



UNIVERSIDAD MICHUACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
FACULTAD DE HISTORIA

PROGRAMA DE DOCTORADO
PROMOCIÓN 2007-2010

**SUBALTERNIDAD Y CONTRACULTURA. HISTORIA DE TRES
PROTESTAS JUVENILES EN EL VALLE DE TOLUCA**

TESIS

QUE PRESENTA
JOSÉ ANTONIO TREJO SÁNCHEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA

DIRECTOR DE TESIS
DR. JUAN ÁLVAREZ-CIENFUEGOS FIDALGO

MORELIA, MICHOACÁN, JULIO DE 2011

INDICE

INTRODUCCIÓN 3

CAPÍTULO I. ACTIVISMO Y BOHEMIA EN LAS CULTURAS JUVENILES: CONTESTATARIOS, REBELDES Y SUBTERRÁNEOS EN EL VALLE DE TOLUCA

| | |
|--|----|
| Cambio social y cultural | 13 |
| Anomia y personalidad marginal | 15 |
| La juventud: metáfora del cambio social y cultural | 18 |
| El nacimiento de la contracultura juvenil | 23 |
| La subcultura juvenil | 32 |
| Neotribalismos contemporáneos | 39 |
| Contraculturas, subculturas y tribus juveniles en México | 44 |

CAPÍTULO II. EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE LOS SETENTA EN LA UAEM: ACTIVISMO Y DISIDENCIA JUVENIL

| | |
|--|----|
| Una escasa historiografía | 52 |
| Un encuadre histórico desde el “mayo del 68” | 55 |
| La brecha generacional | 61 |
| El fantasma del 68 | 66 |
| El festival de Avándaro: una ruptura cultural | 69 |
| Un primer acercamiento: los protagonistas | 76 |
| La preparatoria popular y las primeras disputas internas | 81 |
| La huelga más difícil | 85 |

CAPÍTULO III: EL PUNK EN LA PERIFERIA TOLUQUEÑA

| | |
|---------------------------------------|-----|
| El punk en escena | 97 |
| El origen <i>underground</i> del punk | 104 |
| El monstruo punk | 107 |
| El punk mexicano | 111 |
| De historias del punk nacional | 115 |
| La herencia punk en Toluca | 129 |
| Historia en el guetto Hña | 132 |
| Por el territorio de Mete-punk | 143 |
| Para una coda | 149 |

CAPÍTULO IV: ASALTO DEL GRAFFITI: ENTRE LO LEGAL Y LO ILEGAL

| | |
|---|-----|
| Reconstruyendo el graffiti más allá de paredes y <i>crews</i> | 161 |
| Historias sobre el Graffiti toluqueño | 172 |
| La conexión con la cultura Hip-Hop | 177 |
| Encuentros y desencuentros | 184 |
| Balance de la subcultura | 190 |

CONCLUSIONES 196

INTRODUCCIÓN

La protesta juvenil es una de las representaciones más difundidas en el imaginario social de los países occidentales. Con el reconocimiento de las revueltas estudiantiles y las manifestaciones contraculturales que se derivaron después de los sesenta, como el movimiento hippie, la protesta antinuclear y la idea de revolución como proclama generacional, los jóvenes se encontraron en la vanguardia de las transformaciones socioculturales más intensas del siglo XX. A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta fueron los indiscutidos protagonistas del cambio social y cultural en los países que presentaban un desarrollo industrial avanzado, mientras el movimiento obrero pasaba a segundo término en las interpretaciones ideológicas y políticas del momento.

En nuestro país, los ecos de aquella rebelión generacional irrumpieron las puertas del autoritarismo político y desataron toda una serie de eventos y acontecimientos todavía difíciles de interpretar y reconocer en las múltiples manifestaciones del espíritu de época de una generación: nuevas formas de práctica política y transformaciones en el nicho de la vida cotidiana (revolución sexual, igualdad de géneros, el rock como música generacional, el consumo de las drogas como una expansión de la mente, la utopía y el rechazo del mundo adulto mediante nuevos lenguajes) como síntomas de una necesidad de vivir imaginativa y lúdicamente en el presente.

Al iniciar la presente investigación histórica y antropológica, se había considerado un recorrido en el presente de la ciudad de Toluca, para registrar aquello que fuera o pudiera ser considerado como contracultural y subalterno, según los parámetros y premisas de ciertos autores emblemáticos como los escritores José Agustín y Theodore Roszak, o bien autores que han vuelto a reconsiderar los atributos, herencias y debates presentes bajo el término de la contracultura en nuestros días como Ken Goffman, Joseph Heath y Andrew Potter.

Sin embargo, hubo que reconocer que no se trata de textos típicamente científicos, en sus historias existe una narración de gran alcance en la que se mezclan la historia de la cultura pop, el manifiesto político y el análisis social, se trata de libros que coinciden en el reconocimiento de la contracultura, en su espíritu contrario a las normas, en la rebelión como signo de diferenciación y el nacimiento del joven rebelde, como una figura histórica reciente, que ya ha producido tanto una sociología como una antropología en nuestro país.

Sobre esto último, en algún momento de la investigación, la presencia del joven rebelde contemporáneo se hacía cada vez más manifiesto porque las fotografías y audiovisuales consultados eran verdaderos manifiestos de su representación. En particular, atrapó nuestra atención una imagen de un joven alemán en actitud despreocupada frente al río Rhin en Colonia, con unas botas de piel en el suelo y recostado sobre un pretil de la orilla. Al fondo, la típica imagen de una urbe industrial y próspera presente en las sociedades desarrolladas de la posguerra en el siglo XX. Se trata de un joven que reúne las características ejemplares de toda una generación: hijo distante de la sociedad industrial de masas, vagabundo en medio de su tiempo y una actitud provocativa hacia el bienestar moderno. Su presencia en un margen de la ciudad puede representar muy bien una actitud de desapego y anomia con respecto a un mundo que se había vuelto crecientemente adverso y desconocido.

Hay que confesar que la imagen chocaba con la representación personal de los años sesenta y setenta, llena de jóvenes iracundos en las calles, manifestaciones estudiantiles y presencia de guerrilleros heroicos como Guevara y Lucio Cabañas. La otra cara de la moneda son otras imágenes como la arriba comentada, denotan una menor violencia y son compartidas por igual en esas generaciones, para presentarnos series de jóvenes festivos y dedicados a modificar algún aspecto de su cuerpo con alguna indumentaria artesanal, una cabellera especial, una cadencia corporal que aún se observa en las tribus urbanas juveniles de nuestro tiempo: apropiación manifiesta del propio cuerpo para pretender las posiciones menos rígidas posibles para poder recostarse, sentarse o inclinarse sin guardar de por medio ninguna clase de moral o prohibición públicas. En el propio cuerpo se permiten ensayar una nueva libertad y apuesta colectiva.

De este modo, habría toda una literatura y una cuota de lecturas que busca interpretar las novedades y gracias de esas generaciones sobre el devenir de las sociedades contemporáneas. Representan voces discordantes del *statu quo* y pensadores críticos de su tiempo que encontraron en los jóvenes el nuevo sujeto o la nueva promesa para la transformación social y cultural.

Estos autores referidos no construyen necesariamente un nuevo enfoque teórico o histórico, sino que de las herramientas existentes en la ciencia social intentaron sacar las primeras interpretaciones y consecuencias de la emergencia y novedad del nuevo protagonismo de los jóvenes a partir de la posguerra. En este sentido, son observaciones y exploraciones que se han realizado al vuelo, en el momento de los acontecimientos “en caliente”, impresos sobre el tintero que vienen de observar la manifestación callejera y la propaganda en circulación, testigos directos de las primeras expresiones de disidencia y organización para la protesta, como otras formas de hacer política, directamente relacionadas con la renuncia al mundo de los adultos.

Se trata de continuar la herencia de aquellas lecturas emblemáticas, para el estudio histórico de tres oleadas particulares de protesta y disidencia en la ciudad de Toluca. Con el afán de brindar un primer balance de la forma en que se ha manifestado localmente el llamado espíritu de la protesta juvenil contemporánea. Y cimentar el inacabado trabajo de registro de las resonancias, las herencias y las influencias de la contracultura de los sesenta en el ámbito sociocultural de una ciudad. Dada su asociación como el asiento del poder político más representativo del autoritarismo mexicano, se pudiera pensar que la disidencia, la contestación y el alboroto contra la autoridad estarían ausentes, resultar inexistentes o estar delicadamente reducidas bajo el régimen de la vigilancia y el control dominantes.

Nuestro interés por la contracultura juvenil quiere convertirse en una escritura de la historia cultural como una sucesión de estremecimientos producidos por la incomodidad de unos cuantos –los hippitecas, en principio, pero también los punketas mexicanos o los graffers con sus recientes placazos- en el seno de las estables y muchas veces opresivas estructuras sociales, modificándolas, impáctandolas, incesantemente a lo largo del tiempo. Este se

construye a varias voces y en diferentes registros, es un documento sobre los movimientos contraculturales desde el ángulo peculiar de algunos de sus más destacados protagonistas.

Este trabajo de corte histórico y antropológico, procura navegar en donde la inconformidad y la estridencia musical y de estilo se mantienen vivas, para hacer del entorno social un lugar para la comunidad utópica imaginada (asamblea, crew, colectivo) y la incursión en el paisaje urbano y rural que modifica las sensibilidades y las relaciones con el mundo de los adultos y de otros jóvenes, que deciden de vez en cuando “agitar un tanto las aguas” del orden social.

Subalternos y neotribales

En una historia cultural reciente, la antropología y la historia se combinan para tratar el cambio cultural generado en la segunda mitad del siglo XX. Encontrando que los jóvenes nacidos en la posguerra fueron los principales protagonistas de las novedades culturales de fin de siglo pasado. En la primera disciplina se ubica el juvenólogo español Carles Feixa, que hace un repaso a esas novedades desde una antropología de la juventud que construye e interpreta con las herramientas de la etnografía y la cultura.

Su punto de partida es el trabajo de Robert Hall, promotor de los estudios culturales en Inglaterra, quien observa que la ruptura generacional de los movimientos juveniles de posguerra puede considerarse como el crecimiento del “underground generacional”, ha estado trabajando en una dialéctica que puede ser vista como un movimiento entre dos polos: el expresivo-bohemia y el activista-radical.

“El polo expresivo acentúa lo personal, psíquico, subjetivo, cultural, privado estético o bohemio –elementos en el espectro de las emociones y actitudes políticas. El polo activista, en cambio, acentúa lo político, social, colectivo, el comprometerse en la organización –la finalidad pública del espectro. El *momento expresivo* da énfasis a un estilo revolucionario; el *momento activista* al desarrollo de una estrategia revolucionaria. El expresivo facilita a menudo el lenguaje a través del que

se extrae el combustible subterráneo, anárquico, psíquico de la rebelión –las fuerzas del ello. El activista facilita la energía social, modeladora, organizadora, conductora”¹.

Como vemos, la tensión y combinación dialéctica de ambas polaridades darían una explicación a los momentos e historia de las “tradiciones juveniles subterráneas”: una tradición “bohemia”, centrada en el ataque al puritanismo y en el ensayo de un estilo de vida “disipado”; y la tradición “radical”, centrada en la más articulada protesta estudiantil, cultural o política. Las dos tradiciones estarían presentes en los movimientos juveniles de posguerra; desde la generación *beat* en Estados Unidos, al mayo francés en 1968, donde el eslogan del movimiento registra estos dos extremos contradictorios: “la imaginación al poder”.

Los estudios culturales aportarían esta perspectiva en la atención por las subculturas, donde las tensiones entre grupos dominantes y grupos subordinados pueden verse reflejadas a partir de estilos de vida confeccionados por objetos cotidianos dotados de un doble significado: por un lado, advierten al mundo “normal” de los peligros de una siniestra presencia –la de la diferencia- y atraen sobre sí vagas sospechas, risas incómodas, “iras virulentas y mudas”. Por otro lado, para quienes los erigen en iconos y los esgrimen como evangelio o anatema, estos objetos se convierten en signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor ².

La cotidianidad y la cultura subterránea devienen en estilos de vida y subculturas que bordean permanentemente ambos polos: la bohemia y el activismo. El primero, para enfatizar los cambios individuales y vitales, el segundo para imponer la política y la lucha por resistir, subvertir o transformar el mundo. De esta manera, podemos disponer de dos rutas para el entendimiento y registro de la rebelión juvenil contemporánea.

¹ Feixa, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 83.

² Hebdige, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 15.

Por este camino, las prácticas etnográfica e histórica son relevantes en la comprensión del significado del estilo en la subcultura y de los mensajes que subyacen a su desfiguración por el poder y la hegemonía cultural prevaleciente. Como sugiere Duck Hebdige, se trata de entender el ruido más que al sonido, que es la norma o regla del mundo cultural: la interferencia de la secuencia ordenada de los acontecimientos y fenómenos del mundo social.

La historia cultural puede ofrecernos además otra estrategia metodológica más, la combinación entre fuentes audiovisuales (documentales, producciones independientes de audio y video, programas de televisión) y fuentes orales (testimonios y entrevistas). Los historiadores estudiosos de lo subalterno manifiestan que los relatos históricos se pueden complementar con los relatos etnográficos para mantener la imaginación del investigador. Estos estudios combinan el material de archivo con el trabajo de campo para analizar los procesos culturales de la dominación política y la formación de las modernidades, los diferentes caminos entre la ley de Estado y las legalidades populares, es decir, la relación conflictiva entre actores dominantes y dominados³. Se trata de construir una historia antropológica inspirada por la atención a las minorías, heréticos y subalternos a lo largo de una historia ocultada por el orden político dominante y la historia de la cultura oficial.

En este sentido, la práctica etnográfica se combina con la historia de los archivos y fuentes oficiales e institucionales, para triangular y observar precisamente las contradicciones y controversias entre dos entidades opuestas: por una parte las de la patria sojuzgada, y por la otra, la del súbdito colonizado. Se trata de no dar por sentado lo que los escritos oficiales reconocen acerca de los sujetos subalternos, para dar cabida a sus propias perspectivas críticas, que en nuestro caso apenas ha comenzado a preocupar a la historia cultural presente.

³ Dube, Saurabh *Sujetos subalternos*, México, El Colegio de México, 2001, p. 30.

La historia de tres rebeldías juveniles

Para ello, en el primer capítulo se presentan las perspectivas teóricas del trabajo, que consisten en reconocer una profunda transformación de la vida cotidiana y el orden cultural contemporáneo, gracias a una emergencia de las culturas juveniles, como portadoras de las contradicciones y novedades de esta nueva condición en las sociedades occidentales. Se repasan las aportaciones de tres grandes enfoques predominantes en el estudio de estas nuevas identidades, sensibilidades y micro-culturas juveniles, correspondientes a tres momentos de trabajos y estudios, que tuvieron su influencia y su particular punto de vista sobre lo que acontecía en el ámbito de la resistencia y la protesta juvenil. Se hacen las acotaciones pertinentes para su aplicación en una investigación para la sociedad mexicana, para mantener la riqueza de sus premisas y para poder reflexionar sobre algunos debates y realidades presentes en el ámbito de tres culturas juveniles en particular (comunales, bandas y grafitos).

En el segundo capítulo, se considera indispensable para la memoria venidera y de interés para el quehacer histórico y antropológico recurrir a los eventos del movimiento estudiantil acaecido en el invierno de 1976-1977, que es un acontecimiento escasamente recordado y pobremente registrado por las ciencias sociales locales. Al igual que las rebeliones juveniles y estudiantiles de finales de los sesenta, el ejercicio de la protesta y la rebeldía alimentó la batalla que se produjo entre los estudiantes de aquellos años y los ordenes autoritarios que personalizaron con su reelección dos exrectores; la del Rector Dr. Guillermo Ortiz Garduño y la de Jesús Barrera Legorreta. La recapitulación del evento permitirá reconocer los profundos alcances del movimiento, aunque el activismo y la contracultura fueran sólo directamente promovidos por minorías ideológicas en las universidades y pequeñas comunales de *hippitecas*, su discrepancia también significó una brecha en el orden estatal autoritario, para la posterior decantación de otras disidencias juveniles.

En el tercer capítulo se ensaya una microhistoria del movimiento local punk en el entendido de que todavía son escasos sus registros y muchas las historias y crónicas aún por recuperarse. Dos son los referentes a reconstruir: la expresión colectiva del punk otomí en San Cristóbal Huichochitlán y San Andrés Cuexcontitlán, poblados y comunidades al norte de la ciudad; y la de la agrupación de Los Orines de Puerco, con Raúl rock a la cabeza, en Metepec, municipio conurbado a la capital mexiquense. Alrededor de ellos pueden registrarse muchas de las primeras manifestaciones y expresiones culturales de este movimiento en la ciudad. En particular, han destacado por su persistencia y creatividad, llamando la atención y obteniendo la simpatía de cronistas, periodistas, promotores culturales y otros grupos juveniles en el Valle de Toluca. Alcanzando el reconocimiento en el plano nacional gracias a las letras compuestas en el idioma otomí del grupo Ñu Box (Ayuda Mutua) y la combinación de su trabajo artesanal con la organización de conciertos punk, por Raúl Rock y sus hermanos en Metepec.

En el cuarto capítulo se presenta el llamado arte gráfico urbano o graffiti; pertenece a la tradición de protesta juvenil de los sesenta que hicieron de las bardas pintadas espacios para la publicación de sus *slogans* y demandas; también es heredero del trabajo de las bandas juveniles de finales de los ochenta por reterritorializar los barrios urbanos producto de la especulación inmobiliaria y la privatización de los espacios, al convertir el muro en una incesante ventana de expresión personal y colectiva, frente al anonimato y las condiciones excluyentes producto del desorden urbano. La novedad en los noventa es su articulación a un movimiento subterráneo que proviene del **bronx** neoyorquino estadounidense, producto de las influencias de la música disco, el *reggae*, el *dub* y otras formas de música jamaicana, aderezado por la fiesta del barrio bajo negro norteamericano.

Entendemos las actuales expresiones juveniles en torno al *tagger*, el graffiti urbano y el arte callejero como una continuidad de las corrientes alternas del movimiento juvenil, donde cada nueva generación retoma de la anterior sus experiencias y sus significaciones imaginarias plasmadas en la vida cotidiana (creaciones socioculturales), la memoria oral, escrita, gráfica y teórica.

Finalmente, no queda más que agradecer a las instancias y personas que contribuyeron con sus críticas y revisiones al mejoramiento del presente trabajo. Al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (Conacyt), por la beca que hizo posible los estudios escolarizados y el trabajo de campo de la presente investigación. La paciente y dedicada labor de dirección de tesis durante cuatro años del Dr. Juan Álvarez Cienfuegos Fidalgo. Y las revisiones siempre atinadas y juiciosas cada fin de semestre, que permitieron apuntalar las inconsistencias en los avances de investigación presentados, sustentadas por el Dr. Roberto Sánchez Benítez y el Dr. Francisco Javier Dosil Mancilla. Y como también es familiar, deslindarles de las ausencias y debilidades que sólo corresponden a este tesista.

A mi familia que con el avance del doctorado fue creciendo con la llegada de dos hermosas pequeñas, que junto a mi maravillosa pareja contribuyeron con su ánimo y compañía a enfrentar el difícil reto de investigar, escribir y reflexionar continuamente las entradas y salidas pasadas y presentes en el *underground* toluqueño.

A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), por los permisos laborales y académicos para consentir que uno de sus profesores mantuviera una estancia tan extendida en otro estado y al Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) por su hospitalidad y el consentimiento en su programa de un explorador de las comunidades disciplinarias en las ciencias sociales.

Zinacantepec, Estado de México; Junio 2011.

CAPÍTULO I
ACTIVISMO Y BOHEMIA EN LAS CULTURAS JUVENILES:
CONTESTATARIOS, REBELDES Y SUBTERRÁNEOS EN EL VALLE DE
TOLUCA

En este capítulo se presenta el marco interpretativo para abordar la cuestión de la protesta y la rebelión juvenil en estudios de caso, que se estudian desde una antropología e historia culturales.

Se presentan dos consideraciones básicas del trabajo, una que consiste en reconocer la existencia de una profunda transformación de la vida cotidiana y el orden cultural contemporáneos después de la segunda mitad del siglo XX, que a su vez se configura gracias a una emergencia de las culturas juveniles, como portadoras de las contradicciones y novedades de esta nueva condición en las sociedades occidentales.

A continuación se repasan las aportaciones de tres grandes enfoques predominantes en el estudio de estas nuevas identidades, sensibilidades y micro-culturas juveniles, correspondientes a tres generaciones de estudios e investigaciones, que tuvieron una influencia en el mundo académico y un particular punto de vista sobre lo que acontecía en el ámbito de la resistencia y la protesta juvenil. Bajo este orden, se hacen las acotaciones pertinentes para su aplicación en una investigación para la sociedad mexicana, procurando mantener la riqueza de sus premisas y con la finalidad de poder reflexionar sobre algunas realidades locales en el ámbito de tres culturas juveniles (comunidades, bandas y grafitos).

Y como se ha adelantado líneas arriba, dichas premisas teóricas se resuelven en una particular metodología de trabajo propuesta en este proyecto, que busca reconocer la subalternidad como objeto de estudio estratégico en las ciencias sociales, principalmente para el estudio de los grupos juveniles contemporáneos.

Cambio social y cultural

Para comprender de una manera histórica algunas manifestaciones de la rebelión juvenil, es preciso argumentar que los jóvenes viven hoy con mayor dramatismo que el resto de la población las contradicciones culturales de nuestro tiempo, produciendo una serie de tensiones y paradojas que apenas la historiografía moderna comienza a registrar.

El aniquilamiento de las sociedades rurales del siglo XIX por el capitalismo industrial del siglo XX ha significado una revolución en el estilo de vida y en una nueva sensibilidad de valores y comportamientos que configuran un nuevo ambiente cultural⁴, donde la cultura juvenil se ha vuelto la matriz de esta revolución cultural echada a andar después de terminada la segunda guerra mundial del siglo pasado⁵.

Pero sería hasta los acontecimientos históricos de las décadas de los sesenta y setenta (en países occidentales como Estados Unidos, Alemania y Francia), marcadas por la movilización de sectores generacionales y universitarios, que puede registrarse la emergencia de una protesta específicamente juvenil. La radicalización de aquellos años le perteneció a los jóvenes, aunque fue anticipada por contingentes reducidos de disidentes y automarginados culturales etiquetados de varias formas (beatniks, *hipsters*, existencialistas), que influyeron para rechazar la condición de niños o de adolescentes y para negar la legitimidad y autoridad de cualquier generación que tuviese más de treinta años. Las raíces de esta nueva generación, hay que buscarlas en los cambios más importantes que este sector presentó a mitad del siglo pasado en las sociedades occidentales.

En particular, se destacan tres fuentes de cambio cultural que le dieron a la protesta juvenil su actual configuración contemporánea. Estas tres fuentes son señaladas por Eric

⁴ Feixa Pámpols, Carles, “Los nuevos modelos culturales”, *Historia Universal*, Tomo 20, Lima, Salvat, 2005, pp. 84-136.

⁵ Cfr. Carandell, José Ma., *La protesta juvenil*, Barcelona, Salvat, 1973.

Hobsbawm⁶ como componentes de la novedad de la nueva cultura juvenil emergente a partir de la segunda mitad del siglo XX. La primera resultó cuando la juventud dejó de verse como fase preparatoria para la vida adulta, para constituirse en una fase determinante para la sociedad occidental, sino como su mejor estadio. En la mayoría de los países de posguerra la clase dirigente fue considerada como una verdadera gerontocracia a los ojos de los nuevos actores políticos. Esta brecha generacional enfrentó a quienes mantenían el poder político y aquellos jóvenes que mostraban dudas y críticas hacia todos aquellos mayores de treinta años, quienes eran considerados como decadentes y faltos de vitalidad para adoptar los nuevos modos de conducta y pensamiento sobre la sociedad. La juventud lo era todo, resumía ahora las aspiraciones de la mayoría de las sociedades de posguerra. El poder, la influencia y el éxito se encontraban reservados para los adultos y era una realidad social que chocaba con las aspiraciones de los sectores juveniles más conscientes de la sociedad. La extensión de la esperanza de vida y la rápida transformación en el mundo del trabajo que requería de edades más vigorosas determinaron que las sociedades ampliaran el espectro de su población joven y redujera el rango de edad para la vida productiva, un adulto entre los treinta y cuarenta años poco podía hacer para mantenerse con una movilidad ascendente dentro de la nueva estructura laboral de las sociedades de posguerra.

La segunda fuente de cambios profundos lo constituyó la autonomía que la juventud alcanzó gracias a hechos como el aumento de años en la esperanza de vida (que aumentó las poblaciones en rangos de edad considerados como de juventud) y el creciente poder adquisitivo que lograron las emergentes clases medias. Pronto se formaron generaciones con conciencia propia y fortalecimiento de sus solidaridades y relaciones sociales con sus iguales compartiendo una misma cultura y consumo generacional. La expansión del acceso a la educación secundaria y universitaria permitió que grandes conglomerados de estudiantes tomaran conciencia de su propia existencia individual y colectiva, distinta al mundo de los mayores. Aunado a un crecimiento de las industrias del entretenimiento y la vestimenta que crearon grandes mercados entre estos sectores: discos, pantalones de mezclilla y accesorios para el cuidado personal y el deporte. Lo anterior, hizo posible

⁶ Cfr. Hobsbawm, Eric, *Historia del Siglo XX*, Capítulo XI, La revolución cultural, Barcelona, Crítica, 1995.

alcanzar una ventaja tangible sobre otros grupos de edad más conservadores y menos adaptables a los modernos estilos de vida y consumo de posguerra.

La tercera particularidad de la nueva cultura juvenil en las sociedades urbanas de occidente lo fue su innegable internacionalización. Al igual que las protestas de finales de los sesenta y setenta, las raíces culturales y sociales eran compartidas por vez primera a escala planetaria. La condición juvenil comenzó a volverse global. Los estilos de vida basados en las prendas deliberadamente humildes y de origen proletario (los famosos jeans de mezclilla) y el gusto por la música como el rock, permitieron que grandes poblaciones del mundo encontrarán una especie de sentido común fácilmente intercambiable y adaptable a los distintos contextos socioculturales del planeta. Los medios masivos de comunicación como la televisión y la radio y recientemente las nuevas tecnologías satelitales y digitales han favorecido la extensión de la condición juvenil hacia todos los rincones del mundo. En América Latina, el idioma y la literatura reflejados en la circulación común de grandes novelistas y narradores nacionales permitieron también sostener una condición juvenil más allá de las fronteras políticas y geográficas.

Anomia y personalidad marginal

Desde la sociología, tales momentos se observan como de profundo malestar y cambio de las formas sociales presentes, donde la nueva composición social no termina por estabilizarse tanto en sociedades no industrializadas como en las sociedades hiperindustrializadas, se le reconoce como la emergencia de un período de anomia social y cultural⁷. Visto de aquel modo, es el momento en que se permite comprender cómo las discontinuidades entre dos tipos de estructura social que se suceden en la continuidad conllevan la aparición de series de hechos particulares, individualmente reconocibles y por tanto irreductibles a una forma cuanto que desbordan el marco de la sociedad estable capaz de fijar dichas reglas o normas. En la frontera, en el límite de los dos mundos, surgen los hechos de anomia que desde la sociología pueden registrarse estadísticamente (como en el

⁷ Cfr. Duvignaud, Jean, *Herejía y subversión*, Barcelona, Icaria, 1990.

clásico caso del suicidio de Emilio Durkheim⁸), aunque también son observables en momentos que pueden mostrarse como nihilismo contemporáneo y exacerbación de hechos que no admiten el principio de ordenamiento social prevaleciente: violencias urbanas, sucesos aberrantes, crímenes sorprendentes, desarrollos de neurosis, enfermedades desconocidas, biografías inclasificables (o personalidades anómicas, que suelen estar al margen del orden establecido).

La anomia es el concepto que se utiliza para designar las manifestaciones inclasificables que acompañan el difícil tránsito de un tipo de sociedad que se degrada, a otro que le sucede y que no ha tomado forma todavía. Los elementos perturbadores y desordenadores pueden tomar tres caminos: el primero cuando aquellos pierden su extrañeza y son reabsorbidos por la trama de la nueva sociedad; el segundo, sucede si el hecho “no reductible a las reglas” se ha convertido en generador de nuevas reglas y pierde su carácter desintegrador; y el tercero, simplemente pasa por alto y es olvidado o queda desaparecido con el tiempo, porque la posibilidad que representaba nunca se haya manifestado como una norma establecida.

Lo que interesa destacar es que hay una franja o dominio donde la anomia encuentra una serie de remanentes o figuras particulares, casos o síntomas de renunciaciones y subversiones del orden establecido, que ocupan la marginalidad como espacio de creación y experimentación de novedades, que más tarde o temprano serán desplazadas o retomadas por el nuevo orden prevaleciente. Los momentos de esta dialéctica social pueden presentarse, según Jean Duvignaud, en tres órdenes de fenómenos contingentes:

El primero consiste en que la sociedad tradicional o en proceso de sustitución domina porque proyecta sus órdenes provisionalmente sobre el nuevo tipo de sociedad que aún no termina por definirse como un complejo de agrupaciones, valores y actitudes, y se le impone porque la segunda nunca se presenta de manera inmediata. En consecuencia, las

⁸ En su obra clásica *El suicidio* (1897), un hecho particularmente individual podía ser explicado en términos de factores sociológicos relevantes, gracias al cruce de tasas de suicidio, con variables tales como ciertas psicopatologías individuales, la raza, la herencia y el clima. En momentos de crisis social y relajamiento de los vínculos morales de una sociedad, ciertos grupos sociales son más propensos que otros al suicidio: George Ritzer, *Teoría sociológica clásica*, México, Mc Graw Hill, 1993, pp. 218-223.

novedades sugeridas o presentadas por las individualidades anómicas permanecen siempre moldeadas o informadas por el tipo de sociedad anterior.

El segundo, que el fenómeno anómico ligado a la mutación o cambio de las sociedades es siempre individual, ya que los sectores menos favorecidos por el cambio o más afectados por el mismo, se ven imposibilitados de responder afirmativamente y son aquellos sectores privilegiados (artistas, místicos, bohemios, revolucionarios, enfermos mentales) emergentes en los márgenes de la vida social que con sus actos contingentes e irrepetibles muestran las fisuras en el sistema.

Y tercero, estas individualidades no sólo serán las víctimas crucificadas o reprimidas del cambio aún por finalizar, sino también constituyen las matrices de actitudes, de creencias, inclusive de instituciones nuevas. Las personalidades anómicas lo son en la medida en que muestran su capacidad de anticipar en el presente las experiencias sociales venideras, apareciendo por su incompreensión como formas de escándalo, locura o subversión para la sociedad que se transforma y no admite que su tiempo como orden establecido ha llegado a su fin.

Otros estudiosos e intelectuales han buscado interpretar y analizar los alcances y orientaciones de esta transformación cultural, como lo presenta Luis Britto para el caso de América Latina, que no desconoce lo que sucede en otras latitudes al respecto. Al contrario, sería un caso en que las sociedades de la región han pasado por mayores momentos de anomia que sus contrapartes anglosajonas y europeas. Para el autor referido, la aparición de subculturas y contraculturas es el proceso en que se manifiesta el conflicto y el cambio cultural de las sociedades.

En el momento en que un sistema cultural cierra la posibilidad de integración de sus subculturas, éstas pasan a ser contraculturas, y los sectores que participan de ellas son definidos como *marginales*, o no integrados, o excluidos⁹. Se entablan entonces una

⁹ Cfr. Britto García, Luis, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Nueva Sociedad, 1991.

oposición y lucha simbólica, que separa a los marginadores, quienes niegan la diversidad de su entorno cultural y se encierran en un mundo progresivamente empobrecido. Mientras los marginados por su parte viven irremediabilmente en el mismo ambiente que los rechaza. Están obligados a prestar su adhesión y obediencia a una cultura que los margina y a la que le disputan una mayor atención a lo que determinan sus nuevos criterios y valores. Lo que marca una existencia contradictoria para el marginado, rechaza y se rebela en una sociedad donde sus normas y valores le son contemporáneos.

Surge entonces una caracterología del marginado. Se trata del individuo que ésta atrapado en medio de dos mundos: uno que lo excluye y otro que aún no existe para su adecuada aceptación, el marginado tiene que navegar en la dificultad permanente de aceptar su destino y luchar por no desaparecer del mapa. Adquiere la conciencia de solidaridad con sus semejantes, aquellos que presentan una situación similar de rechazo; mantiene una actitud alerta y crítica con respecto a los valores y conductas del grupo dominante; sin embargo no puede desprenderse del todo de aquellos porque le son familiares, de este modo puede adoptar actitudes de crítica y rechazo para con los valores y creencias prevalecientes en su propio grupo, lo cual se traduce con frecuencia en odio y desprecio a sí mismo¹⁰.

La juventud: metáfora del cambio social y cultural

Es el sociólogo Pierre Bourdieu quien nos indica que la juventud “no sería más que una palabra”: una creación social para definir un período de edad que debería cumplir, en nuestra época, con ciertas expectativas, pero no siempre ha sido tratado como un actor social relevante. La juventud emerge históricamente como un actor social, o como “un grupo de agentes” posibles de analizar y problematizar, en el momento en que la mayoría tiene acceso a la enseñanza y se enmarca de esta forma en un proceso de “moratoria de

¹⁰ Para quienes escogen el camino de la herejía y la subversión, los resultados directos sobre su persona pueden tomar diversas psicopatologías, ya que su experiencia es de naturaleza extraña e irreductible a lo establecido y su existencia misma es esquizoide, lo que en determinados momentos pueden volverse en su contra en formas violentas y autocompasivas de su condición de paria y establecer un círculo de autodestrucción como sacrificio fundador y utópico (el guerrillero inmolado, el poeta que enloquece, el santo que se sacrifica o el líder ajusticiado).

responsabilidades”, que en épocas anteriores no se daba. El joven vive así un estatus temporal en que “no es ni niño, ni adulto”¹¹.

Los límites de la juventud son una construcción social. Cada época marca dónde se inicia y dónde concluye esta categoría. Como Pierre Bourdieu nos recuerda: en la división lógica entre jóvenes y viejos está la cuestión del poder, del orden, donde cada quien debe ocupar su lugar por un tiempo, esperando su turno para decidir las cosas, sobre todo las más relevantes en la vida de la colectividad.

De esta manera la juventud no podría entenderse sin una referencia con su contraparte, el mundo adulto. Lo relevante aquí es que el joven es tal porque se construye en sus relaciones de oposición con las estructuras de las instituciones adultas y sus agentes. En esta diferenciación de oposición y conflicto se definen las pautas de construcción e identidad del mundo juvenil, que involucra necesariamente una negación de la cultura dominante. Será esta negación la que está detrás de la rebeldía transformadora de las cosas del presente que se instaura como liberación del joven a través de una confrontación que niega las raíces culturales del poder establecido, identificado con lo adulto y caduco para dar paso a una nueva cultura.

En este sentido, lo joven se caracteriza por su rebeldía e inconformidad ante los códigos y normas de los adultos¹². En esta contraposición de lo adulto con lo joven y viceversa, se dan las dos dimensiones constructivas posibles de la relación que nos ofrece mayor poder explicativo: la primera, constructiva de lo adulto para reproducirlo, negando de esta forma lo joven; la segunda, constructiva de lo joven para afirmarlo, negando así la reproducción de lo adulto. Ambas construcciones son limitativas de la contraria. Por eso históricamente lo joven construido desde lo joven siempre ha adquirido tintes marginales y estigmatizados, y lo joven construido desde lo institucional, tintes de control e instrumentalización procedente del mundo adulto.

¹¹ Bourdieu, Pierre. “La juventud no es más que una palabra”, en *Sociología y cultura*, México, Conaculta/Grijalbo, 1990, pp. 163-173.

¹² Taguena Belmonte, Juan Antonio, “El concepto de juventud”. *Revista Mexicana de Sociología*, Año 71, Núm. 1, Enero-marzo, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 2009, pp. 159-190.

Mientras que en la primera relación posible, el joven queda reducido a su condición de identidad adulta que aún no culmina. El joven será joven hasta que pueda ser adulto. Su identidad juvenil sólo es imitativa y pasajera mientras termina su proceso de adaptación o integración con la sociedad dominante. La posible creatividad o rebeldía quedará reducida a su conformidad con lo establecido y la negación de su posibilidad de constructor de sí mismo mientras dura su incorporación o aceptación de la identidad adulta.

En la segunda relación las subculturas juveniles con sus estilos de vida e identidad diferenciadas son rechazadas o marginadas, por estar confrontadas con la normalidad e institucionalidad del mundo adulto. Se trata de la juventud auto construida que tendrá que unificarse generacionalmente y encerrarse comunitariamente en sus pares frente al mundo adulto, negando una continuidad o puente para influir en el mundo adulto, porque cualquier convergencia o colaboración negaría su propia integridad. Lo que limita su propia creatividad y posibilidad de ejercicio de algún poder, porque su adscripción cerrada la vuelve imposible de encontrar un lugar en la sociedad adulta. La que tarde o temprano terminará por reducir su capacidad creativa y será colonizada o admitida por la cultura dominante. Es la historia de las contraculturas y subculturas juveniles, modos de vida y estilos que terminan absorbidas o pasan a formar parte de la cultura dominante.

En este punto, según el argumento presentado de la dialéctica entre lo joven y lo adulto, el primero siempre quedará a merced de la dominación: pues el camino que lo conduce a autoconformarse como un ser incompleto que se encuentra en proceso formativo hacia lo adulto, lo inmoviliza hasta que su formación como adulto culmina; mientras que el que lo conduce a autoconstruirse a través de sus interacciones con otros significativos, termina por alejarlo y confrontarlo con lo adulto. La dominación del polo adulto se mantiene y la diferenciación juvenil será transitoria y circular en su rechazo y oposición mientras sea de nuevo rechazada o integrada a la sociedad.

El modelo arriba presentado deberá reconocer una serie de caminos intermedios. De esta manera, se podrán recuperar estilos de vida juveniles que aceptan incuestionablemente la

reproducción del mundo adulto, otros que tengan una mezcla entre la aceptación y el rechazo, e inclusive otros que basan su forma de ser en el rechazo mismo de lo adulto y de los jóvenes que aceptan o rechazan lo culturalmente dominante para ellos. Se trata de la denominada “praxis divergente” que define lo juvenil por oposición a lo adulto. El término manejado en otros autores, observa la misma definición de lo juvenil como lo más alejado de lo adulto por su práctica social distante y diferenciadora, mientras que aquellos jóvenes que aceptan y actúan en conformidad con los lineamientos y normas de la sociedad adulta serán en menor o mayor grado adultos en formación.

A este modelo, nos parece conveniente agregar las posibilidades que ofrece el empleo de la noción de control cultural, acuñada por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla¹³, lo que permitirá esquematizar las posibilidades de la cultura juvenil como praxis divergente. Las distintas posibilidades o combinaciones de su protesta en relación a la cultura dominante y en distintos momentos de desarrollo histórico. En una primera aproximación, las posibilidades se esquematizan como sigue, según la relación entre elementos culturales y la capacidad de decisión sobre ellos, al interior de la cultura de cualquier grupo colonizado o subalterno:

| Elementos culturales | Decisiones | |
|----------------------|-------------------|-------------------|
| | Propias | Ajenas |
| Propios | Cultura AUTÓNOMA | Cultura ENAJENADA |
| Ajenos | Cultura APROPIADA | Cultura IMPUESTA |

¹³ Por control cultural se entiende la capacidad de decisión sobre elementos culturales. Aunque existen diversos grados y niveles posibles en la capacidad de decisión, el control cultural no sólo implica la capacidad social de usar un determinado elemento cultural, sino la capacidad de producirlo y reproducirlo. Por elementos culturales se entienden todos los recursos de una cultura que resulta necesario poner en juego para formular y realizar un propósito social. Pueden distinguirse, al menos, las siguientes clases de elementos culturales: a) materiales, tanto los naturales como los que han sido transformados por el trabajo humano; b) de organización, las relaciones sociales sistematizadas a través de las cuales se realiza la participación; c) de conocimiento, es decir, las experiencias asimiladas y sistematizadas y las capacidades creativas; d) simbólicos: códigos de comunicación y representación, signos y símbolos; e) emotivos: sentimientos, valores y motivaciones compartidos, la subjetividad como recurso. En Guillermo Bonfil Batalla, *Obras escogidas*, Tomo 4, “Descolonización y cultura propia”, México, INI, 1995, pp. 351-367.

Cultura autónoma: cuando el grupo social posee el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales: es capaz de producirlos, usarlos y reproducirlos. En esta categoría se encontraría la cultura juvenil más lograda, perfectamente diferenciada del mundo adulto y tendría sus propios mecanismos de reproducción. Las comunas hippies y las experiencias de colectivos y asociaciones que han roto sus lazos con la sociedad y han logrado crear sus propios espacios y relaciones de convivencia y creatividad cultural, construyendo específicos estilos de vida: lo hippie, lo punk, lo indie.

Cultura impuesta: en donde ni las decisiones ni los elementos culturales puestos en juego son del grupo social; los resultados, sin embargo, entran a formar parte de la cultura total del propio grupo. Por cultura impuesta en los jóvenes, podemos ejemplificar el caso de la moda y la música creada por el mundo adulto, con fines de mercado y reproducción de las instituciones adultas, que mantienen a los jóvenes como consumidores y objetos de instituciones que ellos no controlan ni intervienen; el mercado de la música con sus circuitos de artistas y conciertos producidos por empresas y el mercado de consumo de ropa y accesorios que manipulan y moldean los gustos y decisiones en cuanto a qué vestir, qué marca utilizar, cómo aparentar ser joven.

Cultura apropiada: si los elementos culturales son ajenos en el sentido de que su producción y/o reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero éste los usa y decide sobre ellos. Se trata de una adopción de elementos culturales externos y su incorporación para asumirlos con características propias dentro de las relaciones internas y conformando significados nuevos, construyendo nuevas y variadas fórmulas de manifestación cultural. La adopción de ideas y religiones orientales, para construir nuevos espacios de libertad e individualidad, en las comunas hippies, o bien, la búsqueda en la herbolaria y la mística étnica, caminos nuevos para la experimentación y la contracultura juvenil en México. Al respecto, puede considerarse como grupos de concheros o mexicaneros, adoptan la simbología nahua y mexica, para recrear un renacimiento de la danza y ritualidad supuestamente basada en fuentes prehispánicas.

Cultura enajenada: aunque los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada. Sucede cuando un grupo cultural pierde alguno de sus elementos distintivos y aquel es colonizado por el exterior. Los estilos de vida marginales y subterráneos de la juventud pueden alimentar los accesorios y moda de las grandes compañías y empresas del vestido y la moda. Muchos discursos y esloganes contraculturales son ahora spots publicitarios. La imagen rebelde y romántica del guerrillero Ernesto *Che* Guevara ahora circula a manera de T-Shirt y ha dejado de pertenecer a las marchas y banderas de la protesta callejera, para encontrar lugar en el mundo mediático de la moda y la marca del mercado juvenil.

La cultura juvenil se ha convertido en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres modernos.

La generalización de la rebelión juvenil y su organización en movimientos contestatarios de diversa índole se han considerado como una de las manifestaciones externas de la crisis latente en las sociedades industriales.

El nacimiento de la contracultura juvenil

La contracultura juvenil es entendida como el fenómeno cultural de la posguerra que ha transformado ámbitos de la vida cotidiana en las sociedades industriales y alimentado una serie de movimientos y revueltas protagonizadas por actores juveniles. Se trata de estudiar la contracultura juvenil como punto de encuentro entre la protesta y rebeldía juvenil heredera de los sesenta y las emergentes identidades juveniles que se enmarcan en nuevas producciones culturales de la diferencia, lo subterráneo y lo marginal.

El término fue acuñado y puesto en circulación por Theodore Roszak¹⁴ hacia finales de la década de los sesenta, para referirse fundamentalmente a lo que venía sucediendo en los

¹⁴ Cfr. Roszak, Theodore *El nacimiento de la contracultura*, Barcelona, Kairós, 1981.

Estados Unidos, al dar cuenta de una oposición y rebelión al naciente totalitarismo tecnocrático. Se concentraba en los jóvenes disidentes de las protestas estudiantiles en California y los hippies, los que buscaban alternativas en la percepción y el mundo de las ideas que él consideraba como una matriz cultural de una alternativa futura.

Aunque desde entonces su consideración arrojaba una alternativa extravagante y abigarrada, compuesta por una psicología profunda, restos nostálgicos de ideologías de izquierda, religiones orientales, huellas del romanticismo, de la teoría anarquista, el dadaísmo y la recuperación de la sabiduría india americana. Toda una serie de apuestas y producciones culturales muy diversas y contrastantes que de alguna forma sintetizaron los movimientos hippies, comunales y de la nueva izquierda norteamericana.

También el término de la contracultura parece estar mayormente referida a las sociedades en donde la abundancia y la libertad se encuentran más aposentadas. Muy propia de los países y sociedades europeas y norteamericanas, donde la contracultura es la culminación de un proceso largo y extendido de la cultura. La consolidación de una revolución en la vida cotidiana que interpela y se opone a los valores y concepciones de la cultura burguesa puritana.

El sociólogo norteamericano Daniel Bell registra las consecuencias de la protesta juvenil americana para la cultura contemporánea. Aunque desde una evaluación conservadora de sus creaciones y oposiciones, las que considera desordenadoras y amenazantes para el orden cultural. Mientras que pensadores más cercanos, como Gilles Lipovetsky¹⁵, extiende sus consecuencias hacia la superación de la sociedad moderna y el advenimiento del posmodernismo, que afecta la vida cotidiana y cultural en términos de hedonismo y el consumo: el posmodernismo aparece como su extensión y democratización. Al respecto, los sesenta marcan “un principio y un fin”, son la última manifestación de la ofensiva lanzada contra los valores puritanos y utilitaristas, el último movimiento de revuelta

¹⁵ Lipovetsky, Gilles, “Modernismo y posmodernismo”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 79-135.

cultural de las masas, que esta vez realiza sus cambios más allá del campo cultural y los extiende al mundo de la socialización contemporánea.

Con una mayor perspicacia y definición sociológica del asunto, la filósofa Ágnes Heller hace un recuento de las contraculturas del siglo XX, como parte de una oleada cultural que tuvo lugar a partir de la fase de posguerra y que aún no culmina del todo.

Para nuestra autora, existen tres grandes oleadas que pueden caracterizar este proceso, además ahora identificables porque estamos situados a la mitad de este camino y atentos a la suerte de las nuevas modificaciones: repasemos el existencialismo, la alienación y el posmodernismo.

“A responderse entre sí, cada oleada continúa la pluralización del universo cultural en la modernidad, así como la destrucción de las culturas de clase. Además, cada oleada otorga un nuevo estímulo al cambio estructural en las relaciones intergeneracionales”¹⁶.

La primera generación empezó su avance inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y alcanzó su cenit al principio de la década de los años cincuenta. La segunda oleada se inició con los acontecimientos de la mitad de la década de los años sesenta y alcanzó su cima en 1968, pero continuó expandiéndose hasta mediados de los ochenta. El tercer movimiento surgió en los años ochenta y aún no ha llegado a su cúspide.

La generación *existencialista* fue la primera y la más limitada. Esta relacionada con la facilidad con que fue acogida la filosofía de Sartre entre los jóvenes de Europa continental y central. Este movimiento, al igual que el romanticismo, apareció inicialmente como una rebelión de la subjetividad en contra de la osificación de la normativa y las limitaciones formales de la vida burguesa. Como antecedente, se había dado el totalitarismo y la guerra, que hicieron de la contingencia una experiencia vital, a modo de una nueva libertad

¹⁶ Heller, Ágnes, “Existencialismo, alienación, postmodernismo: los movimientos culturales como vehículos de cambio en la configuración de la vida cotidiana”, en Ágnes Heller y Ferenc Fehér. *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, 1989, p. 236.

personal. Además de expresarse un sentimiento de culpa por las experiencias de colonización y descolonización en las periferias europeas, que terminó por politizar el sentimiento de libertad y relativizar la cultura occidental y burguesa. Los jóvenes empezaron a practicar y expresar la libertad a su manera: existencialmente.

La generación de la *alienación* fue a la vez una continuación y una inversión de la anterior. Su experiencia formativa no fue la guerra, sino el *boom* económico de la postguerra y la consiguiente ampliación de posibilidades sociales. Su experiencia, además, no era el amanecer sino el ocaso de la subjetividad y la libertad. Sin embargo, a diferencia de su antecesora más que optimista era profundamente escéptica. Debido precisamente a que esta generación se tomó seriamente la ideología de la abundancia, se rebeló contra la complacencia del progreso industrial y la opulencia. Presentando un compromiso mayor con el colectivismo que su generación antecedente más individualista. Generando distintos movimientos: un movimiento exigió la extensión de la experiencia humana en áreas tabúes (y promovió el culto radical a las drogas); otro movimiento exigió la expansión de las familias; otro movimiento abogaba por el regreso a la sencillez de la vida rural, mientras que otro apoyaba la liberación sexual o gay. Algunos movimientos formularon objetivos políticos concretos mientras otros se dedicaban al teatro experimental, los *happenings*, la educación permisiva o a defender el lema “lo pequeño es hermoso”.

La generación del *postmodernismo* es la creación de la generación de la alienación desilusionada con su propia percepción del mundo. Nace en 1968. Como movimiento cultural contiene un mensaje sencillo: “todo vale”. El postmodernismo es una oleada en el seno de la cual son posibles todos los tipos de movimientos artísticos, políticos y culturales. No es una oleada de esperanza en aumento ni una resaca de profunda desesperación. El relativismo cultural, que empezó su rebelión contra la fosilización de las culturas de clase, así como en contra de la celebración “etnocéntrica” de lo occidental, ha triunfado. En cuanto vida cotidiana el postmodernismo admite distintas rebeliones, pero no hay un gran objetivo único para una rebelión integrada o colectiva. De hecho, en su seno se expresan una variedad de movimientos y algunos conservadores, como una contrarrevolución sexual y religiosos.

Un acercamiento conceptual más al fenómeno de la contracultura resulta como otros tantos en polisémico. El esfuerzo de Martín Gómez-Ullate García de León¹⁷, permite un primer acercamiento al término de contracultura, según dos acepciones:

a) Una que puede considerarse como general: que designa la actitud última de negación y rechazo de la cultura establecida o de la sociedad dominante, y la búsqueda de alternativas a ésta en cualquier tiempo y lugar.

b) una segunda o concreta, que designa a un grupo, colectivo y movimiento social, constituido como una comunidad de sentido involucrada en esa búsqueda y construcción de dichas alternativas.

En el primer sentido, la contracultura designa toda forma de oposición y conflicto con lo establecido. Es sinónimo de heterodoxia, antiestructura y herejía, es la materialización cultural del desencanto, la anomia y lo marginal en todo momento y lugar. Un ejemplo es el libro de Ken Goffman¹⁸ que quiere hacer eco de esta acepción, buscando las primeras personalidades contraculturales en la cultura hebrea (Abraham) y griega (Prometeo y Sócrates), el romanticismo decimonónico europeo y en las revueltas culturales de los hippies y los punks en los setenta y ochenta. Y se pueden recuperar otras historias y heterodoxias como los goliardos europeos, los anarquistas y situacionistas franceses, los revolucionarios latinoamericanos y los reclamos populares de todo tipo.

También se permite entender que la cultura establecida y la contracultura son ambas caras de una moneda que se enfrentan en relación desigual. Habría una dialéctica entre estructura y antiestructura, cultura y contracultura, ortodoxia y heterodoxia, constante y perenne, que opone a una mayoría en consenso frente a una minoría inconforme, a disgusto o marginada a través de los tiempos.

¹⁷ Gómez-Ullate de León, Martín, Ponencia: La materialización cultural del desencanto y la ortodoxia en España y México, *Memorias del XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología*, Guadalajara, Jalisco. 13 al 18 de agosto de 2007.

¹⁸ Cfr. Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Para este autor, la dinámica de la dualidad cultura/anticultura y la naturaleza del cambio social se puede plantear desde distintos marcos teórico-interpretativos, como las teorías del conflicto y del consenso o la teoría de sistemas. Se pueden enfatizar la ruptura y el conflicto, o bien, sus mecanismos de integración y funcionalidad como en el caso de las subculturas, que son entendidas como derivados no logrados o formas culturales incompletas.

En esta dinámica, lo que en un momento histórico es contracultural o ruptura puede pasar a formar parte de la cultura establecida como elemento de adhesión. La historia del cristianismo primitivo y su institucionalización en iglesia puede ser considerada de este modo. La propia contracultura de los sesenta ahora es considerada parte del mercado, como señalan los canadienses Joseph Heath y Andrew Potter¹⁹, asistimos a la mercantilización y apropiación empresarial de los esloganes sesenteros, sus creaciones materiales y artísticas y hasta sus emblemas y liderazgos. Las comunas hippies se han pasado al turismo rural, la psicodelia y la psicología profunda se utilizan en el mercadeo y la publicidad, sus estilos de vida son ahora consumo y “look”. Hoy día rebelarse vende, como pregona la obra titulada de aquellos dos autores.

En su significado concreto, la contracultura está asociada a un momento histórico, la década de los años sesenta, abanderada por un sector específico de la juventud norteamericana, proveniente de las universidades y de clase media: aquel que se “interesó por la psicología de la alienación, el misticismo oriental, las drogas psicodélicas y las experiencias comunitarias”, las cuatro premisas que repasa Roszak para una “estricta minoría de jóvenes y un puñado de sus mentores adultos” que se enfrentaron con protestas, carnavales y actos simbólicos al monstruo de la tecnocracia. Al respecto, Gómez-Ullate nos refiere entender su especificidad, su condición minoritaria y su influencia en el cambio social.

¹⁹ Cfr. Heath, Joseph y Andrew Potter, *Rebelarse vende, el negocio de la contracultura*, México, Taurus, 2005.

En el caso de México, el cultivador del término es sin lugar a dudas el escritor José Agustín, que se aventura a integrar el primer compendio de los actores sociales y manifestaciones culturales que la integran. Sin embargo, se le asocia más al movimiento literario que generó la generación del propio escritor y la posterior decantación en una serie de experiencias y propuestas mexicanas en respuesta a lo ocurrido en los Estados Unidos. Una apropiación mexicana de la contracultura, por sus clases medias e intelectuales para dar vida a las experiencias comunales de los hippitecas, al redescubrimiento de los hongos y herbolaria de nuestros pueblos y culturas indígenas y la importación de la cultura juvenil basada en el consumo del rock y la temprana lectura de los poetas beatniks y pensadores críticos del sistema social norteamericano como Herbert Marcuse, Charles Bukowski y Norman Mailer.

Una vez difundida y apropiada por escritores, artistas y bohemios, la contracultura mexicana es más un vasto campo de experimentación que un movimiento generacional como aquel que tuvo lugar en los Estados Unidos. El poeta Guillermo J. Fadanelli²⁰ lo considera así luego de comparar el caso estadounidense con el caso mexicano. Los propios representantes de la contracultura mexicana consideran ahora que su movimiento fue menor y de rebote de los gringos y europeos.

Es reciente ahora su renovación. Sobre todo para dar entrada a una serie de expresiones en el campo de las artes visuales, la crónica urbana, la literatura ondera, la creación de espacios alternativos y la producción subterránea de música y revistas que se consideran herederas o mensajeras de las filosofías y propuestas de la contracultura contemporánea. Desde hace tres años se realiza un congreso de la contracultura mexicana que reúne a poetas, escritores y cronistas asociados a la revista *Generación* que dirige y difunde el periodista Carlos Martínez Rentería.

También reciente es la indagación histórica y antropológica sobre los productos de la contracultura mexicana. Algunos estudiosos comienzan a revisar las condiciones

²⁰ J. Fadanelli, Guillermo, "Cultura subterránea", en Carlos Martínez Rentería (Comp.), *Cultura contra cultura*, México, Plaza Janés, pp. 19-22.

específicas de la contestación estudiantil de los sesenta y setenta. Procurando recrear el clima o ambiente cultural, no sólo ligado a los acontecimientos históricos y políticos sino también vivenciales y culturales de las revueltas estudiantiles. En memorias, testimonios y biografías comienzan a tejerse los lugares de encuentro, las experiencias concretas de protesta y las influencias musicales, literarias e ideológicas que marcaron a la generación de la insurgencia democrática después del movimiento estudiantil de 1968, para construir una historia lejos de los líderes políticos y gúrus culturales y más cercanos a los activistas y quienes constituían las bases de aquellos movimientos juveniles.

Hay tres trabajos que representan este renovado interés histórico por lo subterráneo y marginal de la herencia juvenil y estudiantil de los sesenta, que permiten darle un mayor crédito a la contracultura mexicana reciente. El primero es de Fritz Glockner, con su *Memoria roja o historia de la guerrilla en México (1943-1968)*, quien recupera la idea de que el movimiento estudiantil de 1968 no era uniforme y en su accionar se alimentó de una multiplicidad de experiencias provenientes de diversos grupos, clubes y organismos estudiantiles. En particular, la de los propios guerrilleros urbanos reclutados entre el estudiantado que ya tenían una perspectiva distinta de la ruta a seguir por el movimiento. En el torbellino del movimiento construyen historias paralelas de quienes sí portaban arma porque creían en la lucha armada y que organizaron actos de lucha y protesta independientes del movimiento estudiantil que el autor rememora.

El segundo trabajo es el de Jesús Vargas, ex-activista del 68 en el IPN, con su ensayo *La patria de la juventud*, donde busca elaborar una historia más amplia del movimiento estudiantil y menos circunscrito a su historia oficial, con sus fechas y autobiografías emblemáticas. Bajo la idea de que predomina una historia del movimiento desde el punto de vista de los dirigentes del Consejo Nacional de Huelga (CNH), el autor reconoce su importancia, pero considera que ha quedado fuera el protagonista común, el brigadista y el activista, quienes dieron vida al movimiento. Buscando el germen del movimiento en el clima de discusión y reforma académica al interior del Instituto Politécnico Nacional, prevaleciente antes de los hechos que enmarcaron el surgimiento y término del movimiento

(el pleito de pandillas, el disparo de bazuca, la masacre de Tlatelolco y la inauguración de las Olimpiadas).

Un tercer trabajo es el voluminoso libro *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, producto de la curaduría de la exposición conmemorativa en 2007, por parte de la *Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México*. En esta obra se presenta una multiplicidad de experiencias plásticas y visuales que conforman un legado histórico, proveniente de las distintas posturas de independencia y oposición, para reconstruir una historia cultural independiente de los canales institucionales del estado y el mercado e impulsada por el espíritu libertario y disidente del movimiento estudiantil de 1968, llevando al campo de las artes y representaciones visuales la influencia y pluralismo crítico abierto por el clima de represión y contestación del movimiento estudiantil. La revisión en el campo de las producciones culturales permite plantear una exhibición que opera como activación y socialización de la memoria histórica, de una historia perdida de lo “contemporáneo” como terreno de investigación.

A partir de esta ruptura, la del 68 como movimiento social y cultural, se puede explorar el estudio de una época definida por la crisis. El año de 1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la experimentación cultural de las clases medias intelectuales mexicanas que no ponían en cuestión la hegemonía del antiguo régimen, y a las que se les concedieron libertades extraordinarias en comparación al resto de la población.

“De hecho, además de la persecución política misma, la crisis de 1968 marcó el inicio de una etapa de represión cultural, centrada especialmente en las manifestaciones de la contracultura juvenil que el régimen identificó con el desafío de los estudiantes al autoritarismo. De ahí que la contracultura juvenil, y en especial el rock, hayan sido censurados y operaron de un modo más o menos subterráneo hasta muy entrados los ochenta”²¹.

²¹ Debrouse, Olivier y Cuauhtémoc Median, “Genealogía de una exposición”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006, pp. 18-23.

En este sentido, ensayamos una metodología de trabajo basada en la producción cultural de esa contracultura juvenil en las dos décadas siguientes a los acontecimientos referidos del año de 1968. De esta manera, se pretende mediante estudios de caso, reconstruir las rutas de la protesta y resistencia juvenil en contextos sociales particulares, donde las expresiones de la contracultura referida adquieren especificidades y manifestaciones históricas particulares.

La subcultura juvenil

En el estudio de las culturas juveniles de posguerra, destaca la perspectiva de la llamada Escuela Británica de Estudios Culturales o Escuela de Birmingham, que no hace otra cosa que conjuntar las investigaciones realizadas por el *Centre for Contemporary Studies* (CCCS), que se fundó en esa universidad de Inglaterra en 1963. El concepto de subcultura juvenil resulta central para esta escuela y proviene de un ejercicio teórico por vincular el concepto de cultura al campo del marxismo, mediante la aportación que da la lectura de Gramsci y un interés por investigar los subgrupos juveniles, los medios de comunicación, la raza y el género.

El origen de la perspectiva referida se encuentra en el trabajo de Phil Cohen intitulado “Subcultural Conflict and Working-Class Community”, aparecido en la revista del propio centro *Working Papers in Cultural Studies*, donde se analiza la reacción de los jóvenes obreros ingleses ante los cambios estructurales de su sociedad y su resolución por la vía de la esfera simbólica, la de las subculturas juveniles. En dicha obra se ensaya un método de trabajo que influenciaría a todos los integrantes del centro²², el análisis en tres niveles de la realidad social de los jóvenes: el histórico como problema de clase; el estructural o semiótico con el reconocimiento de subsistemas simbólicos y lo fenomenológico en la recuperación de la forma de vida de sus integrantes, mediante la observación participante y las historias de vida.

²² Pérez Islas, José Antonio, “Juventud: un concepto en disputa”, en José Antonio Pérez Islas, Mónica Valdez González y María Herlinda Suárez Zozaya. Coords., *Teorías sobre la juventud, las miradas de los clásicos*, UNAM, 2008, pp. 25-28. El autor nos señala la importancia de dicho texto en la configuración del método de trabajo en dicho centro y que más adelante sus demás integrantes retoman para sus propias investigaciones.

Otro representante de esta escuela lo fue Dick Hebdige, que continuó la teorización de las subculturas juveniles como formas de resistencia simbólica de los grupos dominados frente a los dominantes, aunque afirmaba que terminan incorporados a la cultura hegemónica. Él se dedicó al estudio etnográfico de la subculturas mod, rast o ruddie y a la punk²³. Por su parte, T. Jefferson se ocupó de investigar a la primera subcultura juvenil británica: los Teddy Boys o Ted. Los Skinheads los estudió J. Clarke, y posteriormente también su conexión con el futbol y los hooligans. Paul Willis se encargó de los motor-bikers. Y, finalmente, Stuart Hall las contraculturas de la clase media: los hippies.

Otras temáticas también fueron estudiadas: la transición de la escuela al mundo laboral, realizada por Paul E. Willis; la relación de la juventud obrera con la delincuencia fue investigada por J. Clarke y el robo con violencia o mugging era indagado por miembros del CCS. En fin, un amplio número de publicaciones se generaron durante los cerca de 24 años, pero además innumerables estudiantes pasaron por sus aulas de tal manera que los estudios culturales alcanzaron una relevancia y una identificación clara en el estudio de la juventud contemporánea.

Para ejemplificar los aportes de la llamada Escuela de Estudios Culturales se ha tomado como base el trabajo colectivo de John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts “Subcultura, culturas y clase”²⁴, en éste se define el concepto de cultura y su vinculación con las clases sociales, problematizando el término “cultura juvenil” y su reemplazo por el de subculturas juveniles, además de su relación con la “cultura paterna” o “hegemónica” con la que tienen diferencias y similitudes. En un segundo momento, hacen un análisis de “la juventud como metáfora del cambio social” en tres niveles: la novedad cualitativa de la cultura juvenil; segundo, los aspectos más visibles del cambio social responsables de que emergiera y, finalmente, el debate sobre la importancia de la cultura juvenil en las sociedades contemporáneas.

²³ Cfr. Hebdige, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós-Comunicación, No. 157, 2004.

²⁴ Texto traducido del original e integrado en José Antonio Pérez Islas, Mónica Valdez González y María Herlinda Suárez Zozaya (Coords.), *Teorías sobre la juventud, las miradas de los clásicos*, México, UNAM, 2008, pp. 271-324.

Para abordar la cuestión de las culturas juveniles, los autores referidos prefieren su sustitución por el de subculturas para definir un campo definido de estudio. En este caso, la cultura se entiende como el nivel en que los grupos sociales desarrollan distintos patrones de vida y dan forma expresiva a su vida material y social. La cultura es la manera en que los grupos sociales manejan y conforman la información de su existencia material (económica) y social. La cultura es la práctica que comprende u objetiva la vida del grupo de una forma significativa. Por lo tanto, la cultura de un grupo o clase social es su “modo de vida” particular y distintivo, los significados, valores e ideas que se encarnan en instituciones, relaciones sociales, sistemas de creencias, convenciones y costumbres, en el uso de objetos y vida material. Un individuo social ha nacido dentro de un conjunto de instituciones y relaciones, nace también dentro de una configuración particular de significados, que le dan acceso a y le localizan dentro de “una cultura”. Son las estructuras de la sociedad (de relación social y de significado), que moldean la continua existencia de grupos. De tal forma que los patrones culturales existentes generan un tipo de reserva histórica (un campo de posibilidades constituido con anterioridad) que toman, transforman y desarrollan. Esta práctica toma lugar dentro de un campo determinado de posibilidades y restricciones.

En este sentido, las definiciones del mundo o los “mapas de significado” (como los autores prefieren) expresan la situación de vida que dichos grupos mantienen respecto del monopolio de poder en la sociedad, ordenando el mayor peso e influencia, ocultando la mayor legitimidad. La dominación en el mundo es la que permite clasificar y ordenar con términos y a través de estructuras, muchas de las cuales expresan directamente el poder, la posición, la hegemonía de los intereses más poderosos en dicha sociedad. Los grupos o clases que no están cerca del poder siempre encuentran maneras de expresarse y realizarse en una cultura, desde su posición y experiencia de subordinados. La cultura dominante se representa a sí misma como la única cultura; se trata de definir y contener todas las otras culturas dentro de un rango inclusivo.

“La propia visión del mundo, aunque con retos, será la que predomine como la cultural más natural, más comprensiva y universal. Las otras configuraciones culturales no sólo se subordinan al orden dominante, sino que entran en la lucha con ésta, buscando modificar, negociar, resistir e incluso derrotar su reino (hegemonía)”²⁵.

Las subculturas serán revisadas entonces como subconjuntos y derivaciones de las culturas de clases predominantes en una sociedad. Las subculturas lo son en relación con las redes de clase-cultura mayores de las que forman una parte distintiva. Cuando se examina dicha relación entre una subcultura y la cultura de la que forma parte, la segunda es nombrada como la cultura “paterna”. Esto para poder recuperar el término en su autonomía relativa, ya que la subcultura aunque difiera en cosas importantes (en el “enfoque de sus preocupaciones”, sus formas particulares y actividades) de la cultura de la que deriva, también compartirá algunas cosas en común con la cultura “paterna”. Las culturas juveniles que se han desarrollado después de los sesenta en el siglo XX, son diferentes de su cultura “paterna” (la cultura urbana y consumista de la clase media, o bien, la cultura proletaria y trabajadora) y, sin embargo, forma parte de ella (compartiendo con ellas una visión modernizadora, estándares de educación, una posición directa con la labor productiva, costumbres y valores de clase, y así sucesivamente). En este sentido, los seguidores de la escuela de estudios culturales reconocen que las subculturas pueden exhibir una forma y estructura suficientemente distintivas para hacerlas diferentemente identificables de sus culturas “paternas” y que forman una unidad alrededor de ciertas actividades, preocupaciones propias y espacios territoriales.

Cuando estos grupos estrechamente definidos han sido distinguidos por edad y generación, los denominan “subculturas juveniles”. Las subculturas juveniles se forman en el terreno de la vida cultural y social. Algunas de estas subculturas tienen rasgos persistentes y regulares de la clase-cultura paterna: como por ejemplo la cultura de la delincuencia persistente en el joven adolescente de la clase trabajadora en Inglaterra. Otras subculturas sólo aparecen en

²⁵ Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts, “Subcultura, culturas y clase”, en José Antonio Pérez Islas, Mónica Valdez González y María Herlinda Suárez Zozaya, Coords., *Teorías sobre la juventud, las miradas de los clásicos*, México, UNAM, 2008, pp. 275.

momentos históricos específicos (los beatniks, los hippies); se convierten en visibles, son identificadas y etiquetadas (ambas por sí mismas o por otras): llaman la atención pública por un tiempo, luego se pierden, desaparecen o se vuelven tan difusas que pierden lo que las distinguía (mods, teddie boys, skin heads), este es el último tipo de formación subcultural que ocupó la atención de la Escuela de Estudios Culturales en los setenta.

El desfile de subculturas juveniles que llamó la atención de aquellos estudiosos, fue el producto de un período de ruptura material y simbólica de la sociedad británica de posguerra. Donde el modelo de prosperidad y predominio de la idea de una cultura juvenil moderna, basada en el modelo del adolescente consumista de posguerra, se había vuelto insostenible. Los materiales etnográficos y las investigaciones desarrolladas por el grupo, permitieron observar nuevas configuraciones de la llamada cultura juvenil contemporánea.

A pesar de su desaparición, los productos de la escuela pueden recuperarse para repensar nuevas orientaciones y caminos de investigación. Es necesario revalorar el modelo de subcultura en otros contextos sociales e históricos que el referido en la sociedad inglesa. Los elementos sociológicos e históricos de la Escuela pueden retomarse y aplicarse en sociedades donde las subculturas juveniles provienen no sólo de una cultura parental como la de la clase trabajadora, sino de una gama más heterogénea de formaciones como la campesina e indígena, que en sociedades como la mexicana deben empezar por reconocerse.

El modelo de subcultura juvenil puede retomarse para analizar e interpretar cómo los grupos juveniles construyen respuestas culturales para sus condiciones contradictorias y conflictivas a nivel material y social. La apelación a un modelo o estilo de vida cultural, permite que grupos y conjuntos de jóvenes, puedan acceder a un repertorio de estrategias y respuestas, para la negociación, resistencia y, en su caso, lucha contra la cultura dominante o hegemónica que busca su subordinación y control en el espacio de la ideología y la cultura.

Los propios teóricos de la escuela reconocen que no existe una “solución subcultural” para el desempleo y falta de oportunidades de la juventud de las clases subalternas o dominadas. Las estrategias subculturales no puede igualar, encontrar o responder a las dimensiones estructurales que emergen en este periodo para su clase social: desventaja ocupacional, mala educación, trabajos sin futuro, especialización y rutina laboral, bajos salarios (esto era lo visible a principios de los setenta). No se “resuelven”, aunque de manera imaginaria suceda, problemas que a un nivel concreto siguen sin resolverse. Sin embargo, en un plano ideológico, los jóvenes de hecho expresan, no la relación real entre ellos y sus condiciones de existencia, sino la manera como viven la relación entre ellos y esas condiciones, lo que presupone una relación “vívida” real e “imaginariamente”.

La exploración sociológica e histórica se basa en el reconocimiento de estos dos espacios de acción social. El concepto de subcultura se usa para el estudio de la parte ideológica o imaginaria del problema. Se acompaña de un interés particular por la vida social, la experiencia del adolescente con otros miembros de la clase de la cultura “parental”. Misma que tiene lugar en la etapa formativa de su desarrollo, en un medio material y cultural particular, en experiencias y relaciones distintivas. Éstas proveen marcos culturales esenciales a través de los cuales, la problemática tiene sentido para la juventud. Esta socialización de la juventud opera dentro de una identidad y posición de clase particularmente por medio de dos agencias “informales”: la familia y el vecindario. Algunas orientaciones cruciales se establecen en la familia y el vecindario y conforman el pase temprano de la juventud a una clase y futuro social preciso.

Se agregan los aspectos de la “especificidad generacional”, particularmente en las esferas de la educación, el trabajo y el esparcimiento. La manera en que se socializa y se experimenta en ellos, abre y cierra el marco de oportunidades y trayectorias de los individuos a un nivel colectivo e institucional. Las diferentes condiciones en esas tres esferas marcan el hecho de un sello generacional para cada grupo de pares y congéneres históricamente diferenciados. Cada generación mantiene distintas representaciones y experiencias de lo que le ha tocado vivir socialmente. Sirven de base para generar un punto

de vista (un tipo de conciencia) específico para su posición y situación: una conciencia generacional.

Entre la interacción de la cultura paterna establecida y las instituciones de mediación de la cultura dominante (familia, escuela, vecindad, trabajo y ocio), es donde nacen las subculturas juveniles. Son las distintas respuestas que a nivel cultural disponen los grupos de jóvenes que ha pasado por un previo proceso de socialización en términos de parentesco, los entramados de amistad, la cultura de sus vecindarios y las prácticas articuladas en su entorno territorial, momento donde se encuentran situados y conformados por la cultura “parental”. Muchas formas de adaptación, negociación y resistencia, hechas desde la cultura “parental” en su relación con la cultura dominante, son tomadas en préstamo y adaptadas por el joven en su encuentro con las instituciones mediadoras de previsión y control.

Los autores referidos señalan que también hay un “acuerdo focal” más inmediato, coyuntural, específico de la situación de la “juventud” y sus actividades. De una manera amplia y general, los tratamientos periodísticos y los primeros trabajos sobre la juventud en los años cincuenta habían rechazado o pasado por alto el primer aspecto (lo que es compartido con la cultura parental la referida clase social que recuperan los estudios culturales) y sobre enfatizaron lo que era distinto (los llamados “acuerdos focales” de los grupos juveniles). Aunque este segundo elemento fue tomado seriamente por la Escuela de Estudios Culturales, se acompañó de un esfuerzo por integrar ambos, tanto los materiales disponibles para los grupos en la construcción de sus identidades subculturales (vestido, música, lenguaje) como sus contextos (actividades, hazañas, lugares, cafeterías, lugares para bailar, viajes de día, salidas de noche, juegos de fútbol, etcétera). Lo que hace un estilo es la estilización –la vinculación activa de objetos con las actividades y perspectivas que produce un grupo de identidad organizado en la forma y modo de una coherente y distintiva manera de “ser-en-el-mundo”.

Se trata de los cuatro modos para la generación del estilo subcultural, que han caracterizado el aporte de esta escuela, el interés particular: por el vestido, la música, el ritual y el argot

de lo juvenil. El estilo subcultural es la infraestructura de las relaciones de grupo, sus actividades y contextos. Fue este registro de identidad de grupo, la manera de situar objetos particulares para reflejar, expresar y hacer resonancia de la identidad de los grupos que interesaron a la Escuela de Estudios Culturales lo que se mantuvo como su aportación más genuina y perdurable, aunque recientemente se olvide su riqueza y complejidad referida a la clase y posición subordinada de los grupos juveniles contemporáneos, haciendo de los diversos estilos de vida juvenil una suerte de registro estereotipado de los distintos grupos juveniles observados por los ingleses: hippies, teddy boys, punks, rastas y skinheads. Reduciendo el análisis a la descripción y recolección de los aspectos de la vida de grupo y olvidando las relaciones y contextos particulares de cada grupo, más allá de sus mundos internos.

Neotribalismos contemporáneos

El sociólogo francés Michel Maffesoli manifiesta en su obra *el tiempo de las tribus* un nuevo término para referirse a la proliferación de microculturas juveniles en el presente contemporáneo, nacidas de la cultura del consumo o de los márgenes contraculturales que ocupaban nichos diferentes en el territorio urbano. Consistente en una metáfora perfectamente aplicable para las culturas juveniles de finales del siglo XX, fruto de la confluencia de comunidades emergentes donde fluyen los afectos y se actualiza lo “divino social”, caracterizadas por reafirmar las fronteras estilísticas, las jerarquías internas y las oposiciones frente al exterior.

La exploración supone el advenimiento de un nuevo tipo de sociabilidad, distinta al período identificado con las sociedades modernas e industriales. Es producto de profundos cambios y responde a un repliegue de las sociedades contemporáneas. Como una sustitución de las relaciones proyectivas y racionales, por relaciones sociales fincadas más en lo afectivo y coyuntural. Destacando que los ordenamientos y normas basadas en lo contractual y racional, que serían las que predominaron en la época moderna, son ahora desplazadas por nuevos encadenamientos que se concentran en lo que es emocionalmente común a todos. Desprendidos por la saturación del anterior orden económico y político.

Se asiste a un cambio de las sociedades contemporáneas, que abandonan los fundamentos anteriores y mudan a nuevas formas que esta sociología explora y busca delimitar. Considera que después de grandes desórdenes y conflictos internos, las sociedades se configuran en nuevas realidades que es necesario desmenuzar. Afrontando que el declive de lo social y de lo moderno se corresponde con un resurgimiento de lo masivo y lo posmoderno.

El nuevo clima cultural, que es producto del declive y crisis del modelo de sociedad anterior, se configura con nuevas realidades que es necesario asumir. Por ejemplo, la mudanza de las relaciones contractuales y la organización estructural, que eran el centro de las sociedades modernas, por el deslizamiento hacia el predominio de las tribus afectivas y la plenitud de las relaciones de masas, donde los individuos que cumplen una función son desplazados por las personas que tienen ahora un rol.

Las pistas para definir los contornos de las nuevas formas de vida social son explicadas en tres grandes metáforas, que se convierten en herramientas exploratorias de la sociología que propone. En primer lugar se presenta la idea de *comunidad emocional*, que sustituye a la de sociedad, que consiste en la proliferación de los elementos más básicos de la convivencia humana, basados en los afectos, la cotidianidad y la multiplicación de vínculos sociales según las circunstancias. El apego a grandes representaciones de lo social (nación, trabajo, proletario, capital), caracterizadas por el apego a un proyecto social orientado hacia el futuro, se aplica menos que la adhesión a los pequeños grupos y tribus que se fincan en la vitalidad del estar-juntos. El grupismo resultante se opone a la sociedad que se halla orientada hacia la historia que está por hacerse, para agotarse en la energía de su propia creación. Ya no se trata de alcanzar una meta sino sólo de repetir la experiencia en común. La única función consiste en confortar el sentimiento que tiene de sí mismo un grupo dado. Por lo que se presenta una estética particular (el sentir en común) y una ética (ligazón colectiva o efectual), que son maneras de caracterizar la vida cotidiana de los grupos contemporáneos.

En segundo lugar, se tiene el decantamiento en infinidad de situaciones o grupos de personas llamadas *tribus* por Michel Maffesoli. Lo que permite comprender una forma específica que adopta la socialidad en el presente: el vaivén entre masas y tribus. Señalando que a diferencia de lo que ha prevalecido en los años setenta –con sus puntos fuertes en la contracultura californiana y las comunas estudiantiles europeas-, se trata menos de adherirse a una banda, a una familia o a una comunidad que de pasar de un grupo a otro. Es lo que se observa como espectáculo callejero en las megalópolis contemporáneas, el abigarramiento de indumentarias y la experimentación de una variedad de estilos y ambientes culturales, que les permiten a los individuos jugar tantos papeles como les sea posible en el seno de las distintas tribus en que pueda participar y encontrar afinidad. La nueva sociabilidad se presenta como el caldo de cultivo de un nuevo ambiente cultural que se replica en la proliferación de fiestas populares, carnavales y otros momentos de efervescencia que se presentan en barrios, pueblos periféricos en las ciudades y nuevos espacios del espectáculo de masas como en los estadios de fútbol, en las plazas urbanas y los nuevos centros del entretenimiento (malls, bares, cafés, discos). De una manera a la vez conflictiva y armónica, donde se imponen y se oponen los unos a otros, se da una multiplicidad de estilos de vida, que genera una nueva etapa de multiculturalismo en las sociedades.

La última metáfora es de la *red* de tribus. También reconocida como la red de redes, entendida como “un espacio en el que todo se conjuga, se multiplica y se desmultiplica, formando figuras caleidoscópicas de contornos cambiantes y diversificados”²⁶. Se acude a las metáforas generadas por la astrofísica, para acercarse a las llamadas nebulosas afectuales que se presentan cuando los efectos de las tribus urbanas y comunicacionales se extienden y se convierten en globales y locales al mismo tiempo. Se entiende como una matriz definida que cristaliza en una multitud de polos de atracción, es lo que produce el vaivén entre la tribu y la masa. Llamada como argamasa de agregación por el autor –que puede denominarse experiencia, vivencia, sensible, imagen- que se encuentra compuesta por los elementos centrales de su argumentación: la proximidad y lo emocional; confinados en espacios minúsculos y cotidianos. Lo tribal entendido como el dominio de aquello que

²⁶ Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, Barcelona, Icaria, 1990, p. 255.

unifica y atrae al interior de un grupo, basado en lo emocionalmente compartido y vividamente experimentado y que estalla en una multiplicidad de situaciones banales y cotidianas: charlas entre amigos, juegos de amistad, espacios de convivencia; gestualidades, rituales y experiencias que delimitan espacios y nichos para estar juntos. La situación de masa, como la experiencia que hace que nos reconozcamos en comunión con otros, es la sensibilidad desprendida de este nuevo ambiente o entorno cultural. Se trata de una libertad experimentada por el individuo en los grupos o tribus, en donde se desvanece como único y se amplía a una nueva forma de convivir y habitar la ciudad y la sociedad.

Un trabajo derivado de aquellas sugerencias e influyente en el mundo de habla hispana, es el que nos presentan desde la comunicación y la sociología, los españoles Pere-Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea²⁷. Con la finalidad de construir un marco interpretativo para estudiar la violencia juvenil y las identidades juveniles urbanas emergentes del tipo *skinhead* y *punk*, consideran que se trata de un fenómeno global, que se ha vuelto observable en todas las grandes ciudades; donde pandillas, bandas y distintas agrupaciones de jóvenes, que se visten de modo parecido y llamativo, siguen hábitos comunes y se hacen visibles. Se presentaba como una respuesta, social y simbólica, frente a la excesiva racionalidad burocrática de la vida actual, al aislamiento individualista a que nos someten las grandes ciudades y a la frialdad de una sociedad extremadamente competitiva del mundo laboral.

Los grupos juveniles referidos, aunque no poseen formas muy estructuradas, proporcionan vivencias muy intensas a sus miembros. A pesar de su naturaleza variada y plural, suelen presentar algunos rasgos en común: un gusto por el disfraz (una indumentaria y parafernalia distintiva), un vitalismo rebelde y una búsqueda de automarginación del grupo social más amplio (derivada de su afán de alcanzar la mayor diferenciación con el mundo adulto). Son grupos, por lo tanto, que hacen una proclamación expresa del sentido colectivo y grupal por encima de lo individual. Este *tribalismo* surge como reacción y compensación ante la fragilidad de la cohesión procurada por la compleja sociedad actual.

²⁷ Cfr. Pere-Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996.

Los medios de comunicación como generadores de realidades sociales artificiales, al tratar sobre las “tribus urbanas”, sus presuntas características e idiosincrasias, han terminado por potenciar la existencia y el desarrollo efectivo de algunos de estos grupos y tendencias en las sociedades del presente. Aunque reconocen que también proliferan circuitos subterráneos y reducidos, que permiten la circulación de información e intercambio de percepciones y estilos, presentes en la marginalidad de las ciudades y que son espacios y nichos para reproducir la pasión y vitalidad de estos grupos.

El rasgo común de estos grupos juveniles es de tipo tensión-pasional: tienden a conferir a su propia existencia mayor tensión que la habitual en su sociedad y un grado mayor de pasión. Para ello, buscan provocar al sistema social y establecer polémica, tensión. Y lo hacen justamente allí donde entienden que más puede afectar a la sociedad establecida, es decir, en el campo de las representaciones públicas de la identidad que se hallan dominadas por el mundo del estilo y la moda. De alguna manera, al marginarse de la sociedad convencional, estos jóvenes se alimentan de unas “fuentes subterráneas y primitivas” de la socialidad que les conectan con una sensibilidad “más apasionada, más tensa y vital”. Encontrando de este modo, sus valores específicos:

- a) afirmación del yo, en y con el grupo;
- b) defensa de valores y territorios propios y exclusivos;
- c) y el establecimiento de recorridos activos en la ciudad, según una lógica del hacer que es, sobre todo, un sentir y un tocar.

Su estudio de comunicación, medios y cultura, se detiene en los punks en el pasado reciente y los skins, en el presente, como las subculturas que mejor responden a los rasgos anteriormente mencionados y representan, también, los polos opuestos y complementarios del abanico real y/o imaginario de las tribus urbanas contemporáneas.

Contraculturas, subculturas y tribus juveniles en México

Cada uno de los términos considerados en este trabajo de corte histórico y antropológico son recuperados como momentos y tradiciones de investigación y estudio de la rebelión juvenil contemporánea. La exploración de estudios de caso, permitirá considerar los aportes de aquellos en contextos y sociedades particulares, modulando las distintas maneras en que la rebelión juvenil se ha presentado, según una matriz cultural común que México pudo compartir a partir de 1968 con el resto de las sociedades desarrolladas en Estados Unidos y Europa.

La contracultura, en particular, se importó de sus derivaciones anglosajonas para darle un aliento a la protesta estudiantil mexicana. Los trabajos que ahora se realizan sobre el tema han pretendido rescatar las otras historias que se pueden registrar más allá de los líderes y las versiones oficiales que el propio movimiento estudiantil generó en la voz de sus protagonistas y principales dirigentes. Sin embargo, el grueso de la masa estudiantil mantenía razones menos ideológicas y políticas para participar. Su malestar y rebeldía pueden rastrearse como parte de un ambiente generacional que se alimentaba de otras representaciones tenidas más como verdades cotidianas y culturales de su tiempo. Sobre todo al darse un reflujo en la capital mexicana, después de la represión del gobierno sobre el movimiento en Tlatelolco.

Las protestas estudiantiles se diseminaron por diversas ciudades y capitales del país. La necesidad de reconstruir cada caso y cada experiencia apenas ha generado algunos estudios históricos y antropológicos. La suerte de cada movilización y protesta fue diferente y tuvo que ver con las particulares condiciones de cada estado y según las fuerzas políticas vigentes del momento. El enfrentamiento con los autoritarismos locales generó distintas apropiaciones del movimiento estudiantil mexicano y su cultura de protesta y lucha libertaria, que desprendió distintas experiencias y resultados. En cuanto desarrollos político-culturales regionales y locales también puede considerarse la exploración de las contraculturas juveniles generadas durante aquellos años.

Las formas de la contracultura estadounidense tuvieron sus réplicas y apropiaciones en México. Dentro de sectores sociales universitarios y de clase media que ensayarían sus propios caminos con la onda, el rock y lo hippie como referentes universales. Sin embargo, nunca se trató de un movimiento unido y coherente como el norteamericano, sino de un campo abierto para la experimentación y la adaptación local, como versión apareció lo hippiteca, lo alternativo y lo subterráneo.

El propio José Agustín reconoce que la contracultura mexicana fue distinta a la originaria en Norteamérica. Nunca tuvimos nuestros beatniks y tampoco un existencialismo como el delineado por la filósofa Ágnes Heller, este último sin otros referentes que el de las ideas y la revisión intelectual de sus premisas, en el ámbito cerrado de los centros de enseñanza superior y mundos intelectuales centrales del país. Por ello, la contracultura en realidad fue el primer eslabón de la protesta mundial en México, aunque su influencia fue el telón de fondo para los jóvenes universitarios que se enfrentaban al autoritarismo del sistema político mexicano.

A pesar de su carácter marginal y de la oposición directa y violenta del gobierno y de la sociedad tradicionalista mexicana, los valores hippies impregnaron las actitudes de los jóvenes mexicanos²⁸. Primero en sectores jóvenes de clase alta y media se copiaron los patrones estadounidenses de la rebelión de la flor, para después pasar a miles de jóvenes que se dejaron crecer el cabello, vestían ropas psicodélicas y se lanzaban a peregrinar en busca de drogas naturales a lugares como Real de Catorce en San Luis Potosí y Huatla en Oaxaca. Los primeros que se dedicaron a estudiar su comportamiento, como el sacerdote Enrique Marroquín, les bautizaron como “jipitecas” por ser los hippies mexicanos. Gracias a la apropiación de elementos autóctonos se convirtieron en parte de un movimiento mundial con sólidas características propias.

La contracultura mexicana como campo de experimentación, no sólo se alimentó de sus vectores mundiales, sino también de algunas experiencias sociales y culturales muy concretas. Las ideas de Marcuse y los beatniks fueron menos potentes que las del marxismo

²⁸ Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 1998, pp. 107-114.

y la ideología socialista. Los éxitos de la guerrilla en latinoamericana y la vista de la revolución cubana generaron un particular sentimiento de solidaridad con los movimientos insurreccionales y la militancia izquierdista. Tanto que muchos jóvenes contraculturales alimentaron más tarde sendos agrupamientos guerrilleros en el campo y la ciudad. La revisión de aquella militancia y “ortodoxia revolucionaria” completará, sin duda, el cuadro generacional que buscamos configurar.

Los acontecimientos citados y un ambiente cultural específico prefiguran a los muchachos de entonces. Parte de ese ambiente cultural que puede reconstruirse es la cotidianidad en las aulas y las universidades y posteriormente en las de la calle y la plaza. Muchos dirigentes y narradores de la contracultura provienen de los sectores más activos y politizados, pero la gran mayoría asumía su participación según su particular autonomía y experiencia personal. Rastrear el ambiente político-cultural de una época, los hábitos y costumbres prevalecientes, los referentes del quehacer cotidiano, pueden llevarnos a rincones poco explorados. Por ejemplo, en reciente publicación de la revista *Nexos*²⁹, los sesenta del 68 son revisados desde la experiencia de la vida cotidiana de algunos dirigentes. Aunque son nuevamente los referentes del trabajo, la infinidad de clubes de estudio y participación política, los periódicos y revistas de la época y hasta los eventos de consumo cultural y material son rescatados para darle sentido a la ambientación previa del movimiento. En este sentido, recobran valor las experiencias personales y vivenciales de los jóvenes que protestan más allá de su militancia o activismo político y centrado ahora en su malestar en el campo social y cultural.

El modelo de la escuela de estudios culturales puede continuarse para analizar e interpretar cómo los grupos juveniles surgidos luego de la represión estudiantil constituyeron respuestas culturales para las contradicciones y conflictos generacionales que les tocaba vivir en la sociedad mexicana post-sesentera. Una vez agotada la posibilidad de participar activamente en un movimiento, los jóvenes mexicanos se refugiaron en las recreaciones de estilo de vida, que les ofrecieron un repertorio de estrategias y respuestas, para continuar

²⁹ Cfr. Rafael Pérez Gay, Director general, *Revista Nexos. Los sesenta antes del 68*, Año 31, Vol. XXX, Núm. 368, Agosto de 2008.

resistiendo o negociando con los poderes políticos vueltos en su contra. Ante la represión política, la cultura se convirtió en el espacio y repertorio posible para miles de jóvenes que buscaron en sus ámbitos la realización de sus aspiraciones de expresión y libertad que les eran negadas por el poder político.

La riqueza conceptual heredada por el Centro de Estudios Culturales permite observar que lo juvenil no puede entenderse sin sus relaciones con el mundo adulto y que su autonomía deberá considerarse según su subalternidad con respecto a una hegemonía política y cultural. Los estilos de vida y sus producciones simbólicas y culturales (música, lenguaje, estética, ritualidad), deben entenderse como respuestas a los conflictos y contradicciones que generacionalmente un grupo puede estar experimentando y que históricamente ha modulado distintas experiencias de activismo, lucha y oposición a lo que se considera como injusto, represivo o intolerante.

El enfoque de subculturas juveniles puede delimitar nuestro centro de interés en las pequeñas y minoritarias expresiones de creatividad sociocultural que alcanza un grupo dado, frente a una problemática social y política concreta. De hecho, con la revisión que sobre el movimiento estudiantil mexicano se realiza actualmente, el estallido y la fuerza organizativa esta precedida por un momento previo, donde la rebeldía y protesta es ensayada, en pequeñas experiencias de lucha y organización no necesariamente políticas, pero sí profundamente culturales (grupos de estudio, lecturas, circulación de ideas y práctica de nuevos estilos de vida).

Se puede renovar el interés por las contraculturas y subculturas esporádicas, puesto que permiten entender en toda su amplitud los cambios sociales y políticos, encabezados por los jóvenes generaciones de los sesenta y setenta en México. Las crestas de protesta están precedidas y extendidas por los recodos de la vida cotidiana y cultural de muchos grupos minoritarios y pequeñas experiencias que más antes o después le dan su contenido a la resistencia de los grupos subalternos. No sólo se trata de estilos de vida extraños y marginales, sino constituyen las semillas de futuras protestas o síntomas de emergentes relaciones sociales y culturales.

Los términos para analizar dicha dinámica de protesta y resistencia también han sido contruidos para distintos momentos de la historia reciente. La idea de la *contracultura* denomina la experiencia anglosajona de protesta y revuelta encabezada por sectores de la clase media e intelectual, que mediante la adopción de un abigarrado conjunto de elementos culturales (ideologías radicales, filosofías orientales, experiencias alternas), se atrevieron a criticar y denunciar el poder militar y político de los Estados Unidos y sus aliados europeos en el mundo, su crítica apunto hacia los hombres estables de la sociedad. En Latinoamérica y particularmente en México, su adopción significó una experiencia de apropiación y reproducción, que cambió las percepciones y apuestas políticas de jóvenes al principio también de clase media, que los confrontaron con los órdenes políticos de sus sociedades. Las *subculturas* serían la respuesta a los fracasos de aquella experiencia y la apertura a otros sectores de origen obrero y popular, que también decidieron subirse a la ola de cambios sociales y culturales abiertos por las comunas hippies y los movimientos estudiantiles. A diferencia de su antecedente, no se dedicaron a la protesta callejera y la confrontación política, sino a experiencias colectivas más compactas (el guetto, el barrio, la banda) y a formas menos politizadas de encarnar su resistencia. Sus protagonistas son los grupos sociales estudiados por la escuela inglesa de los llamados estudios culturales: *punks*, *skinheads* y *mods*.

Sin embargo, las críticas realizadas a la escuela inglesa de estudios culturales han hecho de tal separación conceptual e histórica algo difícil de sostener actualmente. Las agrupaciones juveniles contemporáneas parecen realizar síntesis novedosas entre origen de clase y sus culturas parentales, con respecto a sus expresiones activistas y bohemias. Los recientes movimientos estudiantiles mexicanos (1986 y 2000), muestran que el polo de activismo y organización política no está agotado y por la amplia composición de sus integrantes ha dejado de pertenecer exclusivamente a la clase media. Por otra parte, las subculturas pueden convertirse en contraculturas, su origen proletariado o trabajador no les excluye de pasar del polo bohemio al activista si su desarrollo se los permite. El movimiento punk mexicano, con raíces no solo obreras sino también indígenas, ha podido abandonar el guetto y el territorio limitado de los barrios, para expresarse en grandes movimientos de

protesta política como el zapatismo de los noventa y las expresiones anarquistas recientes, como el caso oaxaqueño donde se integró a un movimiento social mayor como la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO).

La apertura hacia otras culturas juveniles, que no necesariamente se definen por la resistencia y la protesta, se ha enriquecido con la noción de *tribu urbana*. Hay una nueva generación de estudios que retratan la emergencia de “microculturas” juveniles en un sinfín de contextos sociales³⁰, alentados por la experiencia etnográfica y el pensamiento posmoderno de Michel Maffesoli, que adoptan formas que con dificultad pueden denominarse de protesta o resistencia como en los sesenta y setenta. Son trabajos que también evitan el enfoque de patología o criminalístico, para acercarse a las violencias y nuevos modos de vida en los jóvenes latinoamericanos en contextos nuevos y con configuraciones de clase menos rígidas (maras, emos, cholos, darks). Conformando lo que el sociólogo francés señalaba como un “caldo de cultivo” para las experiencias juveniles recientes que darán su nueva fisonomía al nuevo tipo de sociedad por venir.

Por tanto, hemos de reconocer que los tres términos o categorías revisadas no significan campos de investigación o tradiciones de estudio necesariamente diferentes, se complementan de alguna manera cuando se acepta que su interés es común en tanto que procuran explicar un mismo fenómeno contemporáneo: la condición juvenil como objeto de estudio. Sin embargo, al revisar los conceptos en un área particular, como la emergencia de tantas y variadas expresiones del asociarse juvenil presente, los propios conceptos mencionados tienden a confundirse y convertirse en sinónimos de realidades socioculturales que deberían diferenciarse histórica y culturalmente.

El problema persiste al tomar en cuenta que no caracterizan un origen disciplinario necesariamente unívoco, pueden ser manejados y tomados en cuenta en cualquier estudio realizado desde la comunicación, la historia, la sociología o la antropología de los jóvenes que protestan y disienten en la sociedad actual. Hemos acudido a ellos, porque históricamente acompañan el desarrollo del escrutinio que hemos emprendido, la atención

³⁰ Cfr. Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona, Ariel, 1998.

por las formas en que los jóvenes del siglo XX han venido construyendo su marginalidad, oposición y rebeldía contra lo que consideran adverso, opresivo y dominante en la sociedad que les ha tocado enfrentar individual y colectivamente.

Los términos rescatados pueden resultar excitantes e iluminadores en el tratamiento de sus objetos de estudio cuando se les considera para acercarse a la protesta, la subalternidad y el nuevo asociacionismo juvenil, pero resultan en un dolor de cabeza para elaborar algún esquema teórico digno de competir con otras sociologías y antropologías que son por ahora mayormente consistentes como las propuestas de un Pierre Bourdieu o un Anthony Giddens. Su recuperación y reconstrucción conceptual para alcanzar un desarrollo dentro de una teoría general, escapa por el momento a las pautas históricas de la investigación emprendida en este trabajo.

La recuperación de los términos teóricos referidos como *contracultura*, *subcultura* y *neotribalismo* aportan una colaboración interdisciplinaria modesta, para referirse a los momentos que la irrupción de lo juvenil como actor y generación del siglo XX. Pero que sin apreciarlos nos perderíamos gran parte del debate generado y suscitado al interior de sus principales estudiosos: Roszak, Marcuse, Hall, Feixa y Maffesoli. Se trata ahora de reformular sus definiciones y premisas y romper su aislamiento y continua confusión para colocarlas de nuevo en la corriente principal de las ciencias sociales del momento. Este trabajo sólo ha consignado su interés original y elevado a necesidad impostergable la tarea de establecer nuevos puntos de conexión con el trabajo de la investigación histórica y cultural presentes.

CAPÍTULO II

EI MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE LOS SETENTA EN LA UAEM: ACTIVISMO Y DISIDENCIA JUVENIL

Nuestro interés pasa por una década imprecisa en sus contornos, porque todavía es depositaria de los acontecimientos y alcances de la década precedente, aunque no por ello deja de tener sus propios momentos de convulsión y conflicto portadores de cambios significativos en el orden social, político y cultural. Su tiempo, como punto de arranque de nuestro interés histórico, fue también de transición, de cambios y sobresaltos, de hechos imprevistos que hicieron de los actores juveniles un protagonista sorpresivo de la sociedad toluqueña todavía provinciana y ajena a la disidencia política y cultural.

Dicha reconstrucción resulta indispensable para la memoria venidera y de interés para el quehacer histórico y antropológico, al recuperar los eventos del movimiento estudiantil sucedido en el invierno de los años de 1976-1977, que es un acontecimiento escasamente estudiado y pobremente registrado por las ciencias sociales locales.

La investigación busca recuperar con rigor y precisión documental la información de primera mano, algunas voces de sus participantes, los militantes y adversarios del movimiento, para lograr un saldo balanceado y objetivo del movimiento, con el fin de contribuir con una descripción socio-cultural del ambiente y los hechos que integran lo que se conoce como el último movimiento estudiantil moderno relevante en la capital del estado.

Por otra parte, se trata de ubicar la movilización estudiantil, como un episodio de lucha democrática y contracultural, extendida como onda expansiva a la provincia mexicana, luego de los acontecimientos de Tlatelolco en 1968. Siguiendo las anotaciones de Gilberto Guevara Niebla, después de la represión del movimiento estudiantil en la capital del país se multiplicarán las protestas, huelgas y movilizaciones en los estados del país. El Estado de México, no sería la excepción. Entendida como un ataque juvenil contra las ideas culturales recibidas y heredadas por las instituciones políticas del momento, producto del desarrollo

estabilizador mexicano, la huelga estudiantil representó la adopción de la contracultura emergente por las clases medias provincianas.

Muy al estilo de otras rebeliones juveniles y estudiantiles de finales de los sesenta, la actualización de la protesta y la rebeldía alimentó la batalla que se produjo entre los estudiantes de aquellos años y los órdenes autoritarios que personalizaron con su reelección dos exrectores; la del Rector Dr. Guillermo Ortiz Garduño y la de Jesús Barrera Legorreta. La recapitulación del evento permitirá reconocer los profundos alcances del movimiento, pero también sus límites, quizá sectarios e ideológicos propios de aquel momento. Con sus fallas, carencias, contradicciones, limitaciones ideológicas y actitudes irresolubles, reconstruimos un movimiento que puede inscribirse en el contexto de otras luchas y resistencias, conjuntas y separadas, de mayorías y minorías.

Una escasa historiografía

El movimiento estudiantil de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), en su efervescencia de 1976 y 1977, ha sido poco estudiado. Son escasos sus registros en la historia oficial del Instituto Literario y de la propia cronología de la Universidad del Estado de México. Apenas se menciona en algunas memorias del cronista Inocente Peñaloza y del decano José Yurrieta Valdés.

La relación con el presente aún es fresca y sus consecuencias todavía resultan incómodas y contradictorias para la mayoría de sus protagonistas. Una generación de jóvenes universitarios se radicalizó y las autoridades reconocen los momentos más conflictivos y problemáticos de la historia reciente en la Universidad.

Las escasas fuentes que se han dedicado a recoger su historia y análisis han sido escritas sin reconocerse entre ellas y ajenas a sus principales conclusiones entre sí. Lo que domina es el testimonio oral y los recuerdos aún registrables de sus principales protagonistas. Los cuales han comenzado a recogerse y circular de manera más o menos profesional.

El primer trabajo que destaca es el del sociólogo Augusto Isla, un activista durante el movimiento y funcionario durante la administración del rector Mercado Tovar, quien encabezó la fuerza política que terminó con el radicalismo estudiantil en la universidad. En su obra *Paraninfo en Ruinas*, destaca la perversa relación entre el poder político y la burocracia universitaria como causantes del malestar y crisis institucional de aquellos años. También señala la escasa perspectiva política y estratégica del maoísmo político del Comité Coordinador de Lucha (cocol), en el conflicto universitario, por ser la corriente estudiantil más influyente e impulsora de la protesta estudiantil. Sus juicios y señalamientos quieren desprenderse de una crítica más general a la imposibilidad de construir una autonomía universitaria frente al poder y control político del estado burocrático y autoritario prevaleciente.

De esta manera, la burocracia universitaria es descrita como un apéndice del poder político autoritario del estado en la entidad y escasamente probada en su eficiencia para impulsar un verdadero proyecto académico e intelectual en la universidad. Por su parte, es sumamente crítico de las posibilidades de éxito de un movimiento estudiantil extremadamente ideologizado y pretensioso en sus objetivos de revolucionar a la sociedad desde las trincheras de la universidad y sus aulas. A la incapacidad de conducción política interna de las autoridades en la Universidad, se responde con un radicalismo a ultranza que en condiciones de enfrentamiento puede resultar eficaz, pero en condiciones normales y cotidianas aleja al estudiantado de la participación y no ofrece una alternativa real a sus demandas³¹.

Un segundo trabajo es una tesis de historia reciente, la de Federico Morales Sierra, intitulada *El movimiento estudiantil de la Universidad Autónoma del Estado de México (1976-1980)*, que rescata los acontecimientos como parte de una lucha más extensa que arranca en 1973, con las primeras inconformidades y protestas de estudiantes universitarios enfrentados con el conservadurismo de la universidad y su escasa sensibilidad por los

³¹ Cfr. Isla, Augusto, *El paraninfo en ruinas*, Toluca, Dirección de Patrimonio Cultural, Gobierno del Estado de México, 1987.

problemas académicos y económicos de una nueva generación de estudiantes, provenientes de provincia y necesitados de oportunidades y apoyos para permanecer en el nivel superior. Su investigación se concentra más en las maneras de activismo, difusión y financiamiento del movimiento en su etapa de protesta más álgida, el invierno de 1976-1977. Destaca por reconocer la diversidad hacia el interior del movimiento estudiantil, aunque reconociendo el papel conductor del Cocol en las movilizaciones y huelga referida.

Su balance del movimiento es más optimista, porque lo enmarca en un ciclo mayor, que incluye al movimiento sindical de los trabajadores en la UAEM, alimentado por el activismo y liderazgo estudiantil, en la búsqueda de mejoras y mayor participación de ambos sectores en la conducción política y académica de la universidad estatal. Aunque no termina por diferenciar las distintas y específicas coyunturas del movimiento y posiciones de los tres rectorados que retoma, se distingue por acudir a las fuentes más periodísticas y testimoniales para reconstruir al movimiento, sus objetivos y organización interna.

Finalmente, es necesario rescatar la serie de entrevistas con actores centrales del ciclo de protesta en la UAEM, que realiza el equipo de periodistas del semanario local *El Manifiesto*, que aunque no contiene una metodología precisa, sí se atiene a las exigencias del periodismo para dar voz y presentar las distintas interpretaciones y posiciones respecto a la huelga de 1976-1977. Se exponen las discordias prevalecientes aún entre líderes del cocol y “porros” de aquel entonces. Saltan a la vista la intervención y oportunismo de distintas facciones políticas de la universidad y los enredos políticos desprendidos de la infiltración e intervención del gobierno estatal en el conflicto. También se develan las cooptaciones y transacciones políticas de algunos líderes con el poder político del estado. En algunos momentos, parece como si el conflicto hubiera sucedido tras las bambalinas de la política oficial y que los sucesos en la calle y las explanadas de ciudad universitaria fuesen la fachada del verdadero conflicto de facciones y grupos de poder en la UAEM.

Sin embargo, el tono y veracidad de los testimonios permite reconstruir las personalidades de los actores, tanto desde el lado del movimiento juvenil universitario, como de parte de sus detractores más violentos. El activismo y la manifiesta postura ideológica definen

corrientes y suertes de cada actor dentro de la acción colectiva de la huelga y la lucha sindical independiente. El movimiento puede pintarse de voces, acciones y decisiones concretas que le dieron sus alcances y momentos definitorios.

A la distancia del caso, los compromisos políticos, las lealtades y los arreglos más oscuros toman luz y arrojan bastante información sobre el papel del estado, algunas facciones políticas de la universidad y los principales líderes que accedieron a testimoniar su participación y lucha en aquellos años. En su momento oscuros y opacos, a la distancia de los años, claros y precisos sobre los intereses y conflictos puestos en juego por los actores políticos de la huelga de 1976-1977. Una comprensión de la personalidad del activista y líder, pero también un detalle de los engranajes más impersonales del poder político podrá construirse a partir de estas entrevistas largamente buscadas y esperadas, logradas con el genio periodístico de buscar huellas y atar cabos sueltos.

Un encuadre histórico desde el “mayo del 68”.

Una brecha en el consenso y el orden social y políticos de la sociedad de su tiempo es la significación profunda que tuvo el movimiento estudiantil del mayo francés de 1968, para los entonces colaboradores de la desaparecida revista *Socialismo o Barbarie*. En una reciente reedición de sus análisis “en caliente” de los acontecimientos del 68, acompañados por reflexiones recientes a la distancia, los mismos Edgar Morin, Cornelius Castoriadis y Claude Lefort (en el año de 2009)³² revitalizan la interpretación de aquellos momentos y responden a los “ideólogos posmodernos” posteriores que minimizan los alcances del movimiento para la sociedad y cultura de nuestro tiempo.

La frescura y la conciencia del momento y su originalidad pueden observarse en las colaboraciones de Edgar Morín. La crisis estudiantil del mayo francés contiene dos interpretaciones en su cristalización parisina, para este primer autor. La primera tiene que ver con la gran rebelión estudiantil de finales de los sesenta, cuya ola de expansión e

³² Cfr. Morin, Edgar; Claude Lefort, Cornelius Castoriadis, *Mayo del 68: la brecha-Veinte años después*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009. Los textos se componen de los originales en francés de 1968 y los preparados como una relectura de aquellos hechos veinte años después, en 1988.

internacionalización alcanza a países tan diferentes como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Italia, España, Polonia y Checoslovaquia, donde la crisis es presentada como inadaptación de los estudiantes a las nuevas condiciones de producción del conocimiento y la inadecuación de las entradas y salidas profesionales con el campo laboral externo. El malestar se explica por los retrasos y arcaísmos de la Universidad frente a las nuevas necesidades de la sociedad en tecnologías y conocimientos. En esta explicación, la reforma de la universidad y su modernización permitirían reaccionar al entorno de las nuevas condiciones de producción y saber.

Una segunda explicación lo fue encontrar en los estudiantes un profundo rechazo a la vida burguesa contemporánea, llena de mezquindad, opresión y alienación laboral. Donde no se acentúa la voluntad de integrarse de mejor manera al mundo adulto, sino de un rechazo creciente al orden global de una sociedad dominada por los adultos. De ahí, que podría explicarse la rebelión en universidades tan funcionales y adaptadas a la modernidad como Berkeley y Columbia, campus universitarios estadounidenses escenarios de revueltas estudiantiles tan virulentas.

Para explicar el caso francés, el autor anuda las dos interpretaciones y la conjunción de ambos factores, a la par que un elemento nuevo, la rebelión de los estudiantes con formación humanista y sociológica, combinada con la actuación de numerosos grupúsculos radicales y revolucionarios en el ámbito universitario. Todo ello generó un caldo de fermentación que estallaría en dos crisis: “una inadaptación demasiado grande entre la producción creciente de diplomas y la escasez de salidas, pero también una inadaptación demasiado grande de las ciencias humanas –y particularmente de la sociología- a una sociedad en la que se vuelven auxiliares del poder”³³. La inquietud por encontrarse en un callejón sin salida se traduce en una crítica política del papel de la universidad y el orden de la sociedad.

Tanto el rechazo de una carrera donde no hay más salidas que el azar, la suerte o el patrocinio que una autoridad puede procurar, como la preocupación por lograr una carrera

³³ Edgar Morin; Claude Lefort, Cornelius Castoriadis, *Op. Cit.*, p. 10.

asequible en un mundo tecnocratizado, se convierten en lo polos de un primer conflicto. Por ello, los estudios de sociología-ciencias humanas se transforman en el sector de perturbación, de agitación, donde unos y otros se encuentran marginados y se asumen en agitadores de los demás marginados. Por otra parte, los grupos más activos y politizados, como los anarquistas y situacionistas, rebasan a sus colegas trotskistas y maoístas y se plantean la necesaria revuelta en el seno de la Universidad y contra la Universidad. La lucha y la represión internas les obligó a una unidad de acción que los llevaría hasta las calles y adoquines del barrio latino y enfrentarse aguerridamente contra las fuerzas del orden parisino.

Lo destacable de estas jornadas de revuelta y entusiasmo radical es la creación de un nuevo discurso estudiantil. Aunque proveniente del descubrimiento de la sociología crítica y la ideología revolucionaria, a través de sus corrientes heterodoxas y a veces reortodoxas del marxismo, se permiten alcanzar un realismo pragmático, que se acompaña de una solidaridad juvenil durante la revuelta, a la vez festiva y original.

Aparece la revolución sin rostro, la conformación de una comuna estudiantil: el gran paso hacia la revuelta y la diversión. En el plano personal, supuso una transformación que materializó en el rechazo del orden universitario interno (los exámenes fueron su blanco) y un examen de pasaje a la sociedad (ruptura con la funcionalidad), y en el plano colectivo, afirmarse en y contra la sociedad (un ritual de paso contra la represión policíaca).

Para Edgar Morín, veinte años después, el mayo francés representa la sorpresa, lo que no debe eliminarse metodológicamente del análisis, aunque en el presente insista menos en la idea de revolución. Un evento que reflexionado fue en su violencia fecundo; no porque instaurara un nuevo orden sino porque desorganizaba y desorientaba la ley universitaria, social, política y abría las puertas a la gran fiesta. Un acontecimiento lúdico y político, emergiendo como una necesidad de existencia hasta entonces rechazada en y por la sociedad normal y la política normal.

La revuelta estudiantil finalmente se diluyó, perdió su entusiasmo y su vigor inicial, para decantar en lo que había superado, el flujo libertario espontaneísta y del que sólo subsisten los núcleos duros: los grupúsculos trotskistas y el mito maoísta. Lo que se perdió del mayo francés fue su originalidad poética, lúdica, sincrética, su aspiración a otra vida, su apertura.

Del lado del pensamiento universitario y político establecido llegan aquellos para los que explicar es suprimir la sorpresa, encajar el acontecimiento en sus esquemas normalizadores o eliminarlo como falla o percance.

Sin embargo, el efecto de Mayo del 68 fue el de favorecer un nuevo espíritu de la época. Allí había surgido una especie de revolución cultural juvenil, que llevaba en ella una reivindicación a la vez libertaria y comunitaria, existencial y social. Se trata de la aspiración generacional por vivir la vida que ya no se ve tan reprimida e inhibida como en los años 60. Adoptando un aspecto a veces iluminista e ingenuo y otras furioso o desesperado. Nuevos actores culturales y sociales aparecerán y se desplegarán en la década siguiente.

Para Claude Lefort, el desorden estudiantil es fecundo, abre una brecha como expresaba su líder Cohn-Bendit. De tal suerte que “se impuso un estilo de acción que no tenía precedente”. La diversión, fuera de las organizaciones donde uno se aburre, aunque el juego mismo era político todo el tiempo. Y como los conflictos en la historia, más allá de las causas y de sus efectos puntuales, independientemente de la cadena de determinaciones manifiestas, contienen eficacia simbólica de desencadenar y unir, conflictos y acciones que en general se ignoran, de hacer emerger la contradicción que los fundamenta.

La audacia de los estudiantes estuvo acompañada en esa época por un realismo de un género nuevo, puesto que resultó asombroso que en el origen de un movimiento que por un momento estuvo a punto de provocar la caída del régimen y quizá de transformar la estructura política y económica, se hallen los alborotos de la facultad de Nanterre, donde una prohibición ridícula (separar los dormitorios de hombres y mujeres) desencadenó tamaño nudo de acontecimientos.

Un realismo que permitió que en un sector de la sociedad se desmoronara el consenso. Lanzados a la calle, por la agresión policial a la Sorbona, los estudiantes se rebelan levantando adoquines, un gesto equivalente de lo que habían comenzado a hacer en la Universidad. En aquel instante, la barricada no tendrá solamente la función de un muro de protección apto para asegurar la respuesta a los agresores: será el primer símbolo de esa ruptura y de un nuevo establecimiento en medio de la ciudad.

Han abandonado los grupúsculos radicales de la universidad y rebasado las militancias de sindicatos y partidos. Esa es su primera audacia. La acción directa, la acción ejemplar, la que golpea la imaginación colectiva, excita en cada uno el deseo de imitar y de ir más lejos: “de todo eso descubren la eficacia porque se agrupan apartados de las organizaciones, se emancipan de su tutela a la vez de la de las autoridades establecidas”³⁴. En todas partes se plantea el problema de autogestión, en todas partes se cuestiona la autoridad de los dirigentes o de los cuadros superiores.

Por ello, veinte años después, conviene recuperar los pequeños hechos, que tanto se rechazan en los análisis recientes. En el 68 no hubo una revolución, conviene Claude Lefort; por principio, porque la agitación estuvo circunscripta al mundo de los estudiantes, aunque por sus efectos afectara a una parte no despreciable de la población, pero sí sucedió una especie de destablicamiento de la sociedad, la apertura de una brecha que asegura una nueva circulación de los individuos y un nuevo intercambio de los pensamientos.

“El movimiento de Mayo no atacaba al orden establecido para sustituirlo por un orden mejor –que no se impone sino por el terror y una ideología de hierro- sino que reivindicaba un desorden en el interior de la sociedad, la permanencia de una impugnación a los poderes instituidos, y que se preocupaba por afirmar y hacer reconocer su propia legitimidad”³⁵.

³⁴ Edgar Morin; Claude Lefort, Cornelius Castoriadis, *Op. Cit.*, p. 38.

³⁵ *Ibidem*, p. 162.

El cierre de la edición se encuentra a cargo de Cornelius Castoriadis, quien comparte la idea de la brecha, por donde penetran nuevas formas y los temas culturales que se habían incubado durante los sesenta. La mayoría participante protagonizó una resocialización: por una parte, se lanzaron en rechazo del decadente régimen político gaullista y, por la otra, exacerbaron el deseo de una libertad más grande para cada uno y para todos. Lo que no pudieron encontrar fueron formas instituidas que encarnaran duraderamente esas intenciones basadas en la verdad, la justicia, la libertad y la comunidad.

En este sentido, argumenta su crítica por el llamado “pensamiento 68”, un conjunto de autores (Althusser, Ferry y Renault, Lacan, Foucault) que se pusieron de moda después del fracaso de Mayo del 68 y de los otros movimientos del período. A quienes señala que no desempeñaron ningún papel ni siquiera en la más vaga preparación “sociológica” del movimiento, a la vez porque sus ideas eran totalmente desconocidas por los participantes y porque eran diametralmente opuestas a sus aspiraciones implícitas y explícitas. Termina por caracterizarlos como los ideólogos que proporcionan a destiempo una legitimación de los límites o debilidades históricas del movimiento estudiantil. Legitimación de la retirada y un mínimo de justificación ideológica del fracaso político posterior de las izquierdas ortodoxas y militantes, es lo que siguen ofreciendo los nuevos filósofos para quienes el restablecimiento de los políticos y la apatía de las masas parece no disgustarles.

La disolución de los movimientos de los años sesenta, para Castoriadis marcó el inicio de la nueva fase de regresión de la vida política en las sociedades occidentales del presente. Lo que Mayo del 68 y los otros movimientos de los años 60 mostraron fue la persistencia y la potencia de aspiración de autonomía, traducida a su vez por el rechazo del mundo capitalista burocrático y por las nuevas ideas y prácticas inventadas o propagadas por esos movimientos.

Su fracaso sólo raramente es total. En la mayor parte de los casos, esos movimientos alcanzan la institución formal de algunos derechos, libertades, garantías bajo las que siempre vivimos. En otros casos, sin instituir nada en el sentido formal, dejan profundas

trazas en la mentalidad y en la vida afectiva de las sociedades: lo que fue el caso de los movimientos de los sesenta.

La brecha generacional

En términos de análisis podemos recuperar la idea de estudiar la protesta estudiantil en términos de movimiento social. El estudio ya clásico de Sergio Zermeño respecto al movimiento estudiantil de 1968, está orientado por la teoría de la acción social de Alain Touraine. Completan la serie, los trabajos de Raúl Álvarez Garín, *La estela de Tlatelolco: una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil* y *Pensar el 68*, este último recupera las voces y memorias de sus principales protagonistas y testigos. De Gilberto Guevara Niebla, también testigo y protagonista, *La libertad nunca se olvida: memoria del 68*, reconstruye aquellos hechos desde su experiencia personal y mediante un análisis crítico de la movilización estudiantil.

La premisa perdura en el recorrido y descripción que realiza el propio Gilberto Guevara Niebla en *La democracia en la calle: crónica del movimiento estudiantil mexicano*, sobre el fenómeno de la protesta estudiantil en México. El mismo que a partir de 1968 conoce un reflujo en la capital y una expansión en la provincia y estados del país, constituyendo una segunda oleada, luego de las primeras protestas y huelgas de principios del siglo XX, en torno a la autonomía universitaria.

La propuesta considera además a los estudiantes universitarios que entran en acción durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque la inquietud universitaria puede rastrearse desde muy lejos, las revueltas de los años sesenta y setenta tienen su origen en la politización que el estudiantado experimenta en el período de posguerra en occidente. Las ideas morales prevalecientes se construían en torno al peligro que para la humanidad significaba la guerra fría entre capitalismo y socialismo y las secuelas de la creación de la bomba atómica, así como el colonialismo o neocolonialismo impuesto por las potencias del primer mundo sobre los países dependientes y la discriminación racial y las injusticias de orden económico y social.

En general, la rebelión universitaria y estudiantil se produjo casi de modo simultáneo en numerosas universidades de varios los países occidentales (Alemania, Holanda, Francia, Italia, Estados Unidos), demostración de la uniformidad del sistema, contra el que se movilizaron. La primera exigencia era protestar por el papel y función asignados por el sistema a los estudiantes universitarios: ser agentes ilustrados de un cúmulo de injusticias y crímenes; y la segunda, que la universidad fuera un centro de crítica, y no una fábrica de especialistas. La universidad como ente alejado de la realidad social carecía de sentido. La especialización impide conocer las auténticas necesidades de la sociedad en que se vive y, en consecuencia, frena el progreso.

El divorcio entre ciencia y sociedad, fomentado por las minorías dominantes del sistema, se encuentra, pues, en la base de las luchas universitarias, junto con otros problemas, como la explotación intelectual y manual del trabajo, la carencia de auténtica libertad. En torno a esas cuestiones se centra la lucha estudiantil, lucha que ha salido fuera de la universidad para abarcar todos los ámbitos de la sociedad, ya que las cuestiones implicadas en su interior hacían referencia directa al exterior.

Aunque, en apariencia, los estudiantes se han separado de los otros movimientos juveniles porque apelan indiscutiblemente a la razón y a la crítica verbal, han tomado de ellos muchos aspectos, como: los métodos de lucha, que frecuentemente han consistido en manifestaciones al estilo *hippy* o *provo*; el carácter libertario, en la revuelta estudiantil donde es más significativo y profundo; el informalismo en las maneras de comportamiento; el antiautoritarismo, tanto para el funcionamiento interno de la universidad como para la sociedad en general; el utopismo; la búsqueda de lenguajes auténticamente comunicativos y antiformalistas.

Tanto en Berkeley (Estados Unidos) como en Berlín (Alemania), en Nanterre (Francia) y en las numerosas universidades que se han rebelado a lo largo de la década de los sesenta, y especialmente a partir de 1968, lo que acabamos de resumir ha sido la temática esencial que ha dado principio a la rebelión estudiantil, y que continúa sirviendo de inspiración activista

y fervor revolucionario. Calando muy hondo en las propias rebeliones latinoamericanas y mexicanas de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.

“Las revueltas de junio de 1967 en Berlín y otras ciudades alemanas; la de la Universidad de Berkeley (Estados Unidos) y la `Revolución de Mayo de 1968 en París (Francia), fueron fundamentalmente realizadas por universitarios (en menor medida por los escolares, por los jóvenes pertenecientes a las clases trabajadoras y por los adultos). Una de la peticiones básicas era que se concedieran más horas y días libres a los policías, con el fin de que éstos pudieran dedicarse a hacer el amor a sus esposas y novias: tal fue una de las formas de lucha pacífica y contestataria, a la vez que humorística, que entroncaba claramente con la contracultura; el lema de la “imaginación al poder” de los estudiantes del “Mayo francés”, unía las reivindicaciones específicamente universitarias con las de la juventud en general. En otro lugar se ha hablado ya de las antiuniversidades como forma de la contracultura: también en este nivel los estudiantes han demostrado su pertenencia a una generación. Han creado tantas comunas, publicado tanta prensa *underground* y luchado tanto por la revolución sexual como los jóvenes no universitarios. Finalmente, cabe aclarar que estudiantes y escolares fueron la mayoría en los movimientos *hippy*, *provo* y *peacenik*”³⁶.

Por ello, intelectuales de la época como Herbert Marcuse y Theodore Roszak, consideraron al actor universitario como el sujeto de la nueva revolución. Basados más en consideraciones ideológicas y sociológicas, que en cuentas históricas o detalladas de la coyuntura. Lo que les llevó a considerar un “nuevo sujeto histórico”, que sustituiría a la clase obrera reformista que prevalecía en Europa, haciendo posible un nuevo escenario de enfrentamiento con el sistema. El primero, como crítico del hombre unidimensional, de la “tolerancia represiva” del sistema, profeta de los movimientos estudiantiles como gérmenes de un mundo liberado; mientras que Theodore Roszak, hizo de su libro *El nacimiento de la contracultura* un verdadero manifiesto generacional, que teorizaba la misión de la juventud

³⁶ Carandell, José Ma., *La protesta juvenil*. Barceloan, Biblioteca Salvat de Grandes Temes, No. 58, 1974, p. 136.

como creadora de una cultura alternativa. Otros autores serían recuperados, como el psicoanalista austríaco Wilhelm Reich (un marxista freudiano que había identificado en la represión sexual de los jóvenes una de las bases de la cultura autoritaria) y el escritor neoyorquino Paul Goodman (lúdico analista de los problemas de los jóvenes en la sociedad organizada).

“Más que una auténtica revolución, fue una rebelión generacional, que aspiraba a unir transformación social y personal: cambiar la vida para cambiar al mundo, con eslóganes como “la imaginación al poder” o “lo queremos todo y lo queremos ahora”³⁷.

Más allá de esta retórica, concluye nuestro autor, la segunda mitad de la década de 1960 y la primera de la de 1970 fueron una época de experimentación cultural y mutación de valores, que se expresó en distintos intentos de crear alternativas a las instituciones en las que se había basado la “sociedad organizada”: frente a la familia tradicional, comunas; frente a la democracia formal, acción directa; frente a los medios de comunicación de masas, micromedia; frente a la monogamia, revolución sexual; frente al productivismo, utopía pastoral; frente a la sociedad armada, pacifismo, etc.

En México, la rebelión estudiantil del 68, tuvo lugar primero en las calles, y después vinieron las ideas que explicaban la rebelión, más allá del pliego petitorio de exigencias inmediatas. Los filósofos que brillaron en Francia fueron lectura de iniciados en Lecumberri y en facultades universitarias, después de los casi tres meses de un movimiento, de julio al inicio de octubre de 1968, que legó sus lecciones al México actual, según Césareo Morales³⁸.

Este experto describe a lo estudiantil como una expresión espontánea, sin “poderío teórico”, pues el pensamiento de los filósofos de la época se sembraba apenas. En la primera parte de

³⁷ Feixa Pàmols, Carles, “Los nuevos modelos culturales”, en *Historia universal*, Tomo XX, Lima, Salvat Editores, 2005, p. 89.

³⁸ Arvizu, Juan, “Filosofía, ancla de rebelión del 68 mexicano”, *El Universal*, 4 de mayo de 2008, p. 13.

los 60, unos pocos leían a los marxistas que llegaron a ser exitosos en librerías en los 70 y 80, cuando Europa el marxismo estaba en crisis. En los estudiantes del 68 había espontaneidad y sensibilidad ante lo autoritario, y una actitud democrática, social y participativa contra cosas que no podían seguir como están.

Como producto de su libro *Fractales. Pensadores del acontecimiento*³⁹, con ensayos sobre cinco filósofos que han impactado a las generaciones mexicanas de la segunda mitad del siglo XX, César Morales acota dicha herencia intelectual en México. De Sartre resalta que fue una figura respetada por el movimiento estudiantil francés, que por cierto acabó con *Los Mandarines*, dice. Se mantuvo como un genio de la literatura, un crítico del capitalismo. En México, *La náusea*, una novela de mucha desesperanza, tuvo un efecto contradictorio al hacer pensar en una salvación posible; cómo salvarnos y, sobre todo, cómo salvar al otro.

También figura Louis Althusser, quien ya publicaba artículos desde 1963. En 1967, grupos de estudio leían a Althusser, cuyas ideas influyeron en el sindicalismo independiente, movimientos campesinos y la guerrilla urbana. En el mencionado texto, César Morales recuerda que años antes del 68, México se había convertido en la capital editorial de las obras de Marx, traducidas por Wenceslao Roces e impresas por el Fondo de Cultura Económica.

El pensador Michel Foucault trajo a la discusión el análisis sobre la represión, lenguaje, poder, el poder del saber y el saber como poder. Ofreció una dimensión cultural al movimiento. Deleuze era un filósofo estudiado por pequeños grupos de la época en México. Sustentó la idea de que “repetición y diferencia no dejan lugar a la continuidad”, de que “cada acto y cada decisión son únicos”. Jacques Derrida es casi desconocido en México en 1968 e impactó con su influencia hasta los años 70, cuando las grandes preguntas abiertas años antes ensayaban respuesta sobre el papel de la democracia, del estado.

³⁹ Cfr. Morales, César, *Pensadores del acontecimiento*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

El movimiento estudiantil mexicano y los conceptos teóricos de la época permiten dar, dice Morales, “un pequeño salto hacia delante, en los años siguientes”. Y deja varias lecciones: “de la represión, de lo espontáneo, de la organización política”.

El Fantasma del 68

Aún son múltiples los análisis de las causas y consecuencias del movimiento estudiantil mexicano de 1968. Acontecido bajo algunas reyertas callejeras, rápidamente derivó en un acontecimiento nacional que enfrentó al movimiento con el estado mexicano. Está clara su vinculación con la oleada de movimientos estudiantiles mundiales (Mayo Francés y Checoslovaquia en la Europa del Este), pero también su particularidad en la sociedad mexicana de los setenta.

“En 1968 el fervor de irrelevancia juvenil era contagioso. Fascinaba lo que sucedía en el mundo, quizás porque no sólo se veía de modo racional, sino también emotiva e intuitivamente. Si se podía hacer el amor para qué hacer la guerra, si se podía escuchar a los Rolling Stones por qué tolerar el ruido asesino de tanques y ametralladoras. Estar contra el autoritarismo en casa y contra la guerra de Vietnam afuera, y a favor de la libertad sexual y el pelo largo eran expresiones de protesta y afirmación en muchos países occidentales”⁴⁰.

Recientemente, para la politóloga Soledad Loaeza, la importancia del movimiento reside en que entre las clases medias se puso fin a la idea de que la participación independiente era incompatible con la estabilidad política del régimen, a la vez que demostró que era preciso poner límites a la autoridad⁴¹. A partir de entonces, la relación de aquel sector con el estado ya no sería la misma. Las clases medias, beneficiarias del crecimiento y el autoritarismo

⁴⁰ Mora Tavares, Eduardo, “La imaginación al poder”, *El Universal*, 4 de mayo de 2008, Sección A, p. 12.

⁴¹ Loaeza, Soledad, *Entre lo posible y lo probable. La experiencia de la transición en México*, México, Editorial Planeta-Temas de hoy, 2008, p. 36.

mexicanos, abandonaron su esencial pasividad y conformismo y se convirtieron en auténticos interlocutores del poder.

Como un primer aporte que enmarca del movimiento es el convertirse en el origen de la transición mexicana. El primer paso en el desmantelamiento de las formas autoritarias en México, un proceso de largo plazo, que significa la evolución relativamente pacífica de un régimen autoritario y con formas corporativistas a otro con democracia partidista y competencia electoral. El movimiento de 1968 ha preservado su referencia simbólica y política, por las especificidades de su experiencia en el contexto de las movilizaciones estudiantiles de la época.

Aunque se acepta que el movimiento estudiantil mexicano fue en un sentido amplio una protesta contra la autoridad y la disciplina tradicionales y, dentro, de una perspectiva más estrecha, ha podido interpretarse como un conflicto generacional, la autora sostiene que el alcance de la crisis mexicana fue mucho más profundo que en otros casos, en términos de la estructura política y de su evolución ulterior.

En el citado texto de Soledad Loaeza, la derrota y represión del movimiento estudiantil mexicano sólo fueron aparentes y evidentes en su momento, los realineamientos políticos y los cambios por venir los enmarcarían en un proceso de una democratización del régimen, hasta su eclosión electoral y política en 1988. Se trató de la primera derrota del autoritarismo mexicano. En 1968, los estudiantes mexicanos terminaron con la eficacia y naturalidad del autoritarismo, hasta entonces revestido de crecimiento político y de conformismo; aquella movilización fue un primer paso hacia el desmantelamiento de uno de los aspectos centrales de este régimen: la no participación.

El movimiento estudiantil de 1968 fue una lucha entre el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y grupos de estudiantes de clase media, por el liderazgo político de la sociedad concluye Soledad Loaeza. Aunque el desenlace cruento y represivo terminó abruptamente con la movilización estudiantil antes de los juegos olímpicos, volviendo a una paz autoritaria asegurada para el mundo, los efectos políticos y sociales posteriores alargarían los efectos

del movimiento. Por su parte, Gilberto Guevara Niebla señala que la centralidad y límite del movimiento a la capital del país, luego de la represión, significó la expansión y efervescencia hacia otros estados del país, que aunque variado en demandas y definiciones, hacía regresar una y otra vez el fantasma del desarreglo institucional provocado entre la autoridad política y la movilización estudiantil, que cuando menos durante una década nunca volvieron a coincidir.

Hasta ese año, el autoritarismo mexicano había funcionado y logrado alcanzar con un crecimiento económico sostenido una legitimidad política envidiable. Habían existido conflictos fuertes, por ejemplo, la huelga ferrocarrilera de 1958 y la protesta de maestros y médicos durante los sesenta, pero la mediación política del régimen no había sido afectada en lo más mínimo. Desde su construcción como régimen de la revolución mexicana, nunca había enfrentado un dilema mayor como el ocurrido hacia finales de los sesenta. Revestido constitucional y formalmente como una democracia, el juego partidista y la competencia electoral, se aseguraban pero en la práctica eran inexistentes, dado el control autoritario y corporativo de la sociedad por el estado. La sucesión presidencial quedaba asegurada antes de las elecciones por la regla no escrita del presidente como el gran elector: quien nombraba a su sucesor en lo personal y bajo las coyunturas propias del presidente en turno. La participación efectiva en la sociedad se desplazaba por la representación corporativa y la desmovilización promovida por la educación, el control sindical y partidista. Esta se justificaba porque había sido fuente de inestabilidad y desequilibrio en los albores del régimen heredero de la revolución de 1910 y producto de cruentas luchas políticas durante los años veintes y treinta. El régimen aseguraba su liderazgo y legitimidad asumiendo una dirección centralizada y jerárquica sobre la sociedad, haciéndose cargo del crecimiento económico y sosteniendo la tutela del conflicto y el control social, gracias a un pacto corporativo con los obreros y campesinos que habían excluido al moderno empresariado y a las clases medias producto del desarrollismo mexicano.

Por lo tanto, cuando una movilización se destacaba por su autonomía y distancia para con el estado, todavía más por su enfrentamiento, ponía en entredicho la estabilidad del pacto social y la naturaleza autoritaria del régimen. El problema de fondo del movimiento es que

alentaba la participación política y el ejercicio pleno de las libertades cívicas tan largamente postpuestas por un régimen de pluralidad limitada. El desenlace cruento vino cuando el movimiento pretendía interlocución directa con el presidente, institución central del régimen autoritario, reduciendo su legitimidad, y al competir directamente por el control y dirección cultural y política de la nueva sociedad mexicana.

Demandar y pretender una interlocución frente al estado ponía en jaque las pretensiones únicas de dirección y control que el mismo ejercía sobre la sociedad mexicana. Se atentaba contra el principio central de la desmovilización social, el régimen otorgaba y se encargaba del monopolio de la representación política. Sólo podía permitir el acercamiento, la cooptación y la represión política. En el mundo unidimensional del estado mexicano, el disenso y la autonomía política eran injustificables, ponían en riesgo la legitimidad del pacto social hasta entonces alcanzado y reducían su papel como mediador social. De ahí que el estado asumiera la defensa de la sociedad, como el suyo propio y las protestas y demandas de sus clases medias no pudieran ser vistas más que como una contaminación externa, producto del virus comunista de la época o de alguna influencia enferma del cuerpo social.

El festival de Avándaro: una ruptura cultural

Para la antropóloga Maritza Urteaga⁴², en consonancia con la herencia de los estudios culturales, a las generaciones juveniles de los sesenta habría que analizarlas a través de dos polos contrapuestos y/o complementarios: el activista/militante y el expresivo/simbólico. El primero dirigido a la protesta estudiantil, al compromiso pacifista, a la crítica de la dictadura priísta (y al extremo, por una simpatía a la guerrilla rural de Lucio Cabañas); el segundo dirigido a la contracultura, la música y la experimentación con alucinógenos. Ambos polos tienen sus fechas-clímax: el 68 (por la matanza de Tlatelolco) y el 71 (la matanza de los Halcones) para el activista; el Festival de rock y ruedas en Avándaro (1971)

⁴² Urteaga, Maritza, “Imágenes juveniles del México moderno”, en José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro, *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Mexicano de la Juventud, Archivo General de la Nación, 2004, p. 64.

para el expresivo. Se trata de acontecimientos fundacionales o “míticos”, que se convierten en parteaguas no sólo de la historia colectiva, sino de la biografía individual.

Lo significativo para esta autora es que tanto las fechas como los estilos se convierten en estereotipos generacionales que trascienden los reducidos estratos estudiantiles y clasemedios que les vieron nacer. El movimiento del 68 consigue atraer a estudiantes de vocacionales y escuelas preparatorias, a jóvenes trabajadores que simpatizan con los universitarios y se convierte en momento de “ejemplo y conmemoración” en todos los rincones de provincia. No hay año todavía que no se produzcan actos recordatorios o marchas por los caídos del 68, en cualquier campus universitario del país. En algunos movimientos estudiantiles posteriores al 68, se identifica joven estudiante universitario con el signo unívoco de rebeldía. En cuanto al polo expresivo, los signos de identidad contracultural (la jerga, la música rock, la marihuana, la vestimenta de resonancias indígenas, la melena o pelo largo) van a expandirse a sectores cada vez más amplios, como lo demostró la masificación de un estilo el concierto realizado en los setenta en Avándaro, localidad en el municipio de Valle de Bravo en el Estado de México. De hecho, haber estado en Avándaro o identificarse con sus efectos inmediatos (el gusto por su música, apropiación de lo contracultural, identificación con lo jipiteca) se convierte en un sello de identidad generacional.

El festival de Avándaro, *Rock y Ruedas*, se realiza bajo el símbolo de amor y paz aspirando a la posibilidad de un movimiento hippie en México. Los días sábados once y domingo doce de septiembre de 1971, se reúnen unos ciento cincuenta mil jóvenes en el poblado de Avándaro al sur del estado. Ya un día antes, los periodistas locales daban cuenta con desdén que cualquier joven de pelo largo, pantalones de mezclilla acampanados y camisetas que descubrieran sus hombros “como señoritas” vistos por la ciudad capital era un seguro asistente al festival de fin de semana.

Sin embargo, los propios testimonios del festival el día domingo destacaban que a pesar de la presencia de marihuana, las contorsiones de cuerpos y la música, todo transcurría en orden y era sorprendente la convivencia que se podía disfrutar en una multitud reunida en

campamentos y tiendas de campaña improvisadas, en el pequeño valle donde llevaban 72 horas de lluvia y viento. Acompañados de fuerte consumo de cerveza, marihuana, anfetaminas y LSD, que dejaban una interminable cauda de muchachos adormilados y en trance en cuclillas y sentados frente a sus carpas, o bien, en postes y árboles del lugar. Se permiten observar jóvenes de 14 a 23 años, e inclusive, algunos llevan a bebés cargando sin mayor dificultad entre la multitud reunida en torno al llamado festival de música pop.

En la mayor parte de los grupos, las banderas o estandartes son sus símbolos; la V de la victoria con los dedos índice y anular de la mano derecha, se han convertido en una señal específica, y han establecido gritos de unión como “Avándaro... Avándaro... Avándaro”, “sant-na...sant-na...sant-na” o “goao.. goao...goao...” que por momentos unen en un gigantesco coro a todos los asistentes. El festival de Rock y Ruedas se inició a eso de las cinco de la tarde de aquel sábado, con la actuación de los conjuntos El Amor de Monterrey; Nadido del Norte; Los Dug’s Dug’s de Durango; Epílogo del Distrito Federal; Love Army, de Tijuana; El Ritual de Tijuana; Tequila del Distrito Federal; Three Souls in My Mind, del Distrito Federal; Tinta Blanca del distrito Federal; La Tribu de Monterrey y Los Yaki de Sonora. En ese momento se abrió lo que se considera la fiesta de la juventud, por parte de los organizadores, programada para unas 18 a 29 horas. Se presentaba una tribuna principal, donde actuaban los conjuntos rocanroleros, donde se alternan grupos y jóvenes de la onda “in” bailando de manera especial para la concurrencia; en el templete, las bailarines de los conjuntos musicales ambientan el espectáculo, en tanto que en los pequeños espacios y corredores que quedan entre las casas de campaña, se generaliza en baile con convulsiones y movimientos rituales: “Son los jóvenes que gesticulan y gritan, posesionados por la música estridente”⁴³.

Otros aprovechan unas torres de aluminio instaladas frente a la tribuna, para bailar y gritar; muchos de ellos lo hicieron completamente desnudos, pero fueron controlados posteriormente por los organizadores y animadores del templete. Exhortando a sus miles de

⁴³ Gutiérrez D., Víctor Manuel, “Mariguana, contorsiones, música y ...orden en Avándaro. Sorprendente, Multitudinaria concentración de Hippies”. Domingo 12 de Septiembre. *El Sol de Toluca*. Director General José García Valseca, Fotos de Fernando Chávez Trevilla, 1971, primera página.

compañeros a que guarden compostura: “aliviánense maestros, para que no haya broncas, porque si no se nos arma con la momisa”... “les pedimos a los maestros que busquen una petaca que se acaba de extraviar, porque en esta onda, todos los rollos deben ser derechos y nadie debe resultar perjudicado” son algunas de las recomendaciones o requerimientos.

Se destaca el cobro para entrar al espectáculo de 25 pesos por persona. Y considerando los 150,000 asistentes, se asegura un negocio redondo para los organizadores, Ramón Fernández junto a Justino Compean y Eduardo López Negrete, quienes afirmaron que los motivos para organizar dicho festival eran: “Se nos ocurrió organizar este importante evento, para darle a los jóvenes lo que quieren y necesitan, así como para justificar que no se comporten como dicen los adultos. La juventud de México ha sido mal interpretada algunas veces, rechazada en otras y casi siempre criticada en forma injusta”. Previendo los problemas de transporte que pudieran surgir, cuando concluyese el festival, el gobierno del Estado determinó poner a disposición de los miles de jóvenes, de 300 a 400 autobuses de distintas líneas, para que pudieran retornar a sus lugares de origen, en forma gratuita y no tuvieran el pretexto de falta de recursos para merodear o quedarse en la zona.

Al permiso inicial del gobernador Carlos Hank González para organizar el festival en terrenos del Estado de México, se aseguró una vigilancia de unos 500 policías y un contingente de la 22 zona Militar. Se prometieron la instalación de sanitarios y la de un Hospital quirúrgico móvil. También la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (Conasupo) envió varios trailers con víveres (pan, dulces, jamón, queso, galletas) para que fueran distribuidos entre los jóvenes asistentes. Aunque empresas cerveceras instalaron también seis puestos o carpas grandes, donde se almacenaron 700,000 botes de cerveza que se vendían a cuatro pesos de aquellos. Con la lluvia persistente, los organizadores vendieron impermeables de nylon a dos pesos. No hubo desmanes durante la fiesta y sólo se atenderían heridas y escoriaciones provocadas por la estancia en el lugar y la propia instalación de las tiendas de campaña. Se reportó que se atendieron unos 70 jóvenes a quienes “se les pasó la mano” con anfetaminas, marihuana o LSD, sufriendo intoxicaciones que lograron atenderse eficazmente.

Al final se suspendió la pretendida carrera de autos que cerraría el festival y se calcula que se reunieron en Valle de Bravo y Avándaro ese fin de semana unos quince mil vehículos de todo tipo. La mayoría pertenecientes a jóvenes de la Ciudad de México, Toluca, Oaxaca, Cuernavaca, Querétaro, Puebla, Tijuana, Mérida. En su mayoría de propiedad de familias acomodadas o de clase media. Los autobuses de las líneas Toluca- Zinacantepec o Toluca-México llegaban a Valle de Bravo en intervalos de 5 a 10 minutos, completamente llenos y con gente hasta en la parrilla exterior. Muchos más de los jóvenes viajaron en camionetas particulares y a base de “aventones”. En la ciudad de Toluca, se reportó un camión secuestrado por 80 jóvenes hippies que asistirían al festival, pero fue interceptado en el camino apenas antes de salir con rumbo a Valle de Bravo.

Al día siguiente, vendría un linchamiento de los medios impresos, que calificaron de “salvaje el éxodo de los hippies” de Avándaro y se reportarían tres muertos por accidentes en carretera nunca necesariamente vinculados al evento de Avándaro, pues los mismos reportes señalaban que apenas se podía avanzar por la fila interminable de automóviles que congestionó la carretera camino a Valle de Bravo al anochecer.

En cambio volvió a circular la noticia de un mes antes, en torno a la captura de tres estudiantes, con posesión de hongos provenientes de San Pedro Atlixco, poblado en el municipio de Tenango del Valle (al sur de la ciudad de Toluca), donde se arrestaba al campesino que les vendió hongos alucinógenos y la incursión de la policía judicial, en los terrenos donde se arrancaron muestras del hongo para su análisis y prueba de delito.

En la prensa, distintas voces de opinión desautorizarían a los organizadores del festival y se generaría un clima de intolerancia y descrédito para los eventos protagonizados por jóvenes desorientados y convocados por un irresponsable abuso del derecho de reunión.

Contrastan las propias imágenes de publicidad en torno al consumo de ropa de la marca topeka, especialmente diseñada para vestir a estos jóvenes de “reprobado mercantilismo”, y las minifaldas estampadas y de rayados coloridos que el mismo diario publicitada por

aquellos días. Como curiosidad en el Cine Morelos de la ciudad de Toluca, se proyectaba la película *La Batalla de Water-Loos*, de manufactura rusa-italiana.

A partir de aquel momento, el gobierno y sus autoridades no permitirán ningún otro evento masivo de jóvenes bajo el argumento de la seguridad pública. Para los sectores de opinión más conservadores la juventud pasó a convertirse en un problema de falta de identidad y desorientación generacional que había que atender con urgencia. Muchos argumentos basados en el tratamiento psicológico y la desatención familiar fueron buscados para explicar las “desviaciones” de aquellas generaciones posavándaro. Aunque disfrazadas por un velo científico, nunca pudieron revelar que el malestar de los jóvenes estaría madurando hacia el terreno de la disidencia política y la rebeldía cultural, cosas impensables para aquellos guardianes de la moralidad y el orden públicos de los setenta.

La distancia con el mundo adulto se ahondaría y los jóvenes comenzaron a crear sus propios universos y entornos de socialidad e identidad cultural. Los sesenta poco o poco comenzaron a madurar en los setenta de la provincia. Aunque el activismo y la contracultura fueran sólo directamente promovidos por minorías ideológicas en las universidades y pequeñas comunas de jipitecas, su influencia en el resto de la juventud mexicana no dejaría de cimbrar y hacer crujir los mecanismos del consenso social y cultural del régimen político después de su aplastante autoritarismo, contra la disidencia juvenil en Tlatelolco y Avándaro.

La herencia cultural y juvenil de los sesenta se extendió a la década siguiente mediante una proliferación de la contracultura a la mexicana. En México, como hace notar Jorge Volpi⁴⁴, las herencias del movimiento hippie llegan una década más tarde y son importadas, en primera instancia, por los jóvenes de las clases acomodadas como una forma de identificarse con los patrones estadounidenses a los que estaban acostumbrados. Sólo después de un tiempo las clases media y baja se encargaron, a su vez, de imitar esta moda de los ricos y adaptarla a su idiosincracia particular. Lo masivo de Avándaro y la

⁴⁴ Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Ediciones Era, 1998, pp. 107-114.

Serán los aires de malestar político por las acciones represivas del gobierno mexicano hacia los estudiantes de 1968 y 1971, que lanzarían a muchos de ellos al radicalismo político y la generación de una tremenda desconfianza hacia la autoridad en los ámbitos más internos de las universidades. Asimismo, los ecos de una contracultura declarada non grata en el mismo instante de su emergencia, eran una señal inequívoca de la imposibilidad de libertades y entornos para los jóvenes en la sociedad de los setenta. Dejando a los jóvenes estudiantes con la sensación y conciencia de un mundo adulto que los arrinconaba y los asfixiaba con su intolerancia y corrupción.

Un primer acercamiento: los protagonistas

Al revisar algunas entrevistas recientes y declaraciones actuales de quienes participaron como activistas u opositores en la huelga estudiantil de 1976-1977, podemos encontrar el reconocimiento de la relevancia histórica que tuvo dicho suceso.

El movimiento estudiantil universitario referido se convierte en un referente de los setenta. Tanto sus líderes, activistas y férreos opositores no dejan de reconocer la trascendencia del movimiento para la vida social y política de aquel entonces. Se trató de la mayor movilización estudiantil, que mantuvo en permanente inestabilidad a la universidad durante dos años, con una huelga de cuatro meses y fue detonante de conflictos y nuevas luchas, como la búsqueda de una organización sindical independiente de trabajadores universitarios unos años después. Cayó un rector que pretendía una reelección de su período al frente de la universidad pública estatal y mantuvo la efervescencia estudiantil ligada a algunas luchas sociales como la creación de una Preparatoria Popular, la participación en una huelga de camioneros y una movilización comunal de campesinos, además de intercambiar apoyos con los primeros tianguistas (vendedores ambulantes) de la capital.

“Es importante retomarlo porque la única historia que se conoce es la de los poderosos, y la historia anónima, la historia que costó esfuerzos de las bases estudiantiles y de trabajadores se ignora a propósito por parte de la historia oficial o

si no se le sataniza, se le hace culpable de un caos que dicen que sucedió en la universidad” (entrevista Alberto Pérez, *El Manifiesto*: 28 de marzo de 2001).

“Era una universidad en donde nunca sucedía nada, sin embargo, el movimiento de 1976 viene a sacudir la quietud, fue como un paréntesis de agitación, de inquietud, de búsqueda de cambio, de una comunidad que siempre había vivido calmada y que después volvió a ser tranquila” (entrevista Inocente Peñaloza, *El Manifiesto*: 18 de julio de 2001).

“El movimiento se desarrolla por la inconformidad de la famosa reelección (de Jesús Barrera Legorreta) y por la educación autoritaria que teníamos, no se permitía que estuviéramos en las discusiones, ¿a qué le temían?, ¿por qué las autoridades no abrían esos espacios a la participación? El movimiento fue provocado por esa intransigencia, a lo mejor no hubiera llegado a tanto si no hubieran manifestado siempre una actitud intransigente, de no permitir que los estudiantes pudieran manifestar, decir y hacer. Pero también se tenía presente lo que había pasado el 2 de octubre de 1968, el 10 de junio de 1971” (entrevista con Roberto Estrada, *El Manifiesto*: 3 de octubre de 2001).

“Durante 1976, era una persona joven, pero con muchos ideales, creo que todavía existen en mí, como es el hecho de tener una universidad pública que responda a las necesidades de las sociedad, por lo menos en la UAEM, está lejos, aunque se ha avanzado no ha sido la universidad por la que muchos pugnábamos.

Pero también nos tocó la época de los exiliados, chilenos, peruanos, con tendencias marxistas, quienes nos fueron dando esa formación que lógicamente incide en forma directa en que seamos una generación de gente que protesta y se manifiesta por muchas cosas de manera muy clara...

Creo que era muy soñadora probablemente lo tomé como una necesidad social” (entrevista con Celia Guzmán, *El Manifiesto*: 31 de octubre de 2001).

“Si hay algo importante que deja el movimiento, es que se refleja en la sociedad de Toluca, porque a partir del movimiento la gente toma conciencia de que puede protestar, de que puede manifestar sus desacuerdos y se nota que, a raíz del movimiento, la gente empieza a acudir al palacio del gobierno estatal, hace marchas, antes no se veía que ocurriera.

Este movimiento impacta en la sociedad toluqueña pues se refleja en la población que tiene carencia de servicios, ciertas necesidades que el gobierno no cubre y empieza a manifestarse.

Recuerdo que como miembros del Comité Coordinador de Lucha, en dos ocasiones acudimos a la UNAM, a informar sobre el movimiento y a botear; pienso que empezamos a identificarnos con varias series de movimientos y acciones que se generan en ese momento en el país” (entrevista con Ricardo Antonio Jiménez, *El Manifiesto*: 5 de diciembre de 2001).

“Muchos de nosotros nos salvamos de la policía... yo era casi peso completo, y nunca me alcanzó la policía, a lo mejor porque rodaba, pero hubo a quien sí detuvieron y encarcelaron.

Sí, fui parte del movimiento, lo cual me hizo ver totalmente a la sociedad con unos ojos diferentes, era una visión del mundo distinta a la que tienen actualmente mis estudiantes. Sí, éramos únicos” (entrevista Georgina García, *El Manifiesto*: 19 de diciembre de 2001).

En términos internos al propio estudiantado, el movimiento de protesta y huelga en contra de la reelección del Químico Jesús Barrera Legorreta rompió con los anteriores modos de contención y manipulación estudiantiles, como la llamada Federación de Estudiantes Universitarios (FEU). Impulsando toda una generación de líderes y experiencias organizativas que fueron radicalizándose algunas y otras pasando a formar parte del nuevo

bloque institucional en la Universidad y en la cultura locales (profesores, periodistas, escritores, artistas).

“La FEU constituía una especie de semilleros de cuadros para el régimen. Quien la dirigía garantizaba una carrera política y su único trabajo era controlar a la comunidad estudiantil a cualquier precio. Se elegía en supuesta votación universal del estudiantado, pero todos sabían que era el rector en turno quien designaba a los ganadores; representaba al conjunto de las sociedades de alumnos de cada escuela o plantel, pero nunca realizaba asambleas. A la vez, cada sociedad de alumnos era electa en votación, pero todos sabían que casi siempre era el Secretario General de la UAEM quien operaba y legitimaba la elección, a veces con la complacencia del director del plantel.

Estos dirigentes con frecuencia se asocian con el priista Frente Juvenil Revolucionario, donde comienzan a formarse para futuras tareas en el partido oficial” (entrevista Bernardo Lara, *El Manifiesto*: 28 de febrero de 2001).

“De 1971 a 1975 hubo una búsqueda de causas de movilización y nuevas formas de organización: el desconocimiento de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) como representación estudiantil, el crecimiento de la población que aspira a ingresar a la preparatoria y que no es atendida por la UAEM, la conformación de la Preparatoria Popular para satisfacer esa demanda, pero sin ser reconocida por la universidad y las nuevas organizaciones estudiantiles” (entrevista Jaime Gutiérrez Becerril, *El Manifiesto*: 20 de junio de 2001).

En un balance más histórico y general del movimiento, puede considerarse que generó la crisis de las formas autoritarias de ejercer el poder hacia el interior de la universidad, desplazando a sus elites más conservadoras, por nuevos cuadros administrativos que más tarde encabezarían la necesaria modernización y crecimiento de la universidad estatal. Formando parte también de la lucha más generacional por transformar las formas de hacer política en la sociedad y la universidad de los años sesenta y setenta. Podemos explorar su

orientación a cambiar los rasgos culturales y políticos de una sociedad, producto del desarrollismo y el autoritarismo políticos posrevolucionarios. Abriendo las primeras grietas a ese modelo autoritario y rector de las conciencias y las prácticas políticas de sus miembros.

Lo primero que resulta de nuestra exploración histórica es la conciencia de formar parte de una generación diferente a todas las demás, de estar participando en aquellos años de algo trascendente para la vida personal y colectiva de sus contemporáneos, de cambiar los valores, conductas y percepciones de su relación con el mundo. Se asume primero como una transformación de las conciencias y luego como una reorientación de sus decisiones personales vitales. Los viejos órdenes familiares y sociales eran puestos en entredicho y se permitieron experiencias de ruptura, cambio y experimentación. El estudiantado de aquella época puede dividirse entre aquellos de origen modesto y provinciano, que llegaban a la capital para adquirir no sólo una educación superior a la de sus padres, sino también para urbanizarse y dejar atrás los rasgos rurales y familiares de sus ancestros. Algunos más ya estaban acoplados al nuevo modo de vida urbano, pero formaban parte de esas franjas populares y barriales de Toluca, la bella. Pequeño nicho urbano y provinciano que no dejaba de acotarse en sus primeras obras urbanas y experiencias con la ciudad: cines, los portales, las vialidades rápidas de paseo Tolloca y algunas posibilidades de recreación vespertina, como cafés y centros nocturnos (peñas, música en vivo, restaurante-bar) para el disfrute de las nacientes clases medias. Algunos barrios todavía resultaban representativos de la bravura y vecindad popular, como la Retama, El Cópore, El Calvario, todos ellos cercanos al centro histórico de la ciudad.

Otros universitarios provenían de las familias acomodadas y con relaciones políticas, dado su cercanía con el poder político y económico de la ciudad capital. Seguían formando parte de la elite local y habían obtenido el reconocimiento a su búsqueda de ascenso social, como la creación de una preparatoria, la cuatro, para que tuvieron un lugar asegurado para su reproducción. Su participación en el movimiento provenía de su insatisfacción por las formas autoritarias de conducción política y su afán de modernizar y modernizarse junto a su entorno social. Eran quienes más acceso tenían a los libros y la música que en otros

lugares eran el vehículo de la rebelión juvenil planetaria. Ganados por las ideas del socialismo y militancia en el comunismo local, rompen con la tradición liberal o conservadora de sus padres (algunos herederos de la tradición militar en el poder).

La generación producto de la protesta y la huelga se conformó por jóvenes que adoptaron rápidamente una conciencia política y una formación en las ideas de izquierda de aquel entonces. Simpatizaron y algunos participaron directamente con otros movimientos sociales de la época. Pudieron enriquecer su experiencia con otras anteriores como la apertura de una preparatoria popular en 1973, con la idea de abrir las puertas de la universidad al pueblo y acabar con las formas elitistas y clasistas de la educación superior. Y con las protestas de facultades como Humanidades y Arquitectura, que cimentaron la posibilidad de intervenir en los procesos de elección de las autoridades universitarias. En todo momento, el esquema de organización y prácticas políticas tuvieron como semillero el núcleo del Comité Coordinador de Lucha (Cocol), que permitió contar con un grupo de activistas, con formación política y capacidad de liderazgo. Aunque su radicalización y orientación ideológica hacia el maoísmo los alejó del resto del estudiantado luego de la huelga de 1977.

La preparatoria popular y las primeras disputas internas

Los dos años que van del 13 de septiembre de 1970 al 13 de septiembre de 1972, son el primer período del rector Guillermo Ortiz Garduño. La universidad aún permanecía en el viejo edificio, que alberga ahora la rectoría en el corazón de la ciudad de Toluca. Había una necesidad de extender sus planteles y de ampliar su cobertura. La demanda estudiantil aumentaba año con año y aquella universidad no era lo suficientemente grande para albergar a los nuevos estudiantes.

En 1972, un grupo heterogéneo de estudiantes organizan un proyecto alternativo para abrir la universidad local ante un enorme número de aspirantes rechazados al nivel medio superior: la Preparatoria Popular Toluca. En torno a ese proyecto inician otro más provocador en esa época en una sociedad conservadora como Toluca: una comuna que pretendía romper las

adaduras de propiedad de la sociedad burguesa. El escritor y periodista Benjamín Araujo, uno de los varios orquestadores rebeldes de esos dos planes, recuerda: “Después de 30 años ya se pueden decir muchas cosas de esas experiencias” (*El Manifiesto*, 7 de noviembre de 2001: 8).

“A partir de 1972 se empieza a gestar la masificación de las universidades a nivel nacional, pero curiosamente la institución universitaria no abre preparatorias. En el momento en que se abre la popular es cuando el Consejo Universitario aprueba la existencia de la Prepa Dos, pero no antes. Incluso existía la Preparatoria Cuatro, pero no la Dos. La Preparatoria Cuatro surge como una escuela totalmente elitista, pues los alumnos que asisten tienen una condición socioeconómica muy buena; se crean modelos de tipo académico distintos” (entrevista Elías García, *El Manifiesto* 6 de junio de 2001: 9).

Además, las escuelas universitarias con cuotas de inscripción no muy económicas fueron factores para la creación de escuelas alternativas; con esta intención se creó la preparatoria popular, integrada en su mayoría por hijos de obreros y campesinos de distintos pueblos rurales que se encontraban en las inmediaciones de la ciudad de Toluca, como Xonacatlán, Capulhuac, San Mateo Atenco, Lerma, Metepec, entre otros. Sólo un pequeño sector urbano era de la ciudad de Toluca. La preparatoria Popular se ubicó inicialmente en la avenida Pino Suárez casi esquina Morelos, tiempo después fue removida al conquistar un nuevo espacio al este de la ciudad, en el poblado de Santa Ana⁴⁵, donde ahora tiene sus instalaciones el plantel Preparatoria Dos “Nezahualcóyotl”.

Con la reelección del rector, Guillermo Ortiz Garduño, en septiembre de 1972, se da pie para que la inconformidad estudiantil se expresara de alguna manera. El día que se reúne el Consejo Universitario, distintos grupos que estaban en contra de la reelección, establecen una huelga de hambre, comenta el periodista Araujo, “Éramos entre seis u ocho grupos diversos, por ejemplo, el PRI juvenil, que estaba convertido en bloque Z, un grupo de

⁴⁵ Morales Sierra, Federico, *El movimiento estudiantil de la Universidad Autónoma del Estado de México (1976-1980)*, Tesis de Licenciado en Historia. Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 2004, p. 17.

yoghis que estaba a favor del humanismo, la paz y el amor, otros grupos culturales que organizaban conferencias, exposiciones, obras de teatro y nosotros que teníamos un grupo de prensa estudiantil, y en mimeógrafo hacíamos un periódico que se llamaba Proyección 70 (*El Manifiesto*, 7 de noviembre de 2001: 8)”.

Esos grupos tan distintos tuvieron varias coincidencias aparte de oponerse a una reelección de Ortiz Garduño, entre ellas, un antiimperialismo militante: “Nos cooperamos y compramos cajas de Coca Cola familiar, para romper una botella cada hora, para manifestarnos en contra del imperialismo” (Entrevista Benjamín Araujo, *El Manifiesto*, 7 de noviembre de 2001: 8). El gusto por reunirse en torno a la estatua de Ignacio Manuel Altamirano, ubicada en la puerta principal de Rectoría, era otro signo de identidad.

Aunque dicha oposición no es tomada en cuenta y la reelección de Ortiz Garduño sucede sin mayor preocupación, los inconformes deciden continuar con su resistencia y dirigen su atención a la idea de crear una preparatoria popular, como una experiencia similar a la que estaba ocurriendo en la ciudad de México. Apropiándose de espacios y con la sola voluntad de abrirla, inician inscripciones y buscan maestros como pueden. Empero, la necesidad de acceder a una educación superior, atrae a cientos de jóvenes de origen popular y campesino que se embarcan en dicha experiencia y comienza la lucha por obtener su reconocimiento y validez oficial.

La experiencia no dura mucho, pese a la tenacidad de sus promotores. Aunque se impartían clases gratuitas y se rentó una casona para sus salones, el reconocimiento de las autoridades nunca llegó y la imposibilidad de obtener una incorporación como figura legal no fue exitosa. Lo que sí logró fue una intensa movilización estudiantil de sus organizadores, que les permitió hacer proselitismo en la calle y en las instalaciones de la propia universidad, atrayendo la atención y simpatía de sectores de la población, como algunos locatarios y taxistas de la ciudad capital. Sin embargo, el gobierno estatal concede unos terrenos y construyó un edificio que más tarde se convertirá en la preparatoria oficial No. 2, la denominada “Nezahualcóyotl”.

Ante la negativa de las autoridades de validar su experiencia, deciden enfrentarse y tomar las instalaciones de la universidad en su edificio central, logrando tomar unas cinco aulas y un cubículo al que denominaban Carlos Marx, perteneciente a la Facultad de Arquitectura. Luego de veintidós horas fueron desalojados violentamente por granaderos, algunos de ellos armados, y detenidos por dieciocho horas, durante las cuales fueron humillados y mantenidos descalzos frente al director de seguridad pública. Finalmente, gracias a la presión de padres de familia se logró su liberación.

Sin embargo, pese a la derrota del movimiento y desconocimiento de la preparatoria popular, unos 500 alumnos de esta tuvieron que admitirse en la Universidad, luego de hacerles un examen, supuestamente para reconocer la calidad de sus estudios durante los meses de preparación popular.

Para los jóvenes universitarios de entonces vino una época de entusiasmos y protestas. Le dieron vida a sus lecturas de psicoanálisis, crítica de la familia burguesa y materialismo histórico, un pequeño grupo más activo se enfrascó en la experiencia de ensayar una comuna con la finalidad de romper el patrón de la familia tradicional. Los más radicales evolucionaron bajo la idea de alimentar la lucha armada y ligarse con alguna guerrilla: la liga 23 de septiembre. Cosa que al parecer nunca sucedió, fuera de enviar algunos emisarios a contactar a la guerrilla, algunas detenciones policíacas y las vinculaciones político-musicales con movimientos campesinos de la zona.

La inquietud y oposición al centralismo de la burocracia universitaria continuaría pese a la renuncia de Guillermo Ortiz Garduño y la llegada del químico Jesús Barrera Legorreta. Todavía no de manera extendida al estudiantado, pero sí molecularmente con la huelga en Arquitectura, sucedida en el mes de febrero de 1976. En rechazo por la elección del director Raúl Olascoaga Carvajal, a quien se logra destituir; y una vinculación con el movimiento de camioneros Flecha Roja, de agosto a septiembre de ese mismo año, quienes buscaban constituir el primer sindicato independiente de la región. En el primer caso, se da una victoria del estudiantado, pero no en el segundo, pues el gobierno interviene y se reconoce

a los huelguistas camioneros y los estudiantes quedan desvinculados de movimiento social externo.

La huelga más difícil

Cuando viene la reelección del rector Jesús Barrera Legorreta en 1976, el estudiantado se encontraba con posibilidades de hacerse escuchar, porque ya estaba organizado y se encontraba listo para una acción mayor, luego de su organización alternativa a la Federación Estudiantil Universitaria y proclive a las ideas de izquierda y simpatizante de los movimientos sociales urbanos y campesinos del Valle de Toluca.

La reelección buscada por quien se consideraba representante del ala más conservadora de la universidad y parte de una elite de personajes que se caracterizaba por no atender a los estudiantes y dirigir sin consulta alguna, en el fondo partícipe del autoritarismo político que los estudiantes de entonces confrontaban, viene a darles un buen pretexto para identificar un enemigo común y permitirles construir una convergencia de luchas y experiencias que ahora sí podían encontrar sentido.

La búsqueda de una reelección no había sido mirada con buenos presagios desde la intentona del químico Jesús Barrera, a la de su propio antecesor Guillermo Ortiz Garduño. Por lo que intentarla tan inmediatamente se interpretó como una verdadera provocación a la imaginaria libertaria y antiautoritaria, que había empezado a germinar en comités y organizaciones independientes del estudiantado. Esta decisión tomada en las “alturas” daría la oportunidad de organizar y hacer salir todas las demandas y malestares que aguardaban entre el estudiantado y una parte de los trabajadores universitarios.

Las condiciones materiales y académicas en la universidad distaban de ser óptimas y funcionales. La organización académica prevaleciente de troncos comunes y facultades con un abanico de disciplinas concentradas se conjuntaba con una planta docente mal pagada y escasamente profesionalizada. El crecimiento de su estudiantado que ya experimentaba la universidad no se reflejaba en sus recursos internos para atender el salario de sus

trabajadores, de sus donceles y la atención requerida para con su alumnado. Además, se daban despilfarros y desvío de recursos escandalosos, que hacían ver a una autoridad privilegiada en la corrupción y manejo discrecional de los escasos presupuestos universitarios.

La dádiva política para cooptar y mantener al estudiantado en la pasividad había hecho que la Federación de Estudiantes Universitaria fuera ejemplo de fiestas y excursiones organizadas para beneficio de sus cuadros y dirigentes, ante la ausente interlocución con la base estudiantil. Además de concebirse como un trampolín político para ingresar a puestos públicos y formar parte de la estructura interna de poder en la universidad. Para algunos dirigentes emergentes, se trataba de una suerte de formadora de cuadros para el gobierno estatal y el partido Revolucionario Institucional.

Aunque ya contaba con instalaciones en Cerro de Coatepec, la ciudad universitaria distaba de alcanzar los bienes materiales y académicos demandados por su creciente masificación. Muchos estudiantes se organizaban para conseguir maestro, hacer el programa del curso a seguir y viajar a la ciudad de México, para buscar bibliografía y alguna solidaridad docente para cubrir las deficiencias locales.

Las promesas desarrollistas e industriales para el Estado de México se quedaban cortas para sus nuevos hijos en lo que a la universidad se refería. En su contexto más social, los estudiantes se preocupaban por las alzas en las tarifas del transporte público y las nuevas dinámicas socioculturales que la ciudad de Toluca empezaba a desarrollar.

Se dice que en la ciudad de Toluca La Bella en aquellos años dejó de caminar. Las obras viales e industriales del profesor Carlos Hank González se habían extendido al período del entonces gobernador Jorge Jiménez Cantú, quien había concluido la carretera hacia la ciudad de México, en su tramo Toluca-La Marquesa, que su antecesor había echado a andar. También terminó con la urbanización del centro de la capital al concluir con la remodelación del Mercado 16 de Septiembre y convertirlo en Jardín Botánico y coronarlo con la construcción del vitral más grande del país (Cosmovitral), en manos del artista

plástico Leopoldo Flores. Los portales del centro fueron reacondicionados y también algunos barrios y pueblos del municipio, junto a la remodelación del andador “Constitución”, anexo a los portales toluqueños.

El centro de la ciudad representaba el éxito del gobierno estatal en su papel de promotor y actor del desarrollo económico, adueñándose incluso del monopolio cultural y la simbología de la ciudad. Tenemos el Teatro Morelos, que funcionaba como cine y en los informes del gobernador en turno, como sede alterna de la cámara de Diputados para realizar una magna ceremonia, para lucimiento de la figura del titular del poder ejecutivo. Los Portales y el centro de la ciudad, convertidos en paseo y plazas para el visitante y la incipiente vida urbana: cines, un parque Alameda y estacionamientos públicos, en su mayoría para los burócratas y oficinistas del gobierno estatal. Todo enmarcado por el paseo Tollocan y Paseo de los Matlazincas, que funcionaban como un periférico de la ciudad y como vías rápidas para los automóviles, nuevo signo de autonomía de las clases medias urbanas. Había cafés y negocios de ropa, perfumería, tortas y las primeras tiendas de almacenes o autoservicio como Aurrera y Comercial Mexicana, aunque en estas últimas en las periferias de lo que entonces era la ciudad: paseo Tollocan marcaba el límite entre la ciudad urbana y la periferia todavía campesina del Valle de Toluca.

También existen las primeras casas y conjuntos de vivienda para darle cabida a la clase media toluqueña, producto del sistema de pensión y atención social puesto en marcha por el gobierno estatal: dirigido a maestros y burócratas del mismo (Sistema Estatal de Pensión y luego ISSEMYM). Muchas vecindades y casas proletarias fueron desapareciendo por las obras del centro histórico, para ser sustituidas por las obras públicas del poder político: plazas, fuentes, monumentos y el Cosmovital, alojado en las instalaciones de un viejo mercado.

En esa época, la clase política y la burguesía local se deciden por construir un campo de golf y una zona de vivienda exclusiva, denominada San Carlos, fuera de la ciudad y ya en terrenos del municipio de Metepec.

La vida de la ciudad de Toluca se ha transformado, las pocas familias tradicionales que se conocían y vivían en el centro son desplazadas por nuevos rostros y apellidos provenientes de toda la provincia mexiquense y algunos estados circunvecinos como Guerrero, Michoacán y Morelos. Aunque todavía se puede caminar por el interior del circuito de paseo Tollocan, recorriendo todo lo que es la Toluca original, en aquellos años se consolidan colonias que son producto de nuevos habitantes y nuevos ingresos socioeconómicos: colonia Morelos y Sor Juana Inés de la Cruz (siempre conocida como la Sánchez). Las cuales daban asiento a estos nuevos sectores, producto del crecimiento económico y el proceso de urbanización centralizado, porque tuvieron que abandonar sus pueblos y terruños para acceder a la nueva configuración urbana.

Los universitarios de entonces provenían tanto de las familias tradicionales de la ciudad, cuanto hijos de políticos, funcionarios y propietarios tanto locales como de provincia, que buscaban culminar una formación universitaria, las más de las veces negada a sus padres, vista como una oportunidad de ascenso social. Involucrados en la vida universitaria, lograban una identidad de la misma mediante novatadas como las “perradas”, tenidas como auténticos procesos de iniciación ritual para los nuevos universitarios, que tenían que sufrir una “rapada” de pelo, encadenamiento del cuello y semidesnudez para ser el perro de su compañero, mientras duraba su iniciación a los estudios preparatorianos. Durante estas novatadas y quemas del libro o la bata de médicos, químicos o dentistas, la mayoría de los jóvenes estudiantes aprovechaba para salir al centro de la ciudad y cometer una serie de tropelías que rayaban más conductas delictivas que contraculturales: como robar golosinas y refrescos de los estanquillos y quioscos de los portales (ahora reubicados en una plaza anexa), entrar a los cines gratis y robar algunos comercios y locales.

Los estudiantes universitarios irrumpen en la vida de la todavía modesta ciudad capital de Toluca, justo cuando el gobierno estatal mostraba su unidad política. Los gobiernos del profesor Carlos Hank González y Jorge Jiménez Cantú, septiembre de 1969 a septiembre de 1981, presentan cierta unidad. Su continuidad política se expresó con un ritual cívico en el día de la Fraternidad del Estado de México, celebrada en las cerranías del monte de Las Cruces. Lugar emblemático e histórico, donde tuvo lugar una batalla por el dominio de la

capital del país, entre Hidalgo y las fuerzas realistas durante la guerra de independencia y punto que señala el límite territorial entre el Estado de México y el Distrito Federal. A ese lugar se llega por dos secciones de un mismo camino: el paseo Tollocan, empresa del gobierno de Hank González, y la autopista hasta la Marquesa, obra de la administración de Jiménez Cantú. Hoy día, un mismo camino con la nueva autopista México-Toluca, en aquel entonces claramente diferenciados para llamar la atención de la obra política⁴⁶.

Cuando viene la reelección del químico Jesús Barrera Legorreta, los estudiantes universitarios de la universidad estatal, ya estaban más o menos organizados y conformaban una vida orgánica que les permitiría responder a la situación. Se comenzaron a formar grupos en el interior de cada dependencia; entre quienes participaron, la mayoría deseaba una mejora de la enseñanza y las condiciones de estudio. Cada plantel se organizaba bajo sus propias normas y asambleas que ellos crearon sin la participación directa de profesores o alguna otra autoridad externa⁴⁷.

Aunque había organizaciones más formadas y activistas que otras, como el conformado por líderes con enlaces en distintas escuelas denominado Comité Coordinador de Lucha (Cocol), que lo mismo tenía influencia en las facultades de Humanidades o Arquitectura y alimentaba una ideología radical y memoria que permitió vertebrar la protesta contra la reelección de rector.

“La finalidad de las asambleas fue difundir la situación irregular que se vivió en la UAEM. Para esto se crearon grupos conformados por estudiantes de varios planteles. Surgieron así: El Comité coordinador de Lucha (COCOL) en el cual recayó la responsabilidad de llevar a buen término el Programa de Lucha que integró las propuestas de todos los comités de todas las Escuelas y Facultades de la UAEM que participaron en el movimiento. El MAU: Movimiento de activistas de la Universidad, integrado por alumnos, y tiempo después por ex-alumnos de la

⁴⁶ Jarquín Ortega, María Teresa, *Breve historia ilustrada del Estado de México*, Toluca, El Colegio Mexiquense-Instituto Mexiquense de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2004, p. 141.

⁴⁷ Morales Sierra, Federico, *Op. Cit.*, p. 35.

Preparatoria Popular y de las facultades de Humanidades, Ingeniería y arquitectura, su papel fue el de difundir las políticas universitarias en distintas zonas estratégicas del campus y de facultades aisladas. El FAR: Frente de Activistas Revolucionarios, grupo dedicado a concienciar a cada vez mayor población estudiantil, integrado por alumnos de facultades como Economía, Derecho, Humanidades y las Preparatorias 1 y 2.

Ya en plena campaña, cuando el rector Jesús Barrera Legorreta vaticinó su reelección, varios grupos habían conformado un plan de lucha para contrarrestar el embate político. Surgió el CCH: comité Coordinador de Huelga, que junto con los comités de las distintas dependencias acordaron publicar su posición antireeleccionista en los medios de comunicación. Aparecieron planas completas con leyendas: La Facultad de Jurisprudencia no quiere la reelección del rector Jesús Barrera Legorreta y repudian a su director Filiberto Hernández Ordóñez por decir que todos los alumnos piden la reelección.

Cada Facultad tuvo su propio órgano combativo. El comité de lucha de la Facultad de Medicina, el comité de lucha de la Facultad de Agronomía, el comité de lucha de enfermería (CLEN), comité de lucha de Psicología. Incluso se lograron conformar organismos combativos en las preparatorias como el COLCHE, comité de Lucha Che Guevara de la Preparatoria No. 2, integrado en su mayoría por alumnos del turno vespertino, el COLULE-Carlos Marx fue el comité de lucha de Leyes, el COLULE: Comité de Lucha Lenin de la Escuela Preparatoria No. 3, el GRUDEM 19: Grupo Democrático 19 y el Comité Central de la Facultad de Humanidades, donde se consideraron propuestas sugirieron otras”⁴⁸.

Por su parte, los simpatizantes del rector y él mismo con su reacción al intenso debate y movilización de quienes le rechazaban impulsaron otras organizaciones para buscar el apoyo y contrarrestar las acciones de los antireeleccionistas. Son visibles entonces los grupos universitarios “Vicente Lombardo Toledano”, Juventud popular Socialista José

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 36-37.

Marín Rebollo, el Bloque Z, llamado en principio Bloque Emiliano Zapata, que a pesar de sus nombres supuestamente de izquierda, comulgaban con el rector y formaban parte de algunos miembros o simpatizantes del priismo local. En la práctica terminaron actuando como grupos de choque de rectoría contra los estudiantes cuando se lanzaron a huelga y cobijaban a los llamados “porros”, grupos no necesariamente compuestos de estudiantes que golpeaban, amenazaban y ejercían la violencia física contra opositores de las autoridades universitarias.

La comunidad universitaria conoció uno de sus períodos más difíciles, dado el punto de enfrentamientos entre ambos bandos de estudiantes y porros. Ante la negativa del rector de suspender su campaña y reelección, los acontecimientos llevaron a una exacerbación de posiciones, por lo que se polarizaron los intereses dominantes: El rector y el Consejo Universitario impulsando y respaldando la reelección y los activistas y estudiantes opositores radicalizando sus acciones de protesta.

Para finalizar el año de 1976, el Consejo Universitario declara rector por segunda ocasión al químico Jesús Barrera, mientras los estudiantes opositores determinan hacer una huelga para buscar su dimisión y exhortar a un cumplimiento de sus demandas en un pliego petitorio extenso, ya que recogía peticiones de planteles y facultad, así como demandas económicas y políticas como: mejorar los salarios de profesores y trabajadores y asegurar una representación paritaria en los órganos de decisión universitarios. Lo que sigue es una serie de enfrentamientos y desacuerdos, que van minando la legitimidad del rector y su posibilidad de conducir y representar los destinos de la máxima casa de estudios.

Los estudiantes mantienen la iniciativa y oportunidades políticas, mientras que el rector electo pierde capacidad y legitimidad, haciendo que con cada una de sus acciones represente un punto a favor del movimiento estudiantil. Como su intento por romper la huelga a principios de 1977, encabezando a un grupo de porros que buscan retomar las instalaciones de la escuela de enfermería y de la que resultan estudiantes detenidos y golpeados. Dañando su propia imagen y ocasionando que el gobierno del estado, reforzará su patrullaje en las instalaciones universitarias, con agentes y policías locales. También

convoca al Consejo Universitario, para expulsar a 41 estudiantes identificados como líderes de la huelga estudiantil, lo que le echa encima a sus padres de familia y evidencia su falta de tacto político, llevando al consejo universitario ante el Gobernador para explicar en influencias externas comunistas y extremistas la protesta estudiantil en su contra.

Dichas acciones no hacen más que reforzar la convicción y oportunidad de los movimientos en las filas de los huelguistas, relanzando su movimiento, luego de las fechas de diciembre de 1976: a pesar de que muchos abandonaran las guardias, para festejar la navidad y el año nuevo, cuando sólo había grupos de cuatro a cinco estudiantes por plantel. Las torpezas políticas del rector, sólo hacen que lleguen las simpatías y apoyos, permitiendo integrar a los padres de familia a las protestas y llevando el problema universitario al gobernador mismo. Quien presionado por las fechas de su primer informe de gobierno, seguramente decidió la salida del rector Barrera Legorreta y su intervención directa en el conflicto universitario.

Algunos líderes del Cocol reconocen que el gobernador les llama a la Casa de Gobierno y les pidió un nombre para la rectoría, ya que “Barrera Legorreta se iba”. Para nadie en la universidad, narran los líderes opositores, era ajeno que el último que decidía quien ocuparía el cargo de rector, recaía en la figura del gobernador en turno. Ni que fuerzas federales, como la Dirección de Seguridad Nacional o incluso la CIA, se encontraban actuando en el movimiento. Sin embargo, ni el ejército ni la policía del estado intervinieron de manera directa para resolver el conflicto en la universidad.

La rapidez con que se busca resolver el conflicto universitario ha generado una serie de acusaciones y traiciones que todavía generan inquietudes. Como la actuación de algunos interesados en manejar políticamente el conflicto a su favor, como el funcionario Zárate Machuca, director del ISSSEMYM, en aquel año y anterior aspirante a la rectoría, acusado en su momento de usar la nómina del instituto para alentar la acción radical de opositores a Barrera Legorreta. O bien, el papel real del gobernador del estado que seguramente en todo momento estuvo informado sobre lo que sucedía al interior de la universidad y de los grupos y lealtades prevaecientes en todas las asociaciones estudiantiles.

El conflicto se revuelve con la licencia del químico Jesús Barrera Legorreta y el nombramiento por el Consejo Universitario de un rector sustituto en la persona de Antonio Huitrón Huitrón, dados los acontecimientos suscitados por la huelga estudiantil. A este último le corresponde firmar una serie de acuerdos para atender los puntos del pliego petitorio de los huelguistas. Para abril de 1977 pueden reanudarse las clases y entregarse las instalaciones tomadas.

Muchos líderes estudiantiles fueron cooptados para algún grupo político y otros más radicalizaron su postura, hasta quedar fuera de la universidad, ya sea como expulsados o motivados a tomar otro rumbo de lucha transformadora.

La huelga estudiantil llegó a su fin, no sin muchos forcejeos y dificultades políticas. Pero a la distancia, puede considerarse como un éxito en su oposición antireeleccionista, que se logró con la dimisión y posterior renuncia de Jesús Barrera Legorreta. La promulgación de una ley universitaria donde se resuelve la representación paritaria de estudiantes y trabajadores, junto a la imposibilidad de que un rector puede reelegirse de manera inmediata a su período, fueron logros indudables del movimiento.

Aunque la organización y el movimiento fueron prolongándose hasta entrados los ochenta, con la participación y apoyo de algunos de sus líderes en la lucha por el reconocimiento sindical de los trabajadores universitarios, la etapa de efervescencia y protesta eminentemente estudiantil terminó un primer ciclo en enero de 1977. Ya que vendría una etapa de repliegue defensivo y contención con el próximo rector Carlos Mercado Tovar.

El movimiento estudiantil en el invierno de los años 1976-1977, significó la proliferación del espíritu de 1968, actitud y disidencia juvenil que recorrió al país, luego de su disolución en la ciudad de México⁴⁹. La discrepancia de una generación de jóvenes, que movilizó a

⁴⁹ Guevara Niebla, Gilberto, “El espíritu de 1968”, *Milenio*, Suplemento Campus, jueves 23 de octubre de 2008, pp. 6-7; Daniel Cohn-Bendit y Rüdiger Dammann, “El inesperado vuelco del mundo”, *Milenio*, Suplemento Campus, jueves 23 de octubre de 2008, pp. 8-9. Líderes y protagonistas que consideran que más allá de sus desenlaces históricos particulares, las protestas

miles de ellos, por todo el país alimentando huelgas, manifestaciones y actos políticos disidentes en todos los estados de la república.

La historia está llamada a registrar las distintas maneras en que se originó, desarrolló y culminó la rebelión estudiantil en los distintos contextos en que prosiguió y se sucedió al interior del país.

Lo que los estudiantes pusieron en marcha entre 1976 y 1977 tuvo efectos muy variados en los años siguientes, tanto al interior como al exterior de la propia universidad. Para comprender la importancia de su influencia no basta con analizar los agitados años de esta revuelta estudiantil, cuya semilla echó andar desde la experiencia de la Preparatoria Popular en 1972. Es necesaria una historia más horizontal y menos centrada en los testimonios de líderes y activistas, puesto que también hubo estudiantes que no participaron directamente en los acontecimientos repasados o que se opusieron abiertamente a las movilizaciones, jóvenes que vivieron la experiencia de la preparatoria popular y la huelga y la acción callejera pero que se perdieron en el anonimato y muchos otros que permanecieron del otro lado de la barrera, que decidieron mantenerse a distancia de la actividad política estudiantil en la que participaba quizás sólo una minoría.

Como parte de los testimonios recuperados, se puede considerar que la generación entera de la primera mitad de los años setenta en la universidad vivió la experiencia de la revuelta estudiantil, pero unos grupos la procesaron de determinada forma y otros grupos de manera distinta. Registrar tales matices de la movilización estudiantil recogida rebasa los esfuerzos de esta primera investigación.

Nos interesa en particular, reconocer que se abrió una fisura en el orden de los consensos y las formalidades de la comunidad universitaria. Una brecha histórica, como señalan los intelectuales críticos del mayo francés, una verdadera fisura política y cultural que da su originalidad a todo movimiento estudiantil disidente en la década, aunque sus demandas y

estudiantiles de mayo y octubre de 1968, persistieron a través de un espíritu de época que compartieron por igual jóvenes de México y Francia, basado en las motivaciones y exigencias de una misma generación rebelde.

contextos resulten variados para Francia, Ciudad de México o Toluca. Los estudiantes fueron los primeros que rompieron con el orden autoritario de aquel momento, al generar situaciones llenas de contestación y desobediencia hacia la representación política tradicional de las autoridades universitarias:

Ala de la UAEM tomada por preparatorianos de la Popular. Penetraron y en cinco aulas han acampado: Enfrentamiento verbal con el Rector; dicen que tienen derecho a un lugar.

Cinco aulas donde estuvo la Preparatoria de dos años y un cubículo de la Escuela de Arquitectura (en el edificio central de la universidad) fue tomado por treinta estudiantes de la Preparatoria Popular, ayer por la mañana. Se hacen llamar movimiento de activistas de la universidad. Después de un enfrentamiento verbal con esos estudiantes, el Rector Guillermo Ortiz Garduño, tildó el acto como una abierta provocación y anarquismo; los invitó a salir de las instalaciones y los hizo responsables de las acciones que puedan tomar contra ellos doce mil quinientos alumnos de la UAEM.

El rector dijo: Los “invito a salirse”, los estudiantes le contestan: “Lo hacemos responsable de lo que pase”. El enfrentamiento continuo:

Rector: “La base estudiantil esta molesta”.

Estudiantes: “No son los estudiantes sino puros líderes charros”.

Rector: “Hay entre ustedes un líder del PAN juvenil que representa los intereses de la iglesia”.

Estudiantes: “Bueno, hay un enorme despilfarro en la universidad, por que Usted ha robado”.

Rector: “Son malos estudiantes”.

Estudiantes: “Y usted, nunca ha sido un verdadero profesionista”.

(*El Sol de Toluca*. Domingo 25 de febrero de 1973: Principal y p. 2).

En cierto modo, los múltiples actos de disidencia registrados fueron dando forma a una misma movilización estudiantil, la cual consideraba una afrenta la reelección de las autoridades universitarias que se mostraban incompetentes para sacar a la institución de su

retraso académico y material, en lo que la mayoría del estudiantado estaba de acuerdo. Sin embargo, para otros tantos fue el momento esperado para ponerse al día con la praxis de una política revolucionaria, la lucha contra el autoritarismo interno era el primer momento de una lucha más extensa cuyo protagonista final sería el pueblo mismo, basada en una actitud iluminista de asumirse como vanguardia del pueblo al que los estudiantes más radicales consideraban que había que redimir en todos sus aspectos, principalmente de su pobreza y atraso social.



Propaganda característica del movimiento (El Manifiesto, 2001)

CAPÍTULO III: EL PUNK EN LA PERIFERIA TOLUQUEÑA

A continuación se presenta una contribución a una historia sobre el origen y desarrollo de este movimiento juvenil y cultural en el valle de Toluca. En el presente todavía son escasos sus registros y muchas las historias y crónicas aún por recuperarse. Dos son los referentes a reconstruir: la expresión colectiva del punk otomí en San Cristóbal Huichochitlán y San Andrés Cuexcontitlán, poblados y comunidades al norte de la ciudad; y la de la agrupación de Los Orines de Puerco, con Raúl rock a la cabeza, en Metepec, municipio conurbado a la capital mexiquense. Alrededor de ellos, pueden registrarse muchas de las primeras manifestaciones y expresiones culturales de este movimiento en la ciudad.

Al igual que en otros estados y latitudes del país, el punk en el Valle de Toluca se ha construido mediante la resistencia, la lucha y el conflicto de sus participantes en contra de los poderes morales, políticos y culturales instituidos. Su característica ha sido la marginalidad y la resistencia en espacios limítrofes y vecinales de la ciudad capital del Estado de México.

En particular, han destacado por su persistencia y creatividad, llamando la atención y obteniendo la simpatía de cronistas, periodistas, promotores culturales y otros grupos juveniles en el Valle de Toluca, alcanzando el reconocimiento en el plano nacional gracias a las letras compuestas en el idioma otomí del grupo Ñú Box (Ayuda Mutua) y la combinación de su trabajo artesanal con la organización de conciertos punk, por Raúl Rock y sus hermanos en Metepec.

El punk en escena

Al igual que su contraparte europea y anglosajona, el punk mexicano fue un movimiento que articuló a los sectores populares y obreros con el mundo del rock y la música alternativa. Ya que hasta antes de ellos, la contracultura juvenil, la música y la protesta política y musical se habían concentrado en sectores medios, universitarios e intelectuales.

En términos de nuestra investigación histórica, se trata de una vuelta a la tradición subterránea expresiva de lo bohemio y cultural, por encima de la actividad militante y activista precedente. El nacimiento del movimiento “punk” se da a mediados de la década de 1970 en Inglaterra y Estados Unidos, haciendo ver que las resistencias simbólicas juveniles también podían manifestarse en momentos de crisis económica y de valores - como la crisis del petróleo y crisis del estado de bienestar-, y que las subculturas de origen obrero podían mezclarse con la tradición contracultural, manifestándose públicamente como revoluciones “estilísticas”.

Para el juvenólogo Carles Feixa, la estética del movimiento punk y su retórica de la autodestrucción, de la agresividad, reflejan una identidad proletaria; confirmando que la mayor parte de los actores “punk” provenían de ambientes urbanos y populares⁵⁰. La actitud antiintelectual y el aparente desencanto vital –bajo el tema de No future-, les alejaban de las venas contestatarias vigentes en la década anterior; las formas y contenidos del movimiento proseguían la tradición de las subculturas obreras europeas de posguerra (retrato del mundo de la plebe y el trabajo).

Sin embargo, advierte también Feixa, los punks tendieron a actualizar buena parte de las características de los movimientos juveniles de clase media, acercándose progresivamente a una identidad contracultural. A través de los grupos musicales Who y de Clash, el punk conectó con el cine underground y el arte de vanguardia. Al respecto recuperó la vena literaria, captó elementos del surrealismo y el dadá. Como la contracultura de los años sesenta, el punk experimentó un proceso de maduración que conllevó, por una parte, la difusión masiva de alguno de sus elementos (incluyendo una tendencia hacia la comercialización) y, por otra parte, su multiplicación en diversas corrientes musicales y estéticas (el original punk-rock, el hardcore, el trash y el tecnopunk) que exploraban soluciones simbólicas implícitas en el protopunk (la solución consumista, la solución anarquizante y la solución futurista).

⁵⁰ Feixa Pâmpols, Carles, “Los nuevos modelos culturales” en Francesc Navarro, *Historia Universal*, Tomo 20: Fin de siglo, Las claves del siglo XXI, Lima, Salvat Editores, 2005, pp. 104-108.

Estas tendencias pueden ordenarse según los dos grandes polos señalados en esta investigación: el expresivo (máscara y carnaval) propugnó el discurso de la autodestrucción, el nihilismo cínico, las drogas, la sofisticación de los peinados, tatuajes y baile; el polo activista (anarquía y contestación) lo conectó con múltiples iniciativas político-culturales, del anarquismo a los squatters, de la protesta antirracista y antimilitarista al videoarte. Años después, los cyberpunk estarían también en los inicios de la cibercultura.

Es precisamente Ken Goffman, heredero de la cultura cyberpunk, quien recupera aquella memoria sobre la contracultura juvenil de finales de los setenta⁵¹. De los *hippies* y *yuppies*, del amor y la militancia política, se pasa hacia un momento más duro y popular. Principalmente, a través de la música de los Ramones y los Sex Pistols, emerge un verdadero monstruo en el rock y el ambiente de clase media baja estadounidense y británica. El genio y la irreverencia de sus integrantes reflejaban el mundo de la plebe y el trabajo que estaba posicionándose como nuevo partícipe de la contracultura juvenil.

El que muchos de estos nuevos músicos tocaran como pudieran y no fueran precisamente sofisticados como el glam rock prevaleciente, que experimentaba con la sofisticación y el vanguardismo neoyorquino, significaba que la diversión y la música estaban al alcance de todos: el lema “¡Házlo tú mismo!”, se convirtió en premisa de una nueva generación de incómodos e irreverentes jóvenes provenientes de otros rincones de la rebelión juvenil, fuera de los campus universitarios y ajenos a la politización marxista y la comunión con las ideas orientales recuperadas en los sesenta.

Se trataba llanamente de la apropiación de una generación hija de la crisis del estado de bienestar, de la bandera contracultural y bohemia. Testimonios de quienes vivían entonces la decadencia del mundo occidental, avizoraban un mundo cerrado sobre sí mismo y falto de oportunidades para ellos. El desempleo y la devaluación de los gobiernos y las

⁵¹ Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, Barcelona, Anagrama, 2004. pp. 432-441.

economías, se acompañaba de ambientes donde la dureza del barrio, la represión policíaca y la percepción de la crisis conformaban nuevos escenarios para la protesta juvenil⁵².

“En Londres de 1975 había una sensación como si toda la ciudad se estuviera liquidando. Sin inversiones, sin esperanza. Sólo una ciudad decadente, una ciudad en derrumbe. Como un desierto, pero con, simplemente, nada. Teníamos energía. Queríamos llegar a algo... hacer algo. No había nada que hacer, no había dónde ir. De modo que uno se queda dando vueltas... caminando debajo de los solares y proyectos en construcción. Lugares sin alma, donde no hay nada. Sin esperanzas. Teníamos esperanza en un maremágnum de falta de ella (Joe Strummer, *The Clash*).

“Era un período muy escuálido... con desempleo masivo. Sin esperanzas... con lucha de clases rampante. Literalmente sin futuro. Yo escribí mi propio futuro. Debía hacerlo, no había otra forma de salir de ello (Johnny Rotten, *The Sex Pistols*).

“Odiaba la escuela... odiaba estar confinado en ropa de oficina. Odiaba a los muchachos de las fraternidades de la universidad... en la que vivía. Odiaba todo, todo el sueño americano. Para mí era obvio... que la persona que pudiera crear algo propio... era la que tendría la clave (Iggy Pop)”⁵³

Se acompañaban, junto a la percepción de la depresión económica en Inglaterra, con una reactivación de ciertas ideas abandonadas o escasamente exploradas por el movimiento estudiantil precedente. Mientras en Nueva York se destacaba por una reactivación de la protesta en términos vanguardistas y bohemios, en Europa se articulaba con las clases medias bajas y proletarias, para avivar una serie de propuestas anarquistas y situacionistas. Herencia de aquellos ambientes del mayo francés, donde el situacionismo como crítica de izquierda hacia los partidos políticos y el estado benefactor, eclosionó con la dureza e ironía del mundo obrero desconfiado de los políticos tanto de izquierda o derecha.

⁵² Feixa Pàmols, Carles, *Op. Cit*, p. 107.

⁵³ Testimonios de tres protagonistas de la música punk rock. Transcritas de Haines, Ted (Dir.), *Historia del Rock'n'Roll*, DVD, Volumen 5, Episodio 9: El Punk. Time Life, Video and Televisión/Warner Bros. Series Producer: Jeffrey Peisch. USA, 1995.

God Save The Queen (Dios Salve a la Reina):

dios salve a la reina,
a su régimen fascista
éste, te convirtió en un
subnormal
una bomba de hidrógeno en
potencia!
dios salve a la reina
ella no es ningún ser humano
no hay futuro en el fantaseo
de Inglaterra
que no te digan que quieres
que no te digan que necesitas
no hay futuro
ningún futuro
ningún futuro para ti
dios salve a la reina
lo decimos en serio, hombre
amamos a nuestra reina que
dios salva
dios salve a la reina
porque los turistas son dinero
y nuestra figura decorativa no
es lo que ella parece
oh, dios salve la historia
dios salve tu chalado desfile
oh, dios tenga misericordia
todos los crímenes se pagan
y cuando no hay futuro
¿cómo puede haber pecado?

somos las flores en la
papelera
somos el veneno en tu
maquinaria humana
somos el futuro, tu futuro
dios salve a la reina
lo decimos en serio, hombre
no hay futuro en el fantaseo
de Inglaterra
ningún futuro para ti
ningún futuro para mi
ningún futuro, ningún futuro para ti

Sex Pistols

Los situacionistas⁵⁴ no buscaban la fama o dirección de algún movimiento político, sino como su principal ideólogo -Guy Debord-, escapar o pasar de lado ante las nuevas formaciones del capitalismo tardío, donde ya no se gobernaba únicamente mediante el aparato político, sino mediante la espectacularización de los modos de vida de los sujetos⁵⁵. Los sueños y anhelos consumistas generaban una suerte de veleidad de las masas, que dejaban de ser temidas y peligrosas para el sistema, antes bien funcionales y leales a su parafernalia y construcción. Se recuperaron las reacciones violentas e imprevisibles del situacionismo, que hicieron presencia durante el movimiento estudiantil francés, como demostraron los lemas: “Prohibido Prohibir” o “Ni Dios ni Amo”, que rápidamente formarían parte del léxico punk⁵⁶.

⁵⁴ Nos parece adecuado continuar al respecto la línea de interpretación de Greil Marcus, en su obra *Rastros de Carmín*, donde el punk es considerado más allá de un fenómeno musical para considerarlo un movimiento social y una corriente de pensamiento espontáneo y maximalista, que atacó las raíces de la sociedad que la había dado origen. El punk no surgió de la nada, puede rastrearse bajo un hilo conductor que lo conduce al dadaísmo y a la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista, dos pequeños grupos radicados en París en los años 50 y 60, impulsados por Guy Debord, un inspirador subterráneo en la revuelta estudiantil de mayo del 68. La hechura en los primeros fanzines punk que se ocupan del collage dadaísta y los lemas que recuperan se inspiran en aquellas corrientes radicales de París.

⁵⁵ Cfr. Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, España, Pre-Textos, 2000.

⁵⁶ Goffman, Ken, *Op. Cit.*, p. 436.

El punk se convirtió en el grito desesperanzado de una generación incrédula de los grandes movimientos de masas y desconfiada de los líderes o “cabecillas políticos” de toda especie. Su meta no era aleccionar con su ejemplo a las masas, ni encaminarlas a la insurrección, sino dinamitar todos los mecanismos de alienación y convertir los desechos del sistema en contragolpes de su decadencia. Sus armas fueron la actualización de la parodia setentera, acompañada del maquillaje y el carnaval, pero anclados en nuevas formas de expresión provenientes del mundo obrero y bajo de las ciudades, como la adopción de símbolos fascistas para denunciar las nuevas formas de control y autoritarismo político y cultural. O bien, haciendo de los defectos y carencias una manera de mostrar con estridencia y grosería la otra cara del mundo occidental moderno. La recuperación de la subjetividad y la espontaneidad del situacionismo se combinaba con las crudezas del barrio bajo y la alcantarilla, para ocupar los lugares donde el hippismo y la contracultura sesentera había fallado.

El símbolo más creativo del nuevo ambiente lo fue la generación del monstruo que hábilmente representó el propio Johnny Rotten, vocalista de los Sex Pistols, al emular con su cuerpo y gestualidad al jorobado de Notre Dame. Los desclasados y jóvenes *lumpens* se embarcaron en una experiencia de autogestión y autonomía, que los viejos anarquistas y hippies con sus comunas jamás pudieron soñar.

“La tendencia a la identificación con el monstruo como el gran alienado ha sido, pues, una constante estética, psicológica, y hasta diríamos que financiera –por el monto de ganancias que ha producido su industrialización- de la juventud de los países capitalistas. No es asombroso que la afloración de esta tendencia constituya la esencia del movimiento punk. El punk imita al desclasado, al delincuente, al atrasado mental”⁵⁷.

Sin embargo, la generación punk no dejó de ser víctima de su propia historicidad ligada a la edad de sus participantes. En giras recientes por Europa, resulta tragicómico descubrir al

⁵⁷ Britto García, Luis, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Venezuela, Editorial Nueva Sociedad, 1991, p. 175.

propio Johnny Rotten preguntar a su auditorio quién es menor de cuarenta años; y despedirse de sus conciertos, como un viejo quejumbroso: “Johnny tiene que ir a dormir”.

El origen underground del punk

Una historia que recupera los nichos originales y las primeras presentaciones de aquellos que más tarde se identificarán como los primeros grupos del rock punk. Una historia que registra en varios terrenos: el cultural y social, el musical y el de la moda. Donde una generación transformaría sus maneras de vestir y pensar, cuando menos de vivir cotidianamente durante la segunda mitad de la década de los setenta.

Lo primero que se destaca en la composición social de estos jóvenes rabiosos y escépticos con la generación precedente: eran en su mayoría jóvenes y adolescentes de clase trabajadora y media, que buscaban romper con el ya reconocido “uniforme alivianado” de los jóvenes en su época, es decir, el uso extendido del pelo largo y los pantalones vaqueros desteñidos. También con la música aburrida y dominante en la radio donde el rock para jóvenes giraba en torno a melodías y baladas sobre amor y desamor adolescente. Se trataba de escapar al uniforme y el ambiente de la era de la individualidad, puesto que los movimientos juveniles del pasado reciente: zoot suiters, teddy boys, beatniks, rockers, mods, hippies habían desaparecido.

En los albores de este movimiento la música, la moda y el diseño darían un giro importante al recoger y orientarse según la política de la calle. Lo que más tarde diseñadores y empresas corporativas han tomado como su mejor premisa comercial: “Hoy día todo mundo quiere parecer antisistema”. En aquel entonces, sería en el verano de 1975, se echaría a andar la presencia de jóvenes con pelos cortos y pantalones *Levi's* rotos y desgastados, ceñidos al cuerpo que conferirían un aspecto sucio y que provocarían el acoso policial en 1976 y 1977. Por el tiempo de unos 18 meses, el punk reorientaría los estilos juveniles y los gustos musicales y estéticos de varias generaciones a ambos lados del Atlántico: Londres y Nueva York primero, luego una expansión globalizada como en la era de los movimientos estudiantiles de los sesentas.

Para mediados de los setenta, Gran Bretaña y los Estados Unidos se enfrentaban a los estragos de una terrible crisis económica unida al desastre militarista en Vietnam. La zozobra social era traducida en los ambientes urbanos de sus grandes capitales, donde todo era basura y la expectativa por el futuro se consideraba cerrada por un núcleo de jóvenes que empezaron a navegar a contracorriente, reconociendo que la herencia musical de los cincuenta y sesenta, el rock & roll, había perdido su frescura, convirtiéndose en parte de la industria musical. Aquellos comenzaron a visitar un circuito de lugares y espacios, donde también coincidían vagos, adictos, sexo servidoras y homosexuales, que con la crisis encima habían abierto sus puertas a otros grupos y gustos musicales. Se trataba del emblemático Club 100 en Londres, donde los *Sex Pistols* irrumpieron con sus gritos y valentonadas; pero del lado de Norteamérica en Nueva York, estarían el Max's Kansas City y el CBGB (Country, Blue-Grass and Blues and Other Music For Uplifting Gourmandizers), restaurantes, bares y clubes reciclados por la nueva comunidad de anarquistas, poetas y vanguardistas de la Gran Manzana.

La nueva movida consistía en una serie de grupos musicales y solistas itinerantes, que solían acudir a estos sitios reservados para otra clase de clientela, a ensayar y presentar todo tipo de propuestas musicales. Fue el semillero de grupos y actores que más tarde serían los fundadores del género punk y sus revistas y fanzines representativos; los fotógrafos y documentalistas que más tarde representarían a la escena musical de finales de los setenta.

Los asistentes y asiduos a aquellos centros nocturnos llenos de calor y oscuros se permitían una serie de extravagancias y nuevos atuendos. En Londres empezaron las discretas mechas de color en el pelo y las parodias homosexuales de utilizar cadenas sadomasoquistas. En las mujeres, el uso de ropa interior bajo ropa agujerada para mostrarla osadamente. En los hombres, las camisetas de rejillas y sin cuello, con muñequeras de pinchos y pantalones de vestir holgados que se estrechan al final. Aparecen los brazaletes nazis y los parches de esvásticas y el uso del cuero negro en las ropas. Lucen amenazadores y parecen tener un aspecto de vándalos bisexuales provenientes de alguna pesadilla urbana futurista, que películas posteriores como *Mad Max* les harían justicia como el característico atuendo

punk. Se trataba de lucir todo aquello que el mundo exterior había olvidado o relegado al prostíbulo o dormitorio. No se trataba de un uniforme nuevo, sino de un mero disfraz con actitud, todo y nada, “algo inquietante, tribal, casi militar, polisexual, político y subversivo en toda la extensión de la palabra”⁵⁸. Con esas variaciones homosexuales y bisexuales, se recrea un extraño baile, donde una pareja se toma del brazo y salta por todos lados sin soltarse, o bien, una pareja zarandea a su contraparte sin soltarlo, y en ocasiones, se finge su estrangulamiento o la representación de estridentes actos sadomasoquistas. Para el resto, saltar arriba y abajo repetidamente les permite el *pogo*, que es el breve y retorcido baile durante los conciertos.

Las hondas raíces de este movimiento, pueden rastrearse musicalmente en las propuestas vanguardistas del grupo *Velvet Underground*, con su cantautor Lou Reed, que coqueteaba abiertamente con la bisexualidad en una época aún conservadora al respecto. Su innovación musical era escribir canciones sobre una Nueva York nocturna, un mundo lleno de drogas, alcohol, ladrones, travestidos, prostitutas y cafeterías abiertas las veinticuatro horas, produciendo la emblemática “Heroin”, cuando los más modernos y jóvenes neoyorquinos no querían saber nada de aquel mundo. El artista pop Andy Warhol fue el productor de su incursión en el mundo del estudio y la grabación, antecediendo las propuestas independientes y autónomas del punk más adelante.

Al grupo de Velvet le precederían bandas y grupos conocidos como de *garage*, por su origen subterráneo y apuesta experimental. Una de ellas, los Stooges se destacaría por uno de sus integrantes, Iggy Pop, que junto a Lou Reed es considerado uno de los padrinos del rock punk. Bandas que circulaban en el mismo ambiente fuera de los grandes conciertos de las estrellas comerciales del rock y el glam, fueron la MC5, los Modern Lovers y los New York Dolls, que inspirarían al joven Mc Laren durante una de sus visitas a Nueva York por experimentar algo parecido más tarde en el Reino Unido con sus Sex Pistols. En este circuito inicial, se darían los primeros ensayos para cocinar algo nuevo en la onda del rock, fuera de los grandes escenarios, con producciones independientes o coyunturales con las

⁵⁸ Cfr. Strongman, Phil, *La historia del punk. El movimiento juvenil que transformó la escena musical y social en el mundo*, Barcelona, Ediciones Robin Book, 2008.

grandes compañías disqueras y con giras y conciertos en cantinas, pequeños bares, galerías de arte y hasta asilos y hospitales infantiles. Todos ellos influenciados por la apuesta artística y bohemia de la Manhattan de principios de los setenta.

Parte del repertorio de la época no sólo era la provocadora apuesta por lo bisexual que cantantes lograban, con ropas ceñidas al cuerpo y cortes estéticos de pelo, sino también el uso del maquillaje para crear ambientes y personajes arriba del escenario. El glam de David Bowie lo había legitimado con la creación de su personaje extraterrestre. A diferencia de los grupos de Pink Floyd y Led Zeppelin, que llenaban escenarios de estadios y se presentaban como grupos apolíticos, por tanto conservadores en su apuesta musical y política, esta nueva generación cultivaría las letras rudas y sencillas, para repolitizar el espacio público.

Por la parte del género femenino estarían las incursiones poéticas y musicales de Patti Smith, con la apuesta por lo sencillo e independiente de sus primeras grabaciones. A lo que se sumaría el oscuro y atractivo estilo de una camarera del club Max's, que le venía de su imagen de chica Play Boy, vocalista de los grupos The Stiletteos (en su mayoría mujeres) y del emblemático Bondie and The Nanzai Babes: la despampanante Debbie Harry.

El monstruo punk

El documentalista Julien Temple⁵⁹ permite a los *Sex Pistols* contar su historia según la vivieron, combinando participaciones televisivas y fragmentos de sus conciertos, consiguiendo una irreverente cronología del grupo, además de un mosaico de la sociedad inglesa que vivió el nacimiento del *Punk*.

La película quiere ser la corrección de un trabajo anterior, que fue apropiado por la mercantilización de Malcolm Mc Laren, quien continuamente es referido por su frase:

⁵⁹ Basamos el apartado en la información histórica y visual que nos ofrece un documental que se ha vuelto objeto de interés a partir de su reciente proyección en México. Cfr. Temple, Julien, *The filth and de the fury* (La suciedad y la furia), Gran Bretaña-EUA, 2000, 108 mins.

“eran mi creación y mis conejillos de indias todo el tiempo”. Pero, sobre todo como un documento social que da cuenta de aquellos que vivieron esa época, distintos a quienes ahora se autentifican por recordar tal o cual evento escandaloso del grupo.

Su tono es realista y satírico todo el tiempo. La gran irreverencia y tragedia de los Sex Pistols es recreada según el desarrollo meteórico y efímero de la propia banda. Para los fans se encuentran los retazos de las veinte horas de material original, donde la familia de Jonhny Rotten aparece en su casa obrera de Irlanda y las primeras imágenes de los integrantes del grupo los presentan como vagabundos y diletantes de la sociedad inglesa de los setenta. Destacan las tomas frente al palacio real ataviados con los primeros estilos de ropa sacada del basurero y el robo, para diferenciarse de los Teddy Boys y otras culturas juveniles. El ambiente de represión y sosiego social marcado por las crisis del estado de bienestar les permiten ubicar en sus propias palabras el momento y ambiente previo al nacimiento del movimiento punk.

Las escenas escandalosas del grupo son acompañadas por los cortes televisivos de la programación de entretenimiento para la clase obrera inglesa en la década de los setenta. Lo mordaz y lo grotesco de esa televisión les venía muy bien a los hijos que heredaban además el humor y la sátira inglesa popular. Las imágenes del Rey Carlos III y el jorobado de Notre Dame son recuperadas por el propio Jonhny Rotten para representarse a si mismo como el monstruo producto de la sociedad industrial moderna. Las voces y entrevistas son realizadas en la oscuridad y el anonimato quizá para limitar el protagonismo de alguno de los participantes, aunque la familiaridad con las voces y la forma de ser de cada uno permite identificar claramente al comunicador. Se destaca la pretensión de Malcolm McLaren de sacar dinero a toda costa aun entre la suciedad y la inmundicia del medio musical y la continua justificación de Steve Jones (integrante de los Sex Pistols) por no haber podido romper con el primero y apoyar a Rotten cuando el grupo estaba por disolverse. Sólo las últimas entrevistas de Sid Vicious son a color, para llamar la atención de su temprana edad y probable inocencia para enfrentar el vicio con la heroína y el ataque de los medios de periodistas y políticos conservadores. Es memorable las lágrimas de Rotten (cantante y vocalista de los Sex Pistols) para recordar su amistad con Sid y lamentar su

pérdida, y el cerco mediático que prevaleció durante su muerte, cuando declara: “hicieron una máquina para vender su muerte”.

El inicio del grupo, su incursión con Emi y las grandes compañías discográficas, el delirio de su persecución en los medios y la disolución final son narradas en *off* y con las imágenes originales de cada uno de aquellos momentos. Sin embargo, más allá de fechas y amargas anécdotas, el linchamiento de Rotten, la muerte de Sid y la desaparición del nombre del grupo al encabezar la lista de los álbumes más vendidos del Reino Unido, pueden recuperarse sus referencias al movimiento que dieron inicio con su música: “hubo un momento que todos llegaban a los conciertos siendo ellos mismos”, sentencia Rotten. Los testimonios visuales de jóvenes con máscaras de piel, accesorios propios y de confección estridente y con pintura en el rostro se contraponen a la posterior comercialización del movimiento que Mc Laren aprovecha y que Rotten deplora. Las camisetas rotas y acompañadas con leyendas para la irreverencia y la inversión satírica son emblemáticas de aquel momento, las primeras expresiones carnavalescas y rudimentarias del punk, frente a las hordas juveniles de bandas imitadoras y pelos de punta que le sobrevinieron posteriormente.

Las leyendas negras del grupo y las anécdotas mal entendidas por algunos de sus seguidores encuentran su explicación e interpelación al contraponer las opciones de Mc Laren y John Lydon, quienes fueron los artífices del grupo. El primero para aprovechar la oportunidad de hacer “dinero en el caos” y el segundo, por darle alguna interpretación vital al desafío involuntario que desataron con sus valentonadas y enfrentamientos públicos. Las limitaciones y las innovaciones del movimiento punk pueden deshilvanarse con claridad en la película de Julien Temple.

Anarchy in The U.K.

(Anarquía en el Reino Unido):

ahora mismo!

hahahahaha

soy un anticristo,
soy un anarquista.
no se lo que quiero pero se
como conseguirlo
quiero despedazar transeúntes
porque quiero ser anarquía
no al cuerpo perruno

anarquía para el reino unido.
estará llegando algún día
y quizá provoco el momento
equivocado, detener el tráfico.
tu sueño del futuro es un
proyecto comercial
porque yo quiero ser anarquía!
en Londres

hay muchas formas de
conseguir lo que quieres
utilizo lo mejor, utilizo el
resto.

utilizo el enemigo.
utilizo la anarquía porque
quiero ser anarquía!
es la única forma de ser!

¿es esto el M.P.L.A?
¿o es el U.D.A?
¿o es esto I.R.A?
creí que esto era el reino
unido,

o tan solo otro país!
otro arrendamiento del
parlamento

quiero ser anarquía
y quiero ser anarquía, !oh, que
nombre;
y quiero ser un anarquista
me emborracho y destruyo!

Sex Pistols

El punk mexicano

Escasamente entendido y enmarcado siempre como una derivación o mala copia de sus contrapartes anglosajonas y europeas, el punk mexicano acaso sea el movimiento juvenil contracultural más perenne. Desde las alturas y las visiones de intelectuales, artistas y académicos, todos provenientes del mundo de clase media urbano promedio en el país, no dejó de ser un episodio del desorden mexicano de fin de siglo. Quizá porque históricamente todavía es muy temprano para hacer su balance como un movimiento sociocultural.

La ruptura juvenil y estudiantil que significó el 68 mexicano puede ser todavía la ola principal que echó a andar las distintas modulaciones de crestas y valles que es la discrepancia mexicana todavía existente hoy día, para fortuna de contraculturales, neotribales y neozapatistas.

Entre los años de 1970 y 1985, la población del Valle de México creció desenfrenadamente, pasando de nueve a cerca de veinticinco millones de habitantes, en su mayoría emigrantes y expulsados de las regiones rurales de todo el país, que empezaron a ocupar los márgenes de la ciudad de México, como el antiguo vaso de Texcoco y los territorios periféricos pertenecientes al Estado de México, que después se desarrollarían como grandes conjuntos urbanos: Nezahualcoyótl, Ecatepec y Cuautitlán Izcalli.

En este territorio nuevo, tendrían lugar los fenómenos de los identificados como chavos banda y los primeros punks de jóvenes, que representaban el nuevo rostro conurbado y periférico de la gran ciudad, producto de la crisis económica que limitaba su acceso a los bienes urbanos (vivienda, servicios públicos, empleo) y la emergencia de una diversidad de subculturas representativas de la brutalidad del nuevo paisaje urbano mexicano.

La caótica y conurbada realidad no ha dejado de tener sus registros en fotógrafos, cineastas y videastas; o bien sus estudios antropológicos y sociológicos. Sin embargo, sus múltiples y variadas historias cotidianas y contraculturas apenas empiezan a circular y encontrar eco en la memoria colectiva mexicana.

Una mirada que permite entrar a estas variedades marginales y suburbanas es el reciente número de la revista *Generación*, que recupera la historia del punk en México⁶⁰. Cuando menos reconociendo que no es privativo de la ciudad de México y que encuentra sus representaciones en estados tan distintos como Estado de México, Guanajuato y Baja California.

Se rescata que las tocadas o conciertos de música aglutinaban a las primeras bandas y chavos punk de barrio, en zonas marginales donde siempre se terminaba con heridos y descalabrados, como NezaYork, San Felipe de Jesús, Pantitlán, San Bartolo Ameyalco, La Olímpica, San Antonio, el bordo de Xochiaca y El Molinito en Naucalpan. En una zona geográfica que incluía el noreste y oriente de la Ciudad de México, en donde *Rebel D Punk*, *Síndrome*, *Yap's*, *Atoxico*, *Massacre 68*, *Xenofobia*, *SS20*, eran las principales bandas de música que rifaban y convocaban a lugares tan inapropiados, como bodegas en desuso, talleres mecánicos, balnearios y lienzos charros. Aunque lo mismo se improvisaban tocadas en calles, azoteas y lotes baldíos.

⁶⁰ Cfr. Martínez Rentería, Carlos (Editor), *Revista Generación*, Año XVII, No. 73, El punk: Y sin embargo se mueve, 2008.

El lema “Sin futuro” comulgaba perfectamente con jóvenes que vivían en zonas prácticamente devastadas por la ausencia de servicios urbanos y excluidos de cualquier forma de salario, ingreso o empleo seguro. La actitud rebelde e irreverente de las letras musicales conformaban las premisas básicas para entender el mundo que les había tocado vivir. Sin salida y sin posibilidad de ingresar al mundo del empleo y la educación formal, en hogares desintegrados y enfrentados continuamente con la policía que llegará a interrumpir la sana diversión (algo de cerveza, cemento o mariguana), esta primera generación de inmigrantes nacidos en la periferia urbana encontró en el punk la mejor manera de expresar su odio e inconformidad con la sociedad que les negaba cualquier oportunidad de integración.

La formación de colectivos y la impresión autogestiva de fanzines les permitió organizarse y recrear una cultura propia de comunicación e identidad grupal. Esto les permitió abandonar las limitaciones de la típica “banda de la esquina” por experimentos más enriquecedores como formar un grupo de rock propio, encontrar las recetas para una comida alternativa, comunicar información de tocadas, noticias de grupos y otros colectivos y hasta las primeras formas de politizar la situación local del barrio, colonia o municipio, a través de los principios del anarquismo global y el magonismo mexicano⁶¹.

Gracias a esta efervescencia cultural y alternativa, pueden rastrearse los orígenes de algunos centros de intercambio y difusión de la cultura suburbana como el Tianguis del Chopo, los espacios para teatro alternativo y los primeros lugares para conciertos juveniles en la Ciudad de México.

Este movimiento subterráneo permea a las primeras generaciones de jóvenes tribales que decantan en herencias y nuevas vetas con el Hardcore, el Ska Punk y el tradicional Punk Rock. Muchos de estos grupos y colectivos se fusionaron o implosionaron para formar los primeros grupos con opciones identitarias: skatos, darketos, heavymetaleros, rupestres y rockeros a secas.

⁶¹ Servín, J. M., “Punks nunca desertan: entrevista a Pablo Gaytán”, en Carlos Martínez Rentería, *Revista Generación*, Año XVII, No. 73, El punk: Y sin embargo se mueve, 2008, pp. 20-22.

Las historias de vida son diversas y particulares según el tiempo y el lugar de cada “punk suicida”. La del propio cantante de Massacre 68, que procura continuar su vida en pareja y ocupado en la felicidad de su hija, administrando un local comercial y completamente alejado de la periferia pospunk. O bien, la abuela punk que con su historia reconstruye una generación que se niega a morir, golpeada por la represión policíaca y engañada por la izquierda partidista, no deja de manifestar los principios del punk nacional. Y también, el rescate de la historia de un punk europeo que alejado de la decadencia de sus compañeros de movimiento emigra a México y puede refrescar su experiencia en squatts y su iniciativa política en espacios nuevos y culturalmente distintos.

“Ser punk tiene que ver más con una etapa de la vida en la cual uno se enrolla, al principio por necesidad de búsquedas, y después no es que tengas o quieras salir, sino que uno va madurando. Yo, en la conferencia que organizaron en el tianguis del chopo, les dije que estaba en la etapa de desmaduración... A mi pesar me convertí o me convirtieron, mejor dicho, en un icono del movimiento punk. Cuando de pronto me ponen como un icono, no sé si sea chido, a mí me lesionó porque tenía que atender preguntas, dar respuestas sobre la vida que yo ni sabía ni quería responder... Los que estuvimos en el movimiento éramos gente de padres o familias disfuncionales, gente que necesitaba un apoyo, pudimos haber terminado criminales, locos o asesinos, lo único que nos apapachó fue el punk (Aknez, integrante de Masacre 68)”⁶².

El punk se disemina en anarquistas, radicales y sectarios que todavía alimentan manifestaciones semifascistas y anarcopunks políticamente enfrascados en la acción directa con los representantes del estado, como sucede cada año durante las marchas conmemorativa del 2 de Octubre en el centro histórico de la ciudad de México. Pero también en grupos autogestivos y con vocación comunitaria que todavía sostienen radios

⁶² Morcillo, Alfonso, “Se acabó porque se acabó: Entrevista al Aknez de Masacre 68”, en Carlos Martínez Rentarías, *Revista Generación*, Año XVII, No. 73, El punk: Y sin embargo se mueve, 2008, pp. 36-37.

independientes, revistas, bibliotecas y proyectos socioculturales en torno al teatro, la música y el video.

De historias del punk nacional

Una historia del punk mexicano está aún por realizarse y, seguramente, por su dinámica y sus recientes configuraciones, no podrá establecerse una lectura sin las necesarias actualizaciones del momento. Es un movimiento sociocultural todavía en marcha y que no ha mostrado aún signos de extinción, a pesar de su representación como moda juvenil en las ciudades mexicanas y su eclosión en las identidades juveniles más recientes como la de los emos, los cholos otomíes y los anarquistas de todo tipo presentes en ciudades donde su aparición todavía es un novedad: Mérida, Toluca y Morelia.

Una de las dificultades para construir una historia como movimiento cultural y juvenil es su registro en términos exclusivamente musicales y como solamente la derivación de lo acontecido en Inglaterra y Estados Unidos. Las historias locales de su importación y apropiación creativas en sociedades latinoamericanas son bastante escasas y cuando se les observa, se les retrata como una apropiación distorsionada de su origen anglosajón, y sus símbolos y elementos culturales son comparados y criticados según el espejo de referencia inicial, por lo que predomina una incomprensión o lectura simplificadora de sus características y aportaciones particulares.

La escasez de trabajos desde la historia, la sociología o la antropología ha motivado que se acuda a las referencias periodísticas, fotográficas y literarias de su origen y aparición en el ámbito nacional. En ocasiones, la ausencia de referencias formuladas desde una teoría social lleva a que se tomen como válidos las observaciones y juicios de textos que se construyen desde la crónica y el testimonio periodístico, la tarea fotográfica y la historia no profesional. Es lo que ha pasado con el texto del escritor José Agustín, *La contracultura en México*, que reduce la historia del punk a referencias de segunda mano, resaltando su indumentaria y sus reventones como signo de identidad y pasando a un segundo plano, sus

manifestaciones más provocativas y originales⁶³. Su recuperación como fenómeno del “lumpenproletariado” entre la juventud de los ochenta tiene que reconsiderarse desde el concepto de las ciencias sociales y la investigación histórica más especializada.

También la proliferación de textos de divulgación y la información sobre los hechos sociales más recientes, tiende a darle un tinte sociológico a lo que son opiniones y juicios de sus autores formados desde las trincheras de su oficio periodístico, el trabajo social o la clínica social⁶⁴, pero alejados de un tratamiento más cercano a la ciencia social contemporánea. Un ejemplo de este caso es el libro *Soy diferente. Emos, darketos y otras tribus urbanas*, de los comunicadores Marisa Escribano y Mauricio Carrera⁶⁵, que tienden a establecer una suerte de taxonomía social de las tribus juveniles actuales sin reconocer que son todavía un movimiento sociocultural dinámico y sumamente cambiante en el contexto de la sociedad mexicana actual.

Otro ejemplo de las dificultades por abordar la contracultura juvenil en su extremo más presente y menos histórico es el trabajo del fotógrafo Federico García Martínez, que ha sido objeto de tesis de licenciatura en comunicación y antropología, donde se toman como hechos sociales lo que es en realidad un concepto artístico y visual del autor referido: lo mazahuacholokapunk⁶⁶. Lo que la lente del fotógrafo atrapa no es una etnografía cocinada de los jóvenes trabajadores de la construcción en la ciudad de México, sino la conceptualización visual de su escenificación urbana. Aunque su conocimiento visual le permite desentrañar algunos rasgos socio-económicos y culturales de los sujetos que retrata, está lejos de convertirse en el artífice de un nuevo concepto social. La abigarrada expresión corporal y estética de los urbanómaditas que retrata tiene que completarse con trabajos e interpretaciones más comprensivas y antropológicas del fenómeno cultural y visual de sus cholos mazahuas y otomíes.

⁶³ José Agustín, *La contracultura en México. El lado oscuro de la luna: punks*, México, Grijalbo, 1996, pp. 99-105.

⁶⁴ Escribano, Marisa y Mauricio Carrera, “Así somos”, *Día Siete*. No. 426, Suplemento Semanal de *El Universal*, Domingo 12 de Octubre, 2008, pp. 20-27.

⁶⁵ Cfr. Escribano, Marisa y Mauricio Carrera, *Soy diferente. Emos, darketos y otras tribus urbanas*, México, Diana, 2007.

⁶⁶ Cfr. www.federicogama.com

Sin embargo, esfuerzos como los descritos pueden considerarse como fuentes secundarias de investigación ante la todavía precaria información escrita y de archivo producto de la contemporaneidad del movimiento punk. Es valiosa para la tarea histórica acudir a las más diversas fuentes documentales y visuales para reconstruir su historia. Como la recuperación de los documentales que han realizado profesionales ajenos al medio académico y gremial de las ciencias sociales, pero que tiene que considerarse como digna de un tratamiento histórico ante la diversidad de registros presentes del medio punk. Al respecto, me refiero a los trabajos fílmicos y documentales como el de Julien Temple, que son el producto de algunas muestras cinematográficas en nuestro país y permiten una observación participante que sería impensable para etnógrafos de los tiempos de la máquina de escribir y la grabadora de voz. *La Suciedad y la Furia* es una corrección de trabajos anteriores del autor, por contar una historia del nacimiento del punk británico, alejado de las apropiaciones mercantiles del representante de los Sex Pistols y con la fortuna de abrir las voces de los integrantes del grupo musical y ofrecer la perspectiva y oralidad de su percepción y lectura a décadas de su participación en los hechos visualmente documentados.

La realidad del punk tiene que ser reconocida como realidad social más allá del medio musical. Esta es una pista valiosa para continuar. Es lo que le permite al sociólogo Pablo Gaytán Santiago reconstruir lo que al mismo tiempo es un testimonio personal y una historia del movimiento punk submetropolitano, como prefiere denominar a lo que recupera del punk en la ciudad de México y el municipio mexiquense de Nezahualcoyótl. En su *Crónica suburbpunk de algunos movimientos culturales*⁶⁷, rastrea las primeras manifestaciones del punk mexicano y sus desarrollos como expresión de la juventud periférica de las grandes urbes del país. El punk mexicano es la maduración del fenómeno de bandas urbanas juveniles de finales de los setenta y principios de los ochenta, cuando las expresiones territoriales y gregarias del chavo banda trascienden las violencias interbarriales y la marginalidad del guetto urbano, para manifestarse en formas más nómadas y libertarias que se enriquecería con las más variadas herencias contraculturales.

⁶⁷ Cfr. Gaytán Santiago, Pablo, *Desmadernos: crónica suburbpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

Sin fechas precisas, una buena cantidad de jóvenes submetropolitanos superan la marginalidad del barrio y la esquina y se contagian de una nueva apuesta cultural. Las percepciones y sentimientos de ausencia de horizontes de realización personal y colectiva son trastocadas por las continuas crisis económicas y políticas de los ochenta. La confianza en la bonanza económica y el autoritarismo compasivo del sistema político se vuelven imposibles en medios donde la carestía, la falta de vivienda y el cierre a la educación al empleo y a los servicios públicos predominan. Los jóvenes que habitan las nuevas aglomeraciones urbanas, provenientes de una generación que ya nace entre la carestía y la violencia urbana, ya no tienen los referentes familiares y culturales de la provincia. Tienen que buscar nuevas referencias e identidades culturales en espacios distintos a los de sus padres y las generaciones que todavía encontraron en la ciudad posibilidades de educación, trabajo y vivienda.

La vagancia en el barrio es ampliada para toda la ciudad y la percepción de un futuro imposible, en cuanto a progreso individual y colectivo, comienza a detonar las rabias contenidas y la necesaria confrontación con lo que se considera la autoridad responsable de la situación: la policía opresiva y corrupta. Sin embargo, los partidos políticos, la iglesia católica y el estado irán conformando el enemigo del desapego institucional de los chavos banda y primeros rockeros populares. Se dan los primeros conciertos o tocadas, que eran tolerados en los espacios populares porque seguramente afianzaban el negocio particular de algún líder corporativo y porque ya era imposible contener la asistencia masiva de estos jóvenes que llegaban cuales hordas contemporáneas de la nueva urbe capitalina. Pronto el violento desalojo de los conciertos y la persecución policíaca generaron las primeras formas de autodefensa y organización de aquellos jóvenes exiliados del desarrollo estabilizador mexicano.

Mientras que la clase media urbana se refugiaba en el hoyo fonqui y la música latinoamericana o los más pesados en el naciente rock mexicano de Alejandro Lora y el juglar rupestre de Rodrigo González, las bandas juveniles de los barrios y colonias populares ensayaban construir sus propios grupos y en el transcurso de su confrontación con la policía, se conforman las primeras asociaciones de bandas para evitar la represión y

ganar algo de interlocución con los poderes establecidos. Nacen los frentes llamados bandas unidas o los llamados consejos populares juveniles, que rápidamente se formarían en delegaciones, barrios y colonias donde se reconocieron los problemas con la policía y aparecieron el suficiente número de bandas dispuestas a dejar sus diferencias internas. Estas incipientes experiencias de organización social fueron posibles porque ya se tenía el antecedente de involucrarse en una experiencia colectiva gracias a la participación en la banda del barrio o de la esquina y porque en las tocadas o conciertos la intolerancia de la policía hacía a todos partícipes de la misma suerte.

Los grupos de punk se volvieron populares, porque al igual que sus parientes ingleses expresaban el estado de ánimo de incontables jóvenes pobres y proletarios, cansados de los espejismos del estado de bienestar o del estado desarrollista. Permitieron construir una fórmula simple y efectiva: ante el *No Futuro/Sin Futuro* para las generaciones juveniles de la crisis, la posibilidad de *Hazlo tú mismo* para recrear las relaciones sociales fragmentadas y las herencias culturales destruidas. La frase de Johnny Rotten, acuñada para expresar el sentimiento de frustración y orfandad extendida entre la juventud víctima del paro y la decadencia urbana de la Inglaterra de los setenta, fue rápidamente entendida por los jóvenes mexicanos conscientes de su suerte ante la crisis y caída del estado tricolor. Aunque con una década de diferencia, los ochenta mexicanos acusaban la carestía para su población luego de las políticas de shock y ajuste económico impuestas por los gobiernos federales. El estallido de una estación de gas en San Juanico, al norte de la ciudad de México y los efectos sobre la ciudad de los temblores de 1985, hicieron presente la conciencia de la decadencia urbana y de la precariedad del orden establecido para responder a los eventos descritos. El ánimo y la percepción juvenil se construyen con el desastre en la ciudad y un estado de emergencia permanente frente a los acontecimientos del momento.

Las herencias del punk mexicano pueden considerarse producto de aquella situación de crisis y decadencia urbana. Los jóvenes encontraron en el punk la posibilidad de hacer algo por sí solos y encontrar una salida al círculo vicioso de la violencia callejera y la guerra entre pandillas. Una primera aportación del movimiento punk puede encontrarse en el rescate de lo colectivo a través de la conformación de cooperativas, asociaciones como los

consejos populares y los frentes de bandas unidas, que hicieron posible la experiencia de la autogestión para organizar conciertos de rock, colectas para viajar fuera de la ciudad, defenderse frente a los abusos de la policía y las autoridades, experimentar una enseñanza fuera de la familia sobre la vida en la ciudad y en ocasiones para formar algún grupo musical y encontrar algo de expresión alterna a la de los circuitos comerciales. Formar un colectivo en torno a alguna actividad creativa o artística permitió a muchos jóvenes expresarse mediante la serigrafía, el graffiti, tocar algún instrumento o aprender sobre comida alternativa o confeccionar su propia ropa con los desperdicios de un basurero. La multiplicación de estos colectivos punks y más tarde anarcopunks por la ciudad, ofreció una capacidad regenerativa y de autogestión que permitió a muchos jóvenes sobrevivir al desastre de la ciudad.

“La generación podrida va a reprogramar culturalmente las experiencias culturales de la generación beat, el hipismo, el punk mundializado y las pandillas urbanas de nuestro país, mediante la apropiación particular de las relaciones comunitarias o de pareja, al proponer el pacifismo como resistencia a la economía de guerra; al practicar la autogestión económica, ante el desempleo y la deserción del servicio militar, como rechazo a la represión; al proponer ante la frialdad del programa tecnocrático, la percepción artística, el uso de las sustancias psicoactivas o la apertura del espacio feminista”⁶⁸.

Otra segunda aportación de la juventud punk, lo ha sido la ironía y la comunicación alternativa mediante el fanzine (de fan “público” y zine “desinencia de magazine”), medio impreso de manera artesanal y con recursos propios que desde sus inicios utilizó el movimiento punk, para responder a lo que la prensa y los demás medios informativos tergiversaban o estereotipaban del movimiento, ya que desde un principio fue considerado como escandaloso y motivo de los más crueles linchamientos mediáticos. En el Reino Unido, la prensa y la campaña de los grupos conservadores crea un clima de ataque y acoso, que le cuesta a Johnny Rotten una agresión callejera y lesiones de navaja en el cuerpo.

⁶⁸ Gaytán Santiago, Pablo, *Op. Cit.*, p. 77.

El trabajo de Pablo Gaytán los rescata como memoria de toda una oleada juvenil para su registro y como herencia para los movimientos futuros. Da cuenta de que entre 1985 y 1987 son numerosos y activos los fanzines colectivos como *Furia y mensaje*, *Testimonio Punk*, *Caramelo*, *La Pared*, *Contraviolencia*, *Futuro*, *Sin Límites*, *Mezclilla*, *Utopía o muerte*, *Cambio Radical*, *Fuerza Positiva*, *Motín Chaps*; que junto a los que considera clásicos como *Virus Rojo*, *Universo Suburbano* y *Feos y curiosos* de Tijuana, constituyen la manifestación de la vitalidad y expansión del movimiento punk⁶⁹.

Nos indica que los orígenes subterráneos del movimiento punk mexicano se encuentran diseminados en variadas experiencias políticas y musicales hacia finales de los años setenta. Podemos ubicar tres grandes fuentes de experiencia sociocultural: la veta anarquista libertaria, la juvenil-popular y la musical independiente. Esta última, se entiende como extensión de lo que se considera el eje propiamente musical.

De la primera, nos da cuenta el mismo autor, de las experiencias de lucha y apuesta políticas del movimiento libertario mexicano. Podemos ubicar las experiencias de organización y participación políticas de la Federación Anarquista Mexicana y su publicación *Regeneración*, aparecida en 1971. La creación de la Biblioteca Reconstruir del anarquista español Ricardo Mestre, con su publicación también llamada *Tierra y Libertad*. Y las manifestaciones de estudiantes en la Facultad Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, con los profesores Héctor Subirats y José Luis Rivas a la cabeza; con marchas en las conmemoraciones del 2 de Octubre en la ciudad de México en 1978 en grupos como La Academia Negra, la Rosa Negra y la Coordinadora de Estudiantes Libertarios. Tuvieron una publicación denominada *Caos*, donde había manifiestos anarquistas, poesía surrealista y ensayos de Cornelius Castoriadis sobre la autonomía.

⁶⁹ Cfr. Gaytán, Pablo:

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=111732885&blogId=493913301>. Consultado: 15/04/2010.

Su influencia se extendería a las CCHS y las Prepas Populares, donde una cauda importante de estudiantes preparatorianos se familiariza con las ideas políticas del magonismo, la poesía surrealista e infrarrealista y la música rock de aquellos años. Muchos de estos grupos tomarían forma en experiencias de talleres autogestivos y diversas prácticas de investigación e intervención social por dentro y fuera de las aulas.

Sin embargo, fuera de los centros de educación media superior y superior comenzaron a darse experiencias de otros jóvenes que buscaban escapar al estereotipo del chavo-banda infractor que medios como Televisa y la policía destacaban hacia principios de los ochenta. Una variedad de colectivos punk y analistas populares tendrían lugar tales como el *Colectivo A*, *Chavas Activas Punk*, *Punks Nevers Died* y *los Mierdas Punk*. Apareciendo los primeros fanzines como órganos de información y comunicación alternativos como *El Falso Magazine*, *Caramelo*, *Contraviolencia*, *Urbanicidio* entre otros. Y las primeras bandas de punk, también populares, como *Histeria*, *Caos Subterráneo*, *MELI*, *SS20*, *Masacre 68*, *Atoxico* y *Colectivo Caótico*. Tienen lugar entonces espacios y nichos, donde algunas minorías activas de jóvenes, de manera autodidacta y globalizada se transforman a la par de otros colectivos, bandas de música y contacto con squats (ocupaciones) de otros países.

La tercera fuente de origen es la propiamente musical, pero de un orden marginal debido a la ausencia de circuitos de consumo juvenil bohemios como en el caso de Londres y Nueva York. Hay que recordar que luego del Festival de Avándaro, las autoridades mexicanas no sólo cerraron las posibilidades, sino que persiguieron a quienes pretendieran crear lugares para el ocio y esparcimiento juveniles. Sólo en las colonias de clase media alta (Las Lomas, San Ángel, Polanco), se pudieron realizar algunas experiencias en torno al Hip 70, con los grupos musicales Ritmo Peligroso y Size. Pronto tuvieron su versión más popular, como en San Felipe de Jesús, donde se crea el Rebelde Punk y un fanzine Falso Magazine (1982), ya definido en la tendencia libertaria y anarquizante del punk.

Entre 1981 y 1985, tienen lugar los conciertos y experiencias lúdico/performativas en el Frontón de Iztapalapa y la glorieta de Insurgentes. Donde personajes como Chuco Punk o el

Ángel del Crimen, El Demón, el Güero Cárdenas, la Zapa y el Cabezón recrean la agresividad y estética del punk, entre el slam (baile lúdico y ritual de los jóvenes punketas) y el escándalo de las autoridades del rebautizado Disturbio Funeral.

A su vez, los liga a la experiencia del anarquismo mexicano histórico como el periódico *Regeneración* de los hermanos Flores Magón y su antecedente más cercano en la revista *Caos*, aparecida en 1979 y fruto de la apuesta anarquista de Ricardo Mestre, quien se da a la tarea de crear una biblioteca anarquista que todavía hoy continua ofreciendo sus servicios a la banda y al público en general.

En los fanzines es posible registrar las apuestas y las voces disidentes del punk mexicano, aunque resulta difícil acercarse a ellos, dada su circulación restringida al ambiente y puñado de punks activos y que su pase mano en mano los hace fáciles de dispersarse y desaparecer. Pero como medio de difusión alternativo dan cuenta de toda clase de proclamas y convocatorias, críticas ásperas y rijosas de la realidad política y social, caricaturas y collages personales, avisos de oportunidad y del próximo toquín a donde acudir, con la finalidad de recrear toda una parafernalia del movimiento como la inversión del lenguaje oficial, el retrato de realidades crueles y atroces como forma de denuncia social y el desfile de los monstruos colectivos más sentidos y recurrentes, como una estética contracultural.

Finalmente tenemos la cotidianidad recreada del punk en el baile *slam* y en su sensibilidad por los primeros performances y la recreación del lenguaje para expresar continuamente ironía y sarcasmo sobre la realidad asfixiante del entorno urbano y la represión policíaca o la dominación ideológica. La asistencia a las llamadas tocadas o taquines permite recrear a la comunidad punk y hacer del baile una oportunidad para la apropiación del espacio urbano. La agresividad y furia del medio barrial se canaliza en el *pogo* o *slam*, donde todos se empujan y golpetean sin llegar nunca a la agresión personal o la bronca colectiva. Cuando las tocadas degeneran en una batalla campal, las razones pueden buscarse en circunstancias ajenas al propio baile. La reunión permite reconocerse y participar de una comunidad de iguales que con sus símbolos y estéticas en la indumentaria y el decorado del cuerpo (cadenas, peinados y seguros en el rostro) recrean de distintas maneras al monstruo

original de Rotten. Se consideran a sí mismos como generación sobreviviente del caos urbano y muerte de la sociedad moderna, reflejada en su desarrapada vestimenta y mostrando con su gestualidad y ritos cotidianos que se asumen como los mejores hijos de la decadencia y la crisis social.

La dureza de las letras y lo estruendoso de su música expresa el coraje del medio urbano lleno de carencias y oportunidades clausuradas. Adherirse a la estética y al movimiento punk les permite a estos jóvenes nacidos en la crisis pagarle con la misma moneda a la sociedad que les ha delegado sólo el desarraigo y la carencia material. La vida presente se convierte en una broma de mal gusto y por lo tanto habrá que comportarse con antioleumidad y burla a los valores y emblemas más representativos del orden hipócrita y explotador de la sociedad. Es la aparición en escena de los hijos desobedientes y mal hechos del desorden mexicano de fin de siglo. Y estos no se tocan el corazón para demostrarlo con la misma crudeza con la que se han acostumbrado a vivir en su vorágine.

Echémonos a Las Calles

Música y letra: Colectivo Caótico

Echémonos a las calles
formemos parte de este mundo idiota
del cuerpo de la violencia
y de la bancarrota de la conciencia

Las calles son de nosotros
Aunque las llenen de tiras poderosos
Nos obliguen a no usarlas
Intento, intento, a ver que pasa

Marchemos junto a la turba
De asesinos, de creyentes, de asesinos rebeldes
Pensamientos miserables

Miseria de gentes y de sus vidas

Echémonos a las calles
formemos parte de este mundo idiota
Del cuerpo de la violencia
Y de la banca rota de la conciencia⁷⁰.

En el entendido que la música rock desempeña un papel de interpelador en las identidades juveniles, la autora Maritza Urteaga traza en *Por los territorios del rock* una ventana etnográfica e histórica del punk mexicano. Reconociendo que hay dos componentes de la producción cultural que permiten la reconstrucción de identidades juveniles, el primero es el elemento musical y el segundo el estilo igual a la fachada, vestimenta o mascarada, es decir, cuando se interesa por la historia del punk mexicano, se hace necesario reconocer su aportación y desarrollo musical y la adopción de una estética particular para manifestarse individual y colectivamente.

Las culturas juveniles de mediados de la década de los ochenta encuentran en la producción del estilo la forma de expresar y manifestar su identidad cultural, lo que les permite construir un nosotros y establecer una diferenciación social con los demás grupos juveniles; mediante el artificio de una *jerga* o *argot* para conformar un vocabulario especial para encontrarse y comunicarse horizontalmente entre los suyos y diferenciarse del mundo adulto; la formación de un estilo basado en el gusto por un determinado género musical, donde la música rock les permite establecer un vehículo interlocutor de sus experiencias y necesidades de todo tipo; una estética compuesta por vestimenta, look o fachada, accesorios y consumos diferenciados que les permiten una autonomía y libertad con los patrones de vida del mundo adulto; con lo cual pueden lograr una serie de producciones culturales, que tienen su manifestación en espacios, elementos materiales, objetos, vivencias, rituales y mitos que les ayuda a establecer formas gregarias y grupales distintivas.

⁷⁰ *Nezayorksferas*, Causa Joven, México, Ediciones InterNeta 1997, pp. 144-145.

De esta manera, mediante una práctica etnográfica y un recorrido histórico específico, la autora busca reconstruir la experiencia e identidad del punk mexicano en sus albores, imposible de registrar en fechas precisas, pero sí de observarse en diversas experiencias y manifestaciones colectivas y culturales de los años ochenta.

En el trabajo de Maritza Urteaga⁷¹ se pueden establecer tres grandes historias: la génesis musical del punk mexicano, la experiencia colectiva de los PND (*Punks Not Dead*) en ciudad Nezahualcoyótl y la experiencia de un colectivo de chavas o adolescentes punk que la autora observa y destaca.

En el primer momento, con el señalamiento de que es imposible establecer con precisión en qué momento aparecen las primeras apropiaciones del punk en México, la antropóloga nos dice que entre 1977-78 se filtran las primeras grabaciones de los grupos punk estadounidense y británico, los Ramones y los Sex Pistols, en algunos ambientes juveniles de la ciudad de México y el municipio del Estado de México Nezahualcoyótl, rebautizado por sus generaciones urbanas como NezaYork. Y será en un primer momento, en el ambiente de la clase media, que se darán las primeras experiencias por formar un grupo y un espacio para el punk mexicano.

Un grupo de consumidores de música rock, que ya se había aburrido de los “hoyos fonkys” y de ser bombardeada por música disco o la balada comercial del emporio del entretenimiento Televisa, comenzó a buscar nuevas sensaciones para abandonar los viejos gustos musicales por los Beatles, los Doors, los Rolling Stones y Deep Purple. La que comenzó a deambular con ropa de cuero negra original de Londres, con pelos cortos y teñidos en las colonias y discos de Polanco, Zona Rosa, San Ángel e Insurgentes. Se destaca el Club Hip 70, donde tendrán lugar las primeras presentaciones del Dangerous Rhythm, primer grupo de punk rock, compuesto por cuatro integrantes provenientes de la colonia Polanco. También estuvieron en ese circuito incipiente los grupos Kenny and The

⁷¹ Cfr. Urteaga Castro-Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, Colección Jóvenes No. 3, México, Causa Joven/Dirección General de Culturas Populares, 1988.

Electrics (formado por un Ricardo Ochoa, un ex-integrante del grupo ondero Náhuatl), Size y Los Casuals.

“Dangerus Rhythm estaba conformado por cuatro chavos de Polanco que se pusieron nombres muy punk (Heromaniac, Johnny Danger y RIP) al igual que su facha, traían el pelo corto, vestían de negro y eran muy energéticos. Estos grupos se presentaban en el Club Hip 70, donde tenían una ola de séquitos que por la noche rolaban punks y por la noche era tal cual: fresas”⁷².

No pasó mucho tiempo para que surgieran otros grupos, más cercanos al mundo de la clase media urbana baja y popular. Alentados por la imagen e información punk, gracias a las revistas marginales y rockeras, como *Sonido* y *Conecte*, que eran consumidas por los adolescentes de las secundarias y los CCH. Se fueron difundiendo los detalles del movimiento punk, sus grupos y consignas y sobre todo se imprimían las fotografías de la estética punk, con las imágenes de Sid Vicious y Nancy (su desdichada novia) que se pusieron a la cabeza, por encima de otros protagonistas del naciente género musical.

Será al norte del Distrito Federal, en la colonia Felipe de Jesús, donde el punk se extenderá por medio de uno de los ex-integrantes del ya para entonces desaparecido grupo de rock progresivo Decibel (derivación del viejo Ritmo Peligroso), Javier Baviera. Originario de Santa Fe, formará entre 1977 y 1978 el grupo Hospital X. Junto a otras experiencias de agrupación musical y la apropiación por jóvenes de origen popular y urbano del otro punk mexicano el nacido desde abajo y abierto a los chavos banda, nacerán dos grupos emblemáticos: el Rebell’Punk (en 1980) y el Síndrome (en 1981), que permanecerían traduciendo en español las letras y composiciones de los Sex Pistols y Ramones y otros rolas punks clásicas.

A la circulación de revistas, vendrían espacios radiofónicos en Radio Educación y Radio UNAM, de donde surgió la idea de crear un espacio para el intercambio y venta de discos y material de rock. Hacia principios de los ochenta, se forma en el Museo de Ciencias

⁷² Cfr. Urteaga, Maritza, *Op. Cit.*, p. 156.

Naturales del Chopo de la UNAM, un primer tianguis de música y rock, que más tarde se convertiría en el principal nodo de comunicación y circulación de las nacientes tribus juveniles de la ciudad, en un principio dominadas por la vestimenta punks y las experiencias colectivas de chavos de las más diversas zonas de la ciudad de México y área conurbada: San Felipe de Jesús, Santa Fe, de Iztapalapa, Nezahualcoyótl, Naucalpan, Tlalnepantla, Santo Domingo, Contreras, cerro del Judío; también de San Bartolo Tetelpan, Nativitas, Tezonco, Jalalpa, poblados muy alejados de la gran ciudad.

En un principio se establecieron redes de amistad, que más tarde permiten la creación de verdaderos frentes de socialización y asociación de jóvenes provenientes de los distintos rumbos y colonias de la ciudad, como el PND (Punks Not Dead). Se permiten a través del tianguis rockero del Chopo el conecte con punks de otros rumbos y estados, intercambian material grabado y socializan la poca información que llegaba del punk. El intercambio y la comunicación llega hasta la ciudad fronteriza de Tijuana, donde los más informados chavos de la ciudad de México, pueden importar el hardcore de California, que a su vez es una réplica de la escena punk europea. No será gratuito que el Boonz de Ensenada sea uno de los pioneros en la vanguardia punk de aquel momento, quien asesoró en la edición del primer fanzine en el Distrito Federal, el Falso Magazine (1986), sacado por el Chucho Cadenas, de los PND.

El punk en el Distrito Federal da un salto cualitativo para 1985, el Año Internacional de la Juventud, cuando había dinero del estado para trabajar con la juventud mexicana. Lo venía haciendo con los chavos-banda agrupados en los llamados Consejo Populares como una manera de cooptar liderazgos e institucionalizar sus expresiones mediante el CREA. Sin embargo, el punk se mantuvo como propuesta cultural y el ala más radical del movimiento juvenil. Se resistieron a considerarse parte de las bandas “ratoneras” o de barrio y se autodefinen como “banda metropolitana”, con miembros que pertenecen a diferentes rumbos de la ciudad y con otra actitud, se declaran grupo cultural, postura que los enfrenta con los liderazgos juveniles de los consejos. La música hardcore les permitió mantener una subterrneidad internacional y sirvió de argamasa para superar las múltiples diferencias y los prejuicios mutuos prevalecientes en la escena punk mexicana. Conectados los punks del

Distrito Federal con otras ofertas punketas internacionales-por medio del contacto nativo en Tijuana- se crea una red de apoyo para el crecimiento del punk. Por un lado, compuesta por publicaciones improvisadas (fanzines) y, por otro, por grabaciones caseras logradas en pequeñas etiquetas discográficas independientes: “Por medio de las actividades culturales, los punks en el Distrito Federal comienzan a salir a las calles, ya no tanto en el estigma de delinquentes, sino como un ser social con mucho que decir... (Chucho D’Crimen)”.

Posteriormente, viene una eclosión del movimiento que le permite su revitalización subterránea. En el ambiente del Distrito Federal, los colectivos son formas de agregación más pequeñas, son mini-redes de amistad que se transforman en colectivo para realizar alguna acción concreta: hacer un fanzine, organizar una tocada, participar en una conferencia. La formación de un colectivo tiende a impulsar la creación de un mayor número de los mismos, cual diáspora que se desplaza y anima a otros a continuar con su ejemplo. El número de sus integrantes es pequeño y la permanencia en ellos es variable e inconstante.

“Estos colectivos funcionan como minirredes que intentan plasmar un proyecto cultural integral: grupos de ruido, de literatura, de pintura/dibujo, poesía, teatro, performance, radio, video, y, entre chavas, sexualidad y su exploración de ser mujer. Como el de las Chavas Activas Punks –CHAP’S-, (con un discurso feminista callejero). Como no se puede tener la infraestructura para levantar comunas como en las que viven los punks del primer mundo, buscan casas abandonadas en la ciudad o casas de cultura sin usar, donde les den posibilidades de ocupar espacios donde manifestar sus rollos ⁷³.

La herencia punk en Toluca

En una primera aproximación, es mediante la música como pueden rastrearse las expresiones de un género que nació ligado a un movimiento social y cultural específico. En

⁷³ Urteaga, Maritza, *Op. Cit.*, p. 178.

este caso, el punk en Toluca tiene asiento en la comunidad de Metepec y en la parte norte del municipio de Toluca.

Al igual que su contraparte chilanga, la banda punk en el Valle de Toluca acude a los grupos musicales y los fanzines para recrear el movimiento de origen inglés y neoyorquino. Se puede considerar el nacimiento del punk en la región en un concierto en el año de 1989, donde participaron grupos de la Ciudad de México y uno local denominado Desahogo Personal. Los acordes cortantes y las letras duras y directas son cultivadas también por Glosopejia, que junto al primero se identifican como los grupos iniciadores del punk en esta parte del Estado de México.

Otro grupo emblemático lo es Orines de Puerco, que se compone de un grupo de hermanos y artesanos del municipio de Metepec y que han logrado permanecer durante todo los noventa alimentando la marginalidad de la música punk. Buscados y corridos por algunas instituciones educativas y culturales, permanecen fieles a su esencia punketa, alimentando los escasos y pequeños circuitos subterráneos de la cultura juvenil periférica.

En uno de los recuentos posibles de la invisibilidad de estos grupos, colectivos y cooperativas y experiencias autónomas, se da cuenta de que los Orines de Puerco han podido perdurar por la combinación del quehacer artesanal en Metepec y su participación en los canales alternativos de la música punk, que no se encuentran disociadas sino que forman parte de la misma experiencia vital y popular de esta agrupación ⁷⁴.

Los escondites tradicionales, pueden expresar formas novedosas y emergentes de grupos, colectivos y hasta microempresas juveniles que se juegan su futuro manteniendo la independencia y la sana distancia respecto a los circuitos instituidos de la cultura y el saber.

⁷⁴ Paredes Pacho, José Luis, “Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa”, en Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg. *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva*, México, Taurus, 2008, pp. 43-48.

SEGUNDA DISIDENCIA

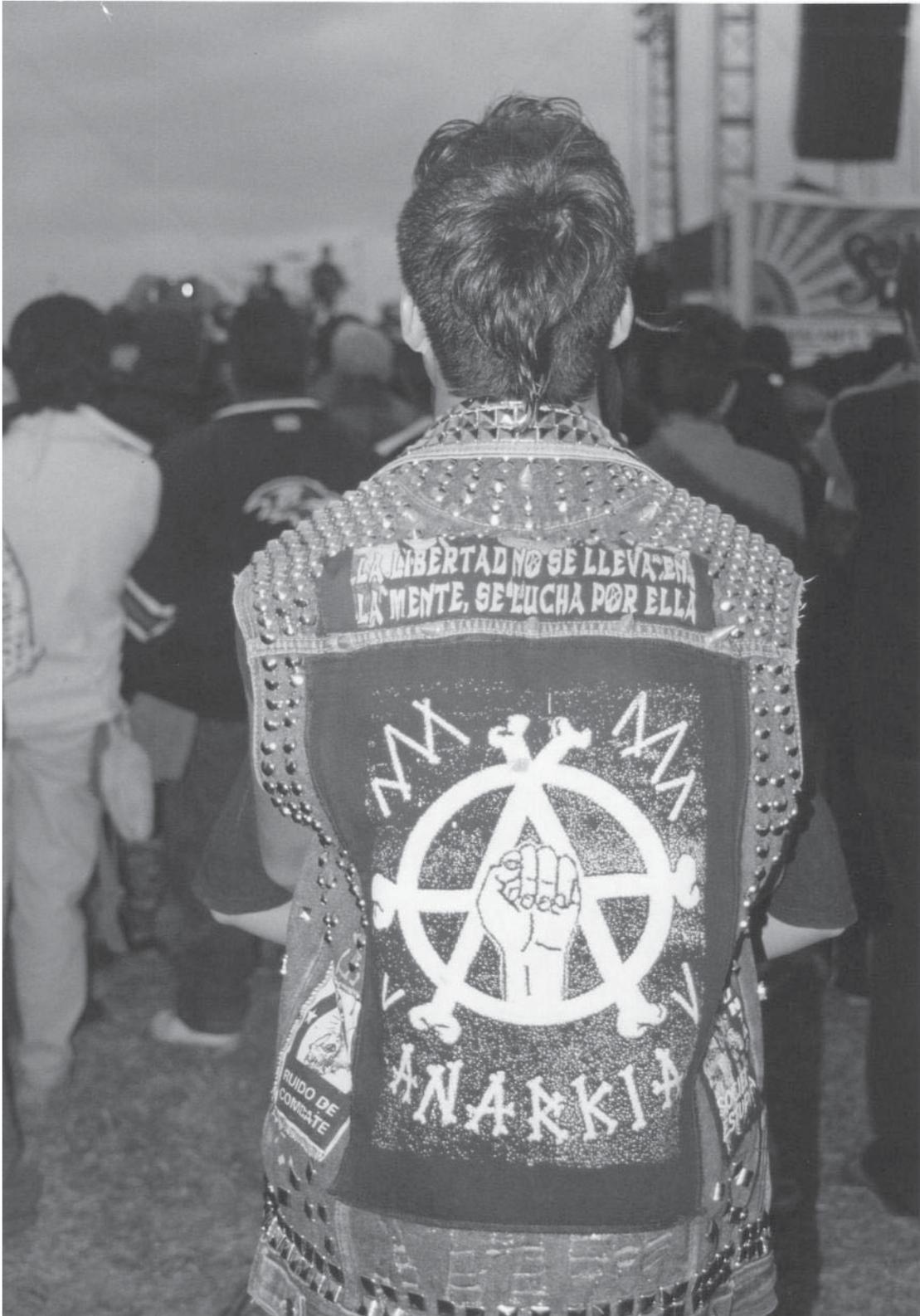


FOTO: JOSÉ A. TREJO S. (2004).

Otro derrotero es el del colectivo otomí Ñu Boxte (Ayuda Mutua), que en la comunidad olvidada de San Cristóbal Huichochitlán (“el pueblo más al norte, olvidado y marginado de la ciudad”), recrea la cultura otomí todavía persistente con la música y las letras del punk, al mantener su idioma en ellas. Se trata de una forma de tomar distancia del enemigo que ha sido la ciudad de Toluca, al desconocer y mantener una serie de dispositivos para la restricción y limitación del idioma otomí, elemento central para mantener su cultura, en las instituciones educativas y de desarrollo social. La exclusión y prohibición de mantener viva la respectiva etnia, ha podido encontrar un enclave de defensa identitaria en la espontaneidad del punk otomí. A decir de los miembros del antes Batalla Negativa: “lo hacemos para decir que aquí estamos todavía, que no hemos muerto”.

Habría que recuperar y revisar en su especificidad las bandas actuales de Toluca y Metepec, en sus derivaciones hardcore punk⁷⁵: Los Orines de Puerco, Malditos Perros, Regeneración, Ñu Boxte, Miserables, Re.In, Los Cobardes, Legado del 77 y Radio Navaja, que más allá del estereotipo punk y de la incompreensión gubernamental están manteniendo algo de ruido en esta parte de la capital mexicana.

Historia en el guetto Hña

"Entre nosotros nos hablábamos en otomí y los chavos nos preguntaban por qué no hacíamos letras en esa lengua. Esa petición nos hizo entender que teníamos que rescatar lo que éramos como cultura"⁷⁶.

Las resonancias del punk chilango tendrían sus efectos sobre la chaviza del Valle de Toluca, en particular en sus zonas urbanas más periféricas. Lugares donde tienen asiento los pueblos y comunidades de origen indígena como los otomíes y los mazahuas, que

⁷⁵ Guzmán, Alonso, “Punks tomando las calles de Toluca”, *Acta Semanal*, Edición 402, Año 8, 10 de agosto, 2007, pp. 12-14.

⁷⁶ En 1992 José Luis Paredes ya mencionaba a bandas de punk otomí como Orines de Puerco y Batalla negativa, ésta última creada por José Guadalupe Robles en 1990 en San Cristóbal Huichochitlán, Toluca; entonces cambiaron su nombre a Ñu Boxte (Ayuda mutua), sacaron el cassette "Tiempos Difíciles", con 500 copias y 17 canciones, seis en otomí, pero desapareció en 2003. Cfr. <http://www.elmanana.com.mx/notas.asp?id=52320>.

sobreviven a la urbanización rapaz de sus tierras y costumbres. El crecimiento urbano y la desaparición de la agricultura del maíz como forma de vida, ha desplazado a sus habitantes hacia el trabajo informal, centrado en la servidumbre doméstica y la albañilería como opciones de refugio laboral. Por lo que su vida cotidiana se convierte “en un ir y venir” entre sus comunidades de origen y los centros urbanos de la ciudad de México y la ciudad de Toluca.

Los jóvenes que habitan estas comunidades como San Cristóbal Huichochitlán, San Andrés Cuexcontitlán y San Pablo Autopan, han construido sus referentes vivenciales en la marginalidad urbana y la exclusión cultural. En lo social, porque la extensión de la ciudad ha destruido sus antiguas formas de trabajo y no los ha integrado al despegue industrial y urbano de la zona. La crisis económica de los años ochenta desvalorizó su fuerza laboral en el corredor Lerma-Toluca, porque los salarios se contrajeron y la flexibilización laboral afectó la permanencia en los puestos de trabajo. La opción para continuar trabajando el campo se ha vuelto imposible ante el desplazamiento de la agricultura doméstica y la transformación de los modos de vida, que hace del campo una actividad reservada para los ancianos y sinónimo de atraso, ya que las nuevas generaciones mantienen otras expectativas sobre su futuro.

Con respecto a su exclusión cultural, la escuela y su contacto con la ciudad sólo han dificultado su integración al mundo urbano e industrial. La primera se ha convertido en una institución poco afortunada en su integración cultural, ya que los maestros en la educación primaria han sido los agentes de la intolerancia y la represión, al prohibirles y negarles el acceso escolar si hablaban lengua indígena, lo que fue desarrollando sentimientos encontrados y desapego al éxito escolar. Mientras que su llegada a la ciudad, continuamente les provoca rechazo y discriminación por su manera de vestir y expresarse en público. El origen campesino y étnico es mal visto por los habitantes criollos y mestizos de la ciudad, al ofrecerles malos tratos y contratos laborales desventajosos, aunado a su deficiente integración educativa por aferrarse a su lengua materna, les orilla a tener los trabajos menos remunerados y permanentes.

El mundo industrial no los ha cobijado y la vida urbana los arrincona en la carencia de servicios públicos. Las comunidades permanecen atrapadas en una transición de lo rural a lo urbano, que reproduce lógicas de contradicción y conflicto permanente y nunca resueltos. Por ejemplo, la ciudad les pide integrarse rápidamente a un modo de vida distinto al de sus padres y abuelos, y les niega los medios de urbanización (falta de alumbrado público, carencia de agua potable, drenaje insuficiente), por lo que su vida cotidiana está constantemente golpeada por emigración constante, las fuentes de empleo volátiles y una educación escolar injusta. Han tenido que conformar nichos de sobrevivencia informales y posibilidades de reproducción cultural alternos.

Los primeros simpatizantes del punk como género musical, se encontraban dispersos y aislados en la capital mexiquense⁷⁷. Deambulaban por los escasos puestos de cintas y ropa de rock, ubicados en el Mercado Juárez de Toluca. El primer local fue decisivo para la escena punk de la región, porque permitió conseguir los primeros materiales impresos y musicales de la cultura punk y socializar con otros jóvenes de similares inquietudes, conformando un primer núcleo de punkosos, que se reunía todos los sábados en el mercado por la mañana y mantenían su convivencia hasta el atardecer acompañados de caguamas y cerveza. Pronto su pequeña red de convivencia tomó destino hacia los intercambios comunicacionales con el tianguis de música y efectos personales del Chopo en la ciudad de México. Empezaron a circular mediante charlas de otras experiencias no sólo basadas en el gusto musical sino en la organización de bandas musicales y diseño de fanzines, al tiempo que circulaban las grabaciones y cassettes de La Polla Records, Ilegales y Eskorbuto, grupos punks españoles que resultaron emblemáticos para México. La semilla de la inquietud y la autogestión pronto se implantaría gracias a los vasos comunicantes con el desbordado punk de la ciudad de México.

El pequeño grupo de amigos y clientes del punk en Toluca evolucionaría pronto hacia la recreación del movimiento punk en la capital mexiquense y haciendo coincidir a chavos de otros municipios cercanos como Metepec, Ocoyoacac y Zinacantepec. Para el año de 1989,

⁷⁷ Cfr. Jiménez Guzmán, Héctor, *Punks en el gueto Hña: la construcción de prácticas discursivas de resistencia en las comunidades otomías de la periferia de Toluca*, Tesis Licenciatura en Sociología, UIA, 2002.

la inquietud del grupo reunido en el tianguis dio un vuelco al organizar la primera tocada en torno a la cultura punk. Misma que se organizó en el municipio de Metepec (pronto eufemísticamente bautizada como MetePunk) con la participación de los grupos más significativos de la escena hard core punk del Distrito Federal: Massacre 68, Atoxxxico, Catalepcia y M.E.L.I (Muerto en la Industria), la ayuda del Colectivo Cambio Radical Fuerza Positiva del Distrito Federal fue decisiva. Surge “producciones Knoxivas” que funcionó durante algún tiempo como una especie de colectivo encargado de organizar tocadas, difundir la cultura punk libertaria y aportar recursos para las grabaciones de los grupos punketas que fueron surgiendo con los años. En ese mismo período aparece la primera experiencia de fanzine intitulado *Sólo somos unos cuantos*, que da cuenta de la experiencia adquirida por el grupo y la conciencia de que todavía el punk en el Valle de Toluca era una fuerza incipiente.

Sin embargo, la semilla ya había madurado y pronto aquellos “cuates” del mercado se decidieron a formar el primer grupo bajo la premisa punk de “¡Hazlo tú mismo!”: se instalaron en una casa desocupada que les prestó la familia en Santa Ana Tlapaltitlán y se dieron vuelo con el ruido. Consiguieron una guitarra eléctrica, un amplificador, una batería y el micrófono, y a darle duro como pudieran imitar las rolas de Rebel D’Punk, el Síndrome, Descontrol y Desorden Público, grupos punks de la época y que escuchaban estos fanáticos venidos a músicos de la noche a la mañana. La experiencia y la convivencia en aquel desocupado lugar, los llevaría a convertirse en Desahogo Personal, antecedente remoto de los primeros grupos del punk local, con la pretensión de divertirse, crear, desahogarse y mantener viva la escena del punk. La que se conformaban por chavos venidos de toda la zona del norte del municipio de Toluca, donde eran atraídos por la novedad de tocar, juntarse a cotorrear y tener la experiencia de tocar instrumentos que se les prestaba a todo el que quisiera entrarle al ruido.

Para mediados de los años noventa el poblado de Santa Ana Tlapaltitlán se convirtió en el semillero de agrupaciones hardcoreras que se prestaban instrumentos e integrantes: Verbal, Psicosis, Marginación total, U.N.E. (Un Nuevo Enemigo), Odio, RE IN (Resistencia Inútil), a excepción de estas dos últimas las demás tuvieron una existencia efímera. La

composición de letras y la adopción de la estética punk, son primordiales en esta primera fase del naciente movimiento punk hardcorero. Hay una manera nueva de expresarse y exponer la inconformidad con la realidad malograda del crecimiento urbano y la vida en la ciudad.

“Las bandas influenciadas por los desahogos desarrollaron un hard core cuya lírica va desde la angustia desencantada y pesimista propia del discurso punk hasta la enunciación de la cotidianidad y de las dinámicas morales y culturales de Toluca. Con la lírica punk, la visión de la capital mexiquense como provincia apacible es puesta en duda. La significación de la cotidianidad es replanteada a partir de la escena underground de Toluca”⁷⁸.

La identificación con el punk es inmediata. Las condiciones de discriminación y exclusión social presentes en las comunidades y pueblos originarios del Valle de Toluca, contrastan con la concentración del poder y la riqueza en la capital del Estado. El corredor industrial Toluca-Lerma ya no absorbe la mayoría de la fuerza laboral porque su actividad ha decaído y se contrae al punto de pasar a la franca des-industrialización con el cierre de fábricas como Crisa (dedicada a los cubiertos domésticos) y la Tabacalera (fábrica de cigarros). La instalación de grandes tiendas de autoservicio y de centros comerciales que incentivan el sector terciario, hacen más difícil la incorporación de los pueblos que todavía retratan ruralidad y urbanismo a medias. La simpatía por la lírica acusatoria del punk, por la imagen agresiva y su actitud de desencanto y desacato, sugieren el rompimiento, en principio estético, frente a la apacibilidad de la cotidianidad y la rigidez normativa de la vida comunitaria tradicional, que poco o nada tiene ya que ofrecer a sus nuevos hijos, nacidos en medio de crisis económica, caos urbano y depredación de sus recursos naturales.

CANCIÓN: TOLUCA, PUTA CIUDAD EN VIERNES

GRUPO: RE IN

LETRA: Rafael Millán.

⁷⁸ Jiménez Guzmán, Héctor, *Op. Cit.*, p. 64.

En esta puta ciudad en viernes/naces y mueres al día/
Ríos de olvido mojan las calles/tira los dados ¿qué esperas?/
El dolor consume tus huesos/Y tus lágrimas lo asimilan/
Fuera de mi casa, mi ciudad, mi barrio/Y ya son 5 policías los muertos/
Esta es una buena noche para morir/
En esta puta ciudad en viernes/nadie dormirá no existe el sueño/
Decora la ciudad con sangre enemiga/rezan mientras corren/
Buscando un sitio/D.L.C. martillos/
Golpes, golpes, golpes/hazlo fuerte/
Muere, muere, muere/hazlo pronto/⁷⁹

Al principio resultó extraña su aparición en barrios y poblados donde los referentes simbólicos se construían con referencia a la rudeza del trabajo en el campo y el predominio de la religión católica, donde el mundo de los adultos varones como figuras de autoridad establecía las jerarquías de orden y prestigio. Mientras que el mundo de los jóvenes no había adquirido la autonomía y moratoria social necesaria para su reconocimiento fuera de los espacios urbanos de clase media. La manifestación pública de su estética punk, con parches en la ropa, colores oscuros y rojizos, pelos parados y la recurrencia a gorras de tela y tenis de pana, en más de una ocasión, escandalizó a familiares y vecinos; quienes más allá del susto y la resignación cristiana, tuvieron que reconocer que sus hijos habían cambiado.

La epidemia cultural del punk rápidamente se extendió en aquellos páramos donde la ciudad encontraba su última conurbación. Las actitudes de introversión y timidez producto de su dependencia con la cultura local y discriminación de su lengua y cultura, pronto desaparecieron. En su lugar vendrían la rebelión juvenil y la deserción escolar de la secundaria, también su renuncia al trabajado asalariado en las fábricas del corredor industrial y la apuesta por su conexión a los circuitos emergentes y subterráneos de la ciudad de México, como su asistencia sabatina al tianguis rockero del Chopo y su presencia en los primeros encuentros de colectivos y tocadas del punk defeño.

⁷⁹ Jiménez Guzmán, Héctor, *Op. Cit.*, p. 65.

Al igual que en muchas comunidades periféricas y suburbanas, la adopción del estilo punk y el consumo de la música del género sustituyeron las tradiciones rurales, por las de una forma de adaptarse a la ciudad desde las realidades de la sobrevivencia y la discriminación locales. Para estos jóvenes habitantes de la periferia urbana, el rock punk ofrecía una ventana para la visibilidad social y la posibilidad de ejercer una forma de creatividad cultural propia.

La reinención de su comunidad como un guetto es una idea que los propios punks otomíes fueron desarrollando. Se trataba de una toma de conciencia de su especificidad como cultura subalterna, que se encontraba acorralada respecto a los beneficios de la ciudad capital y siempre denostada en su lengua y permanencia como cultura local. También estaban lejos de los principales circuitos subterráneos de la ciudad de México, por lo que fueron poco a poco construyendo sus propios espacios de intercambio y convivencia. Primero vinieron la organización de conciertos y tocadas locales, donde participaban los primeros grupos, destacando Sin Conciencia Humana (SCH) y Batalla Negativa, todo esto sucedía entre los años de 1990 y 1991. Se trataba de las primeras experiencias con la música y la apropiación de espacios baldíos y terrenos de obra negra, donde a través de pasamanos, carteles y de voz en voz se anunciaban y difundían las tocadas. Se destacó el salón “Dan Bau” ubicado en San Cristóbal Huichochitlán, propiedad de Don Braulio Quintana, un sitio de unos 300 metros cuadrados que ha visto pasar durante más de diez años a innumerable grupos punk y hardcore locales, nacionales y extranjeros. Acudiendo en aquel entonces a la difusión radial de los eventos a través del programa “Rompiendo la oscuridad” de Radio Mexiquense. Para dar paso a su expresión más reivindicativa, la composición de sus letras en otomí (hña, ñañú), su lengua originaria y el rescate del orgullo de ser indio y encontrarse existiendo en los márgenes de la ciudad enemigo: la capital toluqueña.

K JNA NHANHU/HERMANO INDIO

LETRA: BATALLA NEGATIVA

Jindineje Ka ra festejo/Jindineje da humillaguije mas/

*Jana que vi descubriguijena/Que vi educaguijena/
Que vi civilizacguijena/Siendo vi explotaguije/
Vi trata ki ma antepasado mas que ya esclavojí/
Jindineje mas ka ra estúpido festejo/
Ya que ka y ne ya atte/Da sigui da idiotizaguiji/
Da sigui da explotaguiji/
Jka gu vi jkacki mas descubridor ji/
Kjua nhnhu ma: Jindinije ka ra festejo/*

No queremos el festejo/No queremos más humillaciones
Dicen que nos descubrieron/que nos educaron/
Que nos civilizaron/si vinieron a explotarnos/
Si mis antepasados fueron tratados peor que esclavos/
No queremos más estúpidos festejos/
Ya que lo que quieren los gobiernos es seguir idiotizándonos/
Seguir explotándonos/
Como lo hicieron nuestros descubridores/
Amigo indígena di. No queremos más festejos.

GO JIOTIJÍ/RESISTENCIA INDIA

LETRA: BATALLA NEGATIVA

*Gueya di wifuwa a junto/Ya que di pami que pa Nzaja ni ma voz ji/
Pa da ntanteguijé/
Y kjonda nha por nugojí/Ninda mi da nhajé te da kja co ní ma ninijé/
Dí wufí vivo y gopentijé ma yeji ni ma destinojé/
Después de góndo wuncua ya ma jójé y jañawa wucua ma detchojé/
Nawa paro da brilla ra yadí guennima historiajé/
Y de sigui da brilla naya y dandi ya jeya mas.*

Hoy estamos aquí reunidos porque sabemos que ha llegado el tiempo de nuestra voz.

De ser escuchados. Ya nadie hablará por nosotros. Ni se sentarán a discutir qué harán con
nuestros pueblos.

Estamos vivos y tomamos nuestro destino en las manos. Después de todo, ésta es nuestra
tierra milenaria.

Y solo aquí están nuestros derechos. Aquí brilla siempre el sol de nuestra historia.

Y seguirá brillando ahora. Por mucho siglos más.

Mediante la música y sus letras en lengua otomí, los punks de la periferia toluqueña se permiten un acto de resistencia cultural y la manifestación sociocultural de su nueva condición juvenil. Han renunciado a la explotación laboral como reserva permanente de mano de obra para las fábricas del corredor industrial, que estos años sufre la des-industrialización y el cierre de algunos centros productivos. Toman conciencia de los efectos de la conurbación sobre sus formas de vida y existencia cotidiana, como la discriminación cultural desde su niñez y la relación desigual con la ciudad capital, que sólo se interesa por sus terrenos pero no por la suerte de sus vidas en el nuevo contexto de urbanización desordenada⁸⁰. Alcanzan una autonomía cultural respecto a generaciones pasadas todavía ligadas a las formas tradicionales del mundo rural y pueden acceder comunicativamente y culturalmente a lo que les niega en lo material y social la vida en la ciudad.

Pronto se politizan y evolucionan hacia formas de expresión y protesta colectiva. Conforman lo colectivo más allá de la música y buscan enriquecer su experiencia juvenil con otros referentes como el anarquismo libertario del anarcopunk, con sus ideas de autogestión y acción política anti-sistema, donde se trata de oponerse y resistir a la opresión y dominación políticas prevalecientes. En los conciertos deciden colocar mesas de información y capacitación política con la finalidad de ir más allá del desmadre y la furia punketa inicial. Muchos chavos abandonan el movimiento punk otomí por regresar a la normalización del trabajo y el matrimonio, o bien, por perderse en las travesías del alcohol

⁸⁰ Iracheta Cenecorta, Alfonso, “El reto de la urbanización descontrolada”, en Mílada Banzat y Carmen Salinas Sandoval, *Visiones del Estado de México. Tradición, modernidad y globalización*. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, Tomo 2, Gobierno del Estado de México y Grupo Milenio, pp. 65-91.

y la droga. Pero con los ecos de la rebelión zapatista de 1994, muchos otros encuentran la posibilidad de construir un “nosotros” más efectivo, diferenciándose de los culpables de las injusticias y discriminaciones locales, como enemigos con nombre: la Iglesia, el mal gobierno y el patrón capitalista.

Las manifestaciones concretas de su nueva condición juvenil de resistencia y protesta comenzaron con las formaciones de sus propios grupos musicales, bajo la premisa punk del “¡házlo tu mismo!”, lo que les permitió la experiencia de una producción independiente llamada Grito de Cambio, en 1994. La composición de sus letras recuperando y reivindicando la lengua originaria otomí y la evolución de Batalla Negativa a Ñü Boxte o ayuda mutua en otomí⁸¹. El contacto con otras bandas y colectivos, sobre todo de la ciudad de México, les hace producir sus primeros fanzines y propaganda para sus propios conciertos: circularon Viruela Zoocial y Tzodo, que en otomí significa “mal de ojo”. De lo musical y estrictamente expresivo-simbólico de su indumentaria y actividad ociosa, parches y gorras de tela por su origen proletario y subsistencia informal como alternativa laboral en la comunidad, pasan a formas más definidas y quizá perfiles más espectaculares de su apariencia punk, como la adopción de los cortes *mohak* y los pelos parados, acompañados de la simbología anarquista y libertaria. Como la recurrencia a los slogans del anarquismo histórico, la adopción de nuevos emblemas más políticos que culturales y una aparición pública más efectiva, como la foto con el subcomandante Marcos en su visita al Estado de México en marzo de 2001.

La evolución punk otomí fue más allá de la posibilidad creativa-cultural hacia la protesta y organización políticas, para adherirse a otros movimientos y fuerzas políticas. Mueve la polaridad de nuestro esquema expresivo-bohemio al momento activista-político, en donde actualmente se encuentran sus apuestas y conformaciones ideológicas. En las tocadas, circulan con mayor denuedo folletos, fanzines o libros donde Bakunin, los Flores Magón o Malatesta son citados o mostrados como referencia. El activismo de las comunidades punk otomíes ha dejado la exclusividad del Bau y procura nuevas formas de articulación social,

⁸¹ En la barra de videos del blog del citado Pablo Gaytán Santiago, se puede ver un video de Ayuda Mutua en uno de sus conciertos: <http://submetropolitano.blogspot.com/>

como su participación en actividades de la otra campaña del EZLN, fuerza política nacional que se confirma por afuera de los partidos políticos establecidos. Han montado mesas de trabajo político para informar a la población y difundir sus ideas libertarias y anarquistas. Ampliando su rango de participación social y política, al convertirse en anfitriones del Segundo Encuentro Internacional Anarcopunk, que se realizó en San Andrés Cuexcontitlán del 10 al 16 de enero de 2000, coronando su desarrollo de banda, a colectivo y ahora a Kantón Libertario⁸², con la virtual toma de un antiguo módulo de policía, que ahora funciona como centro de reunión y biblioteca anarcopunk, reproduciendo la memoria y experiencia de las agitaciones socialista y anarquistas españolas del siglo XIX, seguramente inspirados también por los llamados municipios libres y ahora caracoles del neozapatismo mexicano. La organización de tocadas, la reunión colectiva y ahora la marcha política van definiendo los colores de está sublevación juvenil y comunitaria de la periferia toluqueña.



Cártel de una tokada cancelada

(www.myspace.com/desahogoperpersonal)

⁸² Se trata de un singular espacio alrededor del cual se formó otro colectivo: Resistencia y Autogestión Libertaria (RAL), ante la disgregación de Ayuda Mutua. En Héctor Jiménez Guzmán, *Op. Cit.*, p. 88.

Por el territorio de Mete-punk

El registro de escenarios independientes, producto de colectivos, experiencias de autogestión y microempresas culturales, ha sido recientemente registrado como un episodio de la cultura juvenil emergente y alternativa de los noventa⁸³. Por fuera de los circuitos institucionales de la cultura oficial y de la industria cultural y el entretenimiento, se han construido actividades y espacios gestionados directamente por las comunidades de artistas y pequeños empresarios, que de alguna manera se adhieren o forman parte de alguna contracultura o subcultura juvenil.

Muchos movimientos y contraculturas juveniles han creado sus propios espacios y logrado cierta capacidad de autogestión, durante la llamada década perdida para la prosperidad económica y el continuo enfrentamiento y abandono con respecto a las instituciones oficiales de políticas social y cultural. Es claro que después de los temblores de 1985 muchos colectivos y grupos de jóvenes tomaron en serio algo del movimiento punk, por aquello de “hacer las cosas por uno mismo”. Particularmente en el campo de las expresiones culturales y manifestaciones artísticas, los jóvenes “hijos de la crisis” emprendieron dos grandes rutas de trabajo alternativo: la apuesta por una música independiente de los grandes sellos discográficos y de los grandes intereses comerciales de la industria de la radio y la música industrial. En esta ruta es que se ha dado la llamada emergencia del rock nacional o rock en tu idioma que como slogan publicitario ha recuperado la industria comercial.

Ya hemos revisado cómo es la música y el género ligado a los emergentes ritmos y sonidos de la época lo que primero aglutina y conforma los intereses de los colectivos y enclaves de las contraculturas y subculturas juveniles. En este sentido, es interesante el recorrido que retrata el ex-baterista de Maldita Vecindad en sus trabajos de investigación y ensayo cultural. Donde ante la cerrazón de disqueras comerciales y linchamiento moral y político, los jóvenes que quisieron acercarse al rock tuvieron que refugiarse en la subteraneidad y

⁸³ José Luis Paredes Pacho, “Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa”, en Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg. *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva*, México, Taurus, 2008, pp. 141-173.

los canales informales para producir y realizar sus propias agrupaciones y creaciones musicales. Las experiencias recientes, la relación desigual con el mundo comercial y los desencuentros con las grandes firmas discográficas pueden observarse en la trayectoria personal del autor y en sus hallazgos de investigación, que conjuntan la participación directa y la observación de la dinámica interna de la escena musical subterránea que retrata. En las iniciativas locales que recupera destacan los casos del punk ligado a las tradiciones comunitarias tanto en el Estado de México, como en Oaxaca y Chiapas.

Aunque el trabajo de José Luis Paredes requiere de algunas precisiones sobre el particular con respecto a Orines de Puerco y Batalla Negativa, tal vez por la continua disociación e intercambio de músicos que sufren todos los grupos mencionados, le lleven a confundir las dinámicas que son diferentes entre los jóvenes punks otomíes del norte del municipio de Toluca, con lo que son las manifestaciones del punk en el municipio de Metepec. Aunque en principio, compartan las condiciones sociales y culturales para su conformación y desarrollo, las rutas y caminos han sido diferentes y sus historias paralelas son distintas.

El municipio de Metepec, conurbado a la ciudad de Toluca, se distingue por conservar su origen como poblado rural y darle aposento a una tradición de artesanos de la alfarería, con la creación de sus “árboles de la vida” que son un producto atractivo para el consumo nacional y extranjero. Sin embargo, después de los sismos de 1985 en la ciudad de México, se ha desatado una rápida conurbación que es producto de la especulación inmobiliaria y el asentamiento de zonas residenciales destinadas a la clase media y alta de la zona y proveniente de la ciudad de México. Además ahora es reciente la ubicación de los mejores centros comerciales y cadenas de autoservicio Sam’s, Cotsco, Palacio de Hierro y Walmart en sus terrenos, que se convierten en el nuevo corredor de venta de servicios en la capital mexicana.

Este municipio expresa con toda contrariedad lo que la reciente urbanización en la zona de la capital. Contrastante en sus aspectos sociales y demográficos, porque alienta formas de una nueva metropolización de la mancha urbana, generando nuevas dinámicas condominales y residenciales, que nos retratan mundos cerrados y autosuficientes por

contener servicios y centros de consumo y educativos que los contienen respecto a la gran ciudad. Es una multiplicación de archipiélagos o ciudades auto-contenidas no convencionales, que definen la nueva dinámica habitacional de la urbe mexicana. Centrada en el beneficio de los grandes desarrollos y equipamientos para un sector considerado exclusivo y a la larga destructora de la vieja representación de vida urbana pública y abierta para todos. Se establece un nuevo modelo de urbanismo cerrado⁸⁴, que fomenta una sensación simulada de comunidad, porque la estructura social y los vínculos entre ellos no son mayores que los de aquellos que viven en áreas habitacionales abiertas: compartir un mismo origen de clase, transitar preferentemente en automóvil, traslados constantes, dependencia de servicios públicos similares. Su diseño y conformación obedece al ideal de establecer seguridad y armonía en una ciudad que sigue desintegrada y desarticulada.

La realidad de la conurbación entre Toluca y Metepec es la que destaca para los últimos cincuenta años la zona metropolitana del valle de Toluca, en referencia a la urbanización descontrolada⁸⁵. La cantidad de impactos sobre el entorno pueblerino y rural del valle, son más negativos e irreversibles que beneficiosos o modernizadores. En primer lugar, el crecimiento de la urbanización ha provocado una seria perturbación en las estructuras ambiental y social de las comunidades originales. En segundo lugar, la promoción del valle como zona industrial y de progreso trajo consigo la localización contradictoria de fábricas, al rebasar su colocación los corredores iniciales propuestos. En tercer lugar, la tierra ganada a las antiguas lagunas del valle como producto de su desecación, más que aprovecharse para usos agrícolas o ambientales, entró en un proceso de urbanización acelerado y mayormente irregular. Por último, la falta de agua, dada la citada desecación y la reducción de los mantos acuíferos mediante imponentes obras hidráulicas, cambió el microclima y afecta la producción agropecuaria y forestal.

Las manifestaciones de los efectos arriba descritos, pueden registrarse en todos los poblados y comunidades periféricas de la gran marcha urbana del Valle de Toluca. Las

⁸⁴ López Levi, Liliana, Méndez Saínz, Eloy y Rodríguez Chumillas, Isabel, “Fraccionamientos cerrados, mundos imaginarios”, en Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux. Coords, *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, Barcelona, Anthropos/UAM-Unidad Iztapalapa, 2008, pp. 161-169.

⁸⁵ Iracheta Cenecorta, Alfonso, *Op. Cit.*, p. 85.

poblaciones indígenas y de origen rural han tenido que acomodarse de manera contradictoria y violenta a las nuevas realidades de la urbanización descontrolada.

Por ello, no es extraño que los jóvenes de estos parajes y localidades recurran al punk rock para manifestar su rechazo y malestar ante el deterioro de su vida cotidiana y la crudeza de su entorno tenga como respuesta canciones y ritmos igualmente duros y agresivos.

DEFECACIÓN BUCAL

(Orines de Puerco)

Somos los turistas del ruido,
los que gritamos lo prohibido.

Somos los hijos del desierto
que nunca se bañan.

Somos seres del destino
que aún no se ha esculpido.

Todo esto y mucho más.

¡Yeah, yeah!

No queremos guerra,
que sólo apesta

No queremos líderes,
que son unos títeres.

Sólo queremos igualdad

Y un poco de paz para la humanidad.

Somos turistas del ruido,
que todos pretenden callar.

Pues sólo decimos la verdad...

Somos los orines de puerco,
que sólo decimos la verdad.

Es el caso de Orines de Puerco, que nace en Metepec en 1991. Según sus integrantes surge ante la necesidad de buscar espacios de expresión y como una forma de “pegarle al tímpano

a mucha gente” con su propuesta de música cañera. Reconocen que su propuesta es un tanto marginal y que encuentra su aceptación mayormente entre grupos marginados y depauperados. Desde sus orígenes han alternado su apuesta musical con el trabajo de alfarería en su propio domicilio, el cual se ha convertido tanto un taller artesanal, como sala de conciertos y espacio para sus ensayos.

K.K. DE PERRO

Letra: Raúl (Rock) León Ortega

Con el seso deambulante
Me han fregado el cerebro,
Pues ya vivo como flexo, por la putrefacción,
De una vil televisión, por tantos rezos de un curita y
Discursos de política, prensa de mala información,
Y de pilón un apañón, de gallinas de uniforme,
de un gobierno ladrón.

El trabajo del barro es lo que les permite la subsistencia y la música llena su necesidad espiritual y de expresión. El grupo se compone de tres integrantes: Miguel Ángel González El Boti, quien participó en la experiencia de desahogo personal; de su hermano Raúl Rock, quién hace las letras, y por Javier Guzmán el Gorras, que les acompaña en la labor de hacer el ruido. Su conciencia del deterioro social y ecológico del mundo les lleva a ensayar una propuesta musical bastante áspera y cruda. Se identifican más con el rock punk por su propuesta directa, cruda y sencilla, sin tantas complicaciones musicales.

“Esta agrupación, que se ha caracterizado por su música punketa, dispara contra el mal gobierno y la sociedad conservadora. Cuestiona a diputados, senadores y funcionarios de gobierno, critica con letras directas y un rock ramplón muy local. Sin negar su prosapia metepequense, gritan fuerte al oído del vecino, del policía, del

pueblo en general, historias y acontecimientos cotidianos, desde su particular experiencia”⁸⁶.

Su inserción en el mundo del punk-rock les ha llevado a codearse con la crema y nata del subterráneo punk, al alternar con grupos como Espécimen, Antisociales, Los Crudos, Sin Dios, Reincidentes y Boicot, entre otros grupos nacionales y extranjeros. La organización de conciertos en espacios y rincones del municipio les ha permitido darse a conocer entre infinidad de amantes del género y banda del Valle de Toluca. Han hecho de su vivienda un centro de encuentro e intercambio musical, no sólo local y nacional, sino también internacional al ligarse con bandas y grupos de la Península Ibérica, estableciendo relaciones con el punk y hardcore del país Vasco y la escena musical punketa de Barcelona.

Mantienen un sitio en internet, en el portal de My Space, donde han circulado las noticias y avisos de sus próximos conciertos y han mantenido una entretenida sección de fotos y audios de sus principales rolas y letras. Tienen una grabación comercial, todavía en la presentación de cassette que se llama “Vota por nosotros” y que tiene canciones como: Canción para una puta, Corrieron a la borrega, Sabás el Abejorro, Las nalgas del pambazo, Cazuela de p-2, Defecación Bucal, Cabezas Amarradas entre otras. En la infinidad de tocadas hechas no han dejado de asistir a los reclusorios como el de Santiaguito en Almoloya de Juárez y en Jilotepec o centros de retención para menores.

El hecho de reproducir con su música y letras realidades cotidianas signadas por la represión y la violencia social les ha creado una fama de groseros y desmadrosos, quienes les critican su música expresan que tocan chundo. Pero ellos se defienden al agregar que sólo expresan lo que “los chavos como ellos piensan y sienten del entorno urbano y global” que les ha tocado vivir y que es más violenta y grosera la actividad de políticos y la policía. Se consideran fieles a su origen, porque no tuvieron oportunidades para tomar cursos de vocalización, han tenido que aprender en el camino. Deambulan por todo el estado y regiones del país, llegando a la aventura de salir a tocar a España, de donde hace dos años

⁸⁶ Romero Zarazúa, Guillermo, “Los Orines de Puerco”, *El Manifiesto*, 23 de enero de 2002, p. 10.

han regresado de una gira internacional, posible a sus contactos con las bandas de allá que han pasado alguna vez por su casa-taller- centro comunitario.

“La gente se identifica con las letras porque están relacionadas con ellos, hablamos de los niños de la calle, de partidos políticos que son una mierda y tratamos de echarle a la mala educación, entonces la gente se da cuenta... bueno a los que les gusta nuestra música, aunque hay mucha gente que prefiere ver el futbol y no meterse en los problemas que realmente nos deberían interesar a todos... Pero sí hay muchos a los que les interesa el movimiento y son los que nos apoyan, dicen que estamos haciendo algo con lo que se identifican; y eso es lo chido”⁸⁷.



Raúl Rock y Boti de Orines de Puerco
(www.myspace.com/orinesdepuerco)

Para una coda

Una tarde invernal, sábado anterior al día de los enamorados, fuimos convocados a propósito de un concierto donde reaparece Ñu Boxte y otras agrupaciones del hardcore y punk local: como ReIn, Desahogo Personal y Odio, en el parque del Ejido de Dolores en

⁸⁷ *Ibidem*, p. 10.

Temoaya. Lugar donde se encuentra la biblioteca popular La Chispa (Nurodhespi), abierta y gestionada por un colectivo de jóvenes punks-otomíes.

El lugar se encuentra enclavado en el camino que lleva al centro ceremonial otomí, camino de Toluca a Temoaya; y por ahora entre las piedras y obras de la carretera a cuatro carriles que el gobierno del Estado de México, construye a un costado de la recién estrenada autopista Lerma- Atlacomulco. Así es que por camino a medio construir, con polvo y piedras sueltas, se atraviesa gran parte de la ruta donde comunidades como San Andrés Cuexcontilán, San Cristóbal Huichochitlán y San Pablo Autopan serpentean el todavía existente campo al norte del municipio de Toluca.

La tarde polvorienta y seca nos permite deambular por caminos abandonados al bacheo y tránsito violento de los camiones con ruta a Temoaya. Grandes páramos que contienen todavía restos de la siembra de maíz y terrenos ganados por la urbanización precoz. Muchas casas en obra negra y tramos de camino sin servicios públicos mínimos como una pavimentación, banquetas y alumbrado. Carencias y presión urbana por ocupar los terrenos de comunidades y caseríos todavía dispersos.

En un pequeño parque público, se asienta lo que antes era una edificación para delegación o representación municipal. Ahora es ocupada por adolescentes punks que se han hecho de un sitio para recrear su cultura local a través de los pelos parados, los estoperoles, pantalones entubados y toda la parafernalia del hardcore. Es temprana la llegada de los principales grupos que tocarán y los vendedores ambulantes de siempre que ocupan lugares para vender discos compactos piratas, fanzines anarcopunks, afiches y parches con motivos punks. Lo demás es el cobro por la entrada a veinte pesos y/o la donación de libros para la biblioteca.

No faltan los jovenzuelos que hoy se inician en el ambiente de las tokadas y el punk ruidoso y contestatario. Entubados en pantalones y con tenis tipo puma, ahora apropiados por la marca converse, que seguramente compran en tianguis y mercados locales. Se esmeran por cumplir con el estilo del punk subterráneo y andrajoso, con sus pelos parados y

copetes levantados con grasa especial. Deambulan y esperan, mientras los organizadores les venden vasitos de pulque y cerveza. Se trata de animar la tocada y dar tiempo a que todas las bandas estén listas para el concierto.

Un pequeño patio es el lugar destinado al baile de los asistentes, donde tendrá lugar el slam o baile alocado, con golpeo y sin pleito que identifica a los seguidores de este género duro y rasposo del punk. Al centro una tarima donde se ubican los grupos musicales y una bandera negra con una hoz y martillo, que marca su adhesión a las ideas comunistas y radicales. Aunque el ágata propia del anarcopunk se encuentra reservada para las marchas y manifestaciones en la calle y plazas.

El cuarto de su biblioteca mantiene una estrecha simbología con el anarquismo. La temática de una buena parte de sus ejemplares y la cantidad de posters y afiches de eventos, marchas y reuniones anarquistas y punk que registran. No faltan las pláticas y recortes de periódicos con referencia a la otra campaña del Subcomandante Marcos y la reivindicación indígena en Chiapas. El recibimiento para los extraños es amable, no sin antes pedir explicaciones del interés por la visita a tierras distantes de la capital.

El resto es una típica tocada de hardcore y punk otomí. Un vertiginoso slam que contagia a todos y la extensión del horario, por el retraso en el inicio del concierto. Siempre se cita a una hora, en este caso las dos de la tarde, que poco tiene que ver con el desarrollo de los acontecimientos posteriores. Letras y voces son correctamente identificadas y predomina el respeto por la variedad de grupos presentes: por los punks a secas, los anarquistas que son considerados los más radicales y las bandas de otros lugares como Xonacatlán, Lerma y Metepec.

El sitio de la Chispa se ha convertido en un nuevo referente del movimiento punkhardcorero local. Junto al Kantón de San Andrés Huichochitlán que organiza eventos paralelos a las actividades de la otra campaña del EZLN y muestras de cine documental independiente, se han convertido en las dos experiencias colectivas que alimentan el punk del norte de la ciudad. El otro destino es el sur, ya en el municipio de Metepec, donde las

apuestas comunitarias y colectivas punkosas también se experimentan en San Jorge Pueblo Nuevo.

Las tocaditas de hardcores y punk local se han enriquecido con eventos que buscan mayor acercamiento con la población. Como el sucedido en octubre de 2009, que fue convocado por diversos grupos, colectivos y artistas locales en un Segundo Festival Callejero, donde una variedad de actividades como conciertos no sólo de rock-punk se dieron cita, sino también actividades de literatura, danza y poesía, exposiciones y teatro guiñol. Bajo la idea de darle foro a la cantidad de artistas y creadores locales que buscan crear nichos y públicos, menos beneficiados por el Festival Quimera de la cabecera municipal, dirigido a cierto público y consumo cultural.

Según los organizadores⁸⁸, se trata de fortalecer la identidad cultural de aquella comunidad y acercarse a públicos específicos como el infantil para alejarlos de los videojuegos y la violencia urbana y social que a diario les arremete. Con la idea de fortalecer su imaginación y acercarlos al disfrute de la cultura más allá de lugares y espacios donde los adultos prevalecen.

El proyecto Ando-Ideando quiere presentar la otra cara de la moneda del consumo cultural, alejado de la enajenación cotidiana por el trabajo y el encierro casero para ver televisión y presentar otras actividades más gratificantes y participativas. Donde se echa mano de las redes de artistas, grupos y creadores locales que prevalecen en el municipio y que comulgan con la idea de acercarse y hacer menos ajeno el consumo cultural para la gente de pueblos y comunidades, que sistemáticamente son olvidados por los circuitos e instituciones culturales del municipio.

En esta experiencia se puede observar, por ejemplo, a las integrantes del grupo punk *suicidio*, repartir dulces e invitaciones a los niños asistentes a este festival. Presentando también la otra cara de la rudeza hardcorera, que es la realización de proyectos

⁸⁸ Se puede consultar el testimonio de los organizadores del Primer Festival Callejero en San Jorge Pueblo Nuevo, Metepec, en el video realizado por el colectivo Ojo del Deseo:
<http://www.youtube.com/watch?v=2uO5RoPSeBo&feature=Playlist&p=8C45CD8990EF2F04&index=0>

comunitarios con resultados más allá de la escena musical y el mundo subterráneo del punk: “callejero sí, pero comunitario y al alcance de la mano”.

Comentarios finales

Hacia finales de los años sesenta, una corriente de jóvenes de Gran Bretaña, Estados Unidos y otros países consideraban que el rock había pasado de ser un medio de expresión para los jóvenes, a una mera herramienta de mercado y escaparate para la grandilocuencia de los músicos de ese entonces, alejando la música de la gente común. El punk surgió como una burla a la rigidez de los convencionalismos que ocultaban formas de opresión social y cultural, hay que recordar que Johnny Rotten de los Sex Pistols solía provocar en la calle con una camiseta puesta donde se inscribía la frase: Abajo Pink Floyd.

El origen del punk se sitúa en una sociedad anglosajona entonces saturada de clichés y convenciones estereotipadas. Jóvenes de los Estados Unidos y Gran Bretaña, inspirados por las actitudes transgresoras del rock -y en especial por el sonido del *garage rock*-, comenzaron a mostrar sus propias formas de rebeldía contra los roles socioculturales, que consideraban hipócritas y tensos, expresándolo a través de transgresiones y provocaciones estéticas, musicales y culturales. El punk fue primeramente un fenómeno estético-musical, que generó una moda generacional en los 1970, que más tarde fue tomando la forma de un movimiento estético-filosófico que se convertiría en una cultura.

Los punks criticaron a los *hippies* acusándolos de blandos y atribuyéndoles un exceso de mística, si bien ambos movimientos comparten ideales, como la tolerancia, la diversidad creativa, la libertad de expresión y la crítica al sistema establecido y los valores convencionales. Además los hippies fueron de los primeros movimientos dentro del rock en experimentar con formas de convivencia alternativas, como comunas, como también haría más tarde el punk. Los hippies seguían una estética y un discurso básicamente positivo, pero, visto que las décadas anteriores de estos movimientos culturales no habían removido definitivamente los sistemas políticos y de valores de la sociedad, el punk optó por ridiculizarla y confrontarla de forma directamente chocante.

El movimiento punk en México conoce como en el resto de América Latina una rápida nativización producto de la mundialización y circulación masiva de sus productos mediante la música, el estilo y su ideología más o menos definida como autogestiva, agresiva y libertaria. En primera instancia se da como réplica musical y esfuerzo por atraer la vanguardia musical al país mediante esfuerzos sofisticados en bandas que procedían de la clase media: una generación primera de bandas mexicanas surgió en la ciudad de México, hacia 1978; Size, Salida Falsa y Dangerous Rhythm, bandas que procedían de la clase media. A partir de 1980 empezó a aparecer en dicha ciudad otra clase de bandas como segunda generación, arraigadas en el estrato social proletario, como Rebel'd Punk. El movimiento propiamente dicho empezó a comienzos de los años de 1980 desde la ciudad de Tijuana, en parte gracias a ser ciudad fronteriza con los Estados Unidos, con grupos como Solución Mortal y Espécimen (formados en 1981). A mediados de los años 1980 surgieron en las zonas marginales de la Ciudad de México y municipios conurbados como Ecatepec de Morelos, Nezahualcóyotl y Chimalhuacan, pero tampoco olvidando municipios como Tlalnepantla de Baz y Naucalpan de Juárez, donde en ciertas áreas se ha dado el punk de tercera generación, podemos citar bandas como: *Kaooss Subterráneo*, *Histeria*, *Herejía*, *Xenofobia*, *M.E.L.I.*, *Colectivo Caótico*, *Síndrome del Punk*, *Yap's*, *Polo Pepo*, *Descontrol*, *Desorden Público*, *Massacre 68*, *SS-20 Secta Suicida* y *Atoxxxico*.

Sin embargo, más allá de lo musical que resulta pobre por conformarse en un género que hace covers, versiones y traducciones muy fáciles de las canciones representativas del género, nos interesa por su carácter cultural conformado a partir del año de 2000, como se puede apreciar en bazares de cultura rockera como el tianguis del Chopo en Ciudad de México y el tianguis cultural en Guadalajara, Jalisco, a donde acuden actores juveniles con toda clase de apropiaciones colectivas y recreaciones locales que más allá de lo musical consideran apuestas políticas diversas: anarcopunk, neozapatismo, altermundismo y reivindicaciones socioculturales de minorías, grupos étnicos y contraculturas.

En los movimientos juveniles alternativos presentados no ha existido alguna fusión natural

de ambos movimientos, de modo que no pueden existir personas que formen parte cruzada de los mismos sin atenerse a las etiquetas estereotipadas que los definen; son en realidad sucesión y crítica del momento anterior y aparición de nuevos protagonistas, aunque compartan la misma matriz cultural de protesta y rebeldía consideradas en nuestro trabajo.

Parafernalia punk en el Valle de Toluca

(www.myspace.com/desahogopersonal)

(www.myspace.com/eskuadronanti)





Desahogo Personal

Kobardes

CAPÍTULO IV: ASALTO DEL GRAFFITI: ENTRE LO LEGAL O LO ILEGAL

“Nosotros no vamos a entender,
por más multas que pongan,
siempre vendrán más detrás de nosotros”
Alien, *Memoria del presente*.

A continuación se presenta la historia relativamente corta de un fenómeno que ha sido capaz de llegar prácticamente a todos los rincones del mundo. No hay ciudad que se precie de no tener algún tipo de graffiti en sus paredes o que desconozca el asalto de alguna tribu, crew o representante en la individual del llamado arte urbano o *street art*.

Hacia finales de los años noventa, numerosas ciudades en México (Tijuana, Distrito Federal, Nezahualcoyótl, Guadalajara, Monterrey, Toluca, Morelia) se encontraban literalmente tapizadas por el graffiti urbano, provocando que muchas autoridades conservadoras prohibiesen e incluso buscasen criminalizar dicha práctica en los jóvenes, en aras de proteger del vandalismo y la invasión-desfiguración a la propiedad privada o pública. Al mismo tiempo, diversas instancias gubernamentales, sobre todo las ocupadas a las políticas de atención de la juventud, no sin un interés político de por medio, se comprometieron a canalizar y contemporaneizar con las prácticas de quienes estaban trabajando con el llamado graffiti ilegal, para mediante organización de concursos, otorgamiento de lugares ad hoc, becas y hasta donación de latas de spray para que volvieran su inquietud una práctica legal junto a una supervisión de las autoridades.

Sin embargo, los resultados de esta convivencia han sido todo menos normalizadores de la práctica del graffiti urbano. Aunque existan espacios destinados para ello en las ciudades con el reconocimiento de la autoridad, muchos jóvenes novatos necesitan practicar en las paredes y muros de cualquier barrio o colonia. Otras tripulaciones o crews han evolucionado de tal manera, que no necesitan de las autoridades para obtener el permiso para desarrollar su actividad y algunos graffiteros o han alcanzado tal renombre que ya no

pintan en las calles, se han abierto paso en el mundo de las exposiciones y las galerías, navegando ya en el llamado mercado artístico.

Cuando se hace una historia de un fenómeno social y cultural tan presente, las imprecisiones pueden prevalecer. Es lugar común, para quienes realizan alguna recuperación histórica del fenómeno, que se universaliza su aparición desde las cuevas de la prehistoria y la Grecia clásica, donde las técnicas de la plantilla y el spray (con la propia mano y la pintura escupida) ya habían sido ensayadas en las cavernas de Lascaux, Francia o las paredes de Pompeya, donde la obscenidad y la yuxtaposición de propaganda y eslóganes también habían ya sido ejecutados. En la segunda Guerra Mundial, los nazis utilizaron las pintadas en las paredes como parte de su maquinaria propagandística para provocar el odio hacia los judíos y disidentes. Pero también el graffiti fue tempranamente utilizado para la resistencia o para que un movimiento hiciera pública su oposición. También frente a Hitler, un grupo de estudiantes alemanes conocido como La Rosa Blanca manifestó su rechazo al jefe nazi y a su régimen a través de panfletos y pintadas, hasta su detención en 1943.

Durante las revueltas estudiantiles de las décadas de 1960 y 1970, los manifestantes expresaron sus puntos de vista mediante pósters y pancartas. Las paredes y la calle registraron sin duda las apuestas y visiones de aquellas generaciones en rebeldía.

Para mediados de los ochenta, según registra el libro *Graffiti. Arte urbano en los cinco continentes*, el denominado arte callejero aparece por todas partes del mundo y despega con el *hip-hop*, el *punk* e internet en casi todos los países occidentales u occidentalizados, llegando a lugares más lejanos cada vez como Asia y América del Sur. De tal modo que la cultura del graffiti está creciendo de una manera exponencial y ha alcanzado ya un nivel muy encomiable, sin importar ya la nacionalidad, la raza o el sexo. A continuación un repaso reciente de esta subcultura urbana.

El Graffiti es la expresión pictórica del movimiento social y cultural desprendido del hip hop⁸⁹ y el rap, subculturas de los barrios urbanos negros en Nueva York y rápidamente retomados por las minorías latinas y asiáticas, para expresar su descontento y rechazo a la sociedad de consumo blanca, protestante y racista de los Estados Unidos.

Su traducción al español puede hacerse mediante la palabra grafito o “pintada” que hace alusión a las variadas formas de inscripción o pintura, que contemporáneamente se realizan en el inmobiliario urbano de las ciudades y centros urbanos emergentes.

Las historias del grafito, coinciden en la recuperación del origen moderno de este arte callejero. En 1960, *Cornbread*, de Filadelfia, junto con su partner "Kool Earl" ayudaron a definir el papel del grafiti (bombing) y el getting up; una parte principal de aquel papel era la fama. *Cornbread* comenzó a grafitear, para llamar la atención de una muchacha que le gustó, con unas firmas (*tags*). Pronto esto se le volvió una misión de tiempo completo, tanto que se otorgó una corona, que colocó en su *tag*. Las proezas de *Cornbread* pronto fueron registradas por la prensa negra, creándose una retroalimentación entre ambas: cada tanto los periodistas sugerían una idea que realizaría *Cornbread*. Por ejemplo, alguien mencionó que sería fantástico que alguien pusiera un *tag* en el jet de Jackson Five cuando aterrizara en Filadelfia. *Cornbread* lo hizo y la prensa lo publicó. Hacia finales de los años '60 una subcultura había nacido en Filadelfia que tenía su propio estilo: letras largas con bases sobre el inferior. Años más tarde, cuando esto llegó a Nueva York, fue llamado Elegante Broadway. La única cosa faltante del movimiento de Filadelfia era la prominencia del metro. *Cornbread* dejó de pintar en 1972.

⁸⁹ El *hip hop* es un movimiento expresivo y cultural que surgió en Estados Unidos a finales de los años de la década de 1960 en las comunidades afroamericanas y latinoamericanas de los barrios populares neoyorquinos como Bronx, Queens y Brooklyn, donde desde el principio se destacaron manifestaciones características de los orígenes del hip hop, por ejemplo, la música (*funk, rap, Blues, DJing*), el baile (*hustle, uprocking, lindy hop, popping, locking*) y la pintura (*aerosol, bombing, murals, political graffiti*). De forma emergente, algunos suman el canto o wild style (*Mcsing, rapping, rapeo*). Aunque existen diversas manifestaciones (prácticas deportivas, cómics, estéticas y murales) que no pueden reducirse a estos elementos, menos relacionados con el baile y lo musical. Cfr. Martínez Rentería, Carlos (2008). *Generación. Hiphoperos*. Año XIX. No. 75; Mc Laren, Peter (1998). “Pedagogía gansta y guetocentrismo: La nación hip-hop con esfera contrapública”, en *Multiculturalismo revolucionario. Pedagogías de disensión para el nuevo milenio*, México, S. XXI Editores. pp. 152-192.

A finales de los años '60, en 1967, se vio una explosión de nombres sobre edificios y paredes en todas partes de la ciudad, grupos de grafiteros tejían su camino por los lemas políticos que reflejaron el cambio social de una nación. El signo de la paz era seguramente ubicuo alrededor de los recintos universitarios o colegios radicalizados. La militancia negra fue vista con mensajes pintados a spray de: *Free Huey* (Huey libre) y de *Off Tha' Pig* ('abajo el cerdo'; en la jerga, «cerdo» significa 'policía'). En la mayor parte de los barrios donde las vecindades eran de mayoría puertorriqueña, había banderas de esta nacionalidad pintadas por todas partes con la expresión; ¡*Viva Puerto Rico Libre!*.

En la primera generación de Nueva York, los grafiteros eran distintos en esto ya que ellos se asignaban un número al nombre que habían escogido. La mayor parte de los números reflejó la numeración de la calle en la que los autores vivían, por ejemplo: *Taki 183*, *SEN TFK*, *Franquean 207*, *Tree 127*, *Julio 204*, *Cay 161*, *Junior 161*, *Eddie 181*; eran todos los grafiteros del lado superior del oeste de Manhattan, constitutivas de las historias del temprano grafiti en Nueva York. En los otros distritos municipales por lo general se hicieron pequeños cambios, pero no hay que negar que *Lee 163* del Bronx, y *Undertaker Ash* y *Friendly Freddie* de Brooklyn y muchos otros han jugado un papel tan significativo como sus colegas de Manhattan.

En una aproximación histórica más cultural y genérica, el grafito moderno tiene conexiones y continuidades con las pintas y slogans políticos de los años sesenta. Aunque como sinónimo de pintadas, el término incluye a toda clase de letreros en las paredes, con el permiso o no de los dueños de los inmuebles. También se llama grafito, por extensión, a los eslóganes que se han popularizado con estas técnicas; por ejemplo, los grafitos de los disturbios de mayo de 1968 en París: *L'imagination au pouvoir* (la imaginación al poder), o *Sous les pavés il y a la plage* (bajo los adoquines está la playa), lo que justifica su estudio como parte de las contraculturas modernas.

En su reconocimiento particular, la expresión Graffiti se usa también para referirse al movimiento artístico del mismo nombre, diferenciado de la Pintura o como subcategoría de la misma, con su origen en el siglo XX. Fue un movimiento iniciado en los años 1960 en

Nueva York, según aluden fuentes bibliográficas como *Arte urbano en los cinco continentes* de Nicholas Ganz⁹⁰. Ambas acepciones serán consideradas dentro de este trabajo.

Reconstruyendo el graffiti más allá de paredes y crews

En realidad aún es escasa la historiografía sobre el Graffiti en México. La mayoría de los textos existentes son tesis e investigaciones antropológicas y sociológicas del fenómeno juvenil, que incluyen a distintos protagonistas, sean instituciones públicas y las historias locales de las crews y de graffiteros consagrados; además de hacer referencia a los políticos que los cooptan, las policías que los persiguen y los medios de comunicación, que por un tiempo los difunden y otro tanto los enjuician. Aunque se trata de un asunto de las sociedades contemporáneas, no deja de existir un vínculo histórico con las pintas y la protesta con spray en las paredes de los años sesenta y setenta según lo reconocen estos trabajos.

Una de las primeras exploraciones es la de Pablo Gaytán Santiago⁹¹, donde crítica la parcialidad de algunos trabajos sobre la juventud desde la perspectiva de lo tribal y las identidades culturales. Considera que dicha perspectiva únicamente ha puesto atención en la pertenencia grupal y los lenguajes musicales y corporales de las distintas figuras juveniles; lo que trae como consecuencia la descontextualización de las relaciones de poder y de todo contenido político de los movimientos culturales y sociales juveniles.

Propone considerar la identidad juvenil desde su resistencia, que se construye desde la vida cotidiana, generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación contemporánea. En este sentido, las actuales expresiones juveniles en torno al tagger, el graffiti urbano y el arte

⁹⁰ Cfr. Ganz, Nicholas, *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

⁹¹ Gaytán Santiago, Pablo, "Sombras cromáticas en el archipiélago urbano", en *Revista de Estudios sobre Juventud*. Nueva Época, Año 4, Núm. 11, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, pp. 76-103.

callejero son una continuidad de las corrientes alternas del movimiento juvenil, donde cada nueva generación retoma de la anterior sus experiencias y sus significaciones imaginarias plasmadas en la vida cotidiana (creaciones socioculturales), la memoria oral, escrita, gráfica y teórica.

Entre 1980 y 1999, las identidades en resistencia juvenil se han desarrollado de manera plural, debido a varios procesos, entre los que figuran: el de la urbanización que segrega en las principales ciudades del país; la influencia globalizadora de los medios de comunicación; la chicanización de la cultura producida por la migración juvenil hacia Estados Unidos, y el acceso de los jóvenes de origen submetropolitano a los centros de educación media y superior⁹².

La primera oleada de pintas es la de los chavos-banda de finales de los años setenta que perciben su entorno urbano a partir del barrio, la calle o la cuadra, apropiándose como un espacio personal y local que los identifica a donde fueran.

“No era lo mismo el *panchito* de pantalones untados y melena rockera de *santafas*, que el ramón de pantalón roto y guatemalteca con greña larga de ciudad Neza. Sus movimientos, sus gustos musicales por el rock *trisoulero* o *punkoso*, sus circuitos de desplazamiento urbano y formas de apropiación del espacio urbano se diferenciaban unos de otros, llevando consigo los equilibrios entre aproximación y evitación agregativa. [...] Ya en la calle, sin más recursos que su facha, sus carencias y un spray en el morral, el chavo banda agregado en las tumultuosas bandas, bombardeará las paredes para dejar huella de su pertenencia al barrio como único territorio”⁹³.

Se trata de una pinta de carácter monocromático que comunica las furias contenidas de los denominados chavos submetropolitanos, de la carencia de espacios juveniles y de la acción expresiva restringida al arraigo del barrio. De esta manera, los chavos-banda denominaban

⁹² Gaytán, Santiago, *Op. Cit.*, p. 79.

⁹³ *Ibidem*, pp. 80-81.

su territorio (“territorio scorpions”, “los pachitos ley”, “los rompemadres están aquí”) y lo protegen y recorren dejando sus huellas con el spray.

Una segunda oleada de pintas, es la que proviene de los chavos consolidados en sujeto social, mediante la creación del primer Consejo Popular Juvenil de Santa Fé en la delegación Álvaro Obregón de la Ciudad de México, en el año de 1981. Con la organización de sus propias tocadas, la creación de sus propios grupos de rock y la reflexión colectiva de su contexto social, codificarán sus afectos e identidades. Es cuando reorientan la violencia a nivel barrial y, particularmente, el uso de la comunicación callejera de la pinta, convirtiendo el espacio diferenciado producido por la demarcación territorial *chavobandesca* en un lugar en movimiento.

Las nuevas leyendas son un juego de transgresión que busca la invasión del centro por la periferia mediante la palabra anónima y clandestina, para escapar y enfrentar las asociaciones y estereotipos del poder sobre la banda (delincuentes juveniles igual panchitos o chavos banda).

“Ni dios ni amo/Más cerveza, menos guerra/Condenados a vivir/Pocos pelos, pero bien parados/pisa, pisa fuerte/soy un loco anarquista, soy un loco antifascista/No queremos goles, queremos frijoles/Más ruido menos música/El que lucha no está muerto/Nosotros nos divertimos/Analiza tu persona/Me cago en Dios o la realidad es la situación que tu puedes construir⁹⁴”.

Y la tercera oleada, es la aparición del tag y el graffiti hip hop. Frente a la lógica de los modernizadores en la ciudad de reterritorializar espacios considerados como “inadecuados” e irregulares, se alzan las estrategias de desterritorialización de quienes quedaban fuera de esos territorios productores de exclusión. Se trata jóvenes provenientes de las clases medias pauperizadas y de las populares sub-metropolitanas, que transgreden al mismo tiempo, de manera constante e intencional las nociones estéticas, la comodidad visual y la propiedad privada inmobiliaria de la cual han sido excluidos.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 86.

A su vez, delimita tres distintos tipos de pinta urbana para los años noventa, correspondientes a la tercera oleada. La primera es el tag, que es una firma individual o colectiva, que es un trazo sumamente estilizado que corresponde a mecanismos de identidad o de diferenciación grupal y social. El tag consta de tres a siete letras, pero pueden ser más o menos, aquellas con más de cuatro letras necesitarían de una versión abreviada de dos o tres como máximo. Es la expresión más sencilla y primitiva del graffiti, con la cual el tageador representa su nombre mediante trazos estilizados y continuos a menudo en un solo trazo y color.

Más allá del primitivo tag, se ha desarrollado de manera avasallante el denominado graffiti clandestino, con una dimensión artística o mensaje de formas. Se trata de un lenguaje de los chavos mayores de 15 años que escriben en nombre propio y donde lo importante es la estética de la comunicación. El graffiti no es otra cosa que una obra pictórica realizada con *spray* sobre soportes diversos: espacios públicos o semipúblicos. Diversos estilos que harán del graffiti algo variado, hasta llegar a lo que se ha definido como graffiti hip hop, graffiti mural y graffiti art.

En particular, el graffiti hip-hop se caracteriza por ser una autorrepresentación de su iconografía en el marco urbano público adonde se asienta una crítica a los mensajes transmitidos por los medios de comunicación masivos. Su comunicación verbal icónica hace referencia a un grupo en resistencia social. En este graffiti podemos observar a la ciudad imaginada, a la ciudad apropiada, dialógicamente inmersa en tiburones inmobiliarios que merodean a los jóvenes, siempre aludiendo a las películas de ciencia ficción, a las caricaturas y los *cómics*⁹⁵.

El trabajo de Pablo Gaytán termina con la sentencia de que hay una reterritorialización del graffiti y una ausencia de políticas juveniles en el Distrito Federal. Los concursos de graffiti convocados por las delegaciones políticas del gobierno de la ciudad o los centros juveniles alternativos como el “Circo Volador” y el “Faro de Oriente” no hacen más que recrear la

⁹⁵ *Ibidem*, p. 98.

política semiotizadora/estética administrada por el gobierno democrático y las empresas Comex y Sherwin Williams, para domesticar la protesta contenida en el graffiti urbano callejero.

Estas políticas culturales de incorporación o respuesta social se rigen de manera similar a la de cualquier administración autoritaria, pues mientras la Asamblea Legislativa del Distrito Federal aprueba una ley donde, por un lado, se “criminaliza” al graffiti, por otro abre “huecos” oscuros, donde se busca instituir a los jóvenes graffiteros. Convirtiendo con ello a los graffiteros en sujetos de cultura de la solicitud; les enseña a pedir en lugar de crear.

Una segunda investigación en torno al graffiti urbano es la de Alejandro Sánchez Guerrero⁹⁶, donde se explora la poética que se despliega en las paredes con su aparición en las ciudades. El nivel de complejidad de lo que se pinta en una barda guarda una correspondencia con la complejidad de las relaciones sociales en un tiempo y espacio definido, por ello se puede decir que esta actividad callejera, principalmente cuando guarda su esencia clandestina, tiene una función similar al reflejo de un espejo sobre alguna parte de la realidad social. Es la búsqueda de su estilo comunicativo lo que interesa en su artículo: “*La pigmentación del sueño urbano a través del graffiti*”, cuando pone un límite a la espontaneidad, fugacidad e impredecibilidad comúnmente asociada a esta expresión colectiva, ya que se construye desde un punto de vista y desde las inquietudes de quienes los elaboran.

La elaboración del graffiti es producto de situaciones y momentos socio-históricos determinados y los anónimos autores son finalmente actores sociales con ciertas características personales y/o grupales, los cuales materializan a través del graffiti, anhelos, inquietudes, deseos, ambiciones, frustraciones que son colectivas y se encuentran profundamente ligadas a los estilos de la vida urbana del momento.

⁹⁶ Sánchez Guerrero, Alejandro, “La pigmentación del sueño urbano a través del graffiti”, en Alfredo Nateras Domínguez (Coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2002, pp. 171-185.

Empieza por recordar también el boom de las bandas y pintas en los años ochenta, lo que estuvo vinculado fuertemente a un cambio en los aspectos de los barrios de la ciudad capital en sus zonas marginales o en el llamado cinturón de miseria que la rodea. Los graffiti entonces se caracterizaban más por su función de delimitar zonas geográficas de dominación que por la complejidad de su diseño y estilo para su elaboración, además de constituirse en formas de intimidación a aquellos grupos que no pertenecieran a ese barrio o territorio. La diferencia con los grafitos característicos de los noventa está en su funcionalidad y en la novedosa manera de superar la unidimensionalidad y lo monotemático, de sus antecesores de las décadas sesenta y setenta. Podemos agregar también por su alejamiento de los mensajes de carácter político y con una fuerte carga ideológica, para pasar más al lado de la subjetividad expresada y la cotidianidad urbana desplegada.

La novedad del graffiti urbano a partir de los años noventa, señalaba igualmente en el primer autor, se encuentra en la aparición del tag o la placa, que consiste en la firma o sobrenombre con el que se raya y con el cual se le conoce en la comunidad graffitera o el crew a su autor. La placa es muy personal. Se incluyen siglas, apodos, sobrenombres, el nombre de algún personaje de historietas, cómics o cualquier palabra trillada. El tag o placa es generalmente de tres a siete caracteres, aunque puedan encontrarse más cortos o más largos.

“Otra categoría del graffiti son los llamados vomitados o bombas que aluden generalmente a las siglas del crew, por ejemplo: MFC (Mexicanos Fastidiando Cop’s); A (Aztlán); FW (Jodiendo Muros); WK (Asesinos de Paredes), AS (Adicción Subversiva); HR (Homicidas Reales), AT (decorando Tenochtitlan), GK (Gráficas Corrosivas); entre otros, tal vez cientos de crew. El estilo de las bombas generalmente son redondeadas, semejantes a una forma de burbuja o en picos”⁹⁷.

Un complemento de las bombas son las llamadas piezas o murales que también llevan las siglas del crew al que pertenecen quienes lo hicieron, acompañado por una o varias

⁹⁷ Sánchez, Alejandro. *Op. Cit.*, p. 179.

imágenes lúdicas o caricaturas (recurrentemente de personajes de caricaturas japonesas, de cómics, dibujos sacados de la subcultura ska y del hip hop o de algún otro personajes que los tagger logran identificar con su forma de vida).

El tag pertenece a aquellos a quienes se les denomina taggers y se agrupan en grupos o más comúnmente llamados crew o tripulaciones, la cual es una novedosa forma de organización más o menos subterránea que cuenta con toda una lógica organizativa y con reglas implícitas internas muy particulares. Las crew, a diferencia de las bandas juveniles de los ochenta, siguen otra lógica para su conformación, la cuál está más asociada a la búsqueda de reconocimiento individual (la placa o el tag) y grupal (del crew en la comunidad o barrio) a través de lo novedoso y original de los estilos que componen el graffiti, además de lo excéntrico o riesgoso que sea el lugar donde se pinte. Los mecanismos para conformar un crew no están definidos necesariamente por el que sus miembros se conozcan, pues un crew reconocido puede contar con varios graffiteros en varias partes de la ciudad o de otras ciudades que no necesariamente se conocen, sólo los ligan el nombre y el prestigio del crew.

Al novato o al inexperto en el graffiti, se le llama juguete o también se la llama así a quien no tiene un interés genuino por el arte. El medio para identificar el progreso artístico entre quienes se aplican y la forma en que se desarrollan habilidades en el trazo, es el cuaderno, en donde se ensaya el graffiti que después se plasmara en una pared. El cuaderno de estilo y ensayos es un elemento fundamental para todo graffitero, pero también es un peligro porque traerlo consigo puede resultar la evidencia de ser graffitero, sobre todo, “cuando los vigilantes del metro le pasan báscula, esculcándole su característica mochila que junto con su gorra siempre lo acompañan⁹⁸. Este cuaderno donde practican, elaboran y diseñan sus propios estilos o se los piratean (plagio), adopta una función algo similar a un currículum o una carta de presentación para ser admitido en algún crew.

Como psicólogo y funcionario en centros de atención juvenil, el autor sentencia que sólo podrá ser un artista callejero, real decorador de paredes urbanas quien pretenda la fama, la

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 179.

gloria y el reconocimiento a costa de sacrificar muchas horas, latas y haber pasado por uno que otro apañón (detención legal o ilegal) por los “puercos” (los policías nombrados de la misma forma despectiva que en los barrios negros estadounidenses) para poder tener habilidades requeridas para desarrollar un estilo más o menos propio; aplicarse, en lo más textual de la palabra, es tener la sensibilidad para poder dejar pintada en las paredes algo suyo y personal.

Este autor concluye, que en el graffiti artístico (salto último del arte callejero) se comienza a desplazar de la clandestinidad, de lo subterráneo, lo ilegal, lo que se puede hacer en complicidad de la oscuridad de la noche, hacia la luz del mundo comercializado, de la accesibilidad internacional de las páginas web de Internet, donde ahora sus autores anuncian sus habilidades para pigmentar de determinada forma la realidad, obteniendo ingresos incluso por comisiones internacionales y la posibilidad de tener acceso a la formación de una elite de profesionales reconocidos.

Un esfuerzo reciente por aportar elementos a una pendiente historia del Graffiti en México, es el trabajo de Pablo Hernández Sánchez⁹⁹, antiguo punk y reconocido ya por el juvenólogo catalán Carles Feixa mediante la biografía del Podrido. En su trabajo colecciona una serie de eventos y noticias que su propia experiencia y relación con algunos crews y graffiteros de ciudad Nezahualcoyótl le han aportado, en sus años de exploración y seguimiento vital del fenómeno en las paredes del oriente del Estado de México y la ciudad de México. La obra no deja de estar institucionalmente apoyada por el Instituto Mexicano de la Juventud, que, en voz de la directora en 2008, reconoce en su labor editorial al graffiti como expresión artística legítima de los jóvenes en las ciudades mexicanas. Lo cual resulta privilegiado en un ambiente político donde otros dirigentes y otras fuerzas políticas tienden a criminalizar y reprimir cualquier expresión y manifestación del llamado arte callejero.

En este sentido y cobijado institucionalmente por segunda ocasión, una primera versión de la obra fue apoyada por el Museo de Culturas Populares en el Estado de México gracias al Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias estatal, se ha permitido una

⁹⁹ Cfr. Hernández Sánchez, Pablo, *La historia del graffiti en México*, México, Imjuve-Radio Neza, 2008.

colorida obra y un mayor cuidado de sus fuentes y contenidos. Trazando la herencia del muralismo mexicano y de las culturas fronterizas en el nacimiento del Graffiti mexicano contemporáneo. El primero como fuente de inspiración y legado del que todavía se rescatan iconos y prácticas pictóricas en los edificios públicos y en espacios autorizados para trabajar el aerosol, de las segundas, las formas de resistencia y recreación cultural que les ha dado la trasgresión con los órdenes del momento. Haciendo del graffiti una voz de los jóvenes inconformes y de aquellos jóvenes que experimentan una particular situación de discriminación y acoso judicial y policíaco, como las pandillas mexicanas en los Estados Unidos y las culturas del pachuco y los cholos en los años cincuenta y ochenta respectivamente. No sin recordar los primeros esfuerzos para organizar concursos de pintas de murales y apropiación del spray para fines de expresión e identidad barrial, como sucedió en el barrio bravo de Tepito con el grupo cultural “Tepito Arte Aquí”.

Al polemizar con la presencia de la publicidad y la mercadotecnia del consumo en la ciudad, el autor se pregunta por qué el graffiti no puede diferenciarse de aquella contaminación visual dominante, como una forma de resistencia y expresión válida para aquellos que tienen otra historia y otra realidad social que contar. No sin dejar de reconocer que mucho del graffiti urbano es oficial y pertenece al mundo del consumo juvenil como parte de la lógica del mercado: productos como válvulas, marcadores, aerógrafos, piedras; fanzines, revistas, concursos y recientemente stickers, pegotes y autoadheribles producidos de manera industrial y en un primer momento, para otros usos y consumos comerciales (escolar, de oficina o industrial). Sin embargo, también ha llegado a manos de jóvenes que en su cotidianidad registran la exclusión y la necesidad de confrontar o transgredir con los órdenes sociales que les imponen la propiedad privada y mano autoritaria de los gobernantes.

Para quien resulta ajeno a la pinta callejera, los nombres y la caligrafía de los graffiteros pueden resultar indescifrables. Para el autor, son las vías de una nomenclatura y una jerarquía asequibles a jóvenes que buscan formar parte de una realidad social y cultural. El mundo del graffiti callejero contiene fuentes de iniciación y mitología: “Todo lo que está pintado, todo lo que se ve, significa algo; sin embargo, a veces no es entendible ni para

quien lo escribió”. Sin embargo, sí pueden registrarse rutas claramente diferenciadas para estar en el mundo de los crews y writers. El primer paso es rayar con la firma (tag), muchas veces en bocetos diseñados en cuadernos, antes de partir a las calles y rayar. El tagger es el primer paso evolutivo del artista: ensaya letras, las deforma, adorna y recrea hasta hacerse de un alfabeto propio. Una vez logrado esto, nos señala el autor, el siguiente paso es llevarlo a las calles y rayar con un solo color (aerosol) o con crayolas de cera o grafito, o bien con piedra de granito en los vidrios, cuyo precio oscila entre los cinco y diez pesos. Un precio modesto y accesible a cualquier bolsillo de un adolescente, escolar o muchacho habitantes del guetto urbano.

“La bomba es el siguiente escalón juvenil, se trata de las mismas letras del tag o de la crew (club de pintores), pero usadas con volumen, letras gordas que dejan mucho espacio para rellenarlas, para jugar con colores, trazos y degradados: es el ensayo para crear el tridimensional (3D) o el Wild Style (estilo salvaje) que maneja el espacio, el cómic y la tercera dimensión. Hace falta mucha práctica, años incluso, para llegar a manejar los caracteres tridimensionales, o producciones, hacer un retrato o una caricatura, así como un aeromural (pieza gigantesca), además del talento natural requerido para dibujar. Muchos se quedan en el camino”¹⁰⁰.

La etapa madura es conformar o entrar a una crew. Aunque, como acota nuestra autor, su existencia no es requisito para ser graffitero o rayador, su función es simbólica, sirve para formar parte de una realidad social específica, aquella a la que pertenece esta juventud que se ha adueñado de las calles. Es el grupo que respalda o le permite alguna adscripción al graffitero, el cual generalmente es nombrado también por claves, las iniciales de los fundadores o del barrio al que pertenecen.

La popularización del arte de graffitear ha convertido su práctica en global. Puede decirse que es un producto de la globalización, de la apertura de la frontera (el TLC de por medio), de la migración hacia los Estados Unidos, de la influencia de las juventudes de la frontera hacia las ciudades del interior; en esta cultura no existen barreras sociales o económicas

¹⁰⁰ Hernández, Pablo. *Op. Cit.*, p. 38.

para adherirse a las pintas, es un lenguaje casi universal de la juventud, en todos lados que uno mira está el graffiti y junto a él lo jóvenes que tienen casi siempre los mismos rituales de iniciación (bocetar) y destrucción (taggear) en torno a este fenómeno callejero¹⁰¹. Aunque tradicionalmente se le ha considerado como una actividad clandestina, subterránea, hecha por jóvenes marginados y pobres, la apreciación del autor dista mucho de aquella consideración. Con ayuda del Fly (uno de sus informantes clave), calcula el gasto en la pinta o elaboración de un graffiti de mediana calidad, con más de dos colores, en 500 pesos; por esta razón la mayoría de los murales tiene que realizarse bajo el patrocinio de alguna institución gubernamental o privada. Una lata de pintura en aerosol, dependiendo de la marca y la calidad, tiene un precio de 30 a 80 pesos, incluso es posible conseguirlas en tianguis desde 20 pesos, aunque obviamente son de una calidad inferior a las comerciales.

Además, el graffiti requiere de toda una técnica en el manejo de las válvulas (caps), que varía en hasta dieciséis tipos existentes en el mercado, que son las que regulan la salida de la pintura de manera variable, lo que logrará los distintos efectos para los volúmenes; a lo que se agrega la habilidad del graffiteador, que regula las mezclas y su efectividad en la pared, que sólo los expertos (masters) se pueden permitir y practicar luego de meses y años de práctica con las mezclas y el color. En cierto nivel, se trata de otra sociedad que practica y desarrolla lo mejor del graffiti urbano.

El graffiti, para Pablo Hernández, va más allá de los cuatro elementos considerados para la cultura Hip-Hop; el graffiti es el componente visual, los MC's son la voz (cantantes), los DJ's el musical (mezcladores) y los B-boys el físico (bailarines); porque se ha convertido en la atracción para todo tipo de corrientes y tribus juveniles, no es exclusiva de alguno en particular. Los punks, emos o darketos, sin compartir la música hip-hop, les gusta pintar y rayar en la ciudad.

Finalmente, el autor destaca algunas intervenciones en la Asamblea Legislativa del Gobierno de la Ciudad de México, durante los foros para discutir sanciones y penas en

¹⁰¹ Rubén Martínez en la introducción a la obra de Pablo Hernández Sánchez, *La historia del graffiti en México*, México, Imjuve-Radio Neza, 2008, p. 20.

contra de los jóvenes infractores, donde se destaca esta premisa que es reconocimiento y sentencia, lo que parece predominar en el criterio de muchas autoridades y funcionarios públicos:

“En esencia, cada una de estas formas de graffiti son un acto de rebeldía, y por lo mismo una manifestación contracultural, el verdadero graffiti clandestino es aquel que infringe la ley, de tal manera que penalizar la producción del graffiti es darle a los jóvenes un elemento legal a los jóvenes para legitimarlo. Trasgredir este tipo de normas entre los menores es otorgarles un rito de iniciación urbana”¹⁰².

Historias sobre el graffiti toluqueño

“La mayoría entendemos que es vandalismo,
Pero en lo personal, para mí es arte...”

Cube

“Todos nosotros los escritores nos exponemos,
estamos para que nos detengan”

Trique

Como última historia local, el fenómeno del graffiti urbano y la incipiente cultura del Hip-Hop en la ciudad de Toluca han moldeado una forma específica de cultura juvenil, la de las crews y taggers¹⁰³.

Hacia finales de la década, en el año de 1997, la ciudad de Toluca es invadida y literalmente rayada por una andanada de crews y taggers. Se reconocen los Mexican Taggers (Crew MT), el Neighbor Cut Paint (Crew NP), el Arte Sucio de la Calle (ASK) y los personajes como el Hongo, el Zerd, el Hommmie y el Alien¹⁰⁴. Todos ellos provenientes de las colonias populares como Infonavit San Francisco, Infonavit La

¹⁰² Hernández, Pablo. *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁰³ Cfr. Pérez Mata, Javier. *El graffiti: entre el territorio y la desterritorialización en el corredor urbano Toluca-Metepec*, Tesis de Licenciatura en Sociología, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2003.

¹⁰⁴ Entrevista con Rubén Tapia Jaimes. Alias El Pikos, 25 de febrero de 2009, Toluca, México.

Marinas, Pilares, la Jiménez Gallardo e Izcalli Cuauhtémoc I y el poblado San Jerónimo Chicahualco, este último ubicado en el municipio conurbado de Metepec, lugares donde la invasión del graffiti se había desbordado para entrar al centro de la capital mexiquense.

La oportunidad de entrevistar a varios graffiteros con distinta suerte en su integración al mundo adulto, entendido como la esfera del trabajo, la familia y el alejamiento con la cultura juvenil previa, puede definir los límites y posibilidades del movimiento de estos taggers en la ciudad.

Los inicios pueden rastrearse a principios de los años noventa, cuando el crecimiento urbano de la metrópoli choricera alcanza los municipios de Metepec y Lerma, además, que nuevas generaciones de urbanitas se instalan en el Valle de Toluca. Nuevos rostros y nuevas conexiones con el mundo del consumo y las tecnologías, generaciones de jóvenes sin oportunidades reales, ya que el empleo, la educación y la familia se encuentran disueltos para estas nuevas generaciones.

La búsqueda de realización personal y social tiene que buscar nuevos horizontes y la cultura de urbanidad periférica se ha convertido en un polo de atracción. Es el movimiento del hip hop mundial lo que atrae a estos nuevos jóvenes. Lo primero es la ropa y los tatuajes, que emulan la andanza citadina y la vida urbana subterránea. Después la música de rap y el baile callejero, pero inmediatamente después las primeras manifestaciones del género en español. Los grupos musicales son aquellos que miran y traducen la vida urbana de los Ángeles California y las ciudades norteamericanas y fronterizas a los Estados Unidos. Muchos buscan vestirse y consumir Compact Disc producidos e importados del “gabacho”.

Los menos pueden ingresar a las puertas de la universidad y la posibilidad de carreras profesionales, pero la mayoría tendrá que conformarse con carreras técnicas y muchos más con un trabajo a temprana edad en el taller mecánico, la serigrafía, el negocio familiar de los zapatos en San Mateo Atenco o el comercio ambulante de ropa y pantalones. Los rudos trabajos callejeros los hacen más permeables a la cultura urbana de la ciudad de México, que les es más próxima que la de la capital mexiquense, y cantidad de trabajos informales

los acogen en el Valle: la industria del calzado en San Mateo Atenco, los negocios de rótulos y talleres mecánicos en la ciudad capital y algunos negocios dedicados al mercado juvenil de la ropa y los accesorios del hip hop: Para los consumidores skatos y hip hoperos se tiene la boutique “Todo Rock” de la avenida Juárez, donde se venden accesorios para patinetas y sprays, obviamente dirigidos a los crews y graffiteros de Toluca y ropa relacionada con esta tribu urbana. También se hacen tatuajes y subsiste toda la parafernalia de los percings y las perforaciones.

“Aparte del graffiti, soy serigrafista. Hago trabajos. Y así voy sobrellevando, con lo que salga en la quincena (Cube).

“Vivir del graffiti, lo veo a largo plazo. Además de pintar, estudio en el CCPM (escuela local de capacitación en cómputo), donde estudio sistemas computacionales (Trique).

“Estudio en la Facultad de arquitectura y aparte trabajo. Estoy trabajando, por lo mientras, en la compañía privada de Telcel (Pinza)¹⁰⁵”.

La naturaleza comercial de estos lugares los hace intermitentes y seguramente, fuera del último espacio, difícilmente costeados a largo plazo. Muchos de estos sitios abren y cierran según las temporadas y ritmos de la juventud metropolitana de Toluca. En 2009, destacaba el local dedicado al hip-hop dentro del centro comercial Bazar Pericoapa y la organización de fiestas y conciertos con los grupos y rapeadores más destacados del género en la Disco “El Escaparate”, donde desfilaron infinidad de grupos y raperos de Toluca y el Estado de México (pistas, Freestyle, DJ en vivo con mezclas de rap, break y reggae).

El *bando de policía y buen gobierno* del ayuntamiento de Toluca no contempla clasificaciones acordes y permisos para la diversidad de espectáculos que tienen lugar en los negocios bohemios. Fuera de reglamentar la venta de bebida alcohólica acompañada de

¹⁰⁵ Entrevistas en La Deportiva de Zinacantepec, Estado de México; con los graffiteros: Cube, Trique, Pinza y Zense, 23 de agosto de 2009.

alimentos y la necesidad de cerrar después de las 10:30 de la noche. El gobierno local no reconoce la peculiaridad de estos sitios ni ofrece ninguna ventaja para reconocer la particularidad de sus consumidores y públicos asistentes¹⁰⁶.

Tal fue el caso de La Morada, que primero abrió sus puertas en el vecino municipio de Metepec y que quiere convertirse en un foro de expresión de distintas expresiones tales como talleres, exposiciones y muestras plásticas en sus muros y presentaciones de obras de teatro y películas. La dificultad de realizar los trámites legales correspondientes y el acoso de la policía municipal han llevado a sus creadoras a llamar la atención sobre la dificultad de abrir espacios considerados como culturales y que no sean confundidos con bares y zonas rojas por las autoridades, alegando las características de sus parroquianos y las altas horas de sus actividades.

Sin embargo, el ingreso al mundo laboral a temprana edad, o bien, la posibilidad de extender la “beca familiar” de vivir en casa para seguir estudiando les permite mucho tiempo libre y capacidad de consumo, que los aleja del joven proletario. Además, la posibilidad de vestir con tenis de marca y consumo de música digital, les crea un estatus de consumo distinto y con expectativas diferentes. Los primeros “rayadores” educan a sus hermanos y amigos y pronto se multiplican las distintas tripulaciones de graffiteros. Primero, las paredes de su barrio y colonia y después de manera furtiva toda la ciudad de Toluca que representa la capital del poder político y económico, que se desconoce en las periferias urbanas del valle.

El acceso a la información que da el Internet, la música digital y el intercambio rápido con el movimiento de crews en la ciudad de México les han permitido aprender y practicar de inmediato pinta callejera en aerosol. Los primeros espacios son los escasos jardines, canchas deportivas de los condominios de interés social que ocupan los nuevos habitantes de la metrópoli toluqueña. El ejemplo más cercano es el Infonavit San Francisco, donde las

¹⁰⁶ De la Cueva, Ernesto, “El gobierno de Toluca detiene inversión cultural”, *Milenio, Estado de México*. Lunes 11 de febrero de 2008, p. 14.

canchas de básquetbol, las paredes del frontón y los kioscos de un mercado abandonado les dejan apropiarse de un territorio para la convivencia y la práctica del aerosol.

Poco explorados y reconocidos, pero con una habilidad mayor con el aerosol, son los graffiteros de los pueblos y comunidades que han sido absorbidas por el crecimiento urbano de la ciudad. Las paredes interminables de terrenos baldíos y casas siempre en construcción les han permitido dar rienda suelta al impulso de pintar. Sin la presencia de la policía o los empresarios y comerciantes establecidos que denuncien su quehacer, hacen gala de sus habilidades en el manejo de los colores y el spray. Se permiten las piezas más elaboradas y las graffitis más extendidos del valle de Toluca. En el poblado de Ixtlahuaca, dentro del municipio de Toluca, pero limítrofe al de Almoloya de Juárez y Zinacantepec, los graffitis se han convertido en parte del paisaje posrural. En medio de calles con baches, habitaciones que han sustituido el adobe por el concreto y el ladrillo gris, los graffiteros del pueblo dominan el espacio público y visual. Llegando a establecer un negocio de pintura para coches, que multiplica el colorido de las paredes en automóviles locales que reconocen la creatividad de sus piezas y muestras.

Finalmente, tenemos aquellos que aunque participen indistintamente del graffiti legal e ilegal, se dan tiempo para seguir cultivando el oficio solitario de este último. Los puentes y las obras urbanas recientes (como el puente bicentenario del aeropuerto) se convierten en blanco de sus piezas y firmas. Cuidan con esmero su firma personal y estampan continuamente con asaltos visuales y placazos furtivos las virginales vías rápidas, los puentes elevados y las marquesinas de gran altura en la ciudad. Siguen sosteniendo con esmero los esfuerzos de su arte callejero y personal. Son graffiteros que no dejan que los concursos y las instituciones del mundo adulto domestiquen sus obras y coopten su capacidad de atentar contra la propiedad privada y el espacio público continuamente vigilado de la ciudad.



Fotos: José A. Trejo S. (2009).

La conexión con la cultura Hip-Hop

“La cosa ya no es entre nosotros,
sino contra el gobierno”

Alien, *Memoria del presente*.

Hacer graffiti es parte de un movimiento cultural mayor entre las tribus y crews que proliferan en las ciudades del país. Se trata de emular lo que sucede globalmente en otras ciudades como Nueva York, Los Ángeles o París, por mencionar algunas presentes en la memoria colectiva de los grafos.

Las crews son la denominación que han tomado los grupos de jóvenes que se dedican al “arte sucio de la calle” y que les permite acompañarse por quienes comparten sus habilidades y conocimientos en el uso del spray o aerosol para expresarse en las paredes y espacios públicos de la ciudad (puentes, espectaculares y parques). Mientras que los taggers son quienes practican el graffiti en todos sus niveles, desde los placazos, las bombas y las piezas murales, o bien, en lo particular denomina a quienes apenas se han iniciado en la pinta marcando con plumones y utilizando el esmeril para marcar y rayar vidrios del transporte público, con sus iniciales o apodos callejeros.

Con respecto a las bandas juveniles populares en los ochenta, los crews o agrupaciones de graffiteros poseen otras cualidades y características. No son exactamente territoriales como pudiera sugerir su placazo o bombardeo. El crew es más una tripulación que comparte la técnica para pintar con aerosol y expresarse en la calle¹⁰⁷, que se reúne para intercambiar habilidades e información, pero que después se desatiende en el individualizado acto de hacer un graffiti. Se acude al crew a mostrar el crecimiento individual, mediante un cuaderno de estilo o catálogo de obras realizadas. Se trata de los diseños de la placa o pieza que ya se ha elaborado en alguna pared o espacio público de la ciudad. En esto ya muchos acuden a la fotografía digital para demostrar no sólo la obra sino también el entorno y lugar de la pieza, lo que permite visualizar lo complicado de llegar a un puente, la valentía de subir a un espectacular o la sagacidad para llegar a determinado rincón.

¹⁰⁷ Sánchez, Alejandro. *Op. Cit.*, p. 171.

“Somos del crew TKOW. Muchos de los integrantes están alrededor de Toluca: San Mateo, La Teresona, la colonia Sánchez, colonia centro. Estamos conformados por diez. Pienso que antes sí hubo un movimiento graffitero fuerte en la ciudad, pero ahora está relajado por la política del gobierno de prohibirlo. Así que optamos por lo legal, ya que tenemos más tiempo, detallamos mejor... Yo prefiero más las bombas, las letras... Tenemos nuestro lugar de reunión, escuchamos música rap y en ocasiones vamos a los eventos de graffiti que se organizan en Toluca (Cube).

“Soy de TKOW. Antes pintada como 37, es decir RHWS. Ahora me dicen Trique. Soy de San Mateo Oxtotitlán. Me inicié mirando en la calle, practicando con los amigos. Pinto lo que siento y practico lo que me gusta. Prefiero el Wildstyle, una base de letras y muchos colores. Es un buen prototipo. Llevo seis años en esto. Nos gusta el rap. Escuchamos a Boca Floja, NaHas, Arma Blanca (Trique).

“Soy de un crew del D.F., donde pintamos chavos y chavas. La mayoría de 24 años para arriba. Llevó pintando graffiti de cuatro a cinco años. A las mujeres nos da mucha pena compartir con hombres. Pero a la larga es bueno, porque nos cuidan. Aunque mujeres hay muy poquitas que se atreven (Pinza)¹⁰⁸”.

El primer escalón es la práctica del tagg o firma. Pero se le denomina a toda clase de mensajes cortos y cifrados para identificar al autor de una pieza u obra. Muchos graffiteros lo utilizan para presentar su área de dominio en la ciudad y para darse a conocer mediante un nombre, apodo o identificación que le seguirá durante toda su vida en la calle. También suele utilizarse en tono despectivo para aquellos iniciados que sólo rayan o comienzan a ensayar su escritura en pequeños espacios públicos como postes, vidrios de transporte público, paredes, cortinas de comercios y puertas de vivienda.

¹⁰⁸ Entrevistas en La Deportiva de Zinacantepec, Estado de México, con los graffiteros Cube, Trique, Pinza y Zense, 23 de agosto de 2009.

En un segundo nivel de elaboración tenemos las pintas de bombas. Son letras abultadas o esféricas que se pueden ensayar con colores y diseños diversos en textura y formato. Particularmente, pueden seguir con la idea de presentar un nombre, o bien, la denominación de algún crew de pertenencia. Son muy socorridas, porque se pueden pintar rápidamente y expresan de inmediato el sentido del graffiti ilegal: irrumpir, resignificar la calle y circular una idea o expresión. También pueden entrar en este nivel, el throw up (bombas) y las piezas, que ya son obras de un crew o graffitero, donde manifiestan en toda su capacidad creativa por manejar el color, la dimensión y el diseño previo de una imagen, caricatura o personaje que ocupará el lugar central del graffiti en la pared.

La mayoría de los graffiteros se jubilan en este nivel o se consolidan creando sendas piezas que los identifican y que les permiten el reconocimiento de toda la comunidad de graffiteros, como el caso del “Alien” en Metepec y el “Etic” en Calixtlahuca. En muchas ocasiones, son piezas hechas para concursar en alguna convocatoria institucional o política, también por encargo comercial de algún taller mecánico, tienda de ropa o accesorios del mundo hip hop o para la ocasión de un festival y/o encuentro independientes. En este sentido, no sólo es una pieza de un maestro o reconocido tagger, sino una obra que puede comunicar y contener el momento cultural y político en que se desarrolló, pasando a formar parte de la memoria del movimiento o la generación presente.

“Hay varios que son reconocidos. Están los H.O.L.A., los 20-50, los RP, el ASK. Son de Toluca, Metepec y varias partes más... No es nada más el centro, en varias partes hay talento (Trique)¹⁰⁹”.

Un tercer nivel de creatividad lo es el mural, que ya es una gran pieza donde se conjunta el trabajo de otros graffiteros para tratar un tema y emular las obras de los grandes muralistas mexicanos y la tradición desprendida de aquella época. A los más sofisticados y creativos graffiteros esto les ha permitido ingresar al reconocimiento en galerías independientes y su aceptación en instituciones culturales mayores. Son las ciudades de Monterrey y Ciudad de México, donde ha florecido el mural que proviene de los crews y writers identificados con

¹⁰⁹ Entrevista en La Deportiva de Zinacantepec, Estado de México, 23 de agosto de 2009.

el movimiento del graffiti. En el Estado de México, es en el municipio de Nezahualcoyótl donde se ha podido ensayar la pinta de murales y el apoyo institucional de los gobiernos locales por darle una oportunidad a su expresión y realización. En la ciudad de Toluca, los últimos años de criminalización del graffiti inhibieron el posible salto al mural o su ensayo por las instituciones que le han reconocido su valor creativo y generacional, como el Instituto Mexiquense de la Juventud o la propia Universidad Autónoma del Estado de México.

La propia experiencia de los graffiteros les ha permitido el abandono del pequeño *guetto* de los barrios y poblados municipales, para buscar mayor desarrollo de sus inquietudes creando asociaciones para realización de proyectos mayores, como el grupo de graffiteros provenientes de distintos crews, el Crea de Lerma y Metepec, que conjunta a varios artistas del aerosol y pretende explorar en el mural nuevos horizontes de expresión y creatividad.

“Me apodan Zense. Actualmente formamos un grupo que se llama CREA, un grupo o proyecto según lo que estemos manejando. Es tan versátil, que no lo definimos como crew o colectivo. Trabajamos por proyectos. El nombre viene de crear... De una frase que está en el arco histórico que se encuentra en la entrada a Toluca: que dice, ‘Somos brazo que lucha y espíritu que crea’. Nos hemos enfocado a los murales temáticos, con bases artísticas. Llevamos ya cuatro murales grandes, en proporciones de más de 50 metros cuadrados: uno lo encuentras en la Preparatoria No. 23 de Lerma, ese fue con temática Bicentenario y unos 90 metros cuadrados. El siguiente quedo inconcluso, no tanto por nosotros sino por condiciones ajenas, y se encuentra en Comonfort con Tollocan (calles periféricas de la ciudad de Toluca). El tercero, que se ubica en la avenida Díaz Mirón, entre las calles de Tollocan y Avenida Las Torres, este fue con temática prehispánicas y se encuentra afuera de una refaccionaria. Y ahora este, que estamos realizando en la unidad Deportiva de Zinacantepec: Zense¹¹⁰”.

¹¹⁰ Entrevista en La Deportiva de Zinacantepec, Estado de México, 23 de agosto de 2009.

Vale la pena mencionar un trabajo basado en la etnografía y el análisis de un estudio de caso en la ciudad de Guadalajara, del juvenólogo Rogelio Marcial¹¹¹. Para la última década del siglo XX registró la emergencia de tres culturas juveniles que hicieron de aquella ciudad su ámbito referencial cargado de un simbolismo al que tuvieron que conquistar, abarcar, controlar y transformar, mediante el asalto de los taggers, los skatos y la versión tapatía de los okupas.

La práctica del graffiti en aquella ciudad, que inicia hacia los años de 1991 y 1992, para encontrar su proliferación por toda la ciudad entre 1995 y 2000, parece continuar la presencia del mismo como en otras tantas ciudades del país. Articulando la historia de las tres identidades juveniles referidas. El gusto por la música hip hop y la adopción de la lata de spray como herramienta y accesorio de identidad, permite ubicar fácilmente a estos tres actores en la vida pública de la ciudad.

En cuanto a los taggers y graffiteros, el autor reconoce su origen en las ciudades fronterizas de nuestro país, donde las ciudades de San Diego y Tijuana tendrían a los pioneros de esta manifestación de la cultura juvenil callejera hacia principios de los noventa.

Entre los taggers existen casos de “artistas solitarios”, tanto como de grupos formados hasta por treinta individuos. Su registro reconoce que existen taggers que pertenecen a los sectores populares, pero también a las clases media ya alta, puesto que prepararse para rayar implica no sólo un gasto significativo en aerosoles (se llegan a gastar hasta quince latas en un mural y cada lata cuesta entre 30 y 140 pesos) además de una reserva monetaria entre cien y doscientos pesos para sobornar a la policía mediante una “mordida” y así evitar la detención si se es sorprendido y atrapado durante la pinta.

“Cuando existen composiciones visuales, les nombran murales; si sólo es una *firma* de uno o dos colores los llaman *pis* (del inglés piece: pieza, trozo o pedazo); cuando contiene varios colores es un trup (del inglés troop: tropa, escuadrón); mientras que

¹¹¹ Marcial, Rogelio. “Toma clandestina de la ciudad: taggers, skatos y okupas”, en *Revista Ciudades* No. 63, RNIU, Puebla, México, 2004, pp. 29-37.

la *bomba* se caracteriza por letras que parecen infladas, sin ser completamente redondas (también se conoce como *drop*, del inglés Throw up: vomitar); y el graffiti virtual o 3D, que se caracteriza por ser tridimensional¹¹²”.

El graffiti de los taggers no es territorial, no marca ni delimita un territorio conquistado por el grupo de amigos. Prolifera por toda la ciudad y vuelve difícil identificar el lugar de residencia de sus creadores, fuera del ámbito cultural de los propios crews o grupos de rayadores, que suelen recorrer grandes distancias para “rayar”. En particular, el autor encuentra que dentro de los graffitis y letras que identifican a los crews y sus autores existen números, los cuales funciona como claves correspondientes a las letras o iniciales de la crew o del tagger, están basados en la numeración y letras de los teléfonos móviles o digitales.

El graffiti es considerado dentro de la cultura hip hop, que tuvo su origen en el barrio negro del Bronx en la ciudad de Nueva York, como una cultura que representa la resistencia y el esfuerzo por romper con la guettización o contención en el barrio, de sus expresiones y manifestaciones artísticas y políticas. El graffiti es la expresión gráfica de dicho movimiento, el cual se articula con las expresiones musicales del deejaying (mezcla musical con torna mesas), el rapping (como manifestación verbal del movimiento) y el b-boying (el baile y manifestación corporal del mismo).

Para el caso de Guadalajara, desde 1998 algunos comercios especializados en música, artefactos para hacer graffiti, patinetas, parafernalia, afiches, etcétera, organizan en Guadalajara concursos de graffiti, baile y patinetas cada año, con el apoyo de disqueras, productores y organizaciones civiles identificadas con el movimiento hip hop en la ciudad. Desde 1999 se lleva a cabo el Expo Graffiti Guadalarte, el cual en su tercera edición (mayo de 2002), contó con una asistencia mucho mayor a la que se presenta en los eventos organizados por autoridades locales.

¹¹² Marcial, Rogelio. *Op. Cit.*, p. 33.

Una segunda aportación etnográfica se encuentra en el trabajo de la antropóloga Tania Cruz Salazar, que estudia las identidades juveniles que se tejen en torno al graffiti en el sur de la ciudad de México. Donde observa que los jóvenes urbanos encuentran en la conformación de graffers, crews y writers formas de agrupación, estrategias de acción y liberación para conformar sus identidades en un sistema que no solo los ignora sino que además los constriñe.

El graffiti es una práctica de la cultura que responde a los procesos de homologación y mundialización del consumo que tienen lugar en las ciudades globalizadas como la ciudad de México. En donde el espacio urbano se convierte en un terreno en disputa contra los procesos privatizadores y la proliferación de los lugares que responden a la lógica del consumo y tránsito mundializados como los centros comerciales, aeropuertos y bancos. El escritor del graffiti se relaciona con la pared y mediante ello con todo el inmobiliario urbano posible, logrando así identificarse con ese espacio receptor de sus sentires y querencias, al pintar su marca personal, su identidad, en las calles amplias y perdidas, autopistas y planos extensos, que son en su mayoría característicos de las grandes ciudades.

La percepción de un estrechamiento del planeta, que surge de la sensación de vivir todos los tiempos de golpe, establece una dinámica del tiempo en las sociedades globales que se caracteriza por las comunicaciones al momento y el uso de la tecnología electrónica para relacionarse al instante. De este modo, los jóvenes grafiteros, gustan de experiencias intensas, viven de estilos cambiantes y juegan con su apariencia para hacerse visibles en la invisibilidad citadina.

Los jóvenes grafiteros hacen eco de aquellos efectos globalizadores y presiones consumistas e individualizantes, para apropiarse y recrear sus prácticas culturales. Hacer graffiti es una apuesta por un arte callejero de lo efímero.

“Hacen uso de espacios privados como el cuerpo y también espacios públicos como la calle y la pared. Se adscriben a grupos de complicidad en donde comparten estilos, prácticas culturales y formas de percibir el mundo. Edifican lenguajes

específicos que los identifica como pertenecientes al colectivo, la mayoría de las veces esta jerga constituye un léxico que combina palabras cotidianas con inventos suyos o mezclan idiomas resemantizando cualquier concepto. Los jóvenes grafiteros viven constantes momentos de impulsos nerviosos, bajo el riesgo de caer, morir, ser arrestado, ser asesinado o burlar todos estos peligros, hasta el sentir satisfacción y reconocimiento por la rapidez y habilidad al diseñar un boceto ¹¹³”.

Al respecto, compartimos la idea de que frente a los procesos de homologación cultural los jóvenes urbanos encuentran formas de agrupación, estrategias de acción y liberación para conformar sus identidades en un sistema que no sólo los ignora sino que además los constriñe.

El graffiti y sus tripulaciones juveniles, representan una resistencia silenciosa e irruptiva, frente a los cambios que padecen jóvenes urbanos producto de la privatización de los espacios y cuando los pocos públicos se convierten en centros de aglomeración comercial y lugares de tránsito.

Encuentros y desencuentros

“Me gusta más el graffiti ilegal,
aunque no es preferible por las multas.
¡Verdad!”
Cube

Para el interés de nuestra investigación, falta hacer mención de los trabajos que se refieren al grafito en el Valle de Toluca. El primero es un trabajo de tesis en sociología, cuyo autor Javier Pérez Mata, busca comprender cómo el graffiti ilegal es cooptado y controlado por las instituciones gubernamentales en Toluca (el Instituto Mexiquense de la Juventud, el programa Causa Joven y el ayuntamiento de la capital del estado), luego de diez años de su irrupción en las calles y paredes de la ciudad. Le interesa distinguir entre la creatividad y

¹¹³ Cruz Salazar, Tania. *Voces de colores. Graffers, crews y writes: identidades juveniles en el defeno metropolitano*, tesis de maestría en antropología social, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

talento de los taggers de la zona Metepec-Toluca (rabia, erpex, fire, asma, dore, ecir, etick), de aquellos llamados powsers o toys, que son los advenedizos y aprendices del graffiti callejero.

Para ello recoge entrevistas en los cinco crews más importantes de finales de los noventa: NER (Nuevo Estilo de Rayar), 2KB (dos crews en el barrio), RP (Represión Policiaca), GE (Gente Extraña) y ASK (Arte Sucio de la Calle). Presenta un cálculo que resulta conservador, sobre la posibilidad de encontrar unos veinte crews en el corredor urbano Metepec-Toluca, la zona con mayores transformaciones urbanas en esos años. Los mismos se han conformado gracias a su imitación de los crews de la ciudad de México y a la influencia que tienen los medios de comunicación sobre la cultura hip hop.

Su consideración es que el graffiti urbano invade a la ciudad de la periferia hacia el centro. En un verdadero ataque contracultural en las paredes y espacios públicos (anuncios, puentes, postes), que no deja de tener un técnica y una estética particular. Le interesa destacar el uso de plumones escolares y crayones hasta el uso sofisticado del aerosol, en pintas con diversos grados de complejidad, destacan las piezas o “placas espesas”, el *wild style* o placa salavaje o enredado y el burner o placa limpia sin ningún error, que serían las pintas mejor elaboradas y dignas de apreciación. Hay una serie de pintas intermedias y las más sucias o rayones o tallas, que generalmente se convierten en ataques sobre vidrios del transporte público y cristales de oficinas y escuelas, mediante el rayado con lijas de esmeril, llaves, navajas o piedras pómx.

Asimismo distingue también niveles en la jerarquía graffitera: el tager que ocupa el nivel más bajo, es el que pinta trazos con una lata de un solo color y el que esta aprendiendo a pintar por su cuenta. Le sigue el bomber en un nivel intermedio. Se trata de aquel que puede usar más colores y ya tiene su propia firma ganada en competencia dentro de un crew. Finalmente, se encuentra el escritor o nivel máximo. Se le da el nombre a quienes muestran una mayor calidad en sus obras. Son capaces de hacer diversas piezas de graffiti y retiene el reconocimiento y prestigio en la comunidad de los mejores exponentes.

De esta forma crecen nuevas formas de marcar territorio y hacer reclamos anónimos. Es la territorialización simbólica de la ciudad, por parte de quienes viven, resisten y sufren su periferia. Se trata de códigos urbanos para marcar límites no con otros grupos, sino con la sociedad del consumo y la propiedad privada. En respuesta, el estado y sus instituciones han procurado la desterritorialización del graffiti, mediante políticas y estrategias para “sacar de su territorio al movimiento graffitero mediante el alejamiento de su estado original”¹¹⁴. En esta dinámica hay que revisar los concursos de graffiti y las convocatorias para premiar la “creatividad de los chavos” que las autoridades locales y los centros juveniles como “Causa Joven” han lanzado recientemente para cooptar y controlar la manifestación callejera del graffiti. A tal grado que el Instituto Mexiquense de la Juventud llegó a crear el programa de fomento y apoyo a los movimientos contraculturales. Lo que dio pie al nacimiento del “graffiti institucionalizado”, como pieza producto de la política de fomentar y alejar de lo ilegal a los practicantes del graffiti libre, ilegal o callejero, mediante concursos, apoyos materiales y cobertura institucional y promoción política y laboral, dentro de las instancias existentes y creadas para ello, los centros de atención juvenil, los programas del Instituto Mexiquense de la Juventud y los festivales y concursos municipales de hip hop y graffiti.

El tesista concluye que controlar aquella expresión hace peligrar la poética transgresora del graffiti, una manifestación que se caracterizó por ser un arte que reivindicaba el existir de los colectivos más marginados.

Desde sus inicios el graffiti callejero se encuentra atravesado por la lógica de lo informal y lo formal. El primero entendido como el graffiti que no es solicitado y que se realiza en cualquier barda o lugar, durante la tarde, noche o madrugada fuera de la vigilancia policiaca y la mirada de las autoridades. Su realización es considerada como más apegada al espíritu clandestino y efímero de este arte callejero, ya que promueve la expresión individual del graffitero y la adrenalina de la búsqueda, realización y huida que implican su impresión oculta. Mientras que el graffiti legal es aquella pinta o mural que se hace por encargo de alguna autoridad o institución y que cuenta con el permiso del dueño del lugar para ocupar

¹¹⁴ Pérez, Javier. *Op. Cit.*, p. 12.

el espacio, o bien, es parte de una oportunidad comercial y política de intervenir la ciudad. En esta última pueden incluirse las figuras y rótulos para talleres mecánicos o pequeñas misceláneas, hasta las exposiciones organizadas por algún ayuntamiento o partido político.

En el año de 2000, surgen las primeras convocatorias del Instituto Mexiquense de la Juventud para premiar a quienes se dedican al graffiti y permitir muestras y pintas legales en espacios como la unidad deportiva Filiberto Navas o las propias instalaciones del instituto. Esta apertura permite valorar y abrir espacios de expresión a los crews y graffiteros que venían trabajando en municipios como Toluca, Metepec y Lerma. Por su parte, los jóvenes practicantes del “aerosol en la pared” comienzan a organizarse y participar en eventos y muestras que les permiten ganar visibilidad y socializar con otros crews y taggers de la zona. Sin embargo, el clientelismo y la manipulación de los políticos hicieron que muchos de los graffiteros volvieran al anonimato y la clandestinidad, mientras que otros pudieron arribar a nuevos espacios institucionales como la creación de un departamento para la cultura juvenil alternativa del Instituto Mexiquense de la Juventud, que le dio empleo a un puñado de ellos.

Los encuentros y desencuentros con las autoridades vinieron sucediendo con los cambios en ayuntamientos y puestos de decisión gubernamentales. Para el trienio de 2003 y 2006, el bando de policía y buen gobierno del ayuntamiento de Toluca se endureció con la práctica del graffiti y se penalizó expresamente su práctica, amenazando con crear un cuerpo de policía especializado para su vigilancia y prohibición. Dicho cuerpo antigraffiti nunca se formalizó en el organigrama de la policía municipal, pero se abrieron las puertas a toda clase de abusos y detenciones hacia quienes fueran sorprendidos pintando paredes y utilizando los sprays para expresar su arte. También se realizaron dos jornadas públicas para recuperar el espacio de la ciudad, al organizarse campañas para desaparecer el graffiti de la ciudad y blanquear con pintura anti-graffiti los lugares invadidos y rayados. El juego electoral y la imposibilidad de pintar todos los graffitis de la ciudad, terminaron por atemperar las primeras intenciones de las autoridades y al final de los trienios se organizaron dos concursos para premiar a los mejores graffiteros legales de la ciudad. Se

dispusieron entonces cortinas metálicas, obviamente no acordes para ello, donde los graffiteros ganadores mostraran sus piezas a concurso.

La creatividad y colorido nunca llegaron a estos espacios ya que los verdaderos graffiteros evitaron inscribirse donde se pedían sus nombres y direcciones para concursar y fueron estudiantes de diseño y arquitectura quienes dieron algo de legitimidad a tan abigarrado concurso. La ciudad continúa ocupada por el graffiti clandestino y el *bando de policía* y *buen gobierno* (de 2009), ha aceptado que sólo será penalizado aquel graffiti clandestino que sea denunciado por los propietarios y vecindados de las paredes afectadas y que puedan identificar a quienes lo han realizado. Haciendo de la prohibición un asunto de difícil comprobación y por lo tanto de una sanción impracticable y ridícula.



Graffiti en los pueblos (San Luis Mextepec), José A. Trejo S. (2010).



Graffiti-Hop (edad temprana); José A. Trejo S. y Guadalupe Nieto, 2011 (ensayo fotográfico).

Balance de la subcultura

Algunos episodios recientes han replanteado la importancia de la cultura del graffiti en nuestro país. En términos de la política de instituciones y algunos circuitos del arte contemporáneo, el graffiti es considerado un arte callejero digno de reconocerse y parte de la creatividad sociocultural de las culturas juveniles urbanas que tuvieron lugar en los años noventa. Por su parte, los gobiernos actúan sobre la problemática, asumiendo políticas de represión o cooptación según las circunstancias políticas y electorales prevalecientes.

Un repaso de algunos eventos recientes permiten señalar algunas críticas y puntos de discusión relevantes para esta investigación.

Algunas producciones de video y documentales facilitan registrar los orígenes y desarrollos del graffiti mexicano¹¹⁵. Llama la atención que gran parte de los protagonistas parece oscilar entre cumplir al pie de la letra un script del buen graffitero y un escepticismo por asumir compromisos claros sobre el entorno inmediato de las políticas sociales y culturales que les ha tocado sufrir. Es interesante cómo la mayoría evita definirse como una contracultura o abiertamente partícipes de la ilegalidad en que les han puesto instancias gubernamentales e ideológicas. Quizá la cotidianidad callejera enfrentada todo el tiempo con la autoridad policíaca y judicial les enseña que ya de por sí es difícil buscar algo de interlocución cuando su práctica es en todo momento un atentado a la propiedad privada y al espacio público vigilado y controlado por la política prevaleciente de cero tolerancia.

El primer hecho fue la organización de una exposición de murales y graffiti en el Museo de Bellas Artes, donde un taller sobre muralismo fue impartido a graffiteros de la ciudad de México. Dentro de las actividades tuvo lugar una mesa de discusión que puso a este arte callejero en el centro de una crítica y re-conceptualización. La mesa, realizada en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (el día 3 septiembre de 2009), contó con la

¹¹⁵ Nos referimos al programa Esquizofrenia del Canal 22, con los temas de hip hop: discursos sociales I y II, transmitidos los días 11 y 18 de diciembre de 2009. También se encuentran los testimonios de Alberto Cortés y Rolando Ortega Roco, *Otros nosotros: México: ciudad hip-hop*, DVD, México, Canal 22, CONACULTA y Educal, 2004. Dur.: 60 minutos; y Pablo Gaytán Santiago (Dir.), *Memoria del presente*, VHS, Video Popular y Cultural A.C./InterNeta, 2000, Dur.: 45 minutos.

participación de Lorena Wolffer, artista visual; Eugenio Echeverría, curador y promotor del Centro Cultural Border; Humo y Mobe, graffiteros del Colectivo Tekpatl; Denisse Mauries, titular de la Unidad Graffiti de la Secretaría de Seguridad Pública; y el ex graffitero Guillermo Heredia “Sr. Niuk”, quienes abordaron el tema “*La personalidad subversiva del graffiti: ¿característica o pretexto?*”.

En el caso de Eugenio Echeverría, curador y promotor del Centro Cultural Border, consideró que si bien el graffiti tiene mucha presencia en nuestra sociedad, tanto en pintas en la calle, medios de comunicación, estrategias de marketing, galerías y museos, falta un debate constructivo y un acercamiento serio desde el punto de vista teórico, artístico y sobre todo sociocultural, haciendo hincapié en este último porque consideró que es la esencia del graffiti.

“El discurso del graffiti es por todos conocido como una cuestión de identidad, pertenencia, enfrentamiento social y movimiento contracultural, pero creo que ha caído en la retórica. El graffiti actualmente parece haber sufrido un proceso muy claro de institucionalización, pero estamos en un punto donde no sabemos si será neutralizado o morirá, o tendrá la capacidad de influir y cuestionar el orden social establecido”¹¹⁶.

Por su parte Guillermo Heredia “Sr. Niuk”, aseguró que el graffiti ha sido domesticado, algo lógico si se considera que todo movimiento artístico tiene un tiempo de vida. “El graffiti lleva 40 años produciéndose y ya agotó sus posibilidades como tal, se volvió críptico y autorreferencial, es demasiado complaciente. Empecemos a tener una actitud crítica, dejemos de chillar cuando ponemos el dedo en la llaga, hay que aceptar y discutir los puntos para una evolución conceptual”. El ciclo *Graffiti, ¿un nuevo muralismo?* surgió en el contexto de la muestra “Contra la pared”, organizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes y la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal, en la que se conjuntó a 15 equipos de graffiteros que reinterpretaron los murales que resguarda el Palacio de

¹¹⁶ Cfr. www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=1917.

Bellas Artes y que se exhibieron durante los meses de septiembre y octubre de 2009, en unos tabloneros que circundaban el recinto.

Un segundo episodio lo fue el primer encuentro de Arte Urbano, subtítulo “*Identidades alternativas en la ciudad de Morelia*”, llevado a cabo en la Casa de Cultura durante el mes de octubre de 2009. El ensayo central fue la organización de una magna exposición de crews y colectivos, que pudieron presentar sus obras y logros basados en sus propias creaciones culturales. En el espacio de una mesa de trabajo, coincidieron estudiosos de lo contracultural y actores de la misma, provenientes de la literatura independiente. Quizá el despliegue de recursos y apoyos por parte del Instituto Michoacano de la Juventud, le obligó al escritor J. M. Servín a criticar el papel que actualmente están jugando los colectivos y los llamados movimientos alternativos en el ámbito de la cultura local. El argumento presentado es que hasta el momento el reconocimiento de estudiosos y académicos de la novedad que representan estos grupos y colectivos, no se ha acompañado por una actividad más crítica y beligerante con el statu quo, de parte de estos actores juveniles. Lo que tarde o temprano los conduce a la misma adhesión e inconsciencia, que mantienen otros grupos juveniles que no recurren a la llamada alteridad para reconocerse y manifestarse social y culturalmente. Se expresó, por ejemplo, cómo los *emos* pueden ser tan conservadores y reaccionarios como otros grupos juveniles que no manifiestan un estilo supuestamente disruptivo y emergente. Vale la pena considerar en qué medida los crews y demás tripulaciones del graffiti urbano son convergentes o divergentes con la cultura dominante o hegemónica.

Un tercer suceso, lo fue la premiación y apertura del graffiti en el museo León Trotsky de la ciudad de México, donde luego de una exhibición y premiación, se pasó a la exhibición en galería de las obras y pintas ganadoras y representantes del arte urbano, que predomina en las calles de la ciudad. Lo que destaca es una apreciación creciente como técnica pictórica, con estilos y formas de expresión contrastantes y dignas de exhibición en vitrinas y galerías. Aunque el punto de partida es el aerosol y un muro, el desarrollo como arte urbano le permite acudir a los pinceles y otras técnicas que no todos los graffiteros se permiten. Se trata de la entrada con aerosol de un estilo de vida callejero a una forma de ganancia y

reconocimiento en museos y circuitos culturales emergentes, donde la posibilidad del arte callejero está en su inclusión en prestigeadas firmas de ropa o calzado deportivo, a la par de una nueva manera de obtener prestigio y reconocimiento social.

Finalmente, regresando a nuestro estudio de caso, tenemos la coincidencia entre la madurez de algunos crews y la oportunidad de trabajar conjuntamente con instituciones con políticas públicas específicas para los jóvenes. En el mes de agosto de 2009, la unidad de atención al deporte en el Estado de México lanza un concurso de graffiti con la finalidad de darle color y motivos deportivos a la pared circundante de la ciudad Deportiva en Zinacantepec. A propósito, una conjunción de grupos graffitero responde a la convocatoria y permite la participación no sólo de crews y graffiteros ya consolidados, sino también de aquellos que inician en la práctica del mural con aerosol. Dando paso a las primeras experiencias de trabajo conjunto entre autoridades y crews y grupos reconocidos por la calidad y validez de su arte callejero.

“La idea original como proyecto del grupo Crea, era desarrollar un mural temático en La Deportiva. Pero coincidió que también ellos (autoridades del deporte) querían realizar un concurso de graffiti enfocado hacia el deporte, dado que es una unidad deportiva... El primer lugar se va a llevar un kit deportivo, beca deportiva de un año, reconocimiento y su medalla. Segundo lugar kit deportivo, beca y también reconocimiento y para el tercer lugar, un kit deportivo... Hay variedad de crews. Ahora es interesante porque lo he visto. Vienen nuevos chavos, que apenas van iniciando en esto. Hay de todo, algunos con talento y mucha práctica y otros que apenas van empezando (Zense)”¹¹⁷.

La práctica del graffiti callejero ha llamado nuestra atención por su irrupción masiva y su componente juvenil inmediato, también por convertirse en continuidad y ruptura en las tradiciones de protesta juvenil precedentes. Como una experiencia colectiva reciente, no deja de reconocerse en los autores revisados que su conformación es una respuesta eminentemente urbana de los jóvenes que se agrupan en tripulaciones o *crew*, para dar

¹¹⁷ Entrevista en La Deportiva de Zinacantepec, Estado de México, 23 de agosto de 2009.

cobertura a los escritores (*writers*) y facilitar la interacción de los miembros llamados graffiteros (*graffers*). También que mediante diversas técnicas como el uso diversificado del aerosol, la plantilla, el mural y el aerógrafo, han construido toda una escala de expresividad artística en la calle, que mantiene su apego a los cánones de la subcultura hip-hop, el cómic, el pop y lo alternativo frente a lo comercial y el orden político imperante.

En este sentido, el graffiti urbano expresa las inquietudes de los jóvenes contemporáneos y artistas maduros que mediante la pintura en la pared responden a los procesos de homologación cultural y conformidad política, mediante estrategias de acción y liberación para ocupar, irrumpir y aparecer en los reductos que deja la privatización modernizadora de la ciudad en sus afanes de establecer centros comerciales, lugares de tránsito asépticos y grandes avenidas para el tránsito vehicular.

El graffiti y sus tripulaciones de jóvenes silenciosos, representan una resistencia silenciosa e irruptiva, frente a los cambios que padecen jóvenes urbanos en una sociedad cimbrada por la soledad urbana, la cancelación de lo público y el predominio de la especulación inmobiliaria y comercial que se impone cada día sobre los espacios públicos de la ciudad.

A manera de un cierre que deja abiertas varias posibilidades de resolución de la conflictividad urbana del graffiti, tenemos la continua crítica a sus filos más institucionalizados y repetitivos, como puede ser el graffiti que se realiza por encargo de alguna institución gubernamental o privada. Donde al graffitero se le conduce a “solicitar permiso y aguardar el momento” en que la autoridad o empresario le asigne tiempo y lugar para expresarse. Para muchos de *graffers*, las continuas políticas de criminalización y penalización del graffiti callejero, le han ganado lugar al gusto por la adrenalina y la práctica de la pinta ilegal. Las premiaciones, las becas y los concursos tienden a domesticar las prácticas más salvajes, disruptivas y experimentales del graffiti urbano y a establecer un orden institucional de viejas historias, crews agotados y personajes consagrados. El reconocimiento institucional por lo individual, genera rupturas con la solidaridad de grupo y la acción colectiva que se encuentra en la experiencia del graffitero creador.

La apertura de algunas galerías y el reconocimiento para que los exponentes del arte sucio de la calle ingresen a las instituciones culturales de la sociedad, pueden significar también otra forma de domesticar y hacer perder el carácter creativo e irruptor del *graffer*. Aunque también podrían darse colaboraciones novedosas que ayuden a romper con la idea de artista de elite y artista popular. Sin embargo, las oportunidades para construir este camino de encuentro y colaboración se encuentran aún intervenidas por los intereses de la ganancia económica y el control político.

Las experiencias de ubicuidad de los *graffers* parece predominar, mientras dejan que parte de su manifestación se institucionalice en las paredes que "donan" las autoridades públicas y los programas que organizan los institutos de atención a la juventud, ensayan nuevas maneras de organizarse y crecer como artistas y colectivos, en experiencias más horizontales e informales que aún se practican en galerías independientes, espacios alternativos y las paredes en pueblos y comunidades periféricas a las ciudades.

TERCERA DISIDENCIA



FOTO: JOSÉ A. TREJO S. (2006).

CONCLUSIONES

Tras los rastros de la rebelión juvenil

Para la historia se abre una veta de trabajo importante y todavía incipiente para el caso de México y América Latina: la historia de las culturas juveniles que han protagonizado la dinámica cultural de la segunda mitad del siglo pasado. En ellas, conjuntamente con los movimientos feministas y aquellos de carácter étnico, se configuraron nuevos espacios de expresión sociocultural, donde florecieron nuevas utopías frente a la expansión del modelo capitalista tardío. Como parte de ello, una serie de pensadores apostó por esos movimientos considerando que podían sustituir el papel unívoco como agente revolucionario del sujeto obrero y fueron estos últimos quienes también crearon sus principales interpretaciones y representaciones.

Dos obras son emblemáticas al respecto: *El hombre unidimensional* (1964) del filósofo Herbert Marcuse y *El nacimiento de la contracultura* (1968) de Theodore Roszak. En el primero se ofrece una visión crítica de las sociedades surgidas después de la posguerra, tanto el capitalismo occidental como el comunismo soviético se convierten en sistemas represores. Marcuse argumenta que la sociedad industrial crea falsas necesidades las cuales integrarían al individuo en el existente sistema de producción y consumo, focalizado a través de los medios de comunicación masiva, la publicidad y el sistema industrial. Este sistema daría lugar, según el autor, a un universo unidimensional, con sujetos con "encefalograma plano", donde no existe la posibilidad de crítica social u oposición a lo establecido. Marcuse también analiza la integración de la clase trabajadora en la sociedad capitalista y las nuevas formas de estabilización. Todo esto, cuestionando los postulados marxistas del proletariado revolucionario y la inevitabilidad de la crisis capitalista. La conclusión de Marcuse es que el sujeto revolucionario no puede estar constituido ni por el sub-proletariado urbano ni por los intelectuales. La solución, según el autor, es "despertar y organizar la solidaridad en tanto que necesidad biológica para mantenerse unidos contra la brutalidad y la explotación humanas".

"El individuo unidimensional se caracteriza por su delirio persecutivo, su paranoia interiorizada por medio de los sistemas de comunicación masivos. Es indiscutible hasta la misma noción de alienación porque este hombre unidimensional carece de una dimensión capaz de exigir y de gozar cualquier progreso de su espíritu. Para él, la autonomía y la espontaneidad no tienen sentido en su mundo prefabricado de prejuicios y de opiniones preconcebidas"¹¹⁸.

Su influencia se dejó sentir durante los movimientos juveniles contestatarios de Estados Unidos y Europa occidental de la década de los sesenta, se le atribuye una suerte de paternidad ideológica con los mismos, porque consideraba su potencial revolucionario y consideraba que la protesta juvenil era la primera línea de lucha en contra de la sociedad consumista.

Por su parte, Roszak acuñó el término en 1968 para referirse a la actividad rebelde de la juventud de los años 60 y sus mentores ideológicos. Los grandes iniciadores de la revolución contracultural fueron los *beatniks*: Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs forjadores de una identidad inconformista y, a la postre, cimientos del movimiento *hippie*. En la segunda mitad de los sesenta Timothy Leary, Ken Kesey, Alan Watts y Norman O. Brown, entre otros, desarrollaron la teoría y praxis contracultural, convirtiéndose en cabezas visibles del movimiento. Una manifestación contracultural es el cómic underground, surgido en Estados Unidos, y cuya influencia se hizo sentir en otros países, como en el área de Iberoamérica. Tampoco la música pop de la época se entiende sin este contexto intelectual y social: la cantante de *blues* Janis Joplin fue el símbolo femenino de la contracultura de los sesenta, y otros artistas muertos en plena juventud, como Jimi Hendrix y Jim Morrison, fueron considerados también como mártires e iconos del movimiento.

La cultura juvenil generada por la posguerra, caracterizada por sus nuevos niveles educativos y capacidad de consumo, esencialmente urbana y apegada a señas de identidad

¹¹⁸ Cfr. Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 1964.

global como la música y un estilo de vida disipado, se convirtió en “la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y mujeres urbanos”¹¹⁹.

Las características de esta nueva condición sociocultural pueden centrarse en dos grandes premisas: era populista e iconoclasta. En la era del imperialismo tardío, las influencias culturales empezaron a actuar sistemáticamente de abajo arriba gracias al impacto de las nuevas artes plebeyas y el cine, el entretenimiento de masas por excelencia. A partir de los años cincuenta, los jóvenes de clase media y alta, cuando menos en el mundo anglosajón, que marcaba la pauta del nuevo orden juvenil global, empezaron a aceptar como modelos la música, la ropa e incluso el lenguaje de la clase baja urbana, o lo que creían que lo era. El uso de la mezclilla como emblema juvenil provenía de las clases obreras industriales y mineras, la música rock tenía sus raíces profundas en el *rythm and blues* de los *guettos* negros y el caló juvenil intentaba recuperar la audacia del lenguaje barrial y sub-urbano. Si anteriormente habían sido los jóvenes más acomodados de la clase trabajadora quienes habían adoptado los estilos de la moda de los niveles sociales más altos o de subculturas de clase media como los artistas bohemios, en algún momento los papeles se invirtieron, el mercado de la moda joven trabajadora obtuvo autonomía y reconocimiento adoptada por los jóvenes de clase media urbana. Este giro populista de los gustos de la juventud de clase media y alta en occidente encontró sus paralelismos en el tercer mundo, como la conversión de los intelectuales brasileños en adalides de la samba, como señala el historiador Eric Hobsbawm; lo mismo puede rastrearse algo de ello en el fervor revolucionario que en política e ideología mostraron los estudiantes de clase media en los setenta, al buscar en el lenguaje urbano popular, la música étnica y el pelo largo algunos símbolos unívocos de su radicalismo.

El carácter iconoclasta de la nueva cultura juvenil afloró con la máxima claridad en los momentos en que se le dio discursividad intelectual, como en los carteles que se hicieron

¹¹⁹ Hobsbawm, Eric, *Historia del Siglo XX*, Capítulo XI, La revolución cultural, Barcelona, Crítica, 1995, p. 331.

universales del mayo francés del 68: “Prohibido prohibir”, y en la máxima del radical líder del movimiento Dany el Rojo, Daniel Cohn-Bendit, de que “uno nunca debe fiarse de alguien mayor a los treinta años”. Contrariamente a lo que pudiese parecer en un principio, estas no eran consignas políticas en el sentido tradicional, ni siquiera en el sentido más estricto de abogar por la derogación de leyes represivas. Hobsbawm considera que no era ese su objetivo, sino que eran anuncios públicos de sentimientos y deseos privados. Al igual que otras consignas similares para ellos lo importante no era lo que los revolucionarios esperasen conseguir con sus actos, sino lo que hacían y cómo lo sentían al hacerlo. Por ello la idea de hacer el amor y hacer la revolución no podían separarse con claridad en esta generación, aunque pudiera confundir a los políticos profesionales. La liberación personal y la liberación social iban, pues, de la mano, y las formas más evidentes de romper las ataduras del poder, las leyes y las normas del estado, de los padres y de los vecinos eran el sexo y las drogas. Lo significativo de este rechazo es que no se hiciera en nombre de otras pautas de ordenación social, sino en el nombre de la ilimitada autonomía del deseo individual, con lo que se partía de la premisa de un mundo de un individualismo egocéntrico llevado hasta el límite. Y como señala Eric Hobsbawm, la principal paradoja de quienes se rebelaban contra las convenciones y las restricciones partían de la misma premisa en que se basaba la sociedad de consumo, o por lo menos de las mismas motivaciones psicológicas que quienes vendían y hacían propaganda de los productos para consumo.

Para hacer su estudio y traducción a países como el nuestro hemos acotado algunas rutas de carácter sociológico y antropológico. Al estudiar prácticas de rebelión y activismo contracultural, se propuso actualizar el término de anomia social. Al respecto, la obra de Jean Duvignaud fue de utilidad porque su concepto anomia designa las manifestaciones que acompañan el difícil tránsito de un tipo de sociedad que se degrada a otra que le sucede con la misma continuidad y que no ha tomado todavía forma, permitiendo explorar el cambio cultural.

A partir de este concepto, Jean Duvignaud muestra cómo las sociedades transformándose provocan numerosas reacciones imprevistas en los individuos. Aparecen comportamientos

inéditos, las normas son contestadas, la marginalidad y la disidencia se enriquecen con nuevas fuerzas. Partiendo de este planteamiento, el autor reflexiona sobre el lugar y el rol que deben tener las ciencias sociales en una sociedad que vive permanentemente sometida a fuertes perturbaciones. En el presente, la anomia tendría más un carácter generalizado que minoritario y las personalidades marginales serían masivas, por lo que ayudaría entender el tipo de personalidad que le caracteriza al fenómeno: seres divididos por un conflicto irresoluble. Los individuos marginales parecen impulsados por su contradictorio entorno cultural hacia una mayor creatividad.

A su vez, luego de repasar los enfoques más recurrentes en el estudio de las culturas juveniles rebeldes, hemos intentado presentar sus principales aportaciones.

En nuestra primera parada ha resultado de interés considerar la contracultura de los jóvenes que disienten, tanto en su forma restringida como en su concepción general. En la primera, se considera que la contracultura en México fue una extensión de la influencia de la norteamericana en cuanto a sus logros más visibles: la creación de una corriente expresiva subterránea donde la poesía y la literatura se presentaban como centrales, la exploración de una subjetividad nueva gracias al uso de sustancias alucinógenas y la práctica de un activismo y comunitarismo que pretendía transformar los roles tradicionales de la familia, mediante la extensión de la cultura hippie y la creación de comunas sexuales y domésticas que experimentaron nuevas relaciones de grupo. Mientras que en la segunda, la contracultura es una estación más de la continua dialéctica de rebelión e integración que ha caracterizado a las distintas generaciones de jóvenes inconformes en la segunda mitad del siglo XX.

La primera acepción nos ha permitido recuperar toda una serie de experiencias e historias particulares en el ámbito de la cultura urbana en México, donde el término contracultural le ha permitido a varias generaciones expresarse y constituirse en grupos literarios, espacios alternativos y asociaciones artísticas que se apartan de los canales establecidos por el estado y las grandes personalidades intelectuales que a su política cultural se asocian. La gran revuelta al respecto, es un vasto campo de experimentación donde escritores, artistas y

bohemos en su mayoría herederos de la tradición contestataria estudiantil de los sesenta y setenta, pueden expresarse y disentir con entera libertad y con independencia de las regulaciones y lealtades políticas prevalecientes en la élite cultural y políticas, que monopolizan las instituciones culturales del estado. La contracultura mexicana se ha anclado más en la experiencia de jóvenes inconformes que han moldeado su rebeldía en ámbitos y circuitos llamados alternativos o subterráneos, como una manera de desmarcarse de los viejos esquemas de subordinación y cooptación política prevalecientes en el mundo establecido de la cultura. La contracultura mexicana es más una revuelta contra el control y monopolio del estado en la creación y reproducción de la cultura y las artes, que una manifestación generacional y concreta como su contraparte en Norteamérica.

En su concepción generalizada la contracultura es la etapa más visible y masiva de la protesta juvenil de posguerra. La protesta ha estado presente en todas las sociedades que experimentan un profundo cambio social y cultural, los jóvenes han sido, cuando menos para el siglo XX, los protagonistas centrales de esta mutación. Sin embargo, para una historia cultural es necesario contextualizar sus manifestaciones y que los hechos presentados nos permitan profundizar en sus alcances y efectos precederos.

Al respecto acudimos a trabajos más de orden antropológico y sociológico. Como la revisión de los aportes de los llamados estudios culturales para analizar las reacciones y respuestas de los jóvenes ingleses ante los cambios estructurales de la sociedad y su resolución por la vía de la esfera simbólica. Para abordar dicha cuestión, los autores de la también llamada Escuela de Birmingham acuñaron el término de subcultura.

Con tal concepto, los autores que confluyen en los estudios culturales tratan de explorar, a través de la práctica etnográfica y el análisis de los valores y las significaciones vividas, las formas de resistencia de los grupos dominados frente a los dominantes, aunque aquellos terminarán incorporados tarde o temprano a la cultura hegemónica. La denominada Escuela de Birmingham es un campo de trabajo de carácter interdisciplinario, que aborda la cuestión de las subculturas juveniles que se han formado en respuesta a los cambios sociales y culturales del capitalismo tardío en Europa e Inglaterra de manera particular;

donde las subculturas emergentes que estudian cómo los hippies, los Tedie-Boys, los punk, los *skinheads* y los *holligans* importan por sus raíces de clase y por la novedad cualitativa de su presencia contemporánea.

El modelo de subcultura juvenil puede retomarse para analizar e interpretar cómo los grupos juveniles construyen respuestas culturales para sus condiciones contradictorias y conflictivas a nivel material y social. La apelación a un modelo o estilo de vida cultural permite que grupos y conjuntos de jóvenes puedan acceder a un repertorio de estrategias y respuestas, para la negociación, resistencia y, en su caso, lucha contra la cultura dominante o hegemónica que busca su subordinación y control en el espacio de la ideología y la cultura.

A pesar de las críticas recientes¹²⁰ a las soluciones intermedias a nivel teórico de esta Escuela y a sus secuelas en el campo de la antropología y la sociología, nos parece pertinente relanzar la premisa más importante de esta escuela para analizar cómo los jóvenes se hacen de una solución cultural para responder a las dinámicas y contradicciones de la sociedad que los domina y excluye en ámbitos como la familia, la educación y el empleo. El estudio del estilo subcultural en los jóvenes nos permite recuperar la infraestructura de las relaciones de grupo, sus actividades más significativas y sus contextos sociales más definitorios como la clase social, las relaciones de poder y resistencia, las subjetividades en juego y las prácticas de identidad de grupo.

Con el advenimiento de nuevas formas de violencia social y vida urbana en la ciudades del mundo, distintos autores han recurrido a la metáfora de mutación cultural del sociólogo francés Michel Maffesoli: la emergencia de las *tribus urbanas*. Esto para dar cuenta del nuevo fenómeno cultural producto de la sociedad de masas en la era post-industrial o tardía del capitalismo, los hijos del posmodernismo contemporáneo. En Iberoamérica, la “tribu urbana”, fue un termino acuñado por los promotores de la Movida Madrileña de los años 80 para referirse a lo que se dio a llamar la “gente guapa”, gentes amante de la música y de la

¹²⁰ Cfr. Reynoso, Carlos, *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: Una visión antropológica*, México, Gedisa, 2000.

vida nocturna. Con el tiempo el término cambió de sentido y pasó a designar a núcleos de jóvenes agrupados en torno a las distintas tendencias musicales, modas y hábitos de consumo. Actualmente ha adquirido un sentido negativo, las tribus urbanas hoy en día se asocian a grupos violentos, algunos de ideologías fascistas o neonazis, salvajismo de los que actúan sin freno, sin atender a normas y donde lo que prima es la ley del más fuerte; son bandas juveniles, según estudios de psicología social de inadaptados e inconformistas. En América Latina, algunos medios de comunicación hacen eco de sus significados sociológicos para referirse a fenómenos tan dispares como la violencia de las pandillas urbanas, la presencia de los *maras* en Centroamérica o las distintas modas juveniles en torno a un estilo definido: lo *emo*, lo *dark*, lo *indi* o lo *skato*.

Lo cierto es que ha permitido dar cuenta de las nuevas socialidades que presentan las culturas juveniles en las urbes, a partir de la década de los ochenta. Su presencia es sintomática de nuevas transformaciones culturales y sociales. El fenómeno de las subculturas juveniles vuelve a asomarse en el panorama urbano como respuesta (ambigua y desesperada) al exceso de individualismo prevaleciente, en general a causa del aplastamiento del estímulo social colectivo al que lo someten las grandes urbes.

Al revisar los supuestos básicos en que descansa esta nueva interpretación del malestar e inconformidad de las juventudes, nos hemos encontrado que el concepto ha sido utilizado como actualización de la subcultura, para dar cuenta y registrar en las capas más jóvenes de la población, una lógica social mucho más dionisiaca, con un culto a la subterrneidad en donde lo importante será vivir con la gente más próxima, un alejamiento de lo político para adentrarse en lo que los griegos llamaban *Thiasis*, es decir el secreto compartido, la nocturnidad, el espacio de ensueño y de los encantamientos ¹²¹.

Siguiendo esta argumentación, los jóvenes buscan la integración social en pequeños grupos de individuos con problemas y aspiraciones similares, pero tampoco se tiene claro cuales son sus aspiraciones o sus motivaciones, aunque las características como el barrio de residencia, etnia o raza, clase social, ideología política, credo religioso, forma de vestir o

¹²¹ Costa, Pere-Oriol, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 56.

gustos musicales, sirven para agrupar y diferenciar unas tribus de otras. Los jóvenes que en la actualidad conviven en alguna de las tribus urbanas, de alguna manera, responden a esta tipología, ya que cada disfraz implica la aceptación de un código de conducta ideada por un líder del grupo. En estos se adquiere una identidad, un lenguaje, unos enemigos o unos amigos.

Sin embargo, el énfasis es nuevamente puesto hacia la observación interior de estas agrupaciones, y los contextos y relaciones de poder y conflicto mayores parecen diluirse en una metáfora del cambio al margen de la sociedad convencional, mediante valores específicos: a) afirmación del yo, en y con el grupo; b) defensa de valores y territorios propios y exclusivos; c) y el establecimiento de recorridos activos en la ciudad, según una lógica del hacer que es, sobre todo, un sentir y un tocar¹²². El resultado es una cartografía múltiple y continuamente inacabada mientras venga la próxima generación tribal del momento.

El propio texto de los autores referidos, no termina por romper y mostrar cómo el modelo del tribalismo contemporáneo supera o mejora el construido por la Escuela de Birmingham. El ansia por colocarse a la punta del uso del término de tribalismo les lleva a enumerar los logros de los estudios culturales para dar cuenta de que el fenómeno del tribalismo sólo sirve para detectar la presencia de ciertas subculturas juveniles, que se conforman entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia real o simbólica.

El modelo de interpretación de los neotribalismos contemporáneos sirve para cautivar con la variedad de sus neologismos: comunidad emocional, energía subterránea, sociabilidad dispersa, fisicidad de la experiencia. Ya en términos teórico-metodológicos, el esfuerzo de investigación queda reducido a una cuestión de inventario juvenil, siempre incompleto y a destiempo a causa de la propia dinámica socio-cultural de los jóvenes contemporáneos.

Para revisar el asunto, nos proponemos reintroducir la cuestión del poder y las relaciones de los microgrupos con la sociedad mayor, que la escuela de estudios culturales siempre mantuvo como eje central de sus trabajos. Sin embargo, la cuestión de la clase social puede resultar ahora menos central que antaño, porque otras referencias como la herencia étnica y la cuestión intergeneracional pueden competir de la misma manera que el origen de clase.

¹²² *Op. Cit.*, p. 34.

Para ello, basamos algunas direcciones de trabajo hacia la recuperación del modelo de control cultural de la antropología mexicana, que permite redimensionar las cuestiones del poder y las relaciones con la sociedad mayor de los grupos subordinados. Con la idea de construir una antropología de la resistencia y la contra-hegemonía de los grupos subalternos.

Discrepancia estudiantil

Al abordar la cuestión de la disidencia estudiantil de 1976-77, hemos querido darle un énfasis distinto al interpretado por la investigación histórica social. Sin menoscabo del reconocimiento de que la efervescencia vivida en aquellos años no puede ser separada de la historia de los movimientos estudiantiles mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Ya que compartimos la idea de que después del traumático suceso de 1968, la mayor parte de la disidencia estudiantil se trasladó a las regiones interiores del país, donde según los contextos regionales del poder político y económico, las rebeldías estudiantiles fueron a su modo enfrentamientos y desafíos al autoritarismo político y los órdenes conservadores en su conformación local.

No fue nuestra intención explicar las distintas causas de la emergencia y declinación del movimiento mismo, sino sólo ilustrar que los acontecimientos de la huelga estudiantil de 1976-77 fueron producto de un ambiente, y en particular, de una conexión con las fuerzas de la incipiente contracultura juvenil mexicana.

En lo específico, el movimiento estudiantil y la huelga de 1976-1977 en la Universidad Autónoma del Estado de México, pueden interpretarse como producto del malestar generacional del alumnado creciente en provincia, que tenía que enfrentar autoridades que representaban parte del poder y control político de los gobernadores en el resto de la sociedad. Las luchas de los estudiantes eran parte de una demanda generalizada por liberar los derechos políticos de los ciudadanos y por hacer de la universidad pública una institución que no reprodujera el orden político autoritario de la época. Las autoridades universitarias eran vistas como apéndices del estado mexicano y alejadas de las necesidades

académicas apremiantes del estudiantado (más bibliotecas, más aulas, profesores mejor pagados, programas académicos actualizados) por encontrarse mejor inmiscuidos en asuntos de poder y control políticos.

Este malestar generacional se fue politizando y conformando en experiencias de luchas y organización continuamente enfrentadas al orden tradicional y autoritario de la universidad. Desde el año de 1973, la universidad fue presentando diversos movimientos y protestas protagonizadas por los alumnos que pedían mejorar la calidad de la enseñanza y mayor participación en la toma de decisiones de sus escuelas y facultades. A lo que se sumaría una estrecha vinculación con las doctrinas revolucionarias de la época, como la praxis del marxismo y la recreación de experiencias activistas y populares como una forma de ventilar y abrir las puertas de la universidad al pueblo.

En 1972, un grupo heterogéneo de estudiantes organizan un proyecto alternativo para abrir la universidad local ante un enorme número de aspirantes rechazados al nivel medio superior: la Preparatoria Popular Toluca. En torno a ese proyecto inician otro más provocador en esa época en una sociedad conservadora como Toluca: una comuna que pretendía romper las ataduras de propiedad de la sociedad burguesa.

Sin embargo, no todo el estudiantado se encontraba politizado por el radicalismo proscrito de izquierda. Las experiencias de lucha y movilización fueron más un producto de las necesidades de un estudiantado que apenas se urbanizaba y alcanzaba conciencia de su propia identidad, como da cuenta la película *Un año perdido* del cineasta local Gerardo Lara, quien también participó de la efervescencia setentera en la universidad del Estado de México.

Las propias autoridades universitarias con su malogrado control político, que favorecía el clientelismo y la represión violenta de los estudiantes al promover la llamada Federación Estudiantil, fueron orillando al estudiantado a delimitar su campo de acción más allá de las aulas. Las constantes intervenciones en las elecciones internas de escuelas y facultades para cercar o romper con las experiencias de representatividad democrática de los maestros y

estudiantes fueron ahondando la brecha entre aquéllas y la comunidad universitaria. De ahí que las dos reelecciones buscadas por los rectores Guillermo Ortiz Garduño en 1972 y la de Jesús Barrera Legorreta en 1976, resultarán en detonantes para que la protesta y movilización estudiantil prendiera.

A diferencia de la contracultura juvenil de los años sesenta en el mundo anglosajón, la contracultura mexicana se manifiesta tardíamente en los setenta y a la zaga de los movimientos estudiantiles sumamente ideologizados, y cuando la oleada de los mismos se encontraba ya diseminada en la sociedad mexicana. Sin embargo, el color, la fiesta y la inconformidad siempre estuvieron presentes en sus asambleas y manifestaciones. Un acontecimiento lúdico y político, emergiendo como una necesidad de existencia hasta entonces rechazada en y por la sociedad normal y la política normal, como convienen los teóricos que sí reconocen el acontecimiento de la revuelta iniciada en 1968.

La rebeldía estudiantil no podría entenderse sin la aspiración a construir una verdadera comuna radical y utópica al interior de las universidades. La novedad de ello: “el gran paso hacia la revuelta y la diversión”. En el plano personal, supuso una transformación que materializó en el rechazo del orden universitario interno (los órdenes internos fueron su blanco) y un examen de pasaje a la sociedad (ruptura con la funcionalidad del título), y en el plano colectivo, afirmarse en y contra la sociedad (un ritual de paso que les enfrentaba directamente contra las fuerzas del estado).

Había surgido una especie de revolución cultural juvenil, que llevaba en ella una reivindicación a la vez libertaria y comunitaria, existencial y social. Se trata de la aspiración generacional por vivir la vida, que ya no se ve tan reprimida e inhibida como en los años 60. Adoptando un aspecto a veces iluminista e ingenuo y otras furioso o desesperado. A partir de entonces, la relación de aquel sector con el estado ya no sería la misma. Las clases medias, beneficiarias del crecimiento y el autoritarismo mexicanos, abandonaron su esencial pasividad y conformismo y se convirtieron en auténticas interlocutores del poder.

La distancia con el mundo adulto se ahondaría y los jóvenes comenzaron a crear sus propios universos y entornos de socialidad e identidad cultural. Los sesenta poco o poco comenzaron a madurar en los setenta de la provincia. Aunque el activismo y la contracultura fueran sólo directamente promovidos por minorías ideológicas en las universidades y pequeñas comunas de jipitecas, su influencia en el resto de la juventud mexicana no dejaría de cimbrar y hacer crujir los mecanismos del consenso social y cultural del régimen político después de su aplastante autoritarismo, contra la disidencia juvenil en Tlatelolco y Avándaro.

Con esta idea intentamos recuperar la originalidad de todo el movimiento estudiantil, que significa una brecha en el orden autoritario mexicano, para la posterior decantación de las discrepancias juveniles.

Rebeldes del maguey

Una de las voces disonantes juveniles más vitales lo ha sido el punk mexicano, que se ha expandido en varios nichos matris del país. Especialmente para implantarse entre jóvenes de las clases populares y de origen indígena, tanto en las ciudades como en los pueblos y comunidades pos-rurales del país. Muchos de estos jóvenes han encontrado nuevas formas de protesta y resistencia en los colectivos anarco-punks, otros más deambulan en las formas expresivas y alternativas de los géneros musicales post-punks y otros tantos se quedaron varados en los problemas de las drogas del sistema que tanto cuestionaron. Sin embargo, se puede encontrar todavía que aunque la cresta del movimiento punk ha pasado, muchos de sus protagonistas y adherentes continúan buscando formas nuevas de expresar su luchas contra el consumismo alienante y las formas autoritarias de control y manipulación políticas del mundo contemporáneo, sea a través de proyectos que utilizan el *fanzine*, el video o cualquier otra forma de expresión que permita ventilar la contracultura punketa.

El movimiento punk también llegó a través de la frontera a principios de la década de los ochenta, según registra el juvenólogo Manuel Valenzuela¹²³, lugar donde algunos jóvenes lo asumen para mostrar su inconformidad. Para este autor, el punk no se relaciona a partir del barrio (como los cholos), sino que su identificación se establece por la música y, posteriormente, por el vestuario o la concepción de la vida. El punk ha adoptado una serie de elementos contraculturales que van desde el vestuario hasta ciertos códigos de comportamiento. En el primero, la dimensión estética comprende elementos grotescos de negación a los patrones convencionales de belleza, hasta aquellos que poseen una cualidad artística en su expresión.

“Los punks son nómadas urbanos hermanados por un sentimiento común de rechazo desigual hacia una serie de valores sociales; es angustia, rebeldía, impotencia y energía creadora. Sus parámetros se enfocan contra el perfil acechante de la muerte, ataviada de ropas militares, racismo, sexismo, misiles nucleares, represión, consumismo, drogadicción, hambre y miseria”¹²⁴.

Con respecto a lo segundo, los jóvenes punk no se identifican con el sistema social ni comparten sus patrones culturales. Ellos tratan de comunicarse con otros códigos y rechazan explícitamente al “sistema”, asumiendo posiciones contraculturales.

En palabras de uno de sus intelectuales orgánicos, Pablo Gaytán¹²⁵, el punk no sólo arremete mediante sus letras y música, sino que se convierte en todo un movimiento juvenil subterráneo cuando vocifera a través de sus propias significaciones culturales (el baile, el lenguaje y el *fanzine*).

¹²³ Nos comenta el mismo Manuel Valenzuela: A Tijuana, el punkismo llegó aproximadamente en 1978 a través de revistas y cobró fuerza a partir de la formación del grupo Solución Mortal, en 1982.

¹²⁴ Valenzuela Arce, José Manuel, *El futuro ya fue. Socio-antropología de los jóvenes en la modernidad*, El colegio de la Frontera Norte/Casa Juan Pablos, 2009, p. 282.

¹²⁵ Cfr. Gaytán Santiago, Pablo, *Desmadernos: crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

El punk ha desarrollado una serie de elementos contraculturales, a través de los cuales expresa su desacuerdo con el sistema social; dicho desacuerdo es contradictorio en más de un sentido.

En nuestras propias etnografías hemos encontrado que los simpatizantes y seguidores del rock punk y *hardcore* locales, se pueden diferenciar de los protagonistas musicales y los activistas anarco-punks. De por medio, una recreación local vital para mantener su sintonía con la apuesta musical punk. Mientras que los primeros pueden permitirse cierto consumismo subalterno al comprar su vestuario en tianguis locales, compuesto por camisetas de RebelD´Punk y Síndrome, pantalones a cuadros negros y rojos atendiendo al primer punk inglés. Además de sacarse la foto y el video para mostrar seguramente el disfraz utilizado en aquel día, haciendo uso agresivo de los *percings* y escoriaciones en la piel, para rematar con pelos de punto levantados con gel o pegamento en forma de un maguey en la cabeza¹²⁶. En cambio, líderes musicales y punks de tiempo completo prefieren la mezclilla en chamarras y pantalones, o bien, el uso de sudaderas y gorras que demuestran su origen proletariado y popular, combinado con botas y pantalones negros. Finalmente tenemos los activistas que han decantado en colectivos anarco punks y radicalizado su apuesta política¹²⁷, quienes cotidianamente han asumido nuevas formas de vestuario y conducta: el punk *Oi* y las *Ácratas*.

Sin embargo, la fuerza local del punk se mantiene por su apego al nomadismo urbano que los lleva no sólo a conectarse con el tianguis del chopo en la ciudad de México, sino a organizar encuentros mundiales del punk en la región. También porque han encontrado nuevas maneras de mantener su protesta y resistencia a través de la irrupción pública (apareciendo en diarios junto al Subcomandante Marcos durante la realización de la Otra Campaña), la ocupación de espacios públicos mediante bibliotecas populares como La

¹²⁶ Las notas finales de nuestra etnografía son producto de la asistencia a dos conciertos en el Valle de Toluca: el primero el 20 de noviembre de 2010, un concierto de ska y hardcore celebrando en centenario de la Revolución Mexicana, en el auditorio municipal de Almoloya del Río; y el segundo, el 19 de febrero de 2011 en la Villa Charra de Toluca, un concierto en torno al heavy metal de Los Ángeles del Infierno y la celebración del mes del amor y la amistad.

¹²⁷ Conviene señalar que ha finales de 2009, en la noche de año nuevo, dos artefactos explosivos fueron detonados en dos sucursales bancarias en Toluca y Metepec, atribuyéndose a organizaciones proclives al altermundismo y el anarquismo local.

Chispa en el municipio de Temoaya o el *kantón* en San Andrés Cuexcontitlán delegación de Toluca y la organización de *tokadas* y eventos culturales independientes en municipios como Lerma, Ocoyoacac y Xonacatlán.

Como réplica del punk inglés y neoyorquino, el punk mexicano contiene tanto raíces musicales como sociales en la historia de su recreación hacia principios de la década de los ochenta. Se destaca también por su origen popular y urbano, tanto de origen proletariado o suburbano, como por su contagio y extensión en jóvenes cuyo origen étnico y campesino les ha hecho llegar tardíamente al movimiento y manifestación política radicalizada.

En tal sentido, son también ruptura y continuidad de la generación precedente en el ámbito de las contraculturas juveniles. Se diferencian de los estudiantes de clase media que se enfrentaron durante los setenta al autoritarismo y control político del estado mexicano, porque su origen de clase trabajadora cuando mucho les permitía terminar la secundaria y bachillerato, en un entorno urbano de precariedad y desorden que sólo les ofrecía el subempleo y la informalidad para su sobrevivencia, limitando su acceso a la educación superior. También porque la violencia urbana del barrio y la constante intolerancia policíaca creó verdaderos *guettos* donde tuvieron que conformar su consumo cultural en torno a las drogas baratas (pegamento industrial y thinner) y naturales (mariguana), a diferencia de los ácidos y bebidas alcohólicas de los *hippitecas* y *onderos*. También por su origen inmigrante y de provincia rural, mantenían más apego por las formas tradicionales heredadas en pueblos y comunidades que les acercaban al conocimiento de las plantas medicinales, las solidaridades comunitarias y la religiosidad católica. Los estudiosos de las primeras bandas juveniles pudieron registrar dicha continuidad sociocultural en las primeras generaciones de jóvenes nacidos en la ciudad pero culturalmente anclados todavía en la cultura indígena y rural de sus padres.

De esta manera se pueden trabajar dos caminos de recuperación histórica y etnográfica: la que rastrea los orígenes musicales y formaciones de bandas afines a los géneros derivados del rock punk y aquella que explora al punk como movimiento juvenil periférico, conformado no sólo por lo musical sino también por las creaciones y manifestaciones

culturales en torno a la vida cotidiana, el consumo cultural y la construcción de identidades juveniles. Lo musical en esta última interpretación, es sólo una parte del análisis social e histórico requerido.

De cualquier modo, el recuento histórico debe reconocer que fue en el sur de la ciudad de México, entre la clase media alta, que se dan los primeros esfuerzos por conformar algo reconocido como género punk. El primer grupo de punk rock fue el cuarteto de la colonia Polanco: *Dangerous Rhythm* en 1978, su nombre lo adoptaron de una canción de *Ultravox* y los integrantes no rebasaban los veinte años y su principal influencia eran los grupos ingleses *Sex Pistols* y *The Clash*. Su plataforma de lanzamiento fue el *Club Hip 70*. Otra experiencia lo fue la de Walter Schmidt, escritor y director de la revista *Sonido y bajista de Decibel* (una agrupación de rock progresivo de los setenta) viajó a Londres, Inglaterra en 1978; quedando impresionado por todo lo que vio y vivió del punk rock, formó a su regreso un grupo llamado *Plastic Coks* que no duró más que unos ensayos, pero fue el antecedente del proyecto de *Size* en 1979, que aunque era un grupo *new wave* cautivo a los punk rockers del sur de la ciudad.

En la agrupación de *Decibel* tocaba el saxofonista y clarinetista Javier Becerra Baviera, mejor conocido por la palomilla de San Felipe de Jesús como el “Rebelde”; él inició el punk en el norte de la ciudad de México, que es donde aparecen los *rockeros* más llamativos del Distrito Federal. Baviera, inconforme con su situación musical y renegando del aburrido rock nacional que se generaba en dicha época, funda el *Rebel'd Punk* y posteriormente el *Hospital X*.

Así, surgieron poco a poco otros grupos punks, en la zona norte, principalmente en la colonia San Felipe de Jesús: *El Síndrome del Punk*, liderado por Antonio Amaya (Amaya LTD), conocido impresor de carteles para las tocadás, quien también sería pionero de los fanzines con su revista *Acústica*. En aquél entonces Amaya era representante del *Rebel'd*. el *SS20*, que significa Secta Suicida del Siglo 20, fue fundado en junio de 1986, por Paty la “Zapa”, así le decían sus compañeros de la secundaria No. 185, según porque está muy

patona. Zapa se deriva de zapatitos. Sus demás compañeros eran: Demon en la guitarra y Chucho en la batería.

El *Descontrol* se forma en agosto de 1985, también en la San Felipe, dirigido por Dan Caries (Daniel Beristáin), hermano de Arturo Beristáin, baterista del Rebel´d. También son oriundos de ese rumbo el *Xenofobia*, *Polo Pepo* y *la Sociedad Corrupta*, *Desorden Público* y *Masacre 68*. Otros grupos contemporáneos de los ochenta son: *Attoxxxico*, los YAPS y *Kaos Subterráneo*¹²⁸.

Los orígenes subterráneos del movimiento punk mexicano se encuentran diseminados en variadas experiencias políticas y musicales hacia finales de los años setenta. Podemos ubicar tres grandes fuentes de experiencia sociocultural: la veta anarquista libertaria, la juvenil-popular y la musical independiente¹²⁹. Esta última, se entiende como extensión de lo que se considera el eje propiamente musical.

Como continuación de la experiencia juvenil-popular, hemos presentado los orígenes y aportes que han hecho dos agrupaciones en el Valle de Toluca, emblemáticas del punk *hardcore* e iniciadores de todo un movimiento, compuesto en la actualidad por agrupaciones musicales y culturales, simpatizante de la red social MySpace y asiduos *punketos* que asisten y conforman redes de intercambio político y musical en conciertos, *tokadas* y distintos foros.

Los orígenes musicales resultan del punk en el Valle de Toluca pueden rastrearse en un concierto en el año de 1989, donde participaron grupos de la Ciudad de México y uno local denominado Desahogo Personal. Los acordes cortantes y las letras duras y directas son cultivadas también por Glosopejia, que junto al primero se identifican como los grupos iniciadores del punk en esta parte del Estado de México.

¹²⁸ Váldez Cruz, Merced Belén, *¡Qué onda esé...! De contracultura y otros rollos*, México, Merced Belén editor, 2008, p. 205.

¹²⁹ Gaytán, Pablo (2010):

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=111732885&blogId=493913301>

Consultado: 15/04/2010.

Otro grupo emblemático lo es *Orines de Puerco*, compuesto por un grupo de hermanos y artesanos del municipio de Metepec y que han logrado permanecer durante todo los noventa alimentando la marginalidad de la música punk. Buscados y corridos por algunas instituciones educativas y culturales, permanecen fieles a su esencia punketa, alimentando los escasos y pequeños circuitos subterráneos de la cultura juvenil periférica.

El escenario donde tiene lugar estas primeras manifestaciones del rock punk toluqueño son las periferias urbanas de la capital del Estado. Son zonas que están caracterizadas por el desorden urbano: comunidades de origen rural e indígena que han sufrido una rápida urbanización, sin la calidad de servicios públicos y ciudadanía necesaria para considerarse integrados a la metrópoli del corredor industrial Toluca-Lerma. Han pasado de la producción campesina al nicho urbano, sin la debida retribución como mano de obra industrial, dado el acceso desigual a la educación y al empleo formal. Pasando por experiencias de desarraigo y expulsión de sus comunidades de origen mediante la incorporación forzada al subempleo y la informalidad. Por tanto, las experiencias juveniles se han construido en medio de la escasez, la precariedad y la exclusión social.

En este sentido, la marginalidad se ha constituido como experiencia central de muchos jóvenes que son obligados a experimentar intensas experiencias de desarraigo, al participar de los lazos solidarios de una comunidad que todavía subsiste y un acceso restringido a un nuevo modo de vida que les exige establecer nuevas relaciones de trabajo y vida social. La vida productiva apegada a la tierra pierde su sentido y la economía regional obliga a buscar un lugar en la economía industrial y de servicios, donde las oportunidades de acomodo son en realidad muy limitadas. El orden de la ciudad y la industria se construye en franca oposición a las culturas comunitarias de raíz indígena.

La mayoría de las narraciones biográficas de los primeros jóvenes marginales de la urbe toluqueña señalan que desde la escuela primaria se les estigmatizaba por hacer uso todavía de su lengua materna: el Ñañhu. La institución educativa violentaba su propia cultura al imponer la enseñanza en el idioma español, buscando terminar con los resabios locales de

su tradición oral y parental. Respecto al mundo laboral han tenido que buscarse un lugar en la informalidad, porque muchos de ellos no encuentran nada atractivo en el empleo (bajos salarios, contratos temporales, seguridad social limitada) en las fábricas y que suponen jornadas de trabajo fuera de sus comunidades. El comercio callejero e informal entonces se vuelve recurrente y ante la década perdida de los ochenta genera que toda una generación se dedique a alguna actividad alterna a la industria que no amerite trabajo calificado, como es la confección, costura y venta de gorras como sucede en las comunidades referidas en este trabajo: San Andrés Cuexcontitlán y San Pablo Autopan.

Una vertiente laboral para estas generaciones de jóvenes sin futuro ha sido el empleo informal en la ciudad de México, que va desde la albañilería hasta el mercadeo de ropa o verduras. Desfilando por toda una gama de empleos temporales y a destajo, que amerita grandes esfuerzos por transitar de la comunidad a la ciudad y de regreso. Lo que a su vez genera también acceso a un consumo nuevo y dispar con la realidad de sus localidades. En la ciudad existe toda un mercado de consumo juvenil de ropa, zapatos tenis y música que muchos de ellos empiezan a adquirir gracias a su nuevo status de consumidor urbano. Testimonios recogidos por Federico Gama, en sus mazahuacholos-skatopunks, reconoce que muchos jóvenes que provienen del estado de México, comienzan a ganar más dinero que sus padres en el campo y les genera nuevas expectativas de consumo y vestimenta que recrean sus lazos de socialización con sus pares. Llegar y transitar en la ciudad requiere de la ayuda de otros (para llegar y encontrar trabajo) y las complicidades entre pares crecen, porque pueden llegar a rentar un departamento o vivienda juntando el dinero de varios; entonces la ciudad se convierte no sólo en lugar de trabajo sino también de recreación: un lugar para ser joven después de su jornada laboral, con todo lo que ello implica, lugares de encuentro, consumo de música y una forma peculiar de vestir en la ciudad.

Para estos jóvenes mutantes del caos cultural y social de los ochenta, el encuentro con otras manifestaciones juveniles no tardaría en suceder; gracias sobre todo a la existencia del tianguis cultural del chopo, lugar de compra, intercambio y trueque no sólo de música y ropa, sino sobre todo de información y significaciones culturales (representaciones para interpretar el entorno social). Un grupo de jóvenes ya socializado con las experiencias de la

música punk subterránea hacía vibrar las inquietudes y búsquedas de sus congéneres en el Estado de México, que cada fin de semana se aventuraban a transitar con otras subculturas juveniles el espacio creado por el tianguis para socializar y construir redes de intercambio. El género del punk hardcore se volvió muy atractivo para estos desarraigados y permitió que se identificaran y replicaran la experiencia de venta e intercambio musical en el Mercado Benito Juárez de Toluca hacia finales de los ochenta, hasta generar el primer concierto del género en 1989 en terrenos del municipio de Metepec, con la intervención de grupos *defeños* como: Massacre 68, Atoxxxico, Catalepcia y M.E.L.I (Muerto en la Industria)

La identificación con el movimiento punk es inmediata. Su filosofía interna de “hazlo tú mismo” encajaba de maravilla para aquellos jóvenes de origen popular y rural-indígena que siempre habían hecho las cosas por ellos mismos acostumbrados a toda suerte de carencias en su cotidianidad, su vida familiar y laboral. La capacidad de transgredir estéticamente y musicalmente les ofrecía una oportunidad de recuperar parte de su autonomía personal y colectiva frente a los estigmas sociales y los dilemas de un contexto social desordenado y subordinado al orden político y cultural de la capital mexiquense. La disconformidad cotidiana podía expresarse y moldearse según los rechazos a las convenciones sociales que los habían contenido como *guetto* social y cultural en la ciudad.

La adhesión a un movimiento contestatario y juvenil permitirá trascender la imagen de chavos bandas o *bandosos* (por bandas y malosos), que la sociedad había estimulado hacia finales de los ochenta para estigmatizar a aquellos jóvenes que buscaban en las esquinas de su colonia o barrio alguna posibilidad de abandonar su deterioro familiar y material. También la formación de colectivos y la producción de fanzines significaba abandonar la violencia cíclica de las rivalidades territoriales y autodestructivas más extremas de la experiencia banda, para adquirir una socialidad más propositiva, ser parte de un movimiento mayor y generacional: la experiencia musical y politizada de ser punk. La primera experiencia de fanzine en el Valle de Toluca, *Sólo somos unos cuantos*, daba cuenta no sólo de la primera toma de conciencia de empezar con algo nuevo y reducido a los amigos inmediatos, sino también de la capacidad de apropiarse y recrear un movimiento

exterior con las experiencias y orientaciones de las realidades comunitarias locales. Es lo que las experiencias colectivas, musicales y generacionales de Desahogo Personal y Orines de Puerco, llenas de encono y mordacidad, representarían para el movimiento *punketo hardcore* del Valle de Toluca.

Las dos agrupaciones arriba mencionadas son las pioneras de una historia musical del punk en Toluca, pero sus consecuencias pueden considerarse para el aspecto popular-anarquista que da contenido al punk como fenómeno sociocultural. Mientras que para el norte del municipio de Toluca tenemos que *Desahogo Personal* es el semillero para la formación de distintas agrupaciones musicales, como Sin Conciencia Humana y Batalla Negativa, esta última antecedente de lo que luego sería Ayuda Mutua o Ñu Boxte. Alrededor de ellas se configuraría un circuito de conciertos independientes, grabaciones caseras y la impresión de algunos fanzines como *Viruela Zoocial* y *Tzodo* (mal de ojo), que permitieron a muchos jóvenes de comunidades indígenas recrear su cultural local en el lenguaje del punk como subcultura juvenil emergente.

Dicha subcultura juvenil se encuentra construida en torno al género musical del hardcore o punk duro, extremista o radical, una derivación del rock punk caracterizada por suponer la evolución de los aspectos más enérgicos del punk, los *tempos* y *compases* son rápidos, a ritmos de baterías veloces y agresivos, las líneas de guitarras ejecutadas velozmente y con pocos arreglos, amplificadas con un sonido de distorsión, el bajo por lo general hace la misma nota del acorde de la guitarra (sin escalas, ocasionalmente con octavas), la voz es casi gritada, rápida y las canciones suelen ser cortas. En este sentido, no es necesaria una sofisticada formación musical y las letras pueden arreglarse sin necesidad de composición profesional y accesibles a todo aquel que quiera poner en práctica su lírica e inspiración personal. Como muchas agrupaciones de punk, las del Valle de Toluca también se caracterizaron por su improvisación y buen tino inicial; lo que sin embargo, dejaba las puertas abiertas a todo aquel muchacho que quisiera formar su propia banda de música, la oportunidad de expresarse sin otra cosa que no fuese su propia iniciativa y encono social.

La llamada ideología punk, basada en la experiencia del hazlo tú mismo, con énfasis en la crítica social y cultural y posicionamientos políticos ligados al asociacionismo y la afinidad

a campañas de protesta radicales alternativas (anarquismo, neozapatismo, altermundismo), le venía bien a toda una generación de jóvenes excluidos de la modernización tardía mexicana. Cuyos efectos de desorden económico y material, habían cancelado los horizontes de oportunidad laboral, formación educativa e integración familiar, de una franja creciente de jóvenes sin asidero con sus comunidades de origen, reducidas por la urbanización depredadora de los campos de cultivo y los terrenos ejidales y comunales y obligados a buscarse una oportunidad fuera de una industria estancada y una economía regional depauperada.

La experiencia de organizar el Segundo Encuentro Internacional Anarcopunk, que se realizó en San Andrés Cuexcontitlán del 10 al 16 de enero de 2000, afianzó la apuesta colectiva de estos jóvenes que recrearon a su comunidad con la ideología punk. De las apariciones iniciales como pasatiempo de amigos y parientes, se pasó rápidamente a la construcción de redes de intercambio y construcción de colectivos, que más allá de lo musical, se dedicaban a la redacción de fanzines, el activismo político en las comunidades y la solidaridad con luchas políticas más amplias como el neozapatismo representado por la “otra campaña” del subcomandante Marcos en 2001. Impulsando a estos grupos y colectivos punks a realizaciones más políticas y culturales, como la apropiación de un espacio para construir una biblioteca popular El Kantón, en una caseta de vigilancia policiaca abandonada en el centro de San Andrés Cuexcontitlán, comunidad de origen otomí en el norte del municipio de Toluca de Lerdo.

La reivindicación de su origen indígena y popular ha caracterizado el horizonte de expresión musical y cultural de estos grupos. La creación de fanzines y letras para el *hardcore* local, desde la lengua Ñanhú, ha mostrado su efectividad y originalidad para reinventarse como generación. Son jóvenes del *underground punkoso* al norte de la capital del Estado de México, que se han apropiado del género *hardcore* para convertirlo en todo un movimiento sociocultural que recrea el origen otomí de sus exponentes y permite que éstos denuncien las condiciones de exclusión y desigualdad que les hace padecer la ciudad entendida como el “enemigo más próximo”. Procurando construir relaciones más solidarias basadas en la horizontalidad de los colectivos, la circulación de *fanzines* y la recreación en

su conciertos o *tokadas*. Dadas sus condiciones de exclusión y origen popular-indígena, sus apuestas políticas se construyen históricamente bajo el radicalismo del anarquismo y la adhesión a otras luchas colectivas de carácter nacional como el neozapatismo.

El otro referente del *hardcore* local es el grupo *Orines de Puerco*, que se caracteriza por construir otra dinámica de protesta juvenil. Manteniendo la apuesta por la autogestión de sus producciones musicales y la creación de espacios juveniles alternativos, en este caso su propia casa-taller, que funciona también como lugar para conciertos y hospedaje para grupos visitantes, tanto nacionales como extranjeros, estos últimos grupos ibéricos de punk.

El componente indígena ya no existe en el pueblo de Metepec, lugar donde habitan los hermanos e integrantes del grupo. Pero la actividad artesanal del municipio ha destacado porque en él se trabajan los llamados “árboles de la vida”, que el Gobierno del Estado de México ha presentado como parte de la identidad mexiquense. Los fines de semana, los talleres ubicados en las casas de los propios artesanos abren sus puertas para que visitantes y turistas realicen alguna compra o pedido.

El trabajo del barro es lo que les permite la subsistencia y la música llena su necesidad espiritual y de expresión. El grupo se compone de tres integrantes: Miguel Ángel González El Boti, quien participó de la experiencia de Desahogo Personal; de su hermano Raúl Rock, quién hace las letras y por Javier Guzmán el Gorras, que les acompaña en la labor de hacer el ruido. Su conciencia del deterioro social y ecológico del mundo les lleva a ensayar una propuesta musical bastante áspera y cruda. Se identifican más con el rock punk por su propuesta directa, cruda y sencilla, sin tantas complicaciones musicales.

Sin embargo, la suerte colectiva de sus congéneres ha sido menos marginal que la del punk *hardcore* otomí. Los Orines de Puerco han eclosionado en una variedad de grupos y manifestaciones artísticas mucho menos militantes y más expresivas que el punk otomí. Desde agrupaciones musicales punketas como Malditos Perros y Miserables hasta experiencias musicales más refinadas como Radio Navaja. De cualquier manera, los Orines pueden considerarse los precursores de toda esta variedad musical, pues fueron los

primeros en “aventarse” y agruparse para “hacer ruido”. También porque la mayoría de ellos ha podido subsistir sin necesidad de integrarse al trabajo asalariado o emigrar como la mayoría en la zona conurbada a la ciudad de Toluca, apoyándose en las redes familiares del hogar y la actividad artesanal, que permite una actividad de subsistencia autogestiva desde el principio.

El tipo de punk hardcore cultivado en Metepec ha consistido en una variedad de expresiones musicales aglutinadas en el polo bohemio de la protesta juvenil, lo que les ha permitido mantenerse ajenos a las filiaciones políticas y partidistas, puesto que los políticos, la policía y las autoridades católicas les son totalmente execrables. La mayoría de sus notas y letras son duras y repetitivas, no necesitan de una construcción más allá de su cometido inmediato: irrumpir, gritar y denunciar dura y llanamente. Sin embargo, esto no los hace ajenos de compartir una red de colectivos que se mueve todo el tiempo no sólo en tokadas para la banda sino también en una suerte de extensión cultural en comunidades donde se pueden alternar con grupos de teatro, mimos y otras agrupaciones de rock urbano.

FEMINIXIDIO

Letra: Miserables

Chicas, chicas han sido encontradas

Sin vida, sin vida en los campos

Han sido tiradas.

El miedo y los gritos no sirven de nada.

No más muertes...

Voces de colores

Un trabajo histórico permite reconstruir las huellas contraculturales de esta expresión juvenil a nivel local. Se trata de un práctica de jóvenes entre los 15 y 29 años que se dan en contextos urbanos tanto de clase media como popular. En su mayoría los jóvenes grafiteros relatan las contradicciones sociales que determinen su interacción: su relación ambigua con

la industria del entretenimiento y los cómics, también su relación con las autoridades políticas y del orden (policías sobre todo), las angustias y representaciones sobre el mundo contemporáneo (y muy particular, su adscripción a alguna tripulación o *crew* que les permite trascender individualmente mediante el reconocimiento de su firma o *tagg*).

La novedad del graffiti urbano es su irrupción masiva en las ciudades y capitales del país en los años noventa, al grado de provocar reacciones criminalizadoras por parte de las autoridades más conservadoras; pero también por su inmediata adscripción a la cultura juvenil del *hip hop* por ser la parte gráfica o escrita de un movimiento caracterizado por su música, su baile y su vestimenta, inspirado en gran medida por la cultura subterránea de los barrios negros estadounidenses.

El llamado arte gráfico urbano o graffiti pertenece a la tradición de protesta juvenil de los estudiantes en los sesenta que hicieron de las bardas pintadas espacios para la publicación de sus slogans y demandas, también es heredero del trabajo de las bandas juveniles de finales de los ochenta por reterritorializar los barrios urbanos producto de la especulación inmobiliaria y la privatización de los espacios, al convertir el muro en una incesante ventana de expresión personal y colectiva, frente al anonimato y las condiciones excluyentes producto del desorden urbano. La novedad en los noventa es su articulación a un movimiento subterráneo que proviene del Bronx neoyorquino estadounidense, producto de las influencias de la música disco, el reggae, el *dub* y otras formas de música jamaicana, aderezado por la fiesta del barrio bajo negro norteamericano.

Sin embargo, la continuidad y ruptura deberán registrarse para entender sus manifestaciones particulares nunca vistos hasta el momento. Entendemos las actuales expresiones juveniles en torno al tagger, el graffiti urbano y el arte callejero como una continuidad de las corrientes alternas del movimiento juvenil, donde cada nueva generación retoma de la anterior sus experiencias y sus significaciones imaginarias plasmadas en la vida cotidiana (creaciones socioculturales), la memoria oral, escrita, gráfica y teórica. Pero también representan una ruptura y sustitución de las viejas formas de protesta par

convertirse en un instrumento de la transformación social, un vehículo para el tránsito de cultura e ideas.

Al respecto, los primeros estudiosos del fenómeno en México han reconocido que su novedad y originalidad radica en la superación de la pinta monocromática y política de los sesenta, mediante el uso del spray y el color para expresar una serie de representaciones sobre el entorno de la ciudad desde la influencia de las industrias culturales como el cómic y la música hip hop.

La novedad del graffiti urbano la localiza en la aparición del tag o la placa, que consiste en la firma o sobrenombre con el que se raya y con el cual se le conoce en la comunidad graffitera o el crew a su autor. La placa es muy personal. Se incluyen siglas, apodos, sobrenombres, el nombre de algún personaje de historietas, cómics o cualquier palabra trillada. El tag o placa es generalmente de tres a siete caracteres, aunque puedan encontrarse más cortos o más largos.

El tag pertenece a aquellos a quienes se les denomina taggers y se agrupan en grupos o más comúnmente llamados crew o tripulaciones, la cual es una novedosa forma de organización más o menos subterránea que cuenta con toda una lógica organizativa y con reglas implícitas internas muy particulares. Las crew, a diferencia de las bandas juveniles de los ochenta, siguen otra lógica para su conformación, la cuál está más asociada a la búsqueda de reconocimiento individual (la placa o el tag) y grupal (del crew en la comunidad o barrio) a través de lo novedoso y original de los estilos que componen el graffiti, además de lo excéntrico o riesgoso que sea el lugar donde se pinte. Los mecanismos para conformar un crew no están definidos necesariamente por el que sus miembros se conozcan, pues un crew reconocido puede contar con varios graffiteros en varias partes de la ciudad o de otras ciudades que no necesariamente se conocen, sólo los ligan el nombre y el prestigio del crew.

En particular, el graffiti hip hop se caracteriza por ser una autorrepresentación en el marco urbano público adonde se asienta una crítica a los mensajes transmitidos por los medios de

comunicación masivos. Su comunicación verbal icónica hace referencia a un grupo en resistencia social. En este graffiti podemos observar a la ciudad imaginada, a la ciudad apropiada, dialógicamente inmersa en manos de especuladores inmobiliarios que confronta a los jóvenes, siempre aludiendo a las películas de ciencia ficción, a las caricaturas y los *cómics*.

El graffiti urbano contemporáneo va más allá de los cuatro elementos considerados para la cultura Hip-Hop; el graffiti sería el componente visual, los MC's son la voz (cantantes), los DJ's el musical (mezcladores) y los B-boys el físico (bailarines); porque se ha convertido en la atracción para todo tipo de corrientes y tribus juveniles, no es ya exclusiva de alguna en particular. Los punks, emos o darketos, sin compartir la música hip-hop, les gusta pintar y rayar en la ciudad.

Hacia finales de la década, en el año de 1997, la ciudad de Toluca es invadida y literalmente rayada por una andanada de crews y taggers. Se reconocen los Mexican Taggers (Crew MT), el Neighbor Cut Paint (Crew NP), el Arte Sucio de la Calle (ASK) y los personajes como el Hongo, el Zerd, el Hommmie y el Alien. Todos ellos provenientes de las colonias populares como Infonavit San Francisco, Infonavit La Marinas, Pilares, la Jiménez Gallardo e Izcalli Cuauhtémoc I y el poblado San Jerónimo Chicahualco, este último ubicado en el municipio conurbado de Metepec, lugares donde la invasión del graffiti se había desbordado para entrar al centro de la capital mexiquense.

En el ámbito ciudadano de la ciudad de Toluca y Metepec, los jóvenes grafiteros han echado mano de la ilegalidad y el graffiti legal, según las circunstancias que los poderes públicos les imponen. Los políticos buscan en concursos y festivales convocar a esta parte de la juventud, con fines electorales y mediáticos, o bien, criminalizarlos como parte de la estrategia de supuestamente limpiar los aspectos malsanos de la ciudad (robo, inseguridad, vandalismo o ataque a la propiedad privada). Lo que los grafiteros hacen es responder con una malicia para acomodarse a las instancias políticas y culturales, como representantes de la nueva onda juvenil o el reconocimiento a su arte callejero (para 2010 el gobernador del estado ha entregado una presea de la juventud a dos grafiteros mexiquenses).

Lo que faltaría por redefinir es ya no la oportunidad política y social de su aparición y presencia, sino los sentidos culturales de su representación. Por un parte, corren el riesgo de convertirse en objeto de manipulación y control político, apareciendo como adornos de la política social en turno (hay murales de graffiti hechos para apoyo a una campaña política y como ilustración de los institutos locales de atención a la juventud). En otro sentido, pueden continuar manteniendo la resistencia de sus creaciones y colores al acecho de la noche, aunque estigmatizados y perseguidos como un acto ilegal y vandálico. Sin embargo, los filos críticos de su cultural parecen continuar aún, ahora en pueblos y comunidades suburbanas de la ciudad, que permanecen como ilustraciones coloridas de la una contracultura juvenil en movimiento con transgresiones y creaciones que asumen su propia visibilidad.

Bibliografía:

Agustín, José, *La contracultura en México. El lado oscuro de la luna: punks*. México, Grijalbo, 1996, Pp. 99-105.

Aranda Sánchez, José María, “El movimiento estudiantil y la teoría de los movimientos sociales”. *Convergencia*, enero-abril, año 7. No. 21. Universidad Autónoma del Estado de México: Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública. Toluca, México, 2000, Pp. 225-250.

Banzat, Mílada y Carmen Salinas Sandoval, *Visiones del Estado de México. Tradición, modernidad y globalización*. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. Tomo 2. Toluca, Gobierno del Estado de México y Grupo Milenio, 2007.

Berger, Bennett M. (2008). “Sobre la juventud de las culturas juveniles”, en José A. Pérez Islas, Mónica Valdez González y María Herlinda Suárez Z. coords. *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*. México, UNAM/Miguel Ángel Porrúa. pp. 175-194.

Bonfil Batalla, Guillermo, *Obras escogidas*. Tomo 4, “Descolonización y cultura propia”, México, INI, 1995.

Bourdieu, Pierre, “La juventud no es más que una palabra”, en *Sociología y cultura*. México, Conaculta/Grijalbo, 1990.

Britto García, Luis, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1991.

Carandell, José Ma., *La protesta juvenil*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas. No. 58. Barcelona, 1974.

Costa, Pere-Oriol, José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea, *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona, Paidós, 1996.

Cruz Salazar, Tania, *Voces de colores. Graffers, crews y writers: identidades juveniles en el defeno metropolitano*. Tesis de Maestría en Antropología Social. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Median, “Genealogía de una exposición”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. UNAM, 2006.

Dube, Saurabh. *Sujetos subalternos*. México, El Colegio de México. 2001.

Duvignaud, Jean, *Herejía y subversión*. Barcelona, Icaria, 1990.

Escribano, Marisa y Mauricio Carrera, *Soy diferente. Emos, darketos y otras tribus urbanas*. México, Diana, 2007.

Feixa Pàmpols, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Ariel, 1998.

Feixa Pàmpols, Carles, “Los nuevos modelos culturales” en Francesc Navarro. *Historia Universal*. Tomo 20: Fin de siglo. Las claves del siglo XXI. Lima, Salvat Editores, 2005, Pp. 84-136.

Ganz, Nicholas, *Graffiti: arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

Gaytán Santiago, Pablo, *Desmadernos: crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*. Barcelona, Anagrama, 2004.

Gómez-Ullate de León, Martín, Ponencia: La materialización cultural del desencanto y la ortodoxia en España y México. *Memorias del XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología*. Guadalajara, Jalisco. 13 al 18 de agosto de 2007.

Hebdige, Duck. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona, Paidós, 2004.

Heath, Joseph y Andrew Potter, *Rebelarse vende, el negocio de la contracultura*. México, Taurus, 2005.

Heller, Ágnes y Ferenc Fehér. *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona, Península, 1989.

Hernández Sánchez, Pablo, *La historia del graffiti en México*. México, Imjuve-Radio Neza, 2008.

Hobsbawm, Eric, *Historia del Siglo XX*, Capítulo XI, La revolución cultural. Barcelona, Crítica, 1995.

Isla, Augusto, *El paraninfo en ruinas*. Toluca, Dirección de Patrimonio Cultural, Gobierno del Estado de México, 1987, 154 pp.

Jarquín Ortega, María Teresa, *Breve historia ilustrada del Estado de México*. Toluca, El Colegio Mexiquense-Instituto Mexiquense de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2004.

Jiménez Guzmán, Héctor, *Punks en el gueto Hña: la construcción de prácticas discursivas de resistencia en las comunidades otomíes de la periferia de Toluca*. Tesis Licenciatura en Sociología. México, Universidad Iberoamericana, 2002.

Loaeza, Soledad, *Entre lo posible y lo probable. La experiencia de la transición en México*. México, Editorial Planeta-Temas de hoy, 2008.

López Levi, Liliana; Eloy Méndez Saíz e Isabel Rodríguez Chumillas, “Fraccionamientos cerrados, mundos imaginarios”, en Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux. Coords, *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona, Anthropos/UAM-Unidad Iztapalapa, 2008, Pp. 161-169.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986.

Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria, 1990.

Marcus, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1993.

Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Ariel, 1964.

Marroquín, Enrique, *La contracultura como protesta*. México, Joaquín Mortiz, 1975.

Martínez Rentería, Carlos Comp., *Cultura contra cultura*. México, Plaza Janés, 2000.

Martínez Rentería, Carlos. Comp., *La cresta de la ola. Reinenciones y disgresiones de la contracultura en México*. México, Generación Publicaciones Periodísticas. S.C., 2009.

Martínez Ríos, Julio, *¡Arde la calle! Emo, punk, Indi y otras subculturas en México*. México, Reservoir Books-Mondadori, 2010.

Mc Laren, Peter, “Pedagogía gansta y guetocentrismo: La nación hip-hop con esfera contrapública”, en *Multiculturalismo revolucionario. Pedagogías de disensión para el nuevo milenio*. México, S. XXI Editores, 1998, Pp. 152-192.

Melucci, Alberto, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México, El Colegio de México, 1999.

Morales Sierra, Federico, *El movimiento estudiantil de la Universidad Autónoma del Estado de México (1976-1980)*. Tesis de Licenciado en Historia. Toluca, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 2004. 123 pp.

Morales, Cesáreo, *Pensadores del acontecimiento*. México, Siglo XXI Editores, 2007.

Morin, Edgar, Claude Lefort, Cornelius Castoriadis, *Mayo del 68: La brecha*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 2009, 168 pp.

Ortega Erreguerena, María Josefa, *Movimiento punk; aportaciones y transformaciones estéticas de un arte en resistencia en el Reino Unido de los años setenta y su traslación al México contemporáneo*. Tesis de Maestría en historia del Arte. Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009.

Paredes Pacho, José Luis, “Un país invisible. Escenarios independientes: autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa”, en Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg. *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva*. México, Taurus, 2008, Pp. 141-173.

Pérez Islas, José Antonio, Mónica Valdez González y María Herlinda Suárez Zozaya. Coords., *Teorías sobre la juventud, las miradas de los clásicos*. México, UNAM, 2008.

Pérez Mata, Javier, *El graffiti: entre el territorio y la desterritorialización en el corredor urbano Toluca-Metepec*. Tesis de Licenciatura en Sociología. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2003.

Reynoso, Carlos, *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: Una visión antropológica*. México, Gedisa, 2000.

Ritzer, George, *Teoría sociológica clásica*. México, Mc Graw Hill, 1993.

Roszak, Theodore, *El nacimiento de la contracultura*. Barcelona, Kairós, 1981.

Sánchez García, Alfonso y Alfonso Sánchez Arteché, *Toluca. Monografía Municipal*. Toluca, Asociación Mexiquense de Cronistas Municipales y Gobierno del Estado de México, 2001, 191 pp.

Sánchez Guerrero, Alejandro, “La pigmentación del sueño urbano a través del graffiti”, en Alfredo Nateras Domínguez. Coord., *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*. México, Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2002, Pp. 171-185.

Seca, Jean-Marie, *Los músicos underground*. Barcelona, Paidós de música, 2004.

Strongman, Phil, *La historia del punk. El movimiento juvenil que transformó la escena musical y social en el mundo*. Barcelona, Ediciones Robin Book, 2008.

Taguena Belmonte, Juan Antonio, “El concepto de juventud”. *Revista Mexicana de Sociología*, Año 71, Núm. 1. Enero-marzo, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 2009.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Colección Jóvenes No. 3. México, Causa Joven/Dirección General de Culturas Populares, 1998.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza, “Imágenes juveniles del México moderno”, en José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro. *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Mexicano de la Juventud, Archivo General de la Nación, 2004, Pp. 33-89.

Váldez Cruz, Merced Belén, *¡Qué onda esé...! De contracultura y otros rollos*. México, Merced Belén editor, 2008.

Valenzuela Arce, José Manuel, *El futuro ya fue. Socio-antropología de los jóvenes en la modernidad*. México, El Colegio de la Frontera Norte/Casa Juan Pablos, 2009.

Vázquez Díaz, Margarita, *Graffiteros de Morelia*. Culturas Populares e Indígenas, Morelia, CONACULTA-SEE, 2003.

Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México, Ediciones Era, 1998.

Zermeño, Sergio, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*. México, Siglo XXI Editores, 1978.

Hemerografía:

Arvizu, Juan, “Filosofía, ancla de rebelión del 68 mexicano”. *El Universal*. Domingo 4 de mayo de 2008, Sección A, P. 13.

Chávez Becker, Carlos, “Diálogo no es negociación. Representación, toma de decisiones y operación política: los límites organizacionales del CGH”, en *Revista Mexicana de*

Ciencias Políticas y Sociales. Enero-marzo, año/volumen XLVII, núm. 193. UNAM. México, 2005, Pp. 77-105.

Cohn-Bendit, Daniel y Rüdiger Dammann, “El inesperado vuelco del mundo”, *Milenio*, Suplemento Campus, jueves 23 de octubre de 2008, Pp. 8-9.

De la Cueva, Ernesto, “El gobierno de Toluca detiene inversión cultural”. *Milenio*, Estado de México. Lunes 11 de febrero de 2008, Pp. 14.

Escribano, Marisa y Mauricio Carrera, “Así somos”. *Día Siete*. No. 426. Suplemento Semanal de El Universal. Domingo 12 de Octubre de 2008, Pp. 20-27.

Gaytán Santiago, Pablo, “Sombras cromáticas en el archipiélago urbano”, en *Revista de Estudios sobre Juventud*. Nueva Época, Año 4, Núm. 11. México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2000, Pp. 76-103.

Guevara Niebla, Gilberto, “El espíritu de 1968”, *Milenio*, Suplemento Campus, jueves 23 de octubre de 2008, Pp. 6-7.

Gutiérrez D., Víctor Manuel, “Mariguana, contorsiones, música y ...orden en Avándaro. Sorprendente, Multitudinaria concentración de Hippias”, *El Sol de Toluca*, Director General José García Valseca, Domingo 12 de Septiembre de 1971, Fotos de Fernando Chávez Trevilla.

Guzmán, Alonso, “Punks tomando las calles de Toluca”. *Acta Semanal*. Edición 402. Año 8. 10 de agosto de 2007, Pp. 12-14.

Marcial, Rogelio, “Toma clandestina de la ciudad: taggers, skatos y ocupas”, en *Revista Ciudades* No. 63. RNIU, Puebla, México, 2004. Pp. 29-37.

Martínez Rentería, Carlos (Director), *Revista Generación. El punk: Y sin embargo se mueve*, Año XVIII, Tercera Época, No. 73, México, D.F., 2008.

Martínez Rentería, Carlos (Director). *Revista Generación. Hiphoperos*. Año XIX, Tercera Época, No.75. México, D.F., 2008.

Paredes Pacho, José Luis, “Un país invisible. Autogestión, colectivos, cooperativas, microempresas y cultura alternativa”. *Nexos*. Año 31. Vol. XXX. Núm. 362. México, Febrero de 2008, Pp. 43-48.

Pérez Gay, Rafael, Director General, *Revista Nexos. Los sesenta antes del 68*. Año 31, Vol. XXX, Núm. 368, Agosto de 2008.

Romero Zarazúa, Guillermo, “Los Orines de Puerco”. *El Manifiesto*. 23 de enero de 2002, Pp. 10.

Entrevistas:

Entrevista con Bernardo Lara. (2001). *El Manifiesto*. 28 de febrero. Año. 2. Núm. 40. Pp. 6-7.

Entrevista con Alberto Pérez (2001). *El Manifiesto*. 28 de marzo. Año. 2. Núm. 44. p. 9.

Entrevista con Elías García Rosas (2001). *El Manifiesto*, 6 de junio. Año. 2. Núm. 53. p. 9.

Entrevista con Jaime Gutiérrez Becerril (2001). *El Manifiesto*. 20 de junio. Año. 2. Núm. 55. p. 8.

Entrevista con Inocente Peñaloza (2001). *El Manifiesto*. 18 de julio. Año. 2. núm. 59. p. 7.

Entrevista con Roberto Estrada Tavares (2001). *El Manifiesto*. 3 de octubre. Año. 2. Núm. 70. p. 10.

Entrevista con Celia Guzmán Hernández (2001). *El Manifiesto*. 31 de octubre. Año. 2. Núm. 74. p. 6.

Entrevista con Benjamín Araujo (2001). *El Manifiesto*. 7 de noviembre. Año 2. Núm. 75. p. 8.

Entrevista con Ricardo Antonio Jiménez Martínez (2001). *El Manifiesto*. 5 de diciembre. No. 2. Núm. 79. p. 8.

Entrevista con Georgina García Flores (2001). *El Manifiesto*. 19 de diciembre. No. 2. núm. 81. p. 8.

VIDEOGRAFÍA:

Cortés, Alberto y Rolando Ortega Roco, *Otros nosotros: México: ciudad hip-hop*. DVD. México, Canal 22, CONACULTA y Educal. Dur.: 60 minutos, 2004.

Gaytán Santiago, Pablo, Dir., *Memoria del presente*. VHS. Video Popular y Cultural A.C./InterNeta. Dur.: 45 minutos, 2000.

Gaytán Santiago, Pablo, Dir., *La década podrida: historia del punk*. VHS. Video Popular y Cultural A.C. Dur.: 60 minutos, 2005.

Gentile, Andrea, Dir., *La neta no hay futuro*. Dur. 24 mins. Tepogremlins Films/CCC, 1998. (<http://www.youtube.com/watch?v=tpMLKk-z4A0>)

Haimes, Ted, Dir., *Historia del Rock'n'Roll*, DVD. Volumen 5. Episodio 9: El Punk. Time Life. Video and Television/Warner Bros. Series Producer: Jeffrey Peisch. USA.

Temple, Julien, *The filth and de the fury* (La suciedad y la furia). Gran Bretaña-EUA.
Duración: 108 mins, 2000.

PÁGINAS WEB:

Buendía Arriaga, Gabriel, Los grandes hitos del plantel Nezahualcóyotl (preparatoria No. 2) 1972-1997.

[http://www.uaemex.mx/identida/docs\)LOSGRANDESHITOSDELPLANTELNEZAHUALCÓYOTL.pdf](http://www.uaemex.mx/identida/docs)LOSGRANDESHITOSDELPLANTELNEZAHUALCÓYOTL.pdf) (Consultado en julio de 2008).

Gaytán, Pablo,
<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=111732885&blogId=493913301> (Consulta 15 de abril de 2010).

www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=1917 (Consulta 2 de Diciembre de 2009).

<http://www.elmanana.com.mx/notas.asp?id=52320> (Viernes 22 de enero de 2009).

<http://josantonioblogspot.com>

<http://www.federicogama.com>

<http://www.myspace.com/orinesdepuerco>

<http://www.myspace.com/desahogopersonal/>

<http://www.eskuadronanti/>

<http://submetropolitano.blogspot.com>

FANZINES:

Apoyo Mutuo (2009). Vocero de la Federación Libertaria. No. 1. Junio-Agosto.

Apoyo Mutuo (2009). Vocero de la Federación Libertaria. No. 2. Septiembre-Diciembre.

Chupando sangre para la gente pobre. Reedición (1999). Colectivo Caótico. NezaYork, Edo. de México.

Qué rica subversión (2009). Fanzine de la coordinadora de estudiantes del Valle de Toluca. No. 1. Septiembre.

Zin Fanz (2009). No. 4. Churrealismo caótico. Subterráneo Ilimitado. NezaYork, Edo. de México.