácter convencional identitario en “Chilanga- banda” –que también asegura un mercado cautivo – lo brindan las funciones apelativa y referencial de su discurso (...” Tranzando de arriba abajo/ ahí va la chilanga-banda...”), pero con la arista de que mientras la estructura socialmente establecida que soporta el discurso de *El Gran Silencio* es una disquera que perpetua el discurso nucléico-dominante (“Virgin-tómbola”), la versión original de “Chilanga-banda, que compusiera y realizara el roquero rupestre Jaime López hacia 1984, pertenece a la periferia (“Ediciones de buró”); por lo tanto, la referencia directa a un mercado masivo cautivo que le da el “carácter convencional” (Thompson:208) difundible como producto simbólico-cultural, ocurre hasta que la re-edita *Café Tacuba* para Warner Music en 1996.

Si bien evoca a los grupos de individuos marginados en la ciudad de México, “Chilanga-banda” de *Café Tacuba* cumple con los convencionalismos

⁵⁶ Como es el caso de las canciones “Alármala de tos, “Abuso de Autoridad” y “Un gran circo”.

simbólico- culturales de difusión y estatus de poder mencionados por Thompson para difundirse como cultura⁵⁷.

Su macro-discurso es ambiguo: al tiempo que rescata el caló de los “Pachucos, cholos y chundos...” el elemento funk- rapero de su código musical y la adhesión a Warner Music, le cimbran masivamente en el estrato de difusión dominante; disipando además la capacidad crítica en la significación profunda de su discurso y acercándole más a la cultura discursiva dominante del divertimento; cuestión que no ocurre, por ejemplo, en “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad* o en “Abuso de Autoridad”, de *El TRI*, que aunque fueron editadas por disqueras importantes – BMG, Sony y WEA respectivamente – la significación de su discurso es decididamente crítica respecto a las situaciones de pobreza, marginación social y abuso de poder en México.

En “Chilanga-banda” tampoco existe algún “factor subversivo” (en el sentido propuesto por Mattelart 2004: 152): Su discurso es híbrido y plurisignificativo, pero sin emitir crítica social a pesar de su funcionalidad dramático-apelativa y sus actos de habla testimoniales que parten de recrear las voces de los estratos sociales aludidos; cuya significación si logra “un rescate de la cultura de los dominados” (:155).

⁵⁷ Estas características tienen que ver con reglas y códigos de diversos tipos que van desde los usos gramaticales –mediante los cuáles se alude a cierto tipo de público – hasta cuestiones que gobiernan la acción e interacción de los individuos que buscan expresarse e interpretar las acciones de los demás; menciona Thompson (*ibídem*). Estas “acciones”, tienen relación directa con la forma de *marketing* y difusión de un producto para cierto tipo de mercado cautivo, como lo comprobamos también en relación con la canción de *El Gran Silencio*.



Capítulo 4.

Hacia

Una interpretación

de la canción rocanrolera de

El TRI, La Maldita Vecindad,

Café Tacuba y El Gran

***Silencio* como architexto**

y discurso alternativo-social.

La descripción que hemos hecho en el capítulo uno de los rasgos más elementales de la canción popular –y la canción rocanrolera mexicana – desde la cuestión genérico literaria e intertextual, que dictamina a la canción como una “forma específica de poesía” (Autoridades: 9) cambia.

Aún con la persistencia de la copla como unidad mínima de enunciación melódica y vocal, los elementos subjetivos y las designaciones poéticas del ser amado (tratándose del discurso nucléico-central) y la recurrencia del estribillo; la función referencial del lenguaje, es decir, el sentido contextual del mensaje en canciones del *corpus* tales como “Las batallas” y “Alármala de tos” de *Café Tacuba*, “Triste canción de amor” y “Abuso de autoridad” de *El TRI* o “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad*; todos ellos elementos que re-definen y amplían el concepto inicial mencionado y atribuido a la canción popular –sea masiva o no – y perfila su estudio hacia su discursividad social.

Ocurre este desarrollo de concepto, además de cimbrar específicamente las canciones seleccionadas como *corpus* en un vaivén genérico- literario que va de la narrativa épico-referencial --como ocurre en las canciones “Abuso de autoridad” de *El TRI* o en “El retorno de los chúntaros” de *El Gran Silencio*-- a la función dramático-apelativa, tal como sucede en “Chilanga-banda” de Jaime López, en la versión de *Café Tacuba*.

De esta manera la cuestión genérico-literaria define la canción rocanrolera mexicana de fin de centuria como architexto plurigenérico, ya que, desde su inicial calidad literaria, las canciones alcanzan matices semióticos al hibridar tradiciones no sólo de la literatura y de la música latinoamericana, sino de

otras manifestaciones discursivas culturales no consideradas literarias; tal como ocurre con la intertextualización de la revista “Alarma” y la canción “Alármala de tos” de Botellita de Jerez y Paco Barrios “El mastuerzo”, versionada por *Café Tacuba* .

En un orden semiótico-intertextual, estos usos expresivos de sus discursos son parte de una comunidad y brindan a las canciones valor artístico e identitario haciéndoles “sistema modelizante secundario” (Lotman, 1982: 34) a partir de su significación lingüístico-cultural.

Desde la funcionalidad genérico- literaria e intertextual accedimos al contenido de los mensajes en las canciones, mismos que manifiestan significantes socio-culturales; pero fue a partir del segundo apartado del primer capítulo que preponderamos la importancia de las figuras retóricas a modo de “figuras de pensamiento” (Beristáin, 1996; Pfister, 1994; Gennette 1997); pues los arquetipos literarios épico-referenciales y dramático-apelativos consientes o no en los discursos de las canciones seleccionadas como *corpus* remiten a la cultura mexicana desde su expresividad retórica⁵⁸.

En el periodo que va de 1984 al año 2000 –dimensión temporal de las canciones que seleccionamos como *corpus* – crear el “dialogismo social”(Bajtín cit. en Navarro: 6-7) de estas temáticas a manera de rescate de aquel rock

⁵⁸ En este sentido sería difícil que alguien de otra nacionalidad entendiese el caló en “Chilanga-banda” de *Café Tacuba* ; la referencialidad espacial-cultural en “El Retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio* o la intertextualización de la novela: “Las batallas del desierto”, de José Emilio Pacheco en la canción “Las batallas”, de *Café Tacuba*; además del contexto histórico de represión e incomprensión que sufrió el rocanrol inicial en México manifestado como acto de habla denunciativo en “Abuso de Autoridad” de *El TRI*, por mencionar algunos ejemplos.

marginal urbano y rupestre de los años sesenta y setenta, fue loable labor de grupos como *El TRI* y *Café Tacuba*; ya que, como explicamos hacia el primer apartado del capítulo dos, las primeras expresiones del rock mexicano no se disocian de los medios masivos de comunicación; cuyos representantes, en contubernio con la política imperante, crearon sus propios “mecanismos de regulación discursiva” (Foucault, 1991:14) mediante sus “estructuras simbólicas de poder organizado” (Thompson, 1998: 134-135) para imponer una forma falseada de entender el rock mexicano, dimensionando así el “discurso nucléico central”⁵⁹.

Por ello, no fue extraño entonces que los estudios iniciales más importantes sobre rock mexicano le explicaran no desde los contenidos lírico-discursivos de sus canciones –factor que ponderamos en esta tesis – sino como mera historiografía de intérpretes mediatizados famosos o como un fenómeno cultural incomprendido por la clase dominante y manipulado por los *mass media*.

De aquel periodo de represión y control que sufrió el inicial rocanrol mexicano, mencionamos como un ejemplo testimonial y dialógico a nuestros días, el contenido épico-referencial en “Abuso de autoridad”, de *El TRI*⁶⁰.

⁵⁹ Véase apartado 2.1. de esta tesis.

⁶⁰ Las dimensiones teórico-discursivas que alcanza la mencionada canción quedaron detalladas a varios niveles a lo largo de esta tesis: en un orden genérico-literario, desde el capítulo uno en su narratividad épico-referencial; así también como “intertexto mudo” (Ducrot cit. en Beristáin, 1996:26-27) por su rescate musical del *blues*. Hacia el capítulo 2 (2.1.), fue ejemplificada como “memoria cultural y textual” (Lotman, 1998: 153-162) y, en un orden dialógico-social, todas estas modalidades le confirmaron a manera de “discurso implícito” (Ducrot, 1982: *passim*) desde algunos de sus actos de habla en el apartado 3.2. de esta tesis.

Junto con el rock rupestre de mediados de los sesentas y el rock urbano de los setentas –puente dialógico que, hacia principios de los noventas, tiende *Café Tacuba* en dos canciones de este *corpus* – la explosión del discurso alternativo-social en el rock mexicano tiene su inicial acto simbólico en el festival Avándaro 71.

Lo alosémico representa la primera expresividad auténtica del rock mexicano no sólo en las letras de canciones que se escribían en español y testimoniaban realidades sociales de nuestra cultura, sino también en medios de difusión que estaban más allá del *stablishment* impuesto por la política imperante y los medios oficiales; factor que brindó plurisignificación al inicial discurso social-alternativo en las canciones rocanroleras de nuestro país.

Los mismos arquetipos icónicos de rebeldía y marginalidad mediatizados (James Dean, Marlon Brando, Elvis Presley, las letras de las canciones de Los *Rolling Stones*) difuminaron las fronteras de la polaridad sémica y alosémica en la discursividad del rock mexicano al gestar la segunda manifestación del discurso periférico-social, después del festival Avándaro 71, con un enfoque crítico e irreverente: la literatura de la onda; factor de resignificación literaria que nace a partir de la lírica social, sicodélica y existencial del rock norteamericano y que estudiamos a detalle a partir del segundo apartado del capítulo dos de esta tesis.

Para ejemplificar esta semiosis plurisignificativa del naciente discurso alternativo en el rock mexicano de mediados de los años setentas, retomamos el cuento “*Stranger in paradise*”, de Parménides García Saldaña(2003) donde se expone este discurso de choque entre actitudes juveniles estereotipadas o

formas de cortejo arcaico, hipocresía de las clases altas, y letras de canciones difundidas por los medios –es decir, el discurso nucléico o dominante – y la actitud irreverente de los chavos de clase media baja preambulados por la canción “*Sittin on a fancy*”, de los *Rolling Stones*, cuyo sentido general expresa un profundo vacío existencial y una percepción de marginalidad.

Con compositores del rock rupestre como Jaime López y Rodrigo González, y del rock urbano, como Francisco Barrios “El mastuerzo”, resignificados y versionados en dos de las canciones de nuestro *corpus* (“Chilanga-Banda” y “Alármala de tos” de Jaime López y Botellita de Jerez en versiones de *Café Tacuba*) y la llamada “literatura de la onda” --que no alcanzó difusión sino hasta la segunda mitad de los años ochenta-- la significación semiótica y lingüística del rock se volvió plurivalente al rebasar la música y abarcar varios códigos.

El rock mexicano, entendido como una forma de discurso y lenguaje social, se volvió un “hiper-código” (Eco, 2005: 122-123) y el discurso alternativo social encontró sus bases más sólidas; pues sin saberlo, los mecanismos de control impuestos por el estado y los medios oficiales crearon la “explosión” (Lotman, 1999, *passim*) de ese otro discurso que pretendían socavar y que tuvo sus indicios en las letras de canciones de *Three Souls in my mind*, (*El TRI*) además de otros medios como revistas y teatro⁶¹.

Sin embargo, el eco de este devenir histórico se ve reflejado de manera ambigua en el contenido de algunas canciones seleccionadas como *corpus*, ya

⁶¹ Véase apartado 2.2 de esta tesis.

que, aunque rescatan y dan resignificación al discurso alternativo-social; sus temáticas abarcan también al discurso amoroso - nucléico central; dinamismo significativo en cuanto a su contenido discursivo que les hace entrar en el gran mercado de consumo.

Aún así, las canciones seleccionadas de *El TRI*, *Café Tacuba* y *La Maldita Vecindad*, reflejan la influencia de la contracultura y La Literatura de la Onda y ensanchan nuestra forma de entender sus temáticas a manera de discurso alternativo-social⁶².

A partir de esta resignificación que hacen los grupos de nuestro *corpus* de algunas canciones rupestres y urbanas del primer periodo de la contracultura es que se crea la continuidad dialógica del discurso alternativo en el periodo que va de 1984 al año 2000 en el rock mexicano y entra nuestra aserción general de entenderles como discurso architextual.

A la significación retórica de las letras de las canciones y la cuestión genérico - literaria abordada desde el capítulo uno, adherimos su alusividad histórica a través de “las representaciones socio-culturales que se desprenden de su contenido identificables por un receptor determinado” (Escamilla, 2005: 8-9).

⁶² A partir del segundo apartado del capítulo dos explicamos la inclusión de la Literatura de la Onda y la inicial contracultura a manera de discurso alternativo cuando ocurre el rescate de estructuras verbales y musicales periféricas del primer periodo rocanrolero mexicano; tales como denuncia y blues (“Abuso de Autoridad” de *El TRI*); testimonio y folklore (“Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad* y *los Hijos del Quinto Patio*); parodia, ironía e intertextualidad (“Alármala de tos” y “Chilanga-banda”, de *Café Tacuba*) e identidad, ská y redova (“El retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio*). Es decir, todas las manifestaciones implícitas y explícitas de denuncia, jerga e identidad de grupos marginados; lo opuesto al Discurso nucléico central, representado por canciones cuya temática es de corte amoroso y, en general, el discurso que se impone mediáticamente; temáticas del rock mexicano inicial ejemplificadas en el primer apartado del segundo capítulo en el rock mexicano inicial interpretado por Enrique Guzmán y su hija, Alejandra Guzmán.

A partir del capítulo tres y al analizar en concreto cómo es que ocurre la dialogicidad periférica-social las canciones del *corpus*, en el apartado 3.1. el análisis semántico-neo-retórico de las letras de las canciones de *Café Tacuba*, arrojó los siguientes resultados: En cuanto a los cambios de Sentido (Guiraud, 1982), se encontró la presencia del *slang* —y caló, jerga— como recursos retóricos de estilo que, en “Chilanga-banda”, enuncian diversos puntos de vista de la voz cantante, que, además, presenta registros evocativos de individuos marginados socialmente en relación con:

- Su manera de hablar (el empleo del caló)
- Su enunciación pronominal polifónica en un sentido colectivo, social y dialógico (de acuerdo a la propuesta Bajtiniana). En el caso de “Alármala de tos”, la enunciación narrativa y la intertextual.
- Su experiencia vital, proyectada a partir de la propuesta ficcional, construida a partir de la realidad social.

En mayor o menor medida, en ambas canciones, estos registros evocativos son el puente para el empleo de las siguientes figuras de pensamiento: Paronomasia, aliteración, lítote, hipérbole, sinonimia, polisemia, sinestesia, metonimia, gradación, hipérbaton y sinécdoque.

En cuanto a las motivaciones, es decir, respecto a lo que proyectan las letras, mencionamos que esta plurisignificación es rara vez encontrada en las canciones demasiado mercantilizadas o que se hacen con ese único fin –

mismas que son parte del discurso nucléico-central- porque detrás de su mensaje explícito no hay nada más.

En términos de Ullmann (1972), la motivación da “color” a lo enunciado. Consideramos que la motivación fonética es la preponderante en este estudio, ya que son textos escritos para ser cantados que además, gracias a los recursos retóricos que analizamos y mencionamos con anterioridad, llevan musicalidad implícita en su dicción y afectan el nivel sintáctico, morfológico y semántico. De forma lúdica “Chilanga-banda y “Alármala de tos” manifiestan los múltiples sentidos de lo dicho y tienden un puente que bifurca sus posibilidades interpretativas en diálogo con los posibles receptores.

Es así como dichos recursos favorecen un primer acercamiento al estudio estilístico de los poetas, de cuyos discursos emanan diversas finalidades implícitas o explícitas que predeterminan cada palabra que utilizan.

Los cantores e intérpretes concientizan, denuncian, parodian y rescatan elementos de la cultura popular; aluden a otros textos, e incorporan diversos estilos musicales que cimentan su estilo propio.

Al estudiar la canción “Abuso de autoridad” de *El TRI* desde los actos de habla y el discurso implícito (3.2.) dimos cuenta de cómo es que la lírica contestataria de este grupo —que incluimos en el discurso alternativo social— puede cantarse en tonos mayores para hacer imperar la función emotiva; que es parte de la *dispositio*, recurso retórico-musical que exploramos también en las canciones “Chilanga- Banda” y “Alármala de tos”, versionadas por *Café Tacuba* en el primer apartado del capítulo tres.

El discurso alternativo-social en la canción de *El TRI* establece un sentido implícito ilocutivo y perlocutivo muy claros que el receptor identifica si pertenece al contexto cultural al cual se hace referencia en la canción (La sociedad mexicana).

Es en las alusiones imaginarias de su discursividad ilocutiva –que en el caso de la canción de *El TRI*, precisamos en figuras retóricas como la elipsis y la sinécdoque – donde recae el sentido de lo dicho, la realidad social que se narra al cantar y que traspasa el sentido explícito de su discurso; mismo que sugiere --en acto de habla de denuncia-- los abusos del poder judicial, político y mediático en contra de las bandas de rock mexicano que no manejaban el discurso nucléico-central impuesto por los grupos en el poder.

Desde su muy particular estilo de dicción basado en la memoria implícita del *shuffle beat*, la narrativa épico-referencial de *El TRI* en la canción “Abuso de autoridad”, no es de estilo lúdico o paródico --como lo constatamos partiendo del análisis neo-retórico en las canciones de *Café Tacuba*—pero, a tenor de ligeras variantes, la similitud de actos de habla en su discursividad periférica social se da también --como en los textos de *Café Tacuba* – desde la denuncia, la crítica, la ironía, y el hartazgo; rasgos que ya caracterizamos de manera inmanente a esta forma de discurso en la canción masivo-popular partiendo, en el caso de esta tesis, desde el rock mexicano hecho entre el periodo que va de 1984 al año 2000.

En todas las canciones de nuestro *corpus*, discurso y texto son el habla en su uso específico y bajo un contexto social situacional a través de diversos tipos de códigos en plurisignificación recíproca: musical, poético, sociológico e

histórico; todos entendidos *grosso modo* como discurso en el sentido que le confieren Van Dijk y Escamilla (1973;2005): las canciones son respuestas condicionadas por un entorno social específico y enunciadas por sujetos (yos discursivos) que se asumen en la polifonía de voces y focalizaciones diversas.

Al realizar el análisis contrastivo en cuanto a actos de habla y discurso implícito entre la canción “Abuso de Autoridad” de *El TRI* y “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad*, la primer diferencia que salta a la luz es que la memoria contracultural –y textual – evocada en “La Maldita Vecindad...” tiene por referente el movimiento de los pachuchos de la frontera norte que ocurrió en la década de los sesentas, por ello, no es extraña su resignificación semiótico-visual de Hernán Valdés “Tintan”(1915-1973), encarnada por Rocco; vocalista, compositor y líder de la banda.

Dicha recreación y decodificación dramática a partir de un ícono del cine mexicano de mediados de centuria es de orden implícito y ya no se centra sólo en la significación discursivo - literaria de la canción, sino que alude al código visual al tiempo que su narratividad épico-referencial está basada en ritmos de carnaval: rumbas, mambos, ska y boleros latinos.

De esta manera, la semiosis fílmica de los personajes se vuelve actitud social y la música anteriormente entendida como “tradicional” y parte del discurso nucléico-central en el cancionero popular mexicano, diluye su frontera con el *blues* rupestre y el rocanrol de *El TRI*: forma parte del discurso alternativo-social; ya que –en el discurso de *La Maldita Vecindad* – los ritmos mencionados sirven como base para abordar temáticas con enfoque crítico-

social y definir su estilo discursivo basado en figuras de pensamiento como la ironía y la parodia, para lograr el dialogismo polifónico-social bajtineano.

Siguiendo la concepción discursiva de Oswald Ducrot (1982), el sentido implícito del discurso en “Un gran circo”, no ocurre como perlocusión situacional explícita apoyada en tonos mayores, como si ocurre en las canciones de *Café Tacuba*, *El Gran Silencio* y *El TRI*.

En la canción de *La Maldita Vecindad*, el contexto situacional del entramado a desarrollar narrativamente se da en el acto de habla ilocutivo; es decir, no se nombra de manera directa.

La crítica social –entendida también como acto de habla implícito – es algo que deliberadamente se deja a juicio del receptor; quien forma parte de los diferentes puntos de vista enunciativos en el entramado de sucesos narrativos de la canción. Estos factores que mencionamos preponderan la función apelativa-testimonial del discurso alternativo-social en la canción de *La Maldita Vecindad*.

El dialogismo bajtineano, en la propuesta artística de *La Maldita Vecindad*, ocurre a partir de una reincorporación de ritmos latinos tradicionales que habían caído en el olvido y que sirvieron para sustentar su discursividad paródica, irónica y crítica respecto de la realidad socio-cultural del México de fin de centuria.

La canción entendida como discurso y texto que proyecta el habla cotidiana en su uso para predeterminados receptores, y bajo un contexto sociocultural específico –factor característico también en las otras canciones del *corpus* – se complementa, en el caso de *La Maldita Vecindad*, con la semiosis visual del

Pachuco mexicano; ampliando así las restricciones iniciales que sólo toman en cuenta el aspecto literario-discursivo del *performance* artístico.

En el apartado 3.3., y concretamente en la canción “El retorno de los Chúntaros, de *El Gran Silencio*, pudimos constatar cómo el uso del lenguaje oral es materia viva que logra trasgredir la norma en el sentido pragmático de la lengua y que – al retomar la concepción simbólica de la cultura de Clifford Geertz (1997: *passim*) – se adapta a nuestra idea inicial de literatura para la interpretación de la canción como un hecho social y con rasgos genéricos peculiares⁶³.

A modo de intertexto – y de estructura socializada – la memoria rítmica y melódica que rescata y a la vez sustenta la canción de *El Gran Silencio*, se hibridiza entre la cumbia colombiana, la redova y el *hip-hop*; quizá, este último, el ritmo más popular en años recientes por influencia de los Estados Unidos.

Estos estilos musicales --entre otros que también son de dicción-- constituyen parte de la identidad musical de la comunidad hispanoparlante que habita y canta hacia ambos lados del Río Bravo: frontera geográfica que al mismo tiempo se difumina y brinda, como lo pudimos revisar, rasgos peculiares de identidad a través de la sola instrumentación de las canciones.

⁶³ Dimos cuenta -por el tono descriptivo de la canción- de cómo representa un género híbrido de la literatura y se sitúa en un punto intermedio entre la narración épica y su función lingüístico-referencial; dada su cualidad para describir su contexto social y entender la canción como discurso total. En “El retorno de los Chúntaros” de *El Gran Silencio*, las imágenes que, a estructura y ritmo de redova, cumbia y rap, cantan la llegada de los Chúntaros a Monterrey.

La redova, la cumbia colombiana y el rap se ejecutan por numerosos grupos, pero la singularidad identitaria de “El retorno de los chúntaros”, la brinda el sentido de lo dicho; cuyo contenido concreta nuestra aseerción de entenderle como discurso⁶⁴.

Aunque partimos del orden lingüístico – es decir de la lengua en su uso situacional – para aspirar a una significación más completa del texto, además de precisar rasgos de identidad a través de su música y de la propia construcción de sus mensajes en un orden genérico-discursivo, dimos cuenta de otras “estructuras de significación socialmente establecidas” (Thompson, 1998: 184-185) que nos son dadas en el discurso explícito: en el caso de “El retorno de los Chúntaros” de *El Gran Silencio*, sus líneas isotópicas o de significación resultaron ser producto de los intereses expresos de los medios masivos de comunicación a manera de “formaciones imaginarias” (Pecheux, 1978:44-50)

No obstante su carácter simbólico como objeto de cultura, la canción – es decir, el texto – no sólo depende de sus estructuras alusivas ni del sentido explícito e implícito en el contenido de su discurso, sino de su *status* como objeto de consumo que entra en relaciones de poder y de conflicto (Thompson, 1998: 184-185): forma parte de una antología dispuesta para el mercado de

⁶⁴ Además de su soporte estructural basado en ritmos musicales, son sistema secundario de la lengua donde constamos que se precisan representaciones socioculturales que se desprenden de su contenido; mismo que incluye diversos recursos retóricos, alusividad intertextual y estructuras genéricas de la literatura para desarrollar sus historias y presentar sus puntos de vista (Lotman, 1982; Escamilla, 2005).

consumo de masas que, al mismo tiempo, subyace de manera implícita en su mensaje⁶⁵.

Puede entenderse como un formato estructurado que utiliza a, y es utilizado por los medios de comunicación para transmitir su contenido.

En un orden macrotectual, se constituye como un conjunto de textos porque se construye de elementos isotópicos que conforman su propia narrativa, misma que se vuelve discurso al aludir a contextos sociales específicos a los cuales pertenecen sus receptores. Todos los componentes de estructura y contenido en la canción “El retorno de los Chúntaros” se vuelven alusivos y le dan identidad; mientras que le constituyen, al mismo tiempo, como producto vendible para cierto espacio social o mercado potencial de consumo.

Si bien desde su código musical *El Gran Silencio* incorpora géneros que nacen genuinamente de las calles o que permanecen arraigados en la música popular periférica (como sucede con la cumbia colombiana memoria cultural que retoma el grupo) y su código lingüístico alude a determinados grupos sociales, el sentido de su discurso emite dos líneas temáticas de significación no contracultural: identidad y diversión. No se encontraron indicios de significación que puedan ejercer algún tipo de crítica social, como si ocurre por ejemplo en las canciones “Abuso de Autoridad”, de *El TRI* y en “Un gran circo”, de *La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio*. Su discurso enaltece a los

⁶⁵ En “El retorno de los Chúntaros”, la identidad se refuerza mediante la simbolización de lo que se cree comúnmente nuevoleonés y que evocan los *mass media*: “...el aire huele a carne asada”, “ponte a Celso Piña...a los Cadetes de Linares...”, “la cumbia, la polka...” etc. Así es que obtenemos una relación identitaria directa de acuerdo a un mercado de consumo.

grupos de ciudadanos de clase media baja, dada su alusión a ciertas colonias específicas de la ciudad de Monterrey; es decir, manifiesta ideología, mas no así crítica social: pretende brevemente “un rescate de la cultura de los dominados” (Mattelart, 2004: 155); pero aún, de acuerdo a estos hallazgos, podemos concluir que los contenidos de sus mensajes soportan el discurso que hemos llamado nucléico o central al ponderar primordialmente el divertimento y la hibridez a través del contenido de su discurso musical, que resulta ser la estructura – o código – dominante.

Al aplicar el análisis lingüístico-cultural a “Chilanga-banda”, de *Café Tacuba* y contrastarle con la revisión que hicimos a “El retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio*, se encontraron los hallazgos siguientes: en términos de expresividad asistémica y simbólica de la lengua, su enunciación ocurre de manera diferente: En la canción de *Café Tacuba* existe una real re-creación de la jerga de ciertos grupos sociales marginados, mientras que la voz enunciativa de *El Gran Silencio*, es la voz de los autores.

Aun con esta diferenciación de orden estilístico y puntos de vista, ambas canciones proyectan mundos de vida identitarios de su entorno social específico, mismos que se reflejan también a partir de los códigos musicales que sustentan su oralidad y les acercan a la discursividad periférica-social. La cumbia, la redova y el rap, en el caso de *El gran silencio*; y el funk y rap en el caso de *Café Tacuba*.

La “materialidad simbólica” (Geertz, 1997: 10) –que es la carga cultural de identidad – ocurre en “Chilanga-banda”, de *Café Tacuba* de manera “implícita

sobreentendida” (Ducrot, 1982: *passim*); ya que depende de los horizontes de expectativas del lector o escucha; mismo que decodificará la significación del texto a partir de las voces evocadas de los marginados; a diferencia de la canción “El retorno de los chúntaros”, de *El Gran Silencio*, en la cuál hay una convencionalidad explícita que a la vez funciona como base estructural de sus líneas isotópicas y cuyo detonante de identidad hace referencia a íconos mediáticos y a ideas sobre identidad regiomontana directamente relacionadas con los *mass media* locales.

Al crearse a partir de ideas mediáticas, la significación identitaria de las líneas isotópicas de la canción de el *Gran Silencio*, se acerca más al discurso dominante; mientras que “Chilanga banda” de *Café Tacuba* se aleja, dado que sus “estructuras socializadas” (Geertz, 1997: 26) de significación que emanan de su discurso nacen del caló de los grupos marginados y sus circunstancias existenciales.

Sin embargo, al contrastar y aplicar la idea de Geertz con la de Thompson (1998: *passim*). Las “estructuras socializadas” se vuelven “estructuras socialmente establecidas”(184-185) para la difusión simbólica de los contenidos culturales y su significación textual; emparentando entonces “Chilanga-banda” de *Café Tacuba* a “El retorno de los Chúntaros”, de *El Gran Silencio*, hacia el discurso dominante, ya que el *leit motiv* de sus actos de habla testimoniales queda subyugado en ambas canciones por el divertimento; logrando el dinamismo entre el discurso alternativo-social y el nucléico-central por la ambigüedad de sus macro-discursos.

Al respecto, consideramos pertinente aclarar la cuestión de que, aunque las propuestas de ambas bandas de rock encontraron las “relaciones de poder...” (Thompson, 1998:201) que les hicieron parte del discurso nucléico-dominante, esto no denota su pertenencia a los consorcios mediáticos de artistas icónicos creados para perpetrar tal discurso; como si ocurrió con el mecanismo de regulación que sufrió el rock inicial en nuestro país (véase el primer apartado del capítulo dos de esta tesis).

Tal como se refleja en sus líneas isotópicas, ambas bandas germinaron a partir de la discursividad periférica-social; es decir, fueron artistas emergentes, no impuestos desde los gremios de poder. El discurso alternativo- social en el rock mexicano –o en cualquier género de música popular, sea de carácter masivo o no– es parte del mecanismo dinámico de la cultura y refleja siempre lo que el discurso dominante oculta, el aspecto crítico de nuestra realidad social.

Bibliografía

Agustín, José (1996). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo

Arana, Federico (1985). *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano I*. México: Posdata.

Austin, J. L. (1971). *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*.

Buenos Aires: Paidós

B. Thompson, John (1998). *Ideología y cultura modernas*. Traducción de Gilda Fantinati Caviedes. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Beristáin, Helena (1996). *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México:

U.N.A.M

Beristáin, Helena (1997). *Diccionario de Retórica y Poética* (p.p. 13-16; 26; 109; 202; 231; 271; 277; 288; 296; 277; 303; 351; 381; 392; 474). México: Porrúa.

Bojorques Chapela, Tiosha (2005). *Ritmo adaptado a la poesía (RAP). Esbozos para una poética del rap-hip-hop* en La arquitectura del sentido. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas. Julieta Haidar (coord.). (p.p. 371- 383) México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Bylon, Christian, Paul Fabre (1994). *La semántica*. Traducción de Ma. Teresa Valbuena. Barcelona: Piidos.

De Cande, Roland (2002). *Nuevo Diccionario de la música*. Traducción de Paul Silles. (pp. 61-65; 85-87; 225) Barcelona: Ediciones Robinbook.

Diccionario de Autoridades (1976). *Real Academia española de la lengua* (varios autores) (p.p. 9-11; 587). Madrid: Gredos.

Ducrot, Oswald (1982). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

Eco, Umberto (2005). *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Serra

Cantarell. México: Editorial Lumen.

Escamilla, Julio; Escorcía Morales, Efraín; Henry Vega, Grandfield(2005). *La Canción Vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Flores Treviño, María Eugenia (2006). *Intertextualidad, humor e ironía en el discurso de la entrevista*; en Cuadernos de Investigación 3. (pp. 5-14). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Flores Treviño, María Eugenia (2006). *Intertextualidad, humor e ironía en el discurso de la entrevista*; en Cuadernos de Investigación 3. (pp. 5-14). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Foucault, Michel(1987-1991). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier (2006). *Los géneros literarios. Sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra.

García Canclini, Néstor (2004). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Saldaña, Parménides (2003). *El rey criollo*. México: Joaquín Motriz

Garay Sánchez, Adrián de (1993). *El rock también es cultura*. México: Universidad

Iberoamericana

Geertz, Clifford (1997). *La interpretación de las culturas*. Traducción de Alberto L. Bixio. España: Gedisa.

Guiraud, Pierre (1982). *La Semántica*. Traducción de Juan A. Asler. México: F.C .E.

Lotman, Iuri(1981). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

_____ (1982). *Estructura del Texto Artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. España: Ediciones Itsmo.

_____ (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

_____ (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura y del texto, de la conducta y del espacio*. Traducción y compilación de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

_____ (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos del cambio social*. España: Gédisa.

Magis, Carlos (1969). *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México. Mattelart, Armand y Neveu, Erick (2004). *Introducción a los estudios culturales*. México: Páidos.

Martínez Rentería, Carlos (2003). *Cultura-Contracultura*. México: Plaza Janés. Navarro, Desiderio (1997). *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.

Navarro Tomás, Tomás (1965). *El arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.

_____ (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. España: Guadarrama.

Nebot Abad, Francisco (1981). *Géneros Literarios*. Barcelona: Salvat.

Pecheux, Michel (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Versión española de Manuel Alvar Ezquerro. Madrid: Gredos.

Perelman Ch. y Olbrecht Tyteca (1969). *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*. Madrid: Gredos

Pfister, Manfred (1994). *Concepciones de la intertextualidad en Criterios* (pp. 85-108). La Habana, num.31

Reuter, Jas (1994). *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial.

Ron, David; Holley, Vanessa (2002). *Jazz para principiantes*. Traducción de Roberto Curto. (pp. 75-77). Buenos Aires: Era Naciente.

Searle, John (1990). *Actos de habla*: Madrid, Cátedra.

Shuller, Gunter (1973). *El Jazz Sus raíces y su desarrollo*. Traducción de Gerardo V. Huseby. (pp. 15-18). Buenos Aires: Víctor Leru

Ullmann, Stephen (1979). *Significado y Estilo*. Madrid: Aguiar.

Van Dijk, Teun(1978). *La ciencia del texto*. Traducción de Sibila Huzinger. España: Paidós Comunicación.

_____ (1997). *Estructuras y funciones del discurso*. España: Siglo XXI.

Discografía:

Botellita de Jerez (1984) *Botellita de Jerez*. México: Polygram.

Café Tacuba (1992). *Homónimo*. México: Warner Music.

_____ (1996). *Avalancha de Éxitos*. México: Warner Music.

El TRI (1991). *En vivo y a todo calor*; México: WEA

El TRI (1995). *Un cuarto de siglo*. México: WEA.

La Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio (2004). *Quince años de éxitos*. México: BMG.

El Gran Silencio(2000). *Chúntaros Radio Poder*. Monterrey Nuevo León:

Virgin- Tómbola.

Guzmán, Alejandra (1990). *Eternamente Bella*. México: Fonovisa.

Guzmán, Enrique y Los Teen Tops (1960-1963). *Íconos del rock n roll. 10 éxitos*
México: CBS

López, Jaime (1994). *Odio Fonky, tomas de buró*. México: Ediciones Fonarte.

Anexos.*Corpus*

“Triste canción de amor”

(El TRI)

Ella existió sólo en un sueño
el es un poema que el poeta
nunca escribió
y en la inmensidad los dos unieron sus almas para darle vida
a esta triste canción de amor.

El es como el mar
Ella es como la luna
Y en las noches de luna llena hacen el amor
Y en la inmensidad los dos
Unieron sus almas para darle vida
A esta triste canción de amor

“Abuso de Autoridad”

(El TRI)

Vivir en México es lo peor
nuestro gobierno está muy mal
ya nadie puede protestar
pues se lo llevan a encerrar.

Ya nadie quiere ni salir
ni decir la verdad
ya nadie quiere tener
más líos con la autoridad.

Muchos “azules” por la ciudad
a toda hora queriendo agandallar
no, ya no los quiero ver más.

Y las tocadas de rock
ya nos las quieren quitar
ya sólo va a poder berrear
la hija de Enrique Guzmán.

Muchos “azules” por la ciudad

a toda hora queriendo agandallar

no, ya no los quiero ver más.

Y las tocadas de rock

ya nos las quieren quitar

ya sólo va a poder berrear

la hija de Silvia Pinal.

“Un gran circo”.

(La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio).

Difícil es caminar por 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.

En una esquina es muy fácil

que tu puedas ver

a un niño que trabaja y finge

sonreír

lanzando pelotas

pa' vivir

solo 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.

Gran circo es esta ciudad.

Un alto, un siga, un alto.

Un alto, un siga, un alto.

Gran circo es esta ciudad. (Estribillo)

Un alto, un siga, un alto.

Un alto, un siga un alto.

Es mágico este lugar
mientras más pobres 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.
Nadie podrá ya reír.

“Las batallas”

(Café Tacuba)

Oye Carlos ¿Por qué tuviste
que salirte de la escuela esta mañana
Oye Carlos ¿Por qué tuviste
que decirle que la amabas a Mariana?
En la escuela se corrió el rumor
y en tu clase todo el mundo se enteró
y en tu casa mamá te preguntó
si a caso fue tu hermano quien te indujo

o peor aun fue Mariana si, fue ella quien te lo propuso

Papá dijo: “este niño no es normal
será mejor llevarlo al hospital”

“Por alto que este el cielo en el mundo,
por hondo que sea el mar profundo,
no habrá una barrera en el mundo
que mi amor profundo no rompa por ti”.

“Alármala de tos”.

(Café Tacuba/ Botellita de Jerez).

La Lola paciente mendigaba
sufría, su jefe la obligaba
con ella sacaba buena lana
la pobre era jorobada.
Su madre le metía al talón
era perversa y de mal corazón,
su hermano vivía en el reventón

el era lilo amante de un panzón.

Ese día paseaba normalmente
cuando su padre atacola de repente
violola con un deseo demente
y ella quiso morir en ese instante.
mató a su padre cuando este la seguía
mientras su madre con su hermano le ponía
pensó que ayuda jamás encontraría
hasta que al fin halló a un policía.

Alarma,

Alármala de tos

Uno dos tres

Patada y kos.

La Lola su historia lloró

Y auxilio al tira imploró

El azul sonriendo la miró

¿Qué creen que fue lo que pasó?

Siguila, jalola,

atacola, golpiola,

patiola, escupiola,
 tirola, violola
 y matola
 con una pistola.

Alarma...

Chilanga Banda.

(Café Tacuba/ Juan Jaime López).

Ya chole Chango Chilango,	Mejor yo me echo una chela
que chafa chamba te chotas.	y chance enchufo una chava.
No checa andar de tacoche	Chambeando de chafirete
y chale con la charola.	me sobra chupe y pachanga.

Tan choncho como una chinche,	Mi negro mata la bacha
más chueco que la fayuca,	y canta <i>la cucaracha</i>
con fusca y con cachiporra,	su choya vive de chochos,
te pasa andar de guarura.	de chemo, churro y garnachas.

Mejor yo me echo una chela	Pachucos, cholos...
y chance enchufo una chava.	
Chambeando de chafirete	

me sobra chupe y pachanga.

Si choco saco chipote,	Tranzando de arriba a abajo
la chota no es muy molacha.	Ai' va la chilanga banda.
Chiveando a los que machucan,	Chinchin si me la recuerdan
se ven morder su talacha.	Carcacha y se les retacha.

De noche caigo al congal
 -No manches- dice la changa.
 A chorro de teporocho
 En chifla pasa la bacha.

Pachucos, cholos y chundos;
 Chichinflas y malafachas.
 Acá los Chómpiras rifan y bailan tibiri-tabara.

“El retorno de los chúntaros”.

(El Gran Silencio).

Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.
 Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.
 Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan.

Prende la vela que los chúntaros del barrio regresan ya...

A lo lejos ya se escucha
para oreja y ponte trucha.

Acordeones y tambores,
ya se acercan los olores y sabores
de la cumbia y la polka.

Como locas las hamacas
con el viento se menean
las morritas colorean sus boquitas de colores
pa' besar a sus amores que retornan.

Las comadres en la calle
sacan ya las mecedoras
y se hacen acreedoras
del chisme de la vecina
y en la cuadra se avecina el retorno ya esperado
de los que estaban ausentes y de nuevo están presentes.

Prende la vela... (Estribillo).

Más fuerte y reforzado

El Gran Silencio ha llegado

acelerado y desbordado
aplastando al que se crezca
van gritando ¡pura yesca!

Como rama de mezquite
o palo seco del ocote
encendiendo la avenida
con su ritmo bien padrote
y de su barrio: La Artillero
y también de la Unidad Modelo,
y de cedros, Valle Verde.

El Gran Silencio esta consciente
donde nacen las canciones
que se canta en los camiones
y se llevan a pasear por todo México
y lo mágico de su estado
y he estado diciendo y cantando
en el escenario cual canario
las avenidas de la raza chichimeca
porque acá todos somos del norte y gritamos ¡Pura yesca!
Ya están aquí de nuevo los chúntaros del barrio.
El Gran Silencio de nuevo ha regresado.

Uy qué gusto me da estar de nuevo con la raza de verdad.

Uy qué gusto me da estar de nuevo con la raza de verdad.

Saca la graba y empieza el mitote

vamos a alegrarnos todos bien padrote.

El aire huele a carne asada:

se armó ahora la fiesta bien pesada.

Ponte a Celso Piña o a La Tropa Colombiana,

a Los Cadetes de Linares o a los Beatles.

Vamos por la raza de La Granja o de la Indepe,

para estar ahora bien felices,

pues hemos regresado con la raza y a mi casa:

al Nuevo Reino de León,

Monterrey de mis sueños y de mi corazón.

Prende la vela... (estribillo).

Categorías operativas de análisis.

Con el objetivo de facilitar al lector los conceptos básicos que utilizamos a lo largo de esta tesis, brindamos a continuación nuestras categorías de análisis, dentro de las cuales, se incluyen cada uno de los autores y enfoques teóricos específicos utilizados.

Architexto. Explicamos las canciones como architextos plurigenéricos (Berrio, 2006: 146; Genette, *cit.* en Navarro, 1997: 56), dada su estructuración compositiva relacionada propiamente con los géneros mayores de la literatura; en concreto por su carácter narrativo-épico referencial y su funcionalidad dramático-apelativa.

Extendemos además esta categoría literaria hacia la intertextualidad ya que, por su base genérico- discursiva, las canciones del *corpus* se vuelven hipertextos: pequeños universos donde se mezclan referencias de carácter sociológico, de acuerdo con Bajtín (:6-7).

Desde la referencialidad y usos del lenguaje, las canciones tienden dialogo no sólo con tradiciones formales de la literatura y la música, sino con su entorno histórico- social.

Arquetipo. Es “la arquitectura y realización de superobjetos...orientados a la publicidad... porque los proponen como una demostración anticipada de la

cultura... el movimiento de las masas y el flujo social” (Badrillard: 192) Es también la iconicidad simbólica, ya que, de acuerdo con Umberto Eco (2005), los íconos son “representaciones de objetos e imágenes propuestos dentro de un sistema cultural que tienen las propiedades de sus denotados” (189-190).

Así es como funcionan las imágenes representativas de la cultura de masas: siguen modelos imitativos de imagen y formas de discurso estereotipadas representadas en las canciones difundidas principalmente desde el discurso nucléico- dominante.

Canción. De manera general para esta tesis, entendemos las canciones del *corpus* como códigos discursivos que proyectan su contexto cultural desde la oralidad lingüística vuelta “sistema de modelización secundario” (Lotman, 1982: 14); en cuyas hiperestructuras intrínsecas van implícitas formas archi-genéricas de la literatura, que aluden otros textos en su narratividad épico-referencial y dramático-apelativa (Nebot, 1981: 12-13); así como diversos contextos sociales dentro de su mismo espacio cultural.

Lengua, alusividad y cultura conforman nuestras canciones del *corpus* como manifestaciones discursivas; ya que, además, los usos retóricos de su lenguaje proyectan los mundos de vida, la identidad, la ideología y los puntos de vista de los compositores en dialogo con sus posibles receptores (Escamilla, 2005: XIII-XVII).

Cultura. Para esta tesis le entendemos con Lotman (1998: 153-162) como memoria, es decir, historia – implícita o explícita – intertextualizada en el discurso de las canciones del *corpus*.

La alusividad histórica siempre ocurre como una renovación que, a su vez, y de acuerdo con Clifford Geertz y B. Thompson, es también contenido simbólico en estructuras socializadas (1997: 26; 1998: 184-185): canciones producto de su propio espacio sémico-cultural siempre en dinamismo en tanto que aluden significación a ciertos grupos de individuos en situaciones existenciales concretas.

La estructura socializada (canción) que arroja significación cultural, y, para Tompson, es la propia cultura, se presenta como un mecanismo para su producción y recepción.

Contracultura. Dada la calidad alusiva y los usos lingüísticos en nuestras canciones, para los fines de esta tesis le entendemos como memoria histórica de su propia cultura (Lotman, 1998: 153-162) sólo que desde perspectivas populares es decir, cuando ocurre el rescate de estructuras verbales y musicales periféricas.

Es así que le entendemos además como discurso alternativo (1999:14): manifestación implícita y explícita de denuncia, gerga e identidad de grupos marginados; lo opuesto al Discurso nucléico central, representado por canciones cuya temática es de corte amoroso y, en general, el discurso que se impone mediáticamente⁶⁶.

La contracultura también se manifiesta en nuestras canciones del *corpus* como producto dispuesto al mercado de masas en estructuras de poder

⁶⁶ Véanse apartados 2.1. y 2.2. de esta tesis.

organizado (Thompson, 1998:184-185); al igual que el mayoritario discurso nucléico-dominante pero su diferencia temática radica en que, desde sus contenidos, crea dialogismo social: rescata elementos de la llamada contracultura mexicana inicial (1965-1970) entendida como discurso social, trasgresor del discurso oficial y se manifiesta dialógicamente en nuestro *corpus* que va de 1984 al año 2000, como un constructo architextual y polifónico donde convergen no sólo géneros musicales y literarios, sino diversas manifestaciones discursivas que, de manera polifónica, dotan de sentidos, significaciones y alusividad a la canción rocanrolera mexicana de fin de siglo y representan nuevas expresiones artísticas.

Dialogismo. Aplicamos para esta tesis la noción Bajtiniana de Dialogo – y dialogismo – dada la plurisignificación y plurialusividad de nuestros textos.

Bajtín – a través de Julia Kristeva (cit. en Navarro, 1997:6-7) – explica la dialogicidad del discurso literario en tres niveles: en el de la obra literaria

dialogante con otras obras, el de la obra literaria en relación con su espacio social y el de la obra literaria en relación con su alusividad histórica.

En nuestras canciones, este fenómeno polifónico ocurre en los tres sentidos:

a). Tienen diálogo y se cimentan en estructuras tradicionales de la canción y genérico-literarias renovadas.

b). En su discursividad socio-cultural, aluden sucesos de su propio tiempo mediante actos de habla (Searle, John 1990: *passim*) como son: la parodia o la denuncia, el testimonio, entre otros.

c). Mediante su intertextualización socio-histórica, además de la memoria de textual implícita (Lotman,1998: 153-162) que mencionamos de los géneros literarios y musicales, se logra el diálogo con las primeras expresiones musicales y literarias de la contracultura mexicana – que se gestaron desde mediados de los sesentas y en la década del setenta – que nuestros grupos versionan en algunas canciones creadas durante el periodo que va de 1984 al año 2000.

Discurso. En un orden sintagmático, entendemos nuestras canciones como “acto discursivo” (Escamilla, 2005: *passim*) porque englobamos su marco semiológico en tanto que sistema secundario de la lengua e incorporación de forma, dicción y ritmos al rock, junto con su marco semántico, es decir, el sentido de lo dicho: las representaciones socio-culturales que se desprenden de su contenido y la posición y *status* social de los grupos seleccionados para la producción, transmisión y recepción de sus canciones; que, en un orden estructural, manifiestan recursos retóricos para lograr el convencimiento de los posibles receptores sobre el punto de vista respecto de lo que se canta a través de la funcionalidad emotiva – que se manifiesta de manera implícita a través de las tonalidades de dicción y melodía – y la función referencial de su discurso(8-9). Al entender con García Berrio los géneros literarios como géneros discursivos (2006: 146), las canciones manifiestan su calidad textual y dinámica al hibridar estructuras genéricas de la literatura y la música populares y lograr “dialogismo” (Bajtín, cit. en Navarro, 1997: 6-7) con la contracultura mexicana de los años sesentas y setentas.

Discurso Nucléico; Discurso Alternativo-social. Al explicar nuestras canciones como una forma dinámica de discurso, estas diluyen las fronteras del discurso central o dominante, es decir, las fronteras entre los discursos como el amor, el desamor la soledad, la diversión y el discurso alternativo-social (temas políticos, sociales, de identidad, de trasgresión). Describimos cómo el discurso nuclear se reinventa en el rock mexicano y ponderamos el discurso alternativo, ya que brinda elementos no sólo lingüísticos y literarios sino además sociológicos para, a través de las mencionadas temáticas, estudiar la cultura mexicana en una categoría más amplia que la de literatura.

Mediante las nociones lotmaneanas de “núcleo” y “periferia” (lo sistémico y lo extra-sistémico) (1999: II-IV) detallamos la incorporación de elementos musicales del rock rupestre y el rock urbano al mercado de consumo de masas del que forman parte nuestros artistas seleccionados, en cuyas musicalizaciones, alusiones y usos lingüísticos, vuelven imprecisas las fronteras discursivas entre el discurso dominante y el alternativo.

Estructura Con base en la idea de género como “cualquier clase o tipo de discurso determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras” (Beristáin, 1997:231), hacemos repaso a la alusividad misma de los géneros literarios en nuestras canciones; las definimos en principio como estructura genérico-literaria.

Sin embargo, este mismo carácter alusivo les vuelve estructuras dinámicas de carácter extrínseco a la literatura y, al código de la lengua, se le suma el

código musical y la alusión a otros textos (principalmente de índole periodística) que hacen que la canción –entendida como estructura architextual – se vuelva un “hiper-código” (Eco,2005: 122, 123) y una “estructura socializada” (Thompson,1998: 134-135) ya que su carácter simbólico le vuelve objeto de producción, recepción y consumo para un espacio social determinado.

Intertexto. Para los fines de esta tesis, entendemos intertexto como la alusividad a otros textos que logran nuestras canciones del *corpus* a partir de sus figuras de pensamiento y usos retórico-estilísticos del lenguaje (Beristáin, 1996: 7).

Dicha alusividad logra dialogismo (Bajtín, cit. en Navarro, 1997: 6-7) al proyectar contenidos estéticos, pero también histórico-culturales y sociales, que van desde las mismas formas genérico-literarias, hasta hipertextos B (Genette cit. en Navarro, 1997:58): textos renovados cuyas temáticas pasan de ser novela literaria, a ser película y finalmente canción; de ser revista a ser canción y de ser jerga de determinados grupos sociales a recurso de dicción en algunos de los textos seleccionados para el *corpus*.

Este dinamismo textual deviene, de manera general, hacia el discurso alternativo en el rock mexicano, mismo que caracterizamos en el apartado conclusivo de esta tesis.

Literatura. Para los fines de esta tesis entendemos la literariedad de nuestras canciones como textos cuyo lenguaje verbal y oral se sustentan en diversos ritmos musicales delimitados hacia adentro de su espacio cultural (Lotman cit. en Beristáin, 1997: 305).

Les estudiamos como un sistema de significación secundario que no se sustrae de su historia literaria genérico-cultural (Lotman, 1982:34; Nebot, 1981:6) y les vuelve architextos plurigenéricos (García Berrio, 2006: 146).

Extendemos la noción de literatura hacia el uso del habla coloquial, tal como lo pretende la neo-retórica (Bylon, Fabre, 1994: 146), ya que, además de articularse de un modo discursivo, nuestras canciones tienen calidad plurisignificativa: son dispuestas a provocar algo en los receptores a través de usos retóricos.

De acuerdo con nuestros textos, definimos literatura como: todo texto plurigenérico capaz de recoger y transmitir memoria cultural como una forma de discurso con usos y fines retóricos específicos.

Rock. Al ser producto de un espacio cultural específico en tanto que lenguaje y “texto que transmite memoria de cultura” (Lotman: 1998: 153-162), se entiende la canción rocanrolera mexicana – en principio – como la incorporación del *blues* y el *jazz* anglosajón al cancionero mexicano, pero que logra los primeros indicios de autenticidad al cantarse en español e incluir en su temática problemáticas sociales de nuestro espacio cultural.

Se le entiende además como una manifestación discursiva que cambia sus tópicos recurrentes a partir de la contracultura mexicana y se manifiesta de manera dialógica a nuestros días (1984-2000) como un constructo architextual y polifónico donde convergen diversas formas literarias (Bajtín, cit. en Navarro: 6-7) – con preponderancia en la narración épico-referencial – que deviene en

una manifestación simbólica modelizada por su propia cultura para su producción, transmisión y recepción (Thompson, 1998:201).

Texto. Las canciones del *corpus* adquieren calidad textual – y también discursiva – al manifestarse de manera dinámica y viva dentro y fuera de nuestra cultura.

Dicha cualidad se nos revela de manera centrífuga por su capacidad de significación múltiple (Van Dijk, 1997: 9) y por lo tanto por ser receptores y transmisores de memoria viva dentro de una colectividad (Lotman, 1981: 18-19).

Esta cualidad de memoria cultural dinámica y centrífuga donde se funden dos códigos – el musical y el literario – y diversa alusividad discursiva de carácter sociológico, artístico, histórico, identitario, político, etc... así como también actos de habla – denuncia, ironía, testimonio, parodia, etc. –; reflejados en formas genéricas de la literatura dentro de la canción rocanrolera mexicana, le da a nuestras canciones del *corpus* carácter architextual (García Berrio, 2006: 146).