

DOI: <https://doi.org/10.29105/gmjmx23.45-577>

Artículos

RETÓRICA DE LA PROTESTA Y MUNDOS DE MALESTAR EN LAS LETRAS DEL ROCK MEXICANO: 1992-2002

RHETORIC OF PROTEST AND WORLDS OF UNREST IN MEXICAN ROCK LYRICS: 1992-2002

Alan Edmundo Granados Sevilla

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0003-3430-6801>Autor para correspondencia: Alan Edmundo Granados Sevilla, email: agranados@fam.unam.mx

Resumen

En este artículo se analizan las características retóricas del rock de protesta que se produjo en México a finales de los noventa, por parte de grupos que se ubicaron en el mainstream del campo cultural y las principales urbes del país. Se parte de la idea de que el rock puede operar como un tipo de canción de protesta, que desempeña ciertas funciones en periodos sociales convulsos. Se analiza un corpus de 20 canciones de rock mainstream para identificar los procesos de enmarcado y elecciones temáticas. El análisis permite establecer que la retórica del rock se orienta al delineado de mundos de malestar, más que al llamado a las armas, movilización o protesta en situaciones específicas.

Palabras clave: retórica, protesta, rock mexicano, movimientos sociales, mundo de malestar.

Abstract

This article analyzes the rhetorical characteristics of protest rock produced in Mexico in the late 1990s, by groups that were located in the mainstream of the cultural field and the main cities of the country. It begins with the premise that rock can function as a type of protest song, fulfilling certain roles during periods of social upheaval. A corpus of 20 mainstream rock songs is analyzed to identify framing processes and thematic choices. The analysis reveals that the rhetoric of rock is oriented toward delineating worlds of discontent, rather than calling for armed struggle, mobilization, or protest in specific situations.

Keywords: rhetoric, protest, Mexican rock, social movements, worlds of unrest.

Recibido: 30/04/2026

Aceptado: 07/07/2026

Introducción

En el último cuarto del siglo XX algunas expresiones rockeras acompañaron a los movimientos sociales de América. Estuvieron presentes en el movimiento antibelicista de los Estados Unidos de América (Doggett, 2008), en las luchas en contra de los regímenes militares en América del Sur (Favoretto, 2014), y como apoyo al levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México (De la Peza, 2013). Como canción grabada o presentación en vivo, estas expresiones han formado parte de los repertorios de algunas de las luchas de la subalternidad del continente; han externado las identidades colectivas de los oprimidos, cuestionado los valores dominantes del capitalismo, llamado a las armas y expresado solidaridad con los grupos desfavorecidos.

La globalización, la consolidación del informacionalismo, el adelgazamiento de los estados nacionales y la circulación planetaria de símbolos generaron una nueva economía política alrededor del *rock* de protesta, que alteró el significado y función social que le atribuían creadores, comunidades de escuchas y la sociedad en general. En el caso mexicano, la des-subterranización del *rock* en los ochenta, el advenimiento de una etapa de masificación y mediatización, las profundas transformaciones sociales y las promesas inconclusas y saldos pendientes de la modernización empujaron los posicionamientos políticos del *rock* hacia nuevas

direcciones. Estos procesos también proyectaron la relación *rock*-movimientos sociales hacia un acoplamiento flexible, en el que se reivindicaron causas sociales sin abandonar el ecosistema de mediaciones que incluía a la televisión, el video y el concierto.

En el presente artículo se analizan las características retóricas del *rock* de protesta mexicano que se desarrolló en el periodo 1992-2002 con el objetivo de esclarecer las elecciones temáticas y preocupaciones sociales que externó. Nos concentramos en el *rock* de consumo masivo, que se produjo desde disqueras transnacionales y por parte de grupos que se ubicaban en el *mainstream* del campo cultural.

Se define a la canción rockera como un tipo de canción de protesta ya que formula posicionamientos políticos explícitos sobre los problemas sociales que enfrentan los grupos oprimidos (indígenas, campesinos y obreros), tales como la explotación, violencia y corrupción. Con respecto a la protesta y luchas sociales, la canción desempeña distintas funciones, que van desde la simple expresión de malestar, hasta el llamado para que una comunidad se movilice y lleve a cabo un plan de lucha.

Con esta investigación se pretende responder a la pregunta: ¿cuáles son las características retóricas del *rock* de protesta? Se realizó un análisis de contenido de 20 canciones que permitió identificar sus principales funciones en el marco de la protesta y los “mundos de malestar” que expresa (Knupp, 1981).

El artículo se compone de cinco secciones. En la primera se recupera la literatura sobre la canción de protesta con el objetivo de proponer una definición de trabajo. En la segunda se identifican dos funciones retóricas centrales de la canción, con miras a analizar el corpus. En la tercera se proponen algunos rasgos sociológicos del *rock* de protesta y se apuntan algunos aspectos del contexto sociocultural en que emerge. El apartado cuatro describe el corpus y la estrategia empleada para el análisis. En el quinto se presentan los mundos de malestar expresados por el *rock*, desde una mirada cuantitativa y cualitativa.

Canción de protesta y acción colectiva

Aunque la literatura no considera a la canción de protesta dentro del repertorio de lucha estándar de los movimientos sociales (Tilly & Wood, 2010) y las formas de activismo y protesta, es innegable su presencia e importancia en los movimientos sociales del siglo XX y XXI. En Estados Unidos de América estuvo presente en el movimiento sindical de la primera mitad del siglo XX (Denisoff, 1968) y en el movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos, reforzando la moral comunitaria a través de la oralidad (Johnson Reagon, 1987) y corporeizando el valor de la libertad (Monson, 1997).

En América Latina fue una herramienta de disidencia y solidificación de colectividades. En Chile, el canto nuevo articuló una comunidad de izquierda, crítica del gobierno de Pinochet (Mattern,

1998), en tanto que en Argentina, durante la dictadura militar, el *rock* fue un espacio para la constitución de identidades juveniles politizadas (Favoretto, 2014). En México, el *rock* se sumó a los movimientos estudiantiles que demandaron la democratización del régimen político y la gratuidad de la educación superior (Guerra García, 2022), en tanto que la canción folclórica expresó las necesidades de las clases populares (García Sánchez, 2008).

Aunque la canción de protesta es diversa estilísticamente, desempeña un número limitado de funciones en el marco de la protesta social. El análisis de la literatura del campo permite establecer tres grandes núcleos que organizan la discusión en torno al papel que desempeña en los movimientos sociales.

El primer núcleo temático señala su carácter expresivo. Denisoff (1968) la define como “una canción que funciona para comunicar una idea, un concepto o una ideología total” (p. 229), en tanto que Knupp (1981) apunta su capacidad para delinear una realidad social y Berger (2000) sostiene que por su intermedio se crea un contexto cultural, en el marco de los movimientos sociales, para la promoción de ideologías políticas.

La expresividad se refiere a la capacidad de comunicar, verbalizar o hacer audible un malestar experimentado por una colectividad, a través de un portavoz (el grupo de *rock*), que pertenece al grupo afectado o simpatiza con el movimiento.

En el segundo núcleo se apuntan los efectos persuasivos. Mondak (1988) señala que “una función de muchas canciones de protesta es el intento de generar apoyo exterior a las visiones críticas que expresa” (p. 25) y Denisoff (1968) denomina

canciones propagandísticas a aquellas que tienen la capacidad de generar una “consciencia política y social favorable [...] a un movimiento” (p. 230). Berger (2000) sostiene que “las canciones de protesta [...] tratan de reforzar o convencer al escucha de que su material temático es, o debe ser significativo” (p. 59). En estas definiciones la persuasión es un tipo de comunicación que busca convencer a los escuchas y potenciales adherentes a una causa, creando disposiciones actitudinales favorables.

El tercer núcleo destaca los efectos concretos de la música al interior del movimiento social, en las situaciones de protesta y las distintas fases de la movilización. Para King (2017), las canciones elevan el compromiso de los manifestantes y fortalecen los vínculos al interior del movimiento, mientras que Berger (2000) señala que son capaces de “construir solidaridad por medio de llamados emocionales e intelectuales” (p. 58). Denisoff (1968) destaca la promoción de la solidaridad y el fortalecimiento de la cohesión intra-grupal.

A partir de los ejes que articulan la discusión anteriormente expuesta, se establece una definición de trabajo de la canción de protesta, que permite analizar la retórica y los mundos de malestar del *rock* mexicano en los noventa, que considera los siguientes rasgos: a) expresión de posicionamientos políticos o ideologías, b) este posicionamiento llama la atención sobre la opresión, las injusticias y la violencia sistémica que experimentan distintos grupos, por ejemplo, los pueblos originarios, en distintos regímenes político-económicos, c) predispone en los escuchas ciertas actitudes, por ejemplo, simpatía por los oprimidos, o lleva a ciertas

personas a sumarse a una causa. Como se puede observar, no es necesario que una canción se utilice en situaciones de movilización para que sea considerada como protesta. Basta con que en ella se denuncien situaciones de injusticia.

Retórica en la canción de protesta:

Expresión y persuasión

En sentido estricto la retórica se refiere al “proceso por el que un orador persuade a los miembros de la audiencia de fortalecer o alterar sus creencias o los convence para realizar ciertas acciones” (Bowers et al., 2010, p. 1). Sin embargo, la capacidad de la canción de protesta de comunicar una visión del mundo se puede entender como un tipo de retórica (Denisoff, 1968). Desde este enfoque ampliado, la retórica incluye formas de comportamiento expresivo y persuasivo. En este artículo se entiende a la retórica en un sentido amplio.

De acuerdo con la literatura, la capacidad retórica de la canción de protesta se traduce en dos funciones concretas. En primer término, expresa malestar, sin hacer llamados explícitos a movilizaciones y cambios sociales. Para Vandagriff (2015), hay canciones que incluyen posicionamientos personales frente a condiciones de injusticia que no se utilizan en situaciones de protesta. Knupp (1981) comenta que, a través de ellas, se construye un “mundo de malestar” (p. 378), en tanto que Kizer (1983) las define como “expresiones de malestar o disenso que implican o afirman la necesidad de cambio” (p. 4), y Lee Cooper

(1988), como “declaraciones poéticas de malestar” (p. 53).

La segunda función se refiere a su capacidad para movilizar en contra del malestar. Esto significa que tiene impactos concretos en las actitudes y comportamiento de las personas, en particular en los adherentes a una causa. Denisoff (1968) apunta la capacidad de las canciones magnéticas para atraer nuevos adherentes.

La literatura describe distintos efectos de la canción sobre el comportamiento en virtud de sus cualidades retóricas. A nivel individual, eleva la conciencia y mantiene alerta con respecto a las problemáticas que enfrentan los grupos subalternos (Berger, 2000; Denisoff, 1968; Kizer, 1983), y refuerza los valores individuales y colectivos (Denisoff, 1968). También genera reacciones emocionales, fundamentales en el inicio y sostenimiento de la acción colectiva (Knupp, 1981; Pinchot, 2020). Finalmente, predispone a la acción y empuja a las personas a participar en una variedad de comportamientos colectivos.

A nivel colectivo, la música refuerza los vínculos y los sentimientos de solidaridad al interior del movimiento (Berger, 2000; Johnson Reagon, 1987). Kizer (1983) señala que la canción “construye la moral y el sentido de comunidad entre los seguidores” (p. 7). Más allá de los efectos inmediatos en el grupo, se encuentra la capacidad de la música para reclutar nuevos miembros y generar simpatía a la causa (Denisoff, 1968).

En esta investigación se considera a la canción rockera de protesta como dispositivo retórico, cuya función predominante es la *expresión*

de malestar. Nuestro objetivo es indagar sobre los mundos de malestar (Knupp, 1981) que los rockeros edificaron por medio de la canción. Para ello, se describen las temáticas que se expresaron en las canciones de protesta. El análisis que se presenta a continuación se encamina a responder dos preguntas: ¿qué se expresa por medio del *rock* de protesta? y ¿qué características tienen los mundos de malestar que construye?

Para explorar los mundos de malestar se retomó el concepto de enmarcado de Benford & Snow (2000) para el estudio de la actividad simbólica de los movimientos sociales. Estos autores consideran que los actores colectivos realizan ciertas atribuciones cognitivas con respecto a las situaciones de injusticia. Esto lleva a atribuir responsabilidades y definir antagonistas, identificar problemas y víctimas, establecer cursos de acción y construir un vocabulario para la movilización.

Aspectos sociológicos del *rock* de protesta en México

La canción rockera de protesta de la última década del siglo XX se inscribe en el proceso de masificación y mediatización del *rock* que inició en el segundo lustro de los ochenta (Estrada, 2008), con el restablecimiento de las relaciones entre disqueras y grupos, visible en la creación de sellos discográficos y la grabación de discos, la aparición de espacios para el consumo y disfrute de la música (Torres, 2002), la presencia en medios masivos de comunicación, como la televisión y la radio, y la

realización de conciertos masivos (Ascencio Gómez, 2023).

El marco socioeconómico de la masificación del *rock* fue la profunda reorganización que experimentó la economía mundial y las economías nacionales a partir de los ochenta del siglo XX. Esta reorganización, conocida como globalización, se puede entender como un intento del capitalismo para recuperarse de la crisis de rentabilidad que se gestó en el periodo de la posguerra, y se expresó con máxima fuerza en los setenta (Cámara Izquierdo, 2009). En Estados Unidos de América y Reino Unido la globalización fue impulsada por los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, adicionalmente, se puso en marcha una política neoliberal que incluyó el adelgazamiento del Estado, la disciplina fiscal y la privatización de los servicios.

Aunque México no entró de lleno en el capitalismo informacional, según lo define Castells (2011), en 1982 se edificaron los cimientos del neoliberalismo mexicano y la consecuente entrada en la economía mundial. Las bases programáticas del neoliberalismo se consignaron en la Carta de Intención al Fondo Monetario Internacional de 1982, en donde el Gobierno Mexicano se comprometía a sanear las finanzas para recuperar el crecimiento económico y elevar el ahorro (Silva Herzog & Tello Macías, 1983). A lo largo de los ochenta y los noventa se implementaron las políticas económicas del neoliberalismo: adelgazamiento del Estado y reducción en el gasto social; privatizaciones de empresas de distintos ramos, entre ellas medios de comunicación como Teléfonos de México e Imevisión; llegada de empresas y capitales

extranjeros; y desarrollo de mercados para el consumo de bienes culturales procedentes de distintas partes del mundo.

Es en este horizonte sociopolítico que emergió el *rock* de protesta. A lo largo de los noventa, grupos de *rock mainstream* grabaron canciones que expresaban protestas y comentarios sociales sobre distintas problemáticas como la violencia, el autoritarismo, el conflicto de clases sociales, la opresión a grupos indígenas, la degradación ambiental y la discriminación. Estas canciones se mezclaban con otras que daban cuerpo a preocupaciones variopintas, como las relaciones afectivas, el desamor y la identidad juvenil.

La estética sonora del *rock* de protesta fue heterogénea; incluyó al son, *ska*, *metal*, *rap*, merengue, *bossa nova*, *reggae*, entre otros subgéneros. Heterogéneas fueron también sus expresiones performativas —tanto en los conciertos como en las apariciones en medios de comunicación—, que se situaron en un continuo que abarcó desde el mexicanismo de Café Tacuba y La Maldita Vecindad hasta las estéticas raperas y *numetaleras*, importadas del *rock* anglosajón de los noventa, de Molotov y Resorte.

La difusión de estas expresiones dependió, parcialmente, de los recursos económicos, la infraestructura y las redes de distribución asociadas a las grandes disqueras. Otro aspecto importante fue su naturaleza multimediada, ya que se produjeron desdoblamientos hacia la imagen televisiva, el video, internet y los conciertos. Finalmente, estos rockeros se alejaron del *ethos* de la canción de protesta de los sesenta, encarnado en la figura del emprendedor

independiente, que interpretó música *folk* para sumarse a las demandas de los movimientos antiguerra y por los derechos civiles (Denisoff, 1968); en vez de ello, se convirtieron en celebridades, insertas en las redes de la comunicación de masas, que levantaron la voz por ciertas causas sociales.

Como se puede observar en esta breve descripción, el *rock* de protesta de los noventa no fue un género musical definido por un conjunto de convenciones estilísticas o sonoras. Fue un complejo de *performance* (Madrid & Moore, 2016), es decir, un conjunto de prácticas socioculturales diversas, centradas en la sonoridad, fuertemente mediadas por la tecnología, que dieron cuerpo a posicionamientos políticos en favor de los grupos subalternos afectados por el autoritarismo del Estado Mexicano y la globalización neoliberal.

El hecho de que las músicas populares operen como un conjunto de “schemata, mapas o bocetos de instrucción” (Madrid & Moore, 2016, p. 49) explica la heterogeneidad del *rock* en términos sonoros, performativos y la politización del *mainstream*. Con respecto a este último punto, es necesario tener en cuenta que el *rock* no es inherentemente revolucionario, y tampoco expresa únicamente las principales tendencias del capitalismo más voraz. Aunque el quehacer de algunos rockeros mexicanos de fin de siglo se puede interpretar en términos de oportunismo político, revolución de estilo o mercantilización de la protesta (Adorno, 1941; Rodnitzky, 1999), hay que ver en el *rock* de protesta una respuesta compleja a la masificación del campo cultural, los procesos de globalización, el adelgazamiento del Estado

benefactor, la profesionalización del quehacer rockero, la necesidad de estos músicos de situarse en coordenadas del campo que les permitieran conectarse con ciertas audiencias y de expresar sus propias convicciones y visiones políticas.

Dentro del complejo del *rock*, la canción rockera de protesta funcionó como un dispositivo lírico-sonoro, que interpelaba a las audiencias a nivel de la escucha y que daba forma a los posicionamientos políticos y la comprensión que se tenía del entorno social. Sin la intención de hacer un recuento exhaustivo, mencionaremos algunos de los representantes del *rock* de protesta y de las preocupaciones que vehicularon a través de las canciones.

La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio incorporó en *El circo* (BMG, 1991) comentarios sobre la violencia que se experimenta en la urbe en “Un poco de sangre” y “Un gran circo”. En *Mostros* (BMG, 1998) incluyeron el tema “2 de octubre” y recuperaron el clásico de protesta de Amparo Ochoa, “El barzón”. En 1997 participaron en la compilación *Juntos por Chiapas* (Polygram) con el tema “La tormenta”.

El grupo de *ska-punk* Tijuana no! grabó, en 1994, *Transgresores de la ley* (BMG). En ese álbum incluyeron “Transgresores de la ley”, un tema dedicado a la lucha del EZLN que recupera imaginarios de la lucha zapatista y llama a las armas. El grupo fue una parte fundamental en los conciertos que la comunidad rockera realizó en apoyo al EZLN.

Café Tacuba, que durante la década de los noventa se sumó a las causas del EZLN, incluyó “Trópico de cáncer” en su álbum *Re* (Warner, 1994).

Es un comentario social sobre la explotación de los recursos petrolíferos desde la perspectiva de un trabajador imaginario de una compañía petrolera. También contribuyeron con un tema para el álbum *Juntos por Chiapas*: “Flores del color de la mentira”.

Panteón Rococó también dedicó parte de su producción musical a los movimientos sociales y las condiciones de vida de la clase obrera. En 1999 grabaron “Marco’s Hall”, una oda al zapatismo y al subcomandante Marcos. En el álbum de 2002 *Compañeros musicales* (BMG) exploraron las dinámicas de explotación y precarización promovidas por la globalización y el capitalismo (“Globalizado” y “La carencia”). También participaron en el ciclo de movilización rockera pro zapatista.

Resorte es un grupo de *metal* que obtuvo un contrato con Polygram, a través de discos Manicomio. En su álbum debut, *República de ciegos* (1997), realizaron posicionamientos políticos, en canciones como “América”, “Rojo” y “Opina o muere”, a favor de las comunidades indígenas y en contra de la violencia ejercida sistemáticamente por el gobierno. El título de este disco critica la pasividad de la sociedad mexicana frente a la violencia y la explotación del México priísta.

En el extremo más comercial del *rock*, Maná incluyó en *Dónde jugarán los niños* (Warner, 1992) y *Cuando los ángeles lloran* (WEA, 1995) referencias a la crisis ambiental de fin de siglo. En el primero se cuestiona al capitalismo depredador y se señalan sus efectos negativos en las condiciones de vida de las nuevas generaciones, en tanto que el segundo critica los asesinatos de activistas como

Francisco Alves, ambientalista y defensor del Amazonas brasileño.

Finalmente, no se puede soslayar el quehacer musical de Molotov. En *¿Dónde jugarán las niñas?* (Universal, 1997) incluyeron tres canciones que denunciaban distintos problemas sociales: el monopolio en las comunicaciones ejercido por Televisa y su efecto nocivo en la opinión pública (“Que no te haga bobo Jacobo”), el racismo y la discriminación (“Voto latino”) y el uso discrecional del poder y la corrupción en el entonces Distrito Federal (“Gimme the power”).

Es necesario aclarar que existieron otros grupos que se comprometieron políticamente con movimientos y causas sociales, como Santa Sabina y Caifanes, o formularon posicionamientos políticos explícitos, como ocurrió en la escena *punk*. En la mayor parte de los países del sur de América encontramos grupos que utilizaron al *rock* como una estrategia de resistencia contra la violencia estatal y paramilitar. El objetivo de este recuento es mostrar que un conjunto de actores ubicados en el *mainstream* del campo cultural rockero escribieron canciones de protesta, que recordaban el *rock* de los sesenta y setenta, y sin embargo, emergieron en una nueva economía política, lo que modificó las preocupaciones que externaba, su relación con las causas sociales y significación social.

Corpus y estrategia de análisis

Para el análisis de la retórica se seleccionaron 20 canciones que se incluyeron en discos editados entre 1992 y 2002. En este periodo, que abarca meses posteriores a la Marcha del Color de la Tierra en 2001, se observó una intensa actividad de protesta de los rockeros, particularmente a favor del EZLN (De la Peza, 2013). Esta muestra intencional es indicativa de las temáticas (mundos de malestar) que propusieron los grupos de rockeros que ocupaban posiciones destacadas dentro del campo cultural. No proporciona una panorámica completa del *rock* mexicano de protesta.

El corpus se conformó a partir de canciones que cumplieron con cuatro criterios: 1) de acuerdo con la definición de canción de protesta establecida en el primer apartado de este artículo, formulan posicionamientos políticos explícitos que incluyen denuncias de injusticias y opresión ejercida en contra de grupos, comentarios sociales sobre la situación sociopolítica del país o llaman a la movilización a un determinado grupo, 2) grabadas por grupos que pertenecieron al *mainstream* rockero. Se consideró que un grupo se situó en este cuadrante del campo

cultural si obtuvo por lo menos un contrato con una disquera internacional, tenía presencia en medios de comunicación masiva (televisión y radio) y prensa especializada y realizaba conciertos masivos, 3) incluidas en discos distribuidos por grandes disqueras, y 4) se grabaron después de 1992, periodo que supuso una nueva estructura de oportunidades políticas, posibilitada por el levantamiento del EZLN (Inclán, 2009) y las desigualdades generadas por la globalización neoliberal y las privatizaciones. En la *Tabla 1* se enlistan las canciones analizadas.

Se recurrió al análisis de contenido para identificar los tópicos, preocupaciones recurrentes y mundos de malestar de las canciones. Para establecer categorías para el análisis del corpus se exploraron diez canciones de protesta mexicanas publicadas en los noventa; a partir de esto se rastrearon algunas temáticas y preocupaciones recurrentes. También se consideraron los procesos de enmarcado cognitivo de los movimientos sociales, identificados por Benford & Snow (2000) y las funciones de la canción de protesta discutidas en el segundo apartado de este texto. Como resultado de ese trabajo, se establecieron 12 categorías de contenido (*Tabla 2*). Se conformó una hoja de códigos que incluyó una definición operacional de las categorías y versos que servían como ejemplo.

Tabla 1*Corpus de análisis*

No.	Grupo	Canción	Disquera y año
1	Panteón Rococó	Globalizado	RCA, 2002
2	Control Machete	Únete pueblo	Manicomio, 1997
3	Maldita Vecindad	Dos de octubre	BMG, 1998
4	Café Tacuba	Trópico de cáncer	Warner, 1994
5	Resorte	Opina o muere	Polygram, 1997
6	Molotov	<i>Gimme the power</i>	Universal, 1997
7	Molotov	Voto latino	Universal, 1997
8	Sekta Core	Insurgentes	Sony, 1997
9	Maná	Cuando los ángeles lloran	WEA, 1995
10	Panteón Rococó	La carencia	RCA, 2002
11	Tijuana no!	Transgresores de la ley	BMG, 1994
12	Panteón Rococó	Marco's Hall	BMG, 1999
13	Maldita Vecindad	El barzón	BMG, 1998
14	El Tri	Epidemia	Polygram, 1997
15	Maná	Selva negra	WEA, 1995
16	Maná	¿Dónde jugarán los niños?	WEA, 1992
17	Café Tacuba	Flores del color de la mentira	Polygram, 1997
18	Maldita Vecindad	La tormenta	Polygram, 1997
19	Resorte	América	Polygram, 1997
20	Resorte	Rojo	Polygram, 1997

Dos estudiantes de los últimos semestres de licenciatura, familiarizados con el análisis de contenido, fueron capacitados para realizar la codificación. Revisaron detenidamente la hoja de códigos, las definiciones y ejemplos. Se les aclararon las dudas que externaron sobre el contenido de la hoja. Posteriormente, procedieron con la codificación de las canciones que habían sido transcritas en un procesador de textos. Debido a que la música popular suele recurrir a una estructura lírica estándar, cuya estructura elemental de significación es el verso, se definió como unidad de análisis al verso, identificable en la transcripción como aquella oración ubicada en un renglón del procesador de

textos. Se instruyó a los codificadores para que asignaran a cada verso aquella categoría que lo describiera mejor.

Para determinar la importancia de las categorías se calcularon frecuencias simples. Es importante notar dos cosas. Por un lado, la estructura de verso múltiple de la música popular incrementa de manera sensible las frecuencias de las categorías, ya que una categoría puede aparecer varias veces en una misma canción, asociada a distintos versos. Por otro, dado que en la canción un verso se puede repetir *ad infinitum*, se decidió que los versos repetidos *contiguos* se contabilizaran con el valor de uno.

Tabla 2.*Categorías de contenido*

No.	Categorías de contenido	Definición
1	Víctimas	Sujetos individuales y colectivos que padecen los efectos de la violencia del estado, corrupción, discriminación y otros problemas.
2	Problemáticas generales	Descripción de fenómenos generales que afectan los derechos y condiciones de vida de las clases subalternas sin hacer referencia a hechos históricos específicos.
3	Problemáticas particulares	Descripción de fenómenos históricos particulares en donde se ven afectados los derechos y condiciones de vida de las clases subalternas.
4	Adversarios	Agentes activos de la opresión, violencia, discriminación y explotación. Se refiere a los antagonistas de un movimiento o grupo.
5	Protagonistas o héroes	Sujetos individuales o colectivos que participan en las acciones colectivas o inducen los cambios sociales esperados.
6	Soluciones al problema	Descripción de algún tipo de acción concreta para revertir las problemáticas que enfrentan los movimientos o grupos.
7	Retórica intragrupal	Llamados a mantener o fortalecer vínculos al interior de una colectividad o movimiento ya constituido.
8	Retórica extragrupal	Llamados para que los individuos que no pertenecen a un movimiento brinden apoyo o se sumen a una causa.
9	Identidad	Elementos del pasado histórico o presente que confieren identidad a un movimiento y rasgos que se le atribuyen a una colectividad.
10	Reflexión	Reflexiones propuestas por el narrador o la voz de la canción a propósito de las problemáticas que se enfrentan.
11	Acción	Descripción de acciones generales que no se plantean como soluciones directas a los problemas sociales.
12	Emoción	Respuestas emocionales atribuidas a las víctimas o los protagonistas del cambio social.

La retórica del *rock* de protesta en los noventa**Análisis cuantitativo**

En la *Gráfica 1* se observa que el *rock* de protesta delinea problemas particulares, vinculados con ciertos movimientos sociales o poblaciones; también define problemáticas o procesos muy generales, como la globalización o la corrupción

gubernamental, sin conexión con hechos particulares. En tercer lugar, aparecen acciones que se atribuyen a personajes centrales de los movimientos, sin que estas constituyan llamados explícitos a la lucha (tanto a adherentes como simpatizantes). En cuarto lugar, figuran referencias a la identidad colectiva de los movimientos, como los íconos de las luchas latinoamericanas y mexicanas, que establecen una línea de continuidad con los movimientos de izquierda, y rasgos distintivos de alguna colectividad. En quinto lugar, se caracteriza a

los adversarios de los movimientos y a los procesos socioeconómicos responsables de la desigualdad y la injusticia. En sexto lugar aparece un vocabulario que refuerza los vínculos al interior del movimiento y permite el sostenimiento de la acción colectiva a lo largo del tiempo; a esta categoría se le denominó retórica intragrupal, ya que no busca reclutar nuevos miembros.

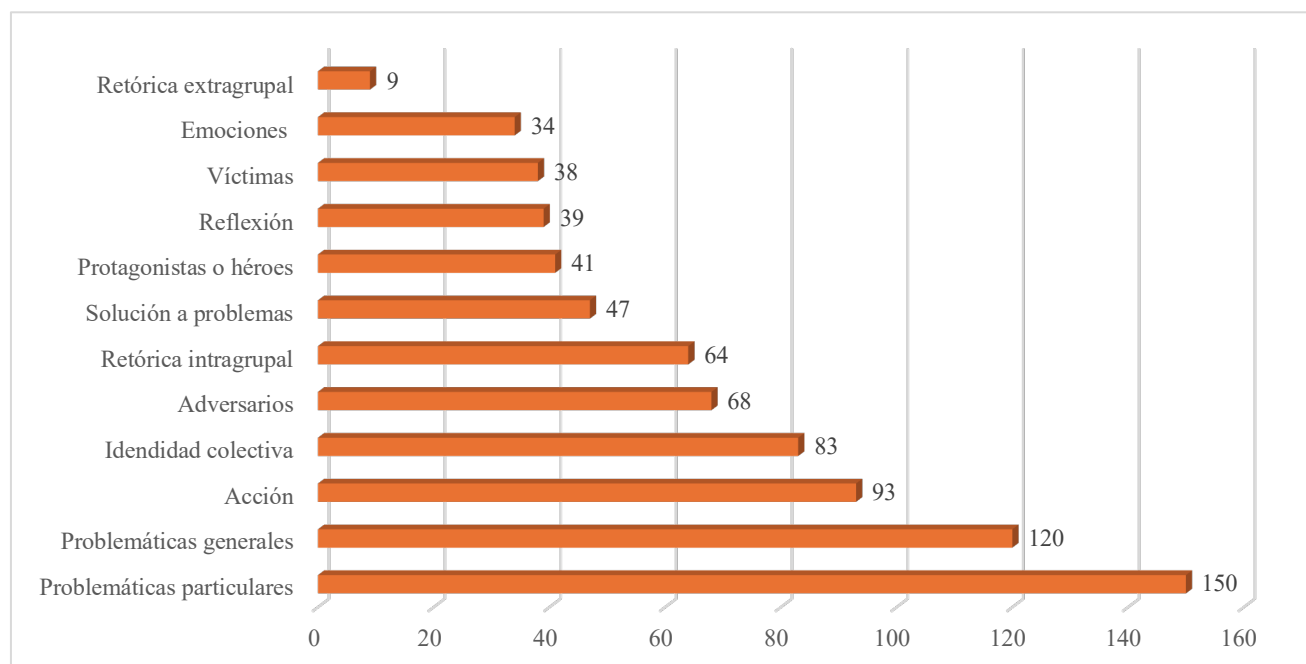
En séptimo lugar aparece la solución de problemas. De especial interés es la baja capacidad de esta canción para plantear cursos de acción para los múltiples problemas que aquejaban al México de fin de milenio. Más allá de la denuncia de la hipertrofia de la maquinaria gubernamental y del poder, por ejemplo, no se proponen soluciones o se hacen llamados para revertir esta situación. En último lugar figura la retórica extra-grupal, que se refiere a la capacidad para interpelar a personas

ajenas a determinados grupos o causas sociales; es una canción que no busca ampliar la base de un movimiento social.

En la literatura se ha definido la baja capacidad para expresar soluciones y la elevada identificación de problemáticas particulares y generales como el carácter reactivo de la canción de protesta. Esto se debe, según Knupp (1981), a que los “problemas son retóricamente más fructíferos que las soluciones” (p. 383) para los movimientos sociales. La canción de *rock* de los noventa comparte este carácter reactivo con canciones de protesta que aparecieron en otros momentos históricos, ya que los rockeros centraron sus esfuerzos en la denuncia de los problemas que enfrentaban distintos sectores de la población como las comunidades indígenas del sur, los campesinos y las clases obreras de las grandes urbes.

Gráfica 1

Frecuencia de categorías de contenido

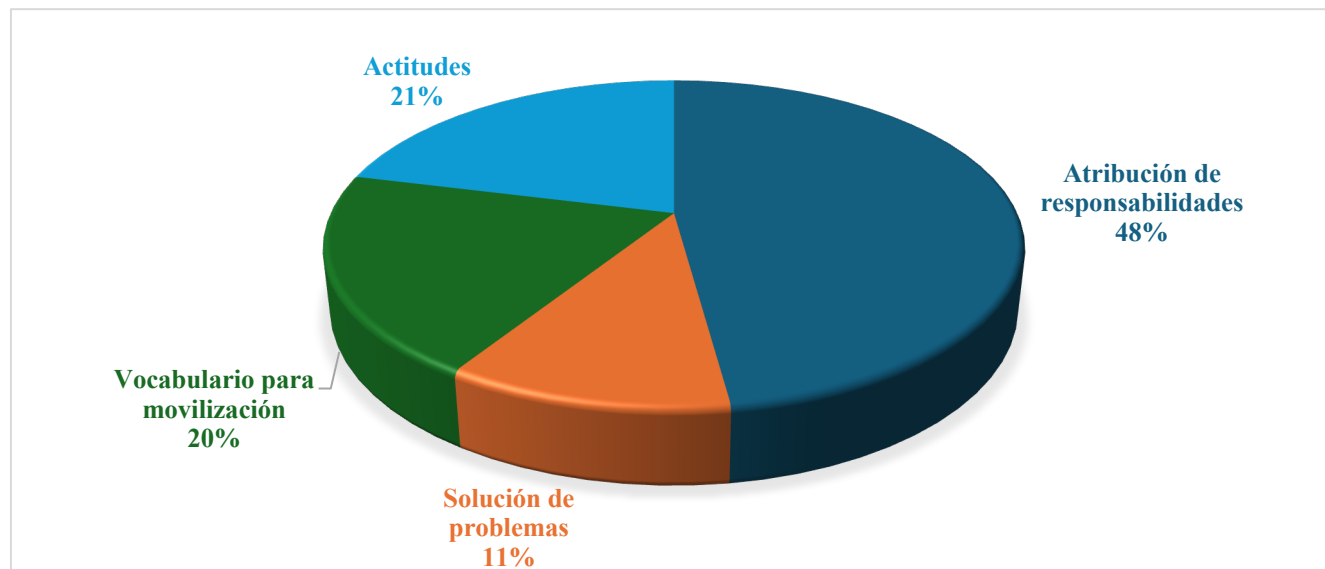


Con el objeto de orientar el análisis en otras direcciones y amplificar las elecciones temáticas de la canción rockera, se conformaron cuatro dimensiones que agrupan las categorías de contenido. Para ello nos servimos de las funciones retóricas y cognitivas que la literatura asigna a las producciones culturales vinculadas con la protesta y los movimientos sociales. A continuación enlistamos las cuatro dimensiones: 1) Atribución de responsabilidades, que incluye las categorías de contenido de víctimas, problemáticas particulares y generales y adversarios (Benford & Snow, 2000), 2) Solución de problemas o pronóstico del movimiento, que incluye protagonistas y solución de problemas (Benford & Snow, 2000), 3) Vocabulario para la movilización, que considera retórica intra y extra-grupal e identidad colectiva (Denisoff, 1968), y 4) Actitudes, que incluye las dimensiones de acción, reflexión y emoción (Knupp, 1981).

En la *Gráfica 2* se presenta el peso de cada dimensión en el corpus de análisis, mostrando que predomina la atribución de responsabilidades, esto es, la identificación de víctimas, las problemáticas que enfrentan y los causantes de la adversidad. Esto es congruente con las observaciones de Berger (2000), Kizer (1983) y Knupp (1981), que señalan que en la canción de protesta la expresión de malestar tiene primacía sobre otros contenidos. Con 21%

aparece la dimensión de actitudes que se refiere a reflexiones y afectos que experimenta el narrador de la canción frente a las situaciones de injusticia. Con 20% figura el vocabulario para la movilización, es decir, los llamados para que los adherentes se sostengan en la lucha o para que simpatizantes se sumen a la lucha. En último lugar aparece la solución de problemas (11%), lo que significa que esta canción tiene una capacidad limitada para proponer posibles soluciones a las problemáticas sociales e identificar actores que podrían conducir cambios y transformaciones sociales. Al analizar el conjunto de los pesos porcentuales de las dimensiones se obtiene una conclusión. Esta canción tiene una orientación más expresiva que magnética, tal como entiende Denisoff (1968) a este último término. Es decir, construye un mundo de malestar pero no atrae a nuevos adherentes o propone soluciones concretas. Aquí, retórica no es sinónimo de convencimiento sino de expresión, como apunta Vandagriff (2015), es “una forma activa de comunicación, que no necesariamente lleva a otras formas activas de protesta” (p. 335).

En la siguiente sección recuperamos algunos fragmentos de las letras del corpus con el objetivo de reconstruir, aunque sea de manera fragmentaria, los mundos de malestar concretos que construyeron los rockeros de fin de siglo.

Gráfica 2*Dimensiones en la canción de protesta***Análisis cualitativo: los mundos de malestar**

En el contexto de una sociedad mexicana que se encaminaba a la liberalización económica, con el concomitante desmantelamiento del estado de bienestar, el *rock* de protesta de los noventa levantó la voz en contra de problemáticas distintas de aquellas que lo animaron unas décadas atrás. En el caso que aquí se analiza, la estructura de oportunidades políticas inaugurada por el EZLN (Inclán, 2009) permitió la movilización de amplios sectores sociales, entre ellos los estudiantes, campesinos e indígenas. El EZLN funcionó como un acervo de símbolos e imaginarios que dieron forma a las demandas de los rockeros. ¿Qué mundos de malestar, soluciones para los problemas, llamados a la movilización y actitudes promovió el *rock* de protesta?

Atribución de responsabilidades

En la canción se identifican dos tipos de problemáticas: generales, asociadas a las dinámicas de la globalización y el capitalismo, y particulares, referidas a contextos sociales y momentos específicos. En los problemas generales figuran la violencia que ejerce el estado en contra de determinados grupos, que muchas veces desemboca en el asesinato, como afirma Sekta Core, “el gobierno mata” (“Insurgentes”) y Panteón Rococó al referirse a los modos de acción característicos de la élite: “Para ti las manos cruzadas, atadas de cabo a rabo, una mortaja roja que te cubre la boca” (“Globalizado”). Al lado de la violencia aparece la acumulación de poder con la finalidad de perpetuar dinámicas de dominación, según lo entiende Molotov: “Dame, dame, dame, dame todo el *power*,

para que te demos en la madre” (*“Gimme the power”*).

El complemento del poder sin contrapesos es la explotación, ya sea porque se priva a los individuos de los frutos del trabajo, según da cuenta Maldita Vecindad en “El barzón”, o porque la existencia en el neoliberalismo se precariza a tales niveles que las clases obreras no tienen más que trabajar para mal vivir: “Y la carencia, arriba, y los salarios, abajo, con lo que gano en esta empresa no me alcanza pa’ tragar” (“La carencia”).

Con respecto a las problemáticas particulares se mencionan conflictos temporalmente distantes, como la lucha estudiantil de 1968 (“Dos de octubre”), y contemporáneos, como el levantamiento del EZLN (“Opina o muere”, “Insurgentes”, “Transgresores de la ley”), los conflictos raciales entre mexicanos y estadounidenses (“Voto Latino”), el asesinato de activistas en el sur de América (“Cuando los ángeles lloran”) y los efectos del neoliberalismo en México durante los noventa (“Epidemia”). Como se mencionó algunos párrafos atrás, los movimientos indígenas, como el EZLN, y campesinos, fueron referentes centrales en la estructuración de la retórica de esta canción.

Como víctimas de la violencia y la explotación se presenta, en primer lugar, a los indígenas del sur: “dicen que menos de 100 indios, que murieron en el sur” (“Opina o muere”). En segundo lugar, se sitúan los campesinos, víctimas de los hacendados y otras élites: “¿Dónde está el maíz que te tocó? - Le contesto yo muy triste, -el patrón se lo llevó-” (“El barzón”). También se alude a la clase obrera que vive en condiciones precarias: “Chupando

la sangre, a la gente, a los obreros” (“El barzón”). Finalmente, hay víctimas encarnadas en categorías muy generales, que tienen diversas connotaciones como la nación desgraciada, los pueblos con hambre y los pueblos de ideas mudas.

Los agentes activos o responsables de las dinámicas de la violencia, explotación y precarización son el gobierno y las élites. El gobierno es “un infierno” (“Insurgentes”), asesina, ejerce el poder “con mente de una vaca” (“Marco’s Hall”) y extorsiona, criminaliza y oprime a los habitantes de la Ciudad, según Molotov. Las élites económicas y los dueños de los medios de producción son caracterizados como explotadores de los pueblos (“El barzón”), “hijos de la chingada... que han vendido al país y lo han dejado en la miseria” (“Epidemia”) y discriminadoras: “¿Qué no ves que nuestra mente, no debe tomar en cuenta ecologistas, indigenistas?” (“Trópico de cáncer”). Finalmente, también se destaca el papel de los medios de comunicación en el mantenimiento de la hegemonía política y económica: “Aliados televisivos... son parte de mi equipo” (“Globalizado”) y “mejor nos sentamos, y así disfrutamos del circo y del pan” (“Opina o muere”).

La atribución de responsabilidades ocurre en un nivel muy general. Se señala a grupos como los gobernantes o los medios de comunicación, sin identificar a actores concretos. Por ejemplo, en ningún momento se señala la represión que ejerció el gobernador de Chiapas o los presidentes de México en contra de los indígenas del sureste. Tampoco se le pone rostro a los explotadores dueños de los medios de producción o los medios de comunicación.

También se reconoce como responsables a procesos sociales, políticos y económicos como el neoliberalismo y la globalización (“Globalizado” y “La carencia”) e instituciones como las “transnacionales” (“Epidemia”).

Solución de problemas

Con respecto a la solución de problemas, que Benford & Snow (2000) denominan enmarcado pronóstico, y que involucra “la articulación... de un plan de ataque, y las estrategias para llevarlo a cabo” (p. 616), apenas si hay algunas menciones en el corpus. Se reflexiona sobre los cambios sociales desde dos marcos cognitivos. Desde el primero, se habla explícitamente de la revolución armada como un medio para romper la sujeción de los grupos subalternos. Revolución y lucha armada son conceptos que aparecen unidos en el imaginario rockero: “acabar con esto ya, haciendo una revolución, levantándose en armas y empezar, la solución” (“Insurgentes”), “andamos armados con cuernos, machetes, con piedras y palos” (“Únete pueblo”) y “dispuestos a morir, por continuar la revolución” (“Transgresores de la ley”).

Desde el segundo marco se habla de preservar las instituciones sociales que han democratizado la vida de México, por ejemplo, “porque no permitiremos ya, más trampa en plebiscitos” (“Marco’s Hall”), y también de capitalizar aquellas formas organizativas propias de las comunidades indígenas. En este sentido, es nuevamente La Maldita Vecindad, en “El Barzón”,

quien recuerda la demanda de autonomía de las comunidades zapatistas.

¿Quiénes son los encargados de llevar adelante la acción transformadora, que romperá los vínculos de sujeción? Se mencionan dos tipos de actores: individuales y colectivos. En la década de los noventa el subcomandante Marcos se había convertido en la cara mediática del movimiento zapatista. No es de extrañar que las escasas menciones a actores individuales correspondan a su figura, que aparece como un personaje cuasi providencial y sagrado, como en esta descripción: “En la lejanía de la selva, se avista un caballo blanco, entre plantas y neblina, con un hombre encapuchado. Viene con el puño arriba” (“Marco’s Hall”). Incluso cuando no se le menciona explícitamente, aparece a través de símbolos, como la capucha o la figura del caudillo: “En la tierra que hay detrás de mis ojos, un caudillo vive en pie de lucha” (“Flores del color de la mentira”). Esta presencia contrasta fuertemente con la ausencia de otros liderazgos del movimiento.

Los indígenas y campesinos son los actores colectivos que han de transformar radicalmente las condiciones de existencia de amplias capas de la población. Se les retrata como “rebeldes” (“Opina o muere”), “un puñado de hombres, dispuestos a morir, por continuar la revolución” (“Transgresores de la ley”), “gente campesina que nunca descansa” (“Transgresores de la ley”) e “independientes” (“Únete pueblo”). En el pueblo se reconoce a una potencia capaz de inducir cambios: “Con la mayoría, estamos unidos, arriba el puño, cerrado con fuerza” (“Únete pueblo”).

Vocabulario para la movilización

Como se mencionó al inicio del texto, una función central de la canción de protesta es la orientación de la conciencia hacia un polo ideológico. Esto se traduce en el apoyo a una causa y en la participación directa en acciones de protesta. En esto consiste, en sentido estricto, la capacidad persuasiva de la canción. En el *rock* de protesta los llamados a la movilización se dirigen a las comunidades que están en pie de lucha y en general no buscan reclutar a nuevos adherentes. Se llama al pueblo mexicano a unirse y luchar en contra del poder (“Únete pueblo” y “*Gimme the power*”), a la comunidad de latinos a organizarse en contra del racismo y la discriminación (“Voto latino”), a los grupos desplazados por la violencia y deforestación en contra de los capitales que predan los recursos naturales (“Selva negra”).

Dentro del vocabulario para la movilización, la identidad ocupa una posición importante: figuran símbolos que definen la naturaleza ideológica de los movimientos sociales, así como atributos de las colectividades que luchan.

Aparecen símbolos culturales vinculados con movimientos latinoamericanos y también con la canción popular latinoamericana, que ha estado presente en las luchas en contra de las dictaduras militares y los autoritarismos. Se mencionan íconos de movimientos revolucionarios mexicanos como Francisco Villa (“Únete pueblo”), Emiliano Zapata (“Insurgentes”) e incluso a Miguel Hidalgo, líder de la independencia mexicana (“Epidemia”). También aparecen luchadores de movimientos campesinos y

magisteriales como Lucio Cabañas y Genaro Vázquez Rojas. Los revolucionarios del centro y sur del continente son emblemas y figuras ejemplares: “Che Guevara, sacando la casta, él nos cubre con su manto... César Sandino, restando gringos, nos enseña el camino” (“Insurgentes”).

Se describe a los mexicanos como un pueblo unido, que se hermana frente a las adversidades: “Únete pueblo, al movimiento” (“Únete pueblo”) o “que se sienta el *power* mexicano... todos juntos como hermanos” (“*Gimme the power*”) con el objetivo de derrocar a los gobiernos corruptos. En la base de la unión aparece el pasado indígena, que es la matriz histórica desde la cual se configura la identidad actual: “La piel del jaguar que adornaba el suelo, hoy es noble armadura de mi pueblo” (“Transgresores de la ley”) y “Une sangre azteca, a tu pueblo amado” (“Únete pueblo”). Otros atributos que definen a los mexicanos son la transparencia, grandeza y perseverancia.

Actitudes

Finalmente, la canción refiere a un conjunto de actitudes, o sistemas de disposiciones afectivas, cognitivas y comportamentales, tanto de los personajes que figuran en las letras de las canciones, ya sean víctimas, héroes o actores colectivos encargados de llevar adelante los cambios, como de los escuchas, ya sea que pertenezcan al movimiento o sean adherentes potenciales.

Se describen acciones de los personajes que figuran en las canciones. Principalmente se habla de los héroes y grupos que luchan, se quejan, levantan

la voz y los puños, protegen y buscan la igualdad. En algunos casos se interpela a los escuchas para que realicen acciones generales, que no constituyen estrategias de lucha concretas: “ponte trucha, buso con el curso de la escuela del abuso” (“Opina o muere”).

Con respecto al componente cognitivo de las actitudes, los personajes de las canciones formulan algunas reflexiones en torno a las problemáticas sociales, que hacen eco de las necesidades de los movimientos sociales: “yo pienso que nosotros, los humanos, no necesitamos más hidrocarburos” (“Trópico de cáncer”), “¿Dónde diablos jugarán, los pobres niños?” (“Dónde jugarán los niños”) y “aquí es donde vivo, yo ya no soy un pendejo” (“*Gimme the power*”). Aunque es común que la canción de protesta llame a los escuchas a la reflexión, en el *rock* de los noventa estos llamados son escasos.

Para redondear este panorama, se expresan algunas emociones vinculadas con la lucha. A las injusticias cometidas por los distintos grupos de poder se reacciona con emociones, que se suelen caracterizar como negativas, como el odio, la rabia y el coraje. El racismo moviliza el odio (“Voto latino”); los rostros se muestran enardecidos y rabiosos. Pero también hay emociones, que aparentemente son incapacitantes, como la incertidumbre que genera el despojo del territorio (“Selva negra”), la desesperanza que experimentan los trabajadores explotados por el capitalismo voraz (“La carencia”) y el miedo que genera la violencia estatal sobre las comunidades (“La tormenta”).

Conclusiones: ¿una revolución de estilo?

En los noventa, el *rock* mexicano se había establecido como un producto de la cultura de masas, que se consumía en las principales urbes del país y circulaba a través de distintas mediaciones como discos, videos promocionales, radio, televisión, conciertos y las imágenes de internet. Fue en el contexto de masificación del *rock* que algunos jóvenes de clase media, mestizos y urbícolas levantaron la voz a favor de causas que consideraron justas.

De acuerdo con Vandagriff (2015), se deben distinguir las canciones que se utilizan en las situaciones de protesta de aquellas que encarnan testimonios, lamentos y plegarias, que implican posicionamientos personales y colectivos de índole política, pero que no forman parte del repertorio de movilización de los actores colectivos, como los grupos campesinos e indígenas. La canción rockera de protesta que analizamos en este artículo pertenece a este último género: posicionamientos políticos individuales y colectivos que describieron algunos de los malestares que se experimentaban al final del milenio, pero que no formaron parte del repertorio de lucha habitual de los movimientos sociales. Fue en una medida muy importante un lamento o plegaria. Se trató de una canción “reactiva” (Knupp, 1981) que ayudó a describir, ante todo, las problemáticas que enfrentaban grupos subalternos frente al autoritarismo y la violencia del México priísta y el

avance de la globalización, y los rasgos de los agentes que ejercieron la explotación y violencia. No formuló planes de acción y tampoco llamó de manera consistente a la lucha.

¿Fueron los autores de estas canciones oportunistas políticos, que encontraron en la protesta un discurso que les permitía situarse en el campo cultural, con el objetivo de llegar a determinadas audiencias, ávidas de consumir productos *contraculturales*? ¿Se trató sólo de una revolución de estilo en el seno de la industria musical? Es necesario superar la visión de los estudios críticos de la cultura que subyace a estas preguntas, según la cual todo lo que se gesta en el seno de la industria es mercancía y todos los productos folklóricos y populares son auténticos y encarnan un potencial transformador. Es necesario transitar hacia un entendimiento de lo político en el campo de la cultura que lo conceptualice como un tipo de actuación (*performance*) en un dominio discursivo dado, más

que como la externalización de ciertas posiciones individuales y colectivas. Parafraseando a Auslander (2021), la música existe para que los rockeros externen identidades colectivas, entre las que figuran ciertamente las filiaciones ideológicas y políticas.

En el seno de la sociedad mexicana del fin de milenio se gestó una estructura de oportunidades culturales, que permitió la composición de canciones rockeras de protesta. Esta estructura debe entenderse como la alineación de los intereses de distintos actores como los grupos de *rock*, productores, ejecutivos de las disqueras, medios de comunicación, audiencias e incluso actores de la arena política, que incluía a los movimientos sociales de finales del siglo XX que luchaban por la democratización de la sociedad mexicana. Es en esta estructura que nació el *rock* de protesta, como mercancía, pero también como expresión legítima de las preocupaciones políticas de una pequeña fracción de la juventud mexicana.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 9(1), 17-48.
<https://doi.org/10.5840/zfs1941913>
- Ascencio Gómez, C. M. (2023). *El Festival Vive Latino como dispositivo festivo de la industrial del entretenimiento, una aproximación etnográfica* [Bachelor's thesis]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/3706653>
- Auslander, P. (2021). *In Concert. Performing Musical Persona*. University of Michigan Press.
- Benford, R., & Snow, D. (2000). Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. *Annual Review of Sociology*, 26, 611–639. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.26.1.611>
- Berger, L. M. (2000). The Emotional and Intellectual Aspects of Protest Music. Implications for Community Organizing Education. *Journal of Teaching in Social Work*, 20(1-2), 57-76.
https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J067v20n01_05

- Bowers, J., Ochs, D., Jensen, R., & Schulz, D. (2010). *The Rhetoric of Agitation and Control*. Waveland Press.
- Cámara Izquierdo, S. (2009). Rentabilidad y transformación estructural en México y Estados Unidos. *Análisis Económico* 24(56), 175-202. <https://analisiseconomico.azc.uam.mx/index.php/rae/article/view/1420>
- Castells, M. (2011). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen I: La sociedad red*. Siglo XXI.
- De la Peza, M. (2013). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. Tintable.
- Denisoff, S. (1968). Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song. *The Sociological Quarterly*, 9(2), 228-247. <https://www.jstor.org/stable/4105044>
- Doggett, P. (2008). *There's a riot going on. Revolutionaries, rock stars and the rise of '60s counter-culture*. Canongate.
- Estrada, T. (2008). *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas*. Océano.
- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: Enemigos íntimos. *Resonancias*, 18(34), 69-87. <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.5>
- García Sánchez, L. (2008). *Judith Reyes, una mujer de canto revolucionario. México, 1924-1988*. Ediciones Clandestino.
- Guerra García, V. M. (2022). *Rock, memoria y movimiento: El recuerdo de los músicos participantes en el Consejo Estudiantil Universitario (1986-1987)* [Doctoral thesis]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Inclán, M. de la L. (2009). Repressive Threats, Procedural Concessions, and the Zapatista Cycle of Protest, 1994-2003. *Journal of Conflict Resolution*, 53(5), 794-819. <https://doi.org/10.1177/0022002709341173>
- Johnson Reagon, B. (1987). Let the Church Sing "Freedom". *Black Music Research Journal*, 7, 105-118. <https://doi.org/10.2307/779452>
- King, S. (2017). People Get Ready: The Civil Rights Movement, Protest Music, and the Rhetoric of Resistance. In R. Jensen (Ed.), *Social Controversy and Public Address in the 1960s and Early 1970s: Vol. IX* (pp. 251-290). Michigan State University Press.
- Kizer, E. J. (1983). Protest song lyrics as rhetoric. *Popular Music and Society*, 9(1), 3-11. <https://doi.org/10.1080/03007768308591202>
- Knupp, R. (1981). A time for every purpose under heaven: Rhetorical dimensions of protest music. *Southern Speech Communication Journal*, 46(4), 377-389. <https://doi.org/10.1080/10417948109372503>
- Lee Cooper, B. (1988). Social Concerns, Political Protest, and Popular Music. *The Social Studies*, 79(2), 53-60. <https://doi.org/10.1080/00220973.1944.11019889>
- Madrid, A. L., & Moore, R. D. (2016). Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance. *Boletín Música*, (42-43), 3-55.
- Mattern, M. (1998). *Acting in Concert. Music, Community, and Political Action*. Rutgers University Press.

- Mondak, J. (1988). Protest music as political persuasion. *Popular Music and Society*, 12(3), 25-38. <https://doi.org/10.1080/03007768808591322>
- Monson, I. (1997). Abbey Lincoln's Straight Ahead. Jazz in the Era of the Civil Rights Movement. In R. Fox & O. Starn (Eds.), *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*. Rutgers University Press.
- Pinchot, R. (2020). Calle 13 and Ana Tijou's Joyous Rebellion. *Latin American Music Review*, 41(2), 196-225. <https://www.jstor.org/stable/27141083>
- Rodnitzky, J. L. (1971). The decline of contemporary protest music. *Popular Music and Society*, 1(1), 44-50. <https://doi.org/10.1080/03007767108590972>
- Silva Herzog, J., & Tello Macías, C. (1983). Carta de intención al Fondo Monetario Internacional. *El Trimestre Económico*, 50(2), 1127-1132. <https://www.jstor.org/stable/23395716>
- Tilly, C., & Wood, L. (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Crítica.
- Torres, V. (2002). *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*. INAH.
- Vandagriff, R. S. (2015). Talking about a Revolution. Protest Music and Popular Culture, from Selma, Alabama, to Ferguson, Missouri. *Song and Popular Culture*, 60/61, 333-350. <https://www.jstor.org/stable/26538872>