

Urbanización sociocultural, canciones y Distrito Federal *underground*

Luis Eduardo Delgado Aguiñaga*

Resumen

La urbanización sociocultural mantiene relación con las vivencias y experiencias de los habitantes en las ciudades. Son las arquitecturas, pero principalmente el espacio público, quienes provocan efectos culturales sobre sus usuarios. Las particularidades de cada ciudad son causa del surgimiento de distintos *habitus* que controlan las percepciones (imaginarios) de los actores que se expresan mediante diferentes discursos compartidos sobre sus propios escenarios semióticos. De esta manera, la música y el estilo de vida *underground* son constructos que configuran secuencias en los circuitos culturales de la ciudad vivida. Analizar estos discursos es reinterpretar la ciudad misma desde sus entrañas, es entender su funcionamiento desde la perspectiva de sus personajes.

Palabras clave: Urbanización sociocultural, discurso, *habitus*, *underground*, espacio público

Abstract:

The sociocultural urbanization keeps a relationship with the experiences of the citizens in a town. The architecture, but mainly the public space, that induces cultural effects on the users. The features of each town, all those are the causes of different *habitus* emergences that control the (imaginaries) perceptions of the actors that say through different shared discourses over their own semiotic contexts. In this manner the music, and the underground way of life are built, that configures sequences in the cultural limits in the city we live. To analyze these discourses is as well to perform the same city from the bowels, and also understands its function from an outlook of its players.

Keywords: Sociocultural urbanization, discourse, *habitus*, *underground*, public space.



Glorieta en Reforma.
Fotografías: Diego Ruiz Gerardo, 2013.



Hotel Chopo, colonia Santa María la Ribera.

Introducción

Dentro de la relación cultura-ciudad surgen expresiones musicales con matices urbanos diferenciados por *habitus* que caracterizan a quienes producen la música, a quienes la escuchan y a las propias músicas como producto urbano.

Estas músicas urbanas, productos de y en la ciudad, cuentan testimonios de lo que ocurre en las metrópolis. Relatan, a nivel *doxa*, la vida cotidiana sobre un escenario citadino. Son productos y productores de imaginarios urbanos enclavados en las percepciones y vivencias que tienen los ciudadanos, principalmente, en los espacios públicos (estaciones de metro, calles, medios de transporte, avenidas, plazas, etcétera).

En recientes estudios urbanos se han incorporado las opiniones de los habitantes como factor primordial para interpretar y reinterpretar la ciudad y, así, tomar decisiones que giren relacionadas con la cuestión urbana o posibles intervenciones y transformaciones físicas. Estas opiniones conforman discursos de la más variada tipología y modos de expresión. Las formas de expresión resultan, pues, de

distintas maneras: estéticas, de apropiación espacial, prácticas culturales, estilos de vida, entre otras.

Las músicas urbanas conjuran, a su vez, discursos diferenciados entre ellos. Más allá de referirse sólo a géneros musicales, las músicas están ligadas a sus letras y contienen mensajes que no pocas veces funcionan como códigos con dedicatoria para ciertos receptores que conforman micro-sociedades (ocio) o macrosociedades (negocio), dialéctica harto compleja. Es cierto, el discurso en la música puede tener varias funciones, sin embargo, para el urbanismo socio-cultural resultan atractivos aspectos como: la representación y apropiación espacial, la expresión, la manufactura, el carácter urbano, los circuitos de transmisión o la movilización de prácticas culturales.

Es correcto hablar de músicas. Una taxonomía lejana a la simplificación nos obligaría a extendernos aún más: músicas, dentro de las músicas, géneros y subgéneros. Existe la música a la que todos tienen alcance y acceso (comercial, reproducida en los *mass media*), por otro lado, existen las músicas (automarginadas y autoestancadas sólo en el ocio, tal vez sí, rozando también el negocio, pero trabajadas interdiscursivamente como denuncias, resistencia subalterna,



Vista desde el Ángel de la Independencia, Reforma.

crónicas y memoria, sentido del lugar...) que exigen, parafraseando a Frank Zappa (Maffi, 1972): “ir en su búsqueda y encontrarlas. El caso concreto, entre otros, es el de las músicas como producto de lo que Luis Racionero, en 1977, llama la gran tradición *underground*.

Metodología

El estudio de la urbanización sociocultural tiene como base el esquema metodológico de la hermenéutica profunda de J. B. Thompson (1990) en donde, en primera instancia, se efectúa una reconstrucción de la *doxa* para continuar con tres fases referentes al análisis sociohistórico, el análisis discursivo y la interpretación/reinterpretación. El presente análisis busca localizarse como herramienta de la segunda fase.

Sobre análisis del discurso existen diversas metodologías. La que surge probablemente como la más completa es con Julieta Haidar y el análisis transdisciplinario del discurso, cimentado en Foucault y la Escuela Francesa de Análisis del Discurso (Pecheux, Fayé, Robin, etcétera), empleada anteriormente en otros de nuestros trabajos. Sin embargo, existen otros análisis que pueden fungir como componentes y/o extensiones de la propuesta de Haidar. Uno de ellos es el análisis de la crónica urbana en la música de Abilio Vergara Figueroa, quien se fundamenta en la retórica presente en las producciones líricas de distintos músicos (Chava Flores, Maldita Vecindad, Rockdrigo, etcétera), y en distintos elementos como los imaginarios, las personas gramaticales, el vocabulario, el contexto de quien habla y los rasgos principales de lo que se habla.

Lo estético-retórico remite a una de las materialidades, que sugiere Haidar, la cual se encuentra en todas las prácticas semiótico-discursivas (la producción musical es una de ellas). En la retórica “se proponen continuidades... los tropos se encuentran muchas veces encadenados y a veces



Vista desde Tlatelolco hacia la Torre Latino, Eje Central Lázaro Cárdenas.

se dificulta la separación entre metáfora y metonimia, entre la tesis, la paradoja, etcétera.” (Haidar, 2006: 49), para persuadir, en este caso, explícitamente a partir de las figuras retóricas que los músicos, por ejemplo, utilizan para estimular la atención de sus receptores. Aquí el mecanismo es la coalescencia pues el argumento busca un acuerdo (mediante lo pasional y la seducción) entre las partes, fundir satisfactoriamente el objeto discursivo entre los nosotros (los *underground*).

La retórica, como la entiende Haidar, está en una dialéctica entre lo persuasible y lo refutable, pues también pretende influir para rechazar e impugnar el discurso de los otros. Teniendo así, el *underground*, la oportunidad, una de las pocas, desde la perspectiva de Orlandi, de manejar el silencio desde la retórica de la resistencia, una dimensión que implica tomar y sacar palabra, obligar a decir, obligar a silenciar, a callar, etcétera. (Cfr. *Ibid.*: 187). La música, por sus características, y más la *underground* y otras semejantes, puede ausentar a los dominadores y hacerlos callar.

Para el desarrollo de este análisis y encontrar el efecto de la urbanización sociocultural (Ricardo Tena) nos basaremos, además, en otras categorías claves como el *habitus* de Pierre Bourdieu, la ciudad como espacio público de Jordi Borja, el imaginario de Natalia Milanese y las propias especificidades del *underground* (Guillermo Fadanelli).

La urbanización sociocultural procesada en el *habitus*, los imaginarios, el espacio público y el *underground*

El efecto de urbanización sociocultural es un componente fundamental para la construcción de la identidad y su territorialización. Los discursos literario-musicales son procesos enunciativos elaborados bajo influencia de este efecto. Son productos culturales resultantes de un *habitus* y de los ima-

La noción de *habitus* trata a la cultura como “...referencias *significativas-normativas interiorizadas* [...] que rigen inmediatamente el comportamiento de los actores en sus prácticas concretas [...] y *está estructurada* [...] en el ‘plano simbólico’...”

ginarios urbanos contruidos por agrupaciones musicales, aquí, correspondientes a la escena *underground*.

Para Ricardo Tena (2007) la ciudad es un objeto↔sujeto activo que interpela a sus ciudadanos (los urbaniza socioculturalmente) e interactúa con ellos condicionando sus prácticas; marco donde las formas simbólicas urbanas se pueden entender, entre otras, como: *a)* productos culturales: (artefactos culturales: los discos, las portadas, etcétera); *b)* la dimensión cultural de las prácticas urbanas (crónicas, narraciones, líricas de canciones de carácter urbano, etcétera), y *c)* formas urbanas de representación simbólica (imaginarios).

Las imágenes e imaginarios se conforman a partir de las vivencias en el espacio público, es decir, de acuerdo con Jordi Borja (2003), la propia ciudad. El reto que impone actualmente el espacio público es el de (re)interpretar el multiculturalismo¹ en una dialéctica basada en el reconocimiento real de las diferencias y no sólo de la coexistencia indiferente en él, sino de un “procesamiento activo y tolerante de la diversidad”. (Makowski, 2003: 102). Una diversidad donde los actores ‘pasivos’, marginados (y automarginados en el caso del *underground*), son excluidos, cediendo terreno, por las clases hegemónicas con gestiones gubernamentales que, cada vez más, sólo benefician a los últimos (Cfr. Castillo Berthier, 2003).

Según Natalia Milanesio, los imaginarios corresponden a dos momentos: “1) actividad de *invención* [...] de una visión de la realidad de los actores sociales, y 2) los productos que resultan de esta actividad [...] Leyendas, creencias, historias, mitos, imágenes, pinturas, fotos, películas, canciones [...] son sólo algunas de las formas en que el imaginario toma cuerpo como *actividad y resultado*.” (2001: 20).



¹ “La denominada multiculturalidad [...], como mera herramienta descriptiva de la diversidad cultural [...], signo de sociedades del presente, derrama sobre el espacio público los rostros diversos de las migraciones internacionales, los estilos de vida, valores e identidades que expresan la variedad de culturas y de grupos sociales que conforman la geografía urbana”. (Makowski, en Ramírez Kuri, 2003: 95 y 102).

La noción de *habitus* trata a la cultura como “...referencias *significativas-normativas interiorizadas* [...] que rigen inmediatamente el comportamiento de los actores en sus prácticas concretas [...] y está estructurada [...] en el ‘plano simbólico’...” (Tena, 2007: 338). El *habitus* “funciona como una especie de *gramática generativa de las prácticas*, una especie de *competencia cultural*...” (Idem.). Está entendido como “interiorización de las reglas sociales”, como conjunto de disposiciones durables orientadoras de la acción, se define como un “sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas, que son esquemas de percepción, de concepción y de acción” (Bourdieu, 1980: 101).

El *habitus* es una “creatividad gobernada por reglas”. Como categoría subjetiva es producto de la interiorización de las condiciones objetivas de existencia y de la experiencia de una *trayectoria*, es decir, de la lógica del funcionamiento del sistema de diferencias constitutivas en el campo de las clases sociales (Cfr. Tena, *op. cit.*: 339). Esta constitución de prácticas enclavables se da, según el mismo Bourdieu (1988), en torno a tres: “la clase ociosa”, “la pequeña burguesía” y “la clase obrera”. Con diferenciación de *habitus* y una multiplicidad de matices. La primera es la clase dominante que posee o busca poseer la “cultura legítima” y la “distinción” con grandes inversiones de capital (económico, social y cultural); la segunda venera a la cultura dominante y su fin último es pretender acercarse a ella con una serie de subproductos más baratos, pero que producen los mismos efectos; y, la última es donde surge en las elecciones la necesidad hecha virtud empleando lo que está hecho para ellos. Se refuerzan las tradiciones y se impone, generalmente, una resistencia (Cfr. Idem.).

El *habitus* es dejarse llevar por “el gusto personal” (en el consumo, ocio, arte...), interiorizado, que conlleva a tener una especie de acuerdo simbólico con otras personas semejantes (preferencias, actitudes, ideas, acciones). También



Edificio Chihuahua, Tlatelolco.



Jardín Santiago, Tlatelolco.

fundamenta la práctica de lo que se llama estilos de vida, como conjunto de gustos y prácticas sistemáticas características de una clase o una fracción de ella. Sucede lo mismo con el concepto de identidad, pues, mientras el *habitus* es un esquema de autopercepción, la identidad es una autoimagen “de un sujeto en relación con otros, tomando como marcas de diferenciación elementos culturales como las creencias, los valores y las ideologías.” (Tena, *op. cit.*: 339-340), lo que “permite al sujeto ordenar sus preferencias y escoger entre diferentes alternativas de acción” (*Ibid.*: 340).

El espacio social es concebido como “mercado”, como “campo de luchas”, de competencia para la maximización de sus intereses materiales y simbólicos. El *campo* es un sistema específico de relaciones objetivas de alianza, conflicto o de competencia o relación. Se distinguen tres tipos de capital: *a*) el económico (el dominante), *b*) el cultural (diplomas, competencia intelectual o artística); y *c*) el capital social (red de relaciones a disposición para ser movilizadas); a éstos se suma un cuarto, *d*) el capital simbólico, atributos impalpables como fama, gusto, talento, honor, etcétera. (*Cfr. Ibid.*: 341). Es de esta manera que las nociones de *habitus* y campo se relacionan con el de *underground*, en referencia al gusto y a la defensa de sus intereses, recreando y generando prácticas transformadoras y productos pertenecientes principalmente a la clase obrera, en sus diferentes subgrupos, donde resultan de manera natural.

Por lo tanto, las músicas *underground* posibilitan un discurso no formal y de deseo (Foucault, 1970), que busca alejarse de lo formal y lo institucional. El *underground* es, en palabras de Guillermo Fadanelli, una “actitud que consiste en ser un esclavo de tus propias pasiones, de tus obsesiones, de tus deseos... que lucha contra occidente... contra los políticos rastreros” o, también, “simplemente concentrarte en tus propias obsesiones y a partir de allí, crear símbolos...” Los creadores de música “de baja producción, de distri-

bución precaria que se ubican en la marginalidad, tiene [r] mucho sentido porque construyen un tejido, un mundo alternativo, un ser otro..., que se opone al concepto de mundo unidireccional o hegemónico”. Estos “hacedores de arte *underground*... se inmolan a sí mismos.”²

El *underground* es una de las contrapartes subalternas, en sentido de Antonio Gramsci, de la hegemonía. La música *underground* busca la resistencia, ser autónoma, no ser asimilada por lo hegemónico. Respecto a esto, Luigi Lombardi Satriani (1974: 143-144) trata la dicotomía lo que ha nacido diferente-lo que se ha vuelto diferente –precisamente por el poder que ejercen las clases dominantes buscando popularizar lo popular– en un antiguo canto popular siciliano que fue modificado hasta perder el espíritu de lucha y rebelión en pro del dominio de los dominadores sobre los “opresores”. El *underground* parte de los segundos, de su impugnación y resistencia, de una *cuasi* paralelidad que busca conducirse en circuitos y canales culturales propios y poco visibles, porosos, a los de la hegemonía (con la que, muy a su pesar, siempre se entrecruza: destruyéndose y reconstruyéndose, sin más).

Dentro del *underground* existen diferentes niveles, desde gente con mucho compromiso que lo toma como un estilo de toda la vida hasta gente pasajera que por distintas razones sale de él. En niveles intermedios, musicalmente, podemos hablar de los que son alejados por la fama e incluso, al extremo, el éxito y terminan haciendo, al poco tiempo, lo que la disquera les exige para vender. El ocio se convierte en negocio, precisamente en una negación del primero. Por ejemplo, el caso de Rockdrigo González se ha de manejar más por la fama alcanzada por sus composiciones; la muer-



² Entrevista sobre Moho, cultura subterránea y algunos fanzines para la muestra México Contra Cultura, presentada en el Centro Cultural España en junio de 2007. Parte 2 de 2 [video] obtenida el 25 de noviembre de 2010: en <http://www.youtube.com/watch?v=NxyIFdY3nrk&feature=related>.

El *underground* es una de las contrapartes subalternas, en sentido de Antonio Gramsci, de la hegemonía. La música *underground* busca la resistencia, ser autónoma, no ser asimilada por lo hegemónico.

te no lo dejó llegar al éxito mediático. Si bien Rockdrigo no es el mejor ejemplo del *underground* recalcitrante, sí lo es de cierto *rock* mexicano y, fundamentalmente, del movimiento rupestre que estrecha cierta relación, en sus orígenes, con el primero. Había algo de *underground* en ese cantautor tamaulipeco en críticas como: “retacaron su cabeza de patrañas/costumbres que como arañas/lo atraparon en sus redes y alimañas/creció creyendo ser normal...” (“Perro en el periférico”). El siguiente apartado hace las veces de síntesis del análisis de Abilio Vergara respecto a Rockdrigo; los últimos dos apartados son análisis realizados, por nuestra cuenta, conforme a dicha metodología pero con canciones de Atoxxxico y Los Esquizitos.

Rockdrigo y su visión de la Ciudad de México: La vieja ciudad de hierro

A finales de 1979 Rockdrigo se instala de manera definitiva en la Ciudad de México. Esto le llevó a un radical cambio en lo relacionado con los modos de vida, muy distintos a los de su natal Tampico. “Rockdrigo [...] vino [...] de lejos en el tiempo y en el espacio” (Vergara y Pérez, 2010: 61), situación que le colocó en una constante descodificación de la ciudad (de México), llevarse sorpresas, asombrarse, conocer y relacionarse con gente que, más bien, vivía en el anonimato característico de las grandes metrópolis: “Yo estaba sacado de onda/ tembloroso y bien confuso” (“Aventuras en el DeFe”).

Además del anonimato, otras características –más visibles en el Distrito Federal (DF) que en pueblos y ciudades pequeñas– que impactaron a Rockdrigo fueron: el consumismo, la globalización y la modernidad, tomando en cuenta que “la ciudad puede ser sinónimo de libertad o de prisión, según los capitales –económico, social y cultural– que uno posea” (*Ibid.*: 63): “Te compraste tu sombrero y su bolso

en Madrid/ tus anillos los compraste en Venezuela/ mas, a tu alma no le has cambiado suela.” (“Qué hacer”).

Siguiendo la metodología de Abilio Vergara se pueden observar cuatro rasgos principales de la metrópoli (defeña) que son reflejados en la canciones de Rockdrigo: a) La indiferencia, b) la oscuridad, c) la inseguridad y d) la demografía.

La primera en relación con lo que también, antes, había descubierto George Simmel: “la ciudad promueve la indiferencia y el anonimato [...] lo masivo y su [...] diversidad, que definen su inabarcabilidad” (*Ibid.*: 63-64). Pormenores que no pasó por alto el provinciano Rockdrigo: “Ésta es la tierra donde el polvo te ciega, donde tú no eres nadie, donde no das la mano, donde nunca sonríes, ésta es la tierra que fue hasta que el hombre llegó” (en *Ibid.*: 64). Así, según Simmel, los hombres en las grandes metrópolis sufren de blasée, es decir, están hastiados, tal como lo representa Rockdrigo: “Él llegó a la vida/ en un tierno edificio de cemento/ de una antigua ciudad de concreto/ entre gente con cara de pavimento/ y con sueños hechos de mal aliento” (“Islas”); y sus relaciones están fragmentadas e individualizadas: “Nació en una isla, en una isla mental/ y creció en otra isla, en otra isla social/ y murió en la gran isla, en la gran isla mental./ Y así fue que todo aislado/ por aquí vino a pasar.” (“Islas”).

La segunda, en palabras de Vergara, se refiere al Diagnóstico oscuro de la Ciudad que es representado por dos canciones, “Vieja ciudad de hierro” y “Aventuras en el DeFe”, que:

...muestran un imaginario muy arraigado y extendido sobre la ciudad, pues [...] Configuran el presente tanto en lo que se ‘imagina’ lo que es la ciudad: ‘agitada’, ‘acelerada’, ‘sin descenso’, ‘inabarcable’, ‘caótica’, ‘peligrosa’, etcétera; su pasado (que posiblemente adeude a las imágenes de su Tampico natal) se ‘piensa’ que fue ‘grandiosa’, ‘armoniosa’, ‘tranquila’; y de su futuro se ‘imagina’ que es ‘apocalíptico’, ‘que no tiene solución’, etcétera. (*Ibid.*: 66-67).

“Vieja ciudad de hierro/ de cemento y de gente sin descanso/ si algún día tu historia tiene algún remanso/ dejarías de ser ciudad.” (“Vieja ciudad de hierro”).

Una de las cualidades de la vida en la ciudad a las que remite Rockdrigo es la velocidad, tanto en las distancias que hay que recorrer para la realización de determinada actividad como a los escenarios que con el fugaz paso del tiempo se han visto transformados. “Su ‘indiferencia’ hacia sus pobladores, es producto de su densidad demográfica y de su ritmo veloz” (*Ibid.*: 67): “Con tu cuerpo maltrecho/ por los años y culturas que han pasado/ por la gente que sin ver has albergado/ el otoño para ti llegó forzado” (“Vieja ciudad de hierro”).

La visión de Rockdrigo sitúa a la ciudad en un declive irreparable: “el otoño para ti llegó forzado”; y la propia insensibilidad de ésta hacia sus habitantes: “la gente que sin ver has albergado”. Por otra parte, en el verso: “Te han parado el tiempo/ te han quitado la promesa de ser viento/ te han quebrado las entrañas y el silencio/ ha volado como un ave sin aliento” (“Vieja ciudad de hierro”), resulta interesante el “Te han parado el tiempo”, pues, en primera instancia parece una contradicción a la velocidad, sin embargo éste se refiere al (poco) “tiempo [...] que [...] se detiene en la coordinación de actividades que ocupa el presente y somete al urbícola a este tiempo, dificultando que conviva con su memoria (olvida a sus amigos, hasta a sus parientes) y le limita a hacer proyectos para ocupar su futuro” (*Ibid.*: 68).

“Se ha marchado lejos/ tu limpieza clara y en tu par de espejos/ han morado colores que son añejos/ y ahora ya no brillan más” (“Vieja ciudad de hierro”); con “ya no brillan más”, se hace referencia a la constatación del color de “el ‘alma’ citadina [...] y [...] los colores de la contaminación, en diálogo, pues no sólo hacen gris a la atmósfera, sino también a nuestras vidas: la ‘limpia claridad’ (que sus ‘espejos’ –cielo-agua, transparentaban) exigida también, cuestiona el recelo por el prójimo (“Ratas”) y la sospecha como relación predominante en la ciudad.” (*idem.*).

La diversidad se ve reflejada, como agredida por las instituciones que tratan de homogenizar mediante las prácticas que en ellas se dan, o ellas exigen, en: “Capital de mil formas/ de bellezas que se pierden entre el polvo/ de tus carros, de tus fábricas y gentes/ que se hacinan y tu muerte no la sienten.” (“Vieja ciudad de hierro”); verso que termina en la enfermedad mortal de la ciudad, y que irremediamente lleva implícita la muerte de sus habitantes con, por ejemplo,

problemas medio-ambientales: “¿Qué harás con la violencia/ de tus tardes y tus noches en tus calles/ y tus parques y edificios coloniales/ convertidos en veloces ejes viales?” (“Vieja ciudad de hierro”). Donde la enunciación nostálgica de diversos espacios públicos y sus transformaciones y menoscabos “parecen formular una ecuación que conjuga velocidad con pérdida de lazo social como productoras de violencia en la macrópolis”. (*Ibid.*: 69).

Imaginarios, vocabulario y personas gramaticales en la música underground

Otra perspectiva muy distinta se muestra en el tema punk “Chilango” (1987), de Atoxxxico, donde aparece una completa decepción sobre el imaginario de una identidad generalizada que adquiere el habitante de la Ciudad de México respecto a los de provincia. Los Atoxxxico, en poco más de dos minutos, realizan una crítica expresando distintas situaciones del porqué el término *chilango* (siendo ellos mismos chilangos) es sinónimo de desprecio en otras partes de la República Mexicana.

Chilango

Sólo sales a provincia, a hacer tus porquerías, /

Tirar basura y mear en las calles /

Eso es todo lo que haces. /

Quemar árboles y estafar indígenas. /

Sin pensar que ellos no te chingan. /

Salir a consumir drogas. /

O tan sólo a alcoholizarte. /

Para pegarle a niños y animales. /

Robar en puertos y en las calles. /

Eso maldito chilango es lo que haces. /

Nadie me quiere por ser chilango. /

Nadie me quiere por ser chilango.

El vocabulario que utiliza Atoxxxico refiere a constatar lo anteriormente dicho: *porquerías-basura-mear-quemar-estafar-chingar-consumir drogas-alcoholizarte-pegar-robar-maldito*; remitiendo así a un mundo imaginario diferente, a una negatividad que si bien, por ejemplo, en “Chilanga Banda”, de Jaime López (1995), también existe: “*más chueco que la fayuca/...Si choco saco chipote/la chota no es muy molacha/chiveando a los que machucan/se va en morder su talacha/...su choya vive de chochos/de chemo churro y garnachas*”; pende de un imaginario que, más bien, se



Luces de tráfico en Reforma.



La Lagunilla.

desprende de la aceptación del ser, del ser así, de vivir en la cotidianidad (de ciertos sectores [populares]) de la Ciudad de México, con determinados actores, prácticas y un alto grado de familiaridad otorgada por el continuo roce que se da en el contexto.

El contexto en la canción "Chilanga Banda" se denota referido al desde dentro de la Ciudad de México con, por ejemplo, "acá los chompiras rifan"; y, en "Chilango" de Atoxxico el distanciamiento se da cuando se habla de "Sólo sales a provincia a hacer tus porquerías" y en el intensivo énfasis por hacerlo en segunda persona: sales-haces a robar-quemar-estafar, etc. Convirtiéndose, en primera instancia, en ajenos a... Sin embargo el distanciamiento se acorta en gran medida y hace su aparición el acercamiento cuando "Nadie me quiere por ser chilango/nadie me quiere por ser chilango", en primera persona.

Figuras y tropos en el *underground*

Basándose en distintos tropos utilizados por Abilio Vergara en el análisis de "La formación del creador y la construcción del estilo", en la temática de las canciones de Rockdrigo González, se ha realizado el análisis siguiendo las categorías o figuras retóricas (comparación, dicción, oxímoron, silepsis, metáfora y metonimia) que este autor emplea en su texto. Te han quitado la promesa de ser viento: Imaginarios del ser, de la ciudad y del tiempo en Rockdrigo.

Para ello se ha elegido el tema *Espérate cariño* (1998) de la banda, de *garage-punk-psych* y *surf*, Los Esquizitos. Los cuales utilizan en su repertorio "figuras dinámicas, temporales, espaciales, abismales" (Vergara, 2010: 151) y otras referidas a la ficción del cine (El Santo, *zombies*, La Masacre de Texas, extraterrestres, de asesinatos pasionales, etcétera). Otras ocasiones hay un "manejo espacial del territorio [...] que de lo inmenso aterriza en lo cotidiano disfrutable"

(Ibid.:152), oscilando entre lo fríamente calculado o lo que aparentemente sucede de modo espontáneo, por ejemplo, bajo los efectos del alcohol, la andanza por las calles de la Ciudad de México y la euforia del *punk*.

Espérate cariño es obviamente un discurso ficticio, sin embargo, originado de una realidad; trata de la dicotomía cotidianidad-espontaneidad pero sobre todo del tema de la prostitución aterrizado en avenida De los Insurgentes, específicamente en los alrededores de la estación del Metrobús Nuevo León y del Metro Chilpancingo, con hombres vestidos de mujer (travestismo).

Espérate cariño

Rolando en Insurgentes bien ahogados van./

El Johnny dice al Alex: venga, tío, ¡ya!./

Unas tías en pelotas, hay que follar./

Espérate cariño, qué pedo estás.

Se acercan al infierno sienten el calor./

Escogen unas viejas, sabrosas están;/

¡Pero tienen bigotes! ¡Quieren robar!./

Espérate cariño, hazte pa' allá.

Ya entrado en el asunto las manosearán.../

Por la lluvia dorada ¿cuánto me cobrarás?/

¡Me salieron más diablos!, Se quieren pelar.../

¡Espérate cariño, hazte pa' acá!./

Espérate cariño, qué pedo estás.

Las secuencia en las palabras que finalizan cada verso: *ahogados-follar-calor-robar-manosearán-cobrarás-pelar*, tienen una íntima relación con la práctica de la prostitución representada, en la canción y en otros cuadros, como un aspecto que para quien ofrece el servicio se trata de lo "rutinario-degradado" (Ibid.:155) y para quien paga el servicio, en algunas ocasiones, es espontáneo y producto de los acontecimientos que van surgiendo a lo largo de las jornadas de



Sombras en Reforma.

la vida en la ciudad (infidelidad, necesidad, abandono de la pareja, apetito, estupidez, etcétera).

El oxímoron es la “combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido” (RAE) y aparece en “escogen unas viejas.../ pero tienen bigotes” situación poco existente en la naturaleza; el bigote es un simbolismo relacionado a la masculinidad y nunca a lo que comprende la belleza femenina, el vello en ellas incluso se busca que sea erradicado. Sin embargo, aquí, se hace referencia a travestis, es decir hombres, hombres con bigotes.

Respecto a la silepsis, se entiende “que consiste en usar a la vez una misma palabra en sentido recto y figurado” (RAE) y es denotada en “unas tías en pelotas”, donde, en efecto, no se refiere a las familiares de el *Johnny* y el *Alex* haciendo equilibrio circense sobre un gran esférico, sino a unas “mujeres” mostrando los pechos. Donde, se repite, no se refiere a mujeres sino a hombres, hombres con pechos.

Por hipérbolo se define que “consiste en aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla” (RAE), para ello se toma el verso “*Se acercan al infierno sienten el calor*”, metafóricamente los autores emplean el término infierno como analogía relacionada con el fuego, el calor y así darle el sentido pasional, como “Inclinación o preferencia muy vivas de alguien a otra persona y apetito o afición vehemente por algo”, (RAE) y sexual intrínseco como placer en la prostitución; la temperatura corporal se eleva como parte de la excitación. También infierno infiere con una posible advertencia al receptor del peligro que corren los dos personajes. Sus *tías en pelotas* son hombres, unos *diablos* que los *quieren robar*, además.

Con respecto a las metáforas y metonimias encontradas en la canción, aparecen: “bien ahogados van”, en lugar de “están bastante ebrios”; “Por la lluvia dorada cuánto me cobrarás”: la lluvia dorada (o uralagnia) es un el acto de orina hacia la cara o el cuerpo de la pareja durante el acto sexual;



Monumento a Cuauhtémoc, Reforma.

“¡Me salieron más diablos!”, refiriéndose a sus tías que, a propósito, son tíos (¿se ha aclarado?), ladrones, malvados y, en plural, varios; “*se quieren pelar*”, que en México, sin embargo en otros países no, ya designa el “irse, escapar, huir precipitadamente” (RAE); y, por último “qué pedo estás”, que por metonimia de concreción remite a lo briago, momentáneamente en exceso.

Todo el tejido de palabras, jergas de la vida en la ciudad, metáforas y metonimias de los autores, proyectan una imagen urbana de la cotidianeidad-spontaneidad que se puede observar en una de las avenidas más importantes de la Ciudad de México, consolidándose así un imaginario urbano del *rock* (con tintes burlescos), o, mejor dicho, un imaginario (que se puede territorializar y ser verídico) de Los Esquizitos respecto a la prostitución, los efectos del alcohol, los travestis y los espacios urbanos.

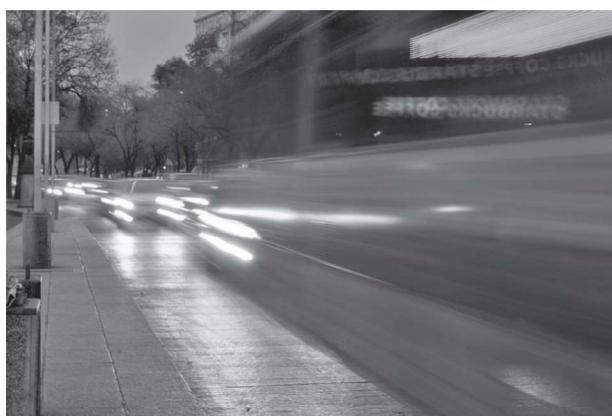
Conclusión

El discurso lírico-musical del *underground* sobre la ciudad se caracteriza por la manufactura (el bricolaje y la no-institución) del producto. Es decir, proviene de la experiencia en el espacio público (escenario), de la urbanización sociocultural (efecto) y de la materialidad estético-retórica de la música (producto), de las letras.

La metodología, para abordar el discurso, sugerida por Vergara fundamentada en el análisis de imaginarios y la retórica aunado a las categorías: espacio público, *underground* y *habitus* conforman herramientas para encontrar y explicar el efecto de urbanización sociocultural, donde el espacio más que un contenedor es un engendrador de distintas prácticas culturales. El discurso *underground* no deja de ser subjetivo y se elabora a partir de una macro escala que le influye (la planetarización/globalización) para adoptar modos y medios (estilos musicales) y, de esta forma,



Antigua Basílica de Guadalupe, La Villa.



Tránsito en Reforma.

adaptar discursos en y para su entorno (micro escala) con características regionales: lo que pasa en lugares puntuales de la ciudad.

La visión de Rockdrigo es la del provinciano en la gran ciudad, inabarcable, caótica, parte de la perspectiva del impacto y los imaginarios que se desarrollan a partir de esto; el segundo caso, con Atoxxxico, trata de un imaginario sobre los ciudadanos de la Ciudad de México cuando se encuentran fuera de la ciudad (en provincia), y que después bien podría generalizarse; y, el último, es el análisis de los tropos y de las figuras retóricas que denotan prácticas, personajes y la dinámica de lugares puntuales insertados en la gran ciudad.

En los tres ejemplos se emplean estrategias discursivas, desde el rol de los emisores que son privilegiados, para construir discursos desde la perspectiva de lo que puede y debe decirse respecto a la ciudad y desde el *underground*. No, ya, desde una verdad absoluta, pero sí desde narraciones verosímiles que pueden tornarse verdades cuando se conoce el contexto espacial y la dinámica cultural real de lo que acontece en la vida cotidiana, y que tiende a representarse desde un imaginario que ha tomado cuerpo (en una pieza musical que hace las veces de crónica) como actividad y como resultado, reproduciendo, así, otros imaginarios urbanos en los receptores de estos discursos ©

Fuentes de consulta:

- Bourdieu, Pierre (1980). *El sentido práctico*, España, Taurus, 1991.
- _____ (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, España, Taurus.
- Borja, Jordi (2003). *La ciudad conquistada*, España, Editorial Alianza.
- Castillo Berthier, Héctor (2003). "Espacios culturales alternos para los jóvenes de la ciudad de México", en Patricia Ramírez Kuri (Coord.), *Espacio público y reconstrucción de la ciudadanía*, México, FLACSO/Miguel Ángel Porrúa, pp. 217-230.

- Fadanelli, Guillermo (2007). Entrevista sobre Moho, cultura subterránea y algunos fanzines para la muestra MÉXICO CONTRA CULTURA que se presentó en el Centro Cultural España en junio de 2007. Parte 2 de 2 [video] obtenida el 25 de noviembre de 2010 en <http://www.youtube.com/watch?v=NxyIFdY3nrk&feature=related>.
- Foucault, Michel (1970). *El orden del discurso*, Argentina, Tusquets Editores, 1992.
- Giménez, Gilberto (2006). *Teoría y análisis de la cultura*, volúmenes I y II, México, CONACULTA/Instituto Coahuilense de Cultura, Colección Interacciones.
- Haidar, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Tobellino pasional de los argumentos*, México, UNAM: Colección Posgrado.
- Maffi, Mario (1972). *La cultura underground*, Vol. II, España, Editorial Anagrama.
- Makowski, Sara (2003). "Alteridad, exclusión y ciudadanía. Notas para una reescritura del espacio público", en Patricia Ramírez Kuri (Coord.), *Espacio público y reconstrucción de la ciudadanía*, México, FLACSO/Miguel Ángel Porrúa, pp. 89-103.
- Milanesio, Natalia (2001). "La ciudad como representación. Imaginario urbano y recreación simbólica" en *Anuario de Estudios Urbanos 2001*, UAM-X, México, pp. 15-33.
- Lombardi Satriani, Luigi Mario (1975). *Antropología cultural. Análisis de la Cultura Subalterna*, Argentina, Ed. Galerna.
- Real Academia de la Lengua Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. 22a ed., en <http://www.rae.es/rae.html>.
- Racionero, Luis (1977). *Filosofías del underground*, España, Anagrama, 2010.
- Tena Núñez, Ricardo Antonio (2007). *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural. Conceptos y métodos de análisis urbano*, México, Plaza y Valdes Editores.
- Thompson, John B. (1990). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco, 2002.
- Vergara Figueroa, Abilio (1988). "Música y ciudad: representaciones, circulación y consumo", en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Segunda parte, México*, Grijalbo, pp. 183-219.
- Vergara Figueroa, Abilio y Ricardo Pérez Rovira (2011). *Te han quitado la promesa de ser viento, Imaginarios del ser, de la ciudad y del tiempo en Rockdrigo*, Ediciones Navarra, México.

* Datos del Autor:

Egresado de la Maestría en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo de la ESIA Tecamachalco.
arq-eduardo-de-aginaga@hotmail.com