

Terror al cambio:

construcción y funciones del discurso urbano en la música

Luis Eduardo Delgado Aguiñaga*



Fotografía: Luis Eduardo Delgado Aguiñaga (LEDA).

El título del texto alude al tema homónimo de la agrupación musical argentina Todos tus muertos (1990); donde el *Terror al cambio*, provocado por el *miedo a morir mutilado*, resulta presente en el *miedo a vivir* y, por supuesto, en el *miedo a cambiar*. Remite a esa constante vivencial emanada del estado de terror causado por la "violencia simbólica", con el poder de legitimar, de los "sujetos dominantes", para imponerse sobre los "sujetos dominados" (Cfr. Bourdieu, 1966), neutralizando y evitando el "cambio" en distintos campos de combate: desde la propia calle, el arte, la educación, hasta lo relacionado con teorías, nociones o conceptos, etcétera.

Este trabajo es resultado de la presentación, del autor, en el Seminario de Urbanismo de la Sección de Estudios de Posgrado e Investigación de la ESIA Tecamachalco, el 15 de febrero de 2012. Música (hip hop) y ciudad (Graffiti en calle 5 de febrero, León).

Baudelaire quiere obras de arte que nazcan en medio del tráfico, que surjan de su energía anárquica, del incesante peligro y terror de estar allí, del precario orgullo y júbilo del hombre que ha sobrevivido hasta entonces.

Marshall Berman

Indudablemente todos los días se escuchan músicas en las urbes. Y va más allá de un simple fondo melódico para acompañar las actividades cotidianas: matutinas o nocturnas, también de las tardes. Está la que se elige gustosamente, para alegrarse el día, y, por otra parte, también la que es ajena, la de los vendedores ambulantes en los vagones del Metro, la basura mediática, la de los *otros*, sin más. Todas forman parte de la aglomeración sonora en la ciudad, dentro de un proceso complejo de impregnación entre los habitantes y las arquitecturas/calles. Pero qué hay detrás de todos esos ritmos y letras ¿cómo se construyen estos discursos? ¿Qué funciones tienen?

Para responder esto es importante primero destacar que existen distintos tipos de músicas, por ello se sugiere llamarles en plural. Ya no es suficiente con hablar de estilos sino también de pertenencia.

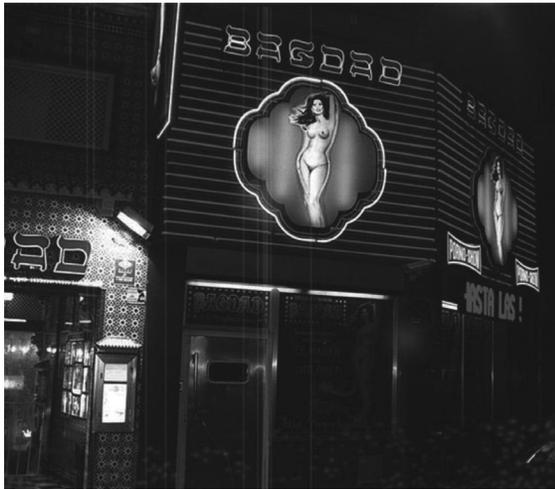
De tal modo, están por ejemplo las músicas de la alta cultura de occidente, las del folklore, las vernáculas, las masivas, entre otras. Existen también las propiamente urbanas; no sólo por una concatenación transterritorial y extratemporal de todas las anteriores –donde se da, dice Francisco Cruces, un préstamo e hibridación entre estas disparidades, conduciendo a una heterogeneidad y diversidad sociocultural–,¹ sino que, también, las que están elaboradas bajo influencia de un contexto urbano e integradas a un discurso ciudadano preexistente y que, sin embargo, se reinventa en cada composición.

Así que, de entrada, la construcción de discursos en las músicas urbanas está determinada por los contextos socioespacial e ideológico. De lo primero, es Ricardo Tena (2007) quien habla de ese efecto que la ciudad –con sus propias características espaciales, físicas, naturales, etc.–, como ser viviente y persuasivo, tiene sobre sus habitantes, permitiéndoles hacer/ser o no, *urbanizándolos* (a ellos) *socioculturalmente*, modernizándolos e incluso posmodernizándolos. De lo segundo, aconseja el catalán Kiko Amat –con esa frase de Samuel Beckett: “No existe nada más, seamos lúcidos por una vez, que lo que me pasa a mí”– que la ficción pura no existe. Que no hay más que “plasmarse con honestidad sus vivencias [...] Hablen de ustedes. Hablen de sus amigos. Incrusten sus anécdotas adolescentes. Cámbienles el nombre a sus conocidos [...] Derritan su vida [...] es el terreno que conocen a fondo de veras”.² Lo anterior tiene que ver esto con la intertextualidad de Marc Angenot (1997), cuando se “extrae” y “transforma” un “discurso que se sostiene sobre algo previamente discursivo” (Michel Pêcheux, 1975: 41) y que se halla flotando entre la polución, el concreto y la cotidianeidad de las urbes. Las músicas también son narrativas o crónicas sobre ese ente viviente al que metafóricamente Guillermo Fadanelli (2007) nombra *La Iguana*: la metrópoli.

La construcción de las músicas urbanas se cimienta en las vivencias urbanas. Charles Baudelaire (1857, 1869) lo hacía con la poesía, describía los acontecimientos paris-

1 Cfr. <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> (12 de diciembre de 2011).

2 <http://mislibrossonrock.blogspot.mx/2010/05/kiko-amat-lo-conocedor-ese-librazo.html> (14 de diciembre de 2011).



Sala Bagdad (Barcelona).

Fotografía: http://2.bp.blogspot.com/_VJclXepKSWY/TBagxlqzhHI/AAAAAAAAAFU/swjkkxHJ_g/s1600/Bagdad.jpg



Skinheads at Piccadilly Circus (Londres).

Fotografía: http://2.bp.blogspot.com/_VJclXepKSWY/TBagxlqzhHI/AAAAAAAAAFU/swjkkxHJ_g/s1600/Bagdad.jpg

nos en las arterias haussmannianas. La ciudad es el espacio público por excelencia –asegura Jordi Borja (2003)–, la ciudad es la calle, la calle es la gente caminando en ella. Esa movilidad nos sumerge en experiencias y actividades que nos modelan como ciudadanos. Debemos *luchar* por el *derecho a esa ciudad* (Henri Lefebvre, 1968), cada vez más privatizada, pues su ausencia nos provocaría el sentimiento de una insoportable soledad y de una dolorosa incompletud. Ella es, también, *alter ego* del ciudadano, una extensión y *dobles* del habitante. (Cfr. Morin, 1970)

Intentar ignorarla es no luchar por ese derecho. En la construcción y producción musical, no es que sea reprochable hablar de la guerra en Afganistán o de la nariz de Charlie Brown, pero “¿Para qué ambientar” canciones en [...] *de* [...] otros lugares?, “¿Qué tiene de malo su barrio [...] o bar?”³ –nos cuestiona Amat. Porque al final no se trata de *malos poetas*, como les califica Marshall Berman (Cfr. *op. cit.*) por intentar con la ficción pura al mantenerse al margen de sus calles y no “hacerse más parecidos a los hombres corrientes” (*Ibid.*: 160), pues los rasgos de urbanidad están presentes de alguna manera en estos discursos (a menos que los autores sean prisioneros en sus hogares o les importe menos que nada el exterior). Son narrativas con marcas de oralidad (Cfr. Julieta Haidar, 2006), las letras muestran una espontaneidad donde el uso de la retórica hace que, muchas veces, se encuentre con lo que “el autor *no podía* querer decir” (Umberto Eco, 1979: 250) Y –cantan Los Negativos,

en “Cansados y decaídos” (1986)– *si no entiendes nada de esta canción, quizás algún día llegues a comprender...*

La comprensión puede o no desprenderse de las intenciones que el autor tiene como emisor respecto a los receptores. El emisor está en la búsqueda de *algo*, por ello, el discurso tiene determinadas funciones además de ser sólo un fondo rítmico y turbulento, sin significado. Según Jakobson (1984) los discursos pueden tener las siguientes: *referencial, emotiva, apelativa, fática, metalingüística y/o poética*. Las letras en las músicas urbanas⁴ no están exentas. Con base en lo anterior, Dunaway (1987) diseña una categorización, en específico para las que hacen énfasis en la crítica o la política: 1. Protesta y queja, directa o indirecta, en contra de la explotación y la opresión; 2. Aspiración hacia una vida mejor y una sociedad más justa; 3. Sátira de gobiernos, políticos, capitalistas; 4. Temas políticos filosóficos, ideales étnicos y políticos; 5. Canciones identificadas con movimientos sociales u organizaciones en particular; 6. Conmemoraciones a luchas populares del pasado y del presente; 7. Tributos a héroes y a mártires de la causa popular; 8. Expresión de unión de la clase popular internacional; 9. Críticas a las condiciones de trabajo; 10. Protestas contra la discriminación racial y sexual; y 11. Apelación al cuidado de la ecología. Es cierto, aquí, todo bajo el escenario que ofrece la ciudad: discursos tácitos o



³ <http://mislibrossonrock.blogspot.mx/2010/05/kiko-amat-lo-conoci-por-ese-librazo.html> (14 de diciembre de 2011).



⁴ En el presente artículo sólo se hace referencia, dentro de la multigama de estilos musicales en/de la ciudad que representan el discurso de la vida y realidad cotidiana, a algunas canciones que han sido parceladas empedernidamente bajo el ambiguo término: “rock”, simplificando y homogeneizando lo que es heterogéneo. Sin embargo, otro será el lugar para hablar al respecto.



Sábado en el Chopo (México, DF).
Fotografía: <http://mx.fotolog.com/pankecore/63032819>



Seria acusación, en León, Gto, a Calderón (Presidente de México 2006-2012).
Fotografía: LEDA

evidentes –respecto a la crítica-política y también al gusto, que emerge de lo anterior– cuasi etnográficos; temas (musicales) urbanos e incluso arquitectónicos narrativo-descriptivos de la *doxa*, los fenómenos sociales y la producción de sentido en las urbes.

Entonces, los discursos de las músicas urbanas pueden contener determinadas funciones que se enfrentan al problema de la interpretación personal, que cada ciudadano, o grupo de ellos, tiene de las metáforas o metonimias (y otras figuras) que emplea el autor que habla *sin hablar* de la ciudad. Además de esto, está el peligro de desconocer el contexto del que se está hablando cuando sí se habla explícitamente de ella (o de sus lugares) y no entender los que el autor quiere decir. Esto se representa en el siguiente ejemplo, de los mismos Negativos, “Bagdad” (1987):

...Busqué otro local/creo recordar que
una luz de neón decía “Bagdad”/
Cuando la orquesta paró/me rodeó con sus brazos/
Y me dijo: “¡Hey! ven acércate, yo te haré olvidar”...

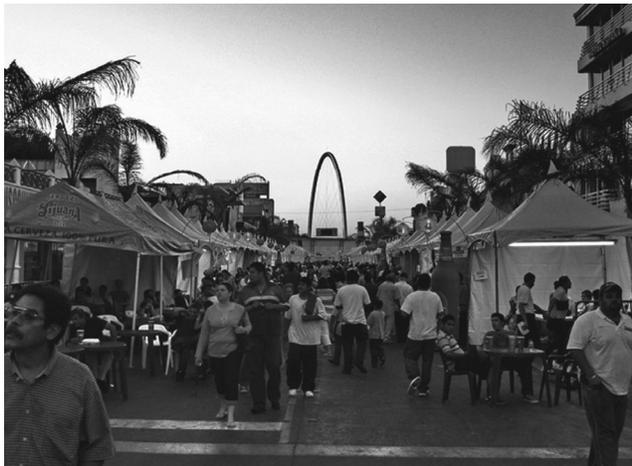
Ese *otro local* no remite a uno en la capital iraquí, sino a “La Sala Bagdad” con sus shows de porno en vivo, ubicada en la calle Nou de la Rambla, en la misma Barcelona (su ciudad de origen). Es decir, un espacio urbano claramente reconocible (para los autores) de la vida real –y todavía existente en la actualidad.

Estos discursos funcionan como “reinenciones representacionales” del espacio físico, de lo material y *real*; son *imaginarios*, como “invención” y “producción” (Natalia Milanesio, 2001: 20), contruidos por la “percepción”

y “cognición” de imágenes urbanas –de productos (arquitecturas, calles, mobiliario) y prácticas (vida cotidiana) culturales– que, al ser representaciones paramétricas del mundo real, tienen que ser extracciones simplificadas de información, que han sido pasadas a los filtros culturales, organizadas y estructuradas de acuerdo a su cultura y memoria, formando su visión de la ciudad. (Cfr. García, 2010) Como con Prietto viaja al cosmos con Mariano (en “Av. Corrientes”, 2007):

Noche de sábado en Capital, fui a enterrar lo que seré/
Caminando por Corrientes, los tontos
se mordían los dientes/
Yo, en soledad, fui a buscar dolor, sólo
encontré a la felicidad de ser tan necio/
De no estar sobrio, de olvidar a recordar si
me había olvidado a no extrañar...

Es la crónica de un porteño melancólico y resignado a sumergirse en lo que le ofrece la Avenida Corrientes, en Buenos Aires, para olvidarse de todo. Si bien no habla de una temporalidad, sí de prácticas relacionadas con la andanza, merodear por aquí, por allá, y tomar una o varias copas. *Corrientes* es compleja, corre por el barrio de “El Abasto”, y la tradición tanguera y la milonga *arrabalerera* perpetúa al concreto de las aceras a ser recorridas para entrar/salir de: pizzerías, cafés, bares, cines, teatros, librerías, disquerías. La canción es la descripción “oscura, imperfecta, sugerente” (Guzmán, 2001, en García, *op. cit.*: 58) de este eje –como elemento espacial y realidad ausente– de la vida cultural, de tiempo libre, *cuasi* nocturna, de bares, en Argentina.



Avenida Revolución (Tijuana).

Fotografía: <http://www.sandiegored.com/noticias/14917/Arte-y-cultura-en-la-Revolucion/>

Están también los discursos que se constituyen de opiniones de primera vista, de viajeros, extranjeros –como con el franco-español Manu Chao en “Welcome to Tijuana” (1998): *tequila, sexo, mariguana* (que se basó, a su vez, en la frase de un amigo suyo franco-marroquí⁵) y que más que tratarse del relato de un *paraíso cuasi anárquico* (en Avenida Revolución; para machos, hippies y alcohólicos), es una crítica irónica a la cruda realidad de esta ciudad fronteriza–, así como, por otra parte, aquellos que se componen por lo que les cuenta otro *imaginario* –literatura, música, las noticias o la memoria del padre, la madre o el abuelo, etcétera.

Para el primer caso sirve el tema “Santa Fe” (1998), de la agrupación mexicana Seguimos Perdiendo:

...Santa Fe, barrios y avenidas, yo no sé por qué/
No me vuelvo a parar por Galerías Santa Fe.
Se ven muchos blancos por Santa Fe, no hay amigos/
Todos están vestidos para ir a una fiesta, y yo
que soy un vago los perras ni me miran.
No, no sé por qué, me vuelvo a mi patria...

Sería equívoco relacionarle con ese ex territorio panchito –Santa Fe: hoy el más grande centro urbano financiero y de corporativos en México– en el Distrito Federal. El uso del lenguaje: *muchos blancos, los perras* y sobre todo *me vuelvo a mi patria*, remite a que los autores hablan de otro lugar, que no es ni su barrio ni su país, seguramente en Argentina –por su fuerte tradición *punk-rock*. (Otra vez)



⁵ Cfr. <http://cendoc.imjuventud.gob.mx/clr/docs/pdf/007019.swf> (16 de diciembre de 2011).



La ciudad devora cerros. Fotografía: LEDA

En Buenos Aires, la Avenida Santa Fe es particularmente heterogénea si se trata de sitios y personas, no obstante, cuando cruza la zona central bonaerense se ubica en la Recoleta, un barrio residencial de clase alta. Es ahí donde irrumpe Galerías Santa Fe como retrato y *extensión* de una clase social excluyente, elitista, escrupulosa y frívola; que aleja de su realidad periférica y mexicana a los autores.

El segundo caso se puede abordar con “Cuarentón” (2008) del californiano Pep Torres:

Tengo una carcachita que acabo de arreglar,
es del 49 y funciona a todo dar/
Y así voy conduciendo por mi linda capital, en mi
carro que era nuevo ya muchos años atrás.
Me voy por Insurgentes con el tráfico atrás, por
favor no me la mientes que te puedo escuchar/
Chamacas se suspiran cuando ven su gavián, en mi
carro que era nuevo en los tiempos de Tin Tan.
El asiento trasero hasta parece un sillón, pa'
cuando Tongolele le pida un aventón/
Muchachas se desmayan cuando ven su gavián, en
mi carro que era nuevo en los tiempos de Tin Tan.
Me voy pa' Xochimilco y también Chapultepec, a
la plancha del Zócalo doy vueltas vez y vez/
Yo me creo Pedro Infante pues ya no faltaba más, en
mi carro cuarentón yo me siento muy galán...

Este discurso es trabajado a partir de la posición de no habitante y, más bien, por ser un músico de ascendencia mexicana, está cimentado por relatos familiares, por ejemplo, de “cómo era aquello”, y por algunos esporádicos viajes. Menciona personajes anacrónicos (incluida la *carcachita*) de mitad del siglo xx: Tin Tan, Tongolele, Pedro Infante, muy a la manera de “El Cocodrilo” (1998) de Maldonado.

Menciona personajes anacrónicos (incluida la *carcachita*) de mitad del siglo XX: Tin Tan, Tongolele, Pedro Infante, muy a la manera de “El Cocodrilo” (1998) de Maldita Vecindad. Pero, además, juega con una serie de trayectos, recorriendo Avenida de los Insurgentes, ligados por nodos urbanos como Xochimilco, Chapultepec o el Zócalo de la “linda capital mexicana”.

ta Vecindad. Pero, además, juega con una serie de trayectos, recorriendo Avenida de los Insurgentes, ligados por nodos urbanos como Xochimilco, Chapultepec o el Zócalo de la linda capital mexicana.

De modo axiomático, sobre la ciudad de León, hay pocos discursos urbanos en las músicas más allá del célebre “Camino de Guanajuato” (1954) de José Alfredo Jiménez. Por ejemplo, los Standards tenían un tema instrumental llamado “Los Pozos del Fraile” (2005), título enfatizado en este *geosímbolo* cercano a lo que fue su lugar de ensayo (cerca del Santuario de Guadalupe y la colonia Obrera). Es cierto que seguramente en la nueva oleada de *rap* leonés hay muchos otros ejemplos, sin embargo, la letra de “La Calle” (2002) de Libre Pensamiento es ideal para exhibir este fenómeno metropolitano desde la dimensión cultural:

La calle no es la misma, la calle no, no, la calle
no es la misma, tampoco el callejón...
La calle ya cambió, de pavimento se llenó, la
calle no es la misma, pero tampoco yo/
Ahora estoy tranquilo, pero no estoy contento, de
ver como mi gente, se traga cualquier cuento.
La calle está vacía, esta solo el callejón, los
campos se han cercado, los privatizaron/
Ya todo es pavimento, por donde corría yo,
cuando era chavito, bajo el caliente sol.
Mis amigos crecieron, quién sabe a dónde fueron,
estoy solo aquí en la cuadra, rodeado de recuerdos/
Y ese campo enorme, donde jugaba fútbol,
ahora ya no existe, es un gran fabricón.
La calle no es la misma, pero tampoco yo, la
calle ya cambió, de pavimento se llenó/
Los árboles cortaron, las calles pavimentaron, los

campos los cerraron, todo lo privatizaron.
Y dicen que es progreso, pero es autodestrucción,
no me vengán con cuentos, que no los trago yo...

El medio fue el *punk* de principios de siglo, en México. Ese *punk* que sonaba a *ska* y parecía ser, para los jóvenes, el mejor modo de exponer el “deseo de cambiar [...] y el miedo a la desorientación y la desintegración, a que su vida se haga trizas”. (Berman, *op. cit.*: XI) El autor de “La Calle” protesta en contra del urbanismo de visión progresista, el que pretende hacer tabla rasa con todos aquellos elementos –formales e informales– urbanos considerados (por ella) inútiles, rústicos, salvajes y, sin más, desechables. Y jugar con nuestra memoria, con nuestra existencia: “Quien controla el pasado [...], controla el futuro. Quien tiene protestad sobre el presente, la tiene sobre el pasado”. (George Orwell, 1949: 42)

Es un discurso nostálgico pero también de denuncia. Calles y callejones que han cambiado, campos borrados, pavimentados, cercados, privatizados, mutados en *fabricones*. Jóvenes que no creen en las *buenas obras* de sus gobernantes al tratar de incorporarlos a la modernidad. Y hacen bien en dudar, porque “ser modernos es [...] estar dominados por las [...] organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los valores, las vidas”. (Berman, *Op. Cit.*: XI)

La *iguana* devora lo que el “domador” le permite. No sólo se trata de acabar con el campo, y otros respiraderos urbanos, sino también de darle final a la vida tradicional, barrial. Estas urbano-cirugías plásticas bien podrían ser

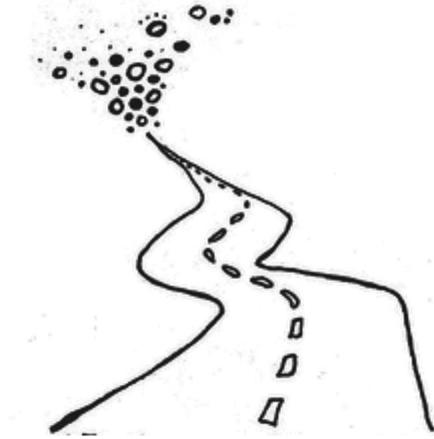


Arco de la Calzada (León, Gto.). Ascenso a primera división, equipo de fútbol.
Fotografía: LEDA

la enajenación de algún (domador) desquiciado con problemas de personalidad: ejes y distribuidores viales, segundos pisos, puentes peatonales, remodelaciones, fraccionamientos insulares, intervenciones, abrir bulevares, cerrar calles, desaparecer edificios, borrar jardineras y un aumento de glúteos ¿por qué no?

Le Corbusier, semideidad e ídolo de millones de arquitectos, urbanistas y alguno que otro *snoob*, en todo el mundo, tiene algo de culpa en todo esto. Para él, la ciudad debía ser un conjunto de maquinarias, como una enorme fábrica fascista controlada por el Gran Hermano orwelliano. Llamaba, en *L'urbanisme* (1924), a sus casas "máquinas para habitar" y a las calles "máquinas de (*producir*) tráfico" (en Berman, *op. cit.*: 167). Sin peatones. Únicamente circulación, en automóvil. De modo que, "el hombre de la calle se incorporará al nuevo poder al convertirse en el hombre del coche". En *Vers une architecture* (1923), añadió que "Los cafés y los lugares de esparcimiento ya no serán ese hongo que devora los pavimentos..." (en *Ibid.*: 168). Tenía planeado para el futuro una vida mísera y aburrida.

Sin embargo, debido a su posición como el arquitecto más influyente del siglo xx y las decenas de ciudades europeas devastadas por la II guerra mundial, tuvo la posibilidad de incorporar su modelo de ordenamiento urbano en las reconstrucciones. Su lema: "Tenemos que acabar con la calle" (en *Ibid.*: 333) pudo aplicarse y, "en todas partes las calles fueron, en el mejor de los casos, abandonadas pasivamente y con frecuencia [...] destruidas activamente" (*Idem.*). En la Carta de Atenas (del CIAM de 1933) establece un manifiesto urbanístico basado en cuatro funciones bá-



Av. Corrientes. Portada (disco doble) Prietto viaja al cosmos con Mariano.
Fotografía: <http://www.viajaalcosmos.com.ar/site/>

sicas: *habitación, trabajo, esparcimiento* (los fines de semana, fuera de la ciudad) y circulación (*Cfr.* Le Corbusier, 1943). Lo que es el principio de la zonificación y la planificación urbana que están en disputa con la diversidad del espacio público, de estar en la calle por puro gusto. Así, "el dinero y las energías fueron encauzados hacia las nuevas autopistas y la vasta red de parques industriales, centros comerciales y ciudades dormitorio..." (*Idem.*), al establecimiento del paradigma funcionalista en la arquitectura, con lo anterior, aparentemente más que aburrido.

La ciudad transforma en seres modernos e irónicos, es decir, "antimodernos", pues es "imposible captar y abarcar las potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra algunas de sus realidades palpables" (*Ibid.*: xii). Desquicia y a la vez no se puede vivir sin ella. Se le quiere tan entrañablemente que se vuelve fastidiosa. Y aunque para el domador "la calle [...] vino a simbolizar algo sucio, desordenado, indolente, estancado, agotado, obsoleto" (*Ibid.*: 333), a veces insegura, nunca hay que olvidar que las vivencias en la calle son "el medio en que pueden encontrarse, chocar, fusionarse y encontrar su destino y significado último, todas las fuerzas modernas, materiales y espirituales" (*Idem.*).

La *iguana* es el alter ego del ciudadano que *habla* de ella. Puede ser el "personaje activo y central [...] de [...] paisajes imaginativos" (*Ibid.*: 337) en los discursos "político-erótico-místicos [...] que se entremezclan con la mierda de todos los días" (Oldenburg, 1961, en *Ibid.*: 336) de las vivencias en las *terroríficas* calles. Estas visiones de la ciudad son puntos de vista de sus ciuda-



Le Corbusier ante los planos de Chandigarh.
Fotografía: <http://lineaserpentinata.blogspot.mx/2009/10/chandigarh-la-ciudad-ideal-sonada-por.html>



Zócalo (México DF).
Fotografía: <http://mexico.travelguia.net/mexico-df.html>

danos –como actores principales– que demandan ser incorporados en la toma de decisiones sobre las transformaciones urbanas, exigiendo un “cambio”, y dejando de ser simples porcentajes ☹

Fuentes de consulta:

- Angenot, Marc (1997). “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, *Intertextualité*, Cuba, UNEAC, Casa de las Américas.
- Baudelaire, Charles (1857). *Las Flores del Mal. Antología*, México, Grupo Editorial Tomo, 2005.
- (1869). *Pequeños poemas en prosa*, España, Edicomunicación, 1995.
- Berman, Marshall (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Borja, Jordi (2003). *La ciudad conquista*, España, Editorial Alianza.
- Bourdieu, Pierre (1966). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Argentina, Editorial Montessor, 2002.
- Dunaway, David (1987). “Political communication in american music”, en *Popular music and communication* (coord. James Lull), Estados Unidos de América, Sage Publications, pp. 36-52.
- Eco, Umberto (1979). Lector in fabula. *La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España, Editorial Lumen, 1999.
- Fadanelli, Guillermo (2007). *Malacara*, México, Anagrama.
- García Ayala, José Antonio (2010). *Lugares de alta significación. Imagen urbana y sociabilización en la Jardín Balbuena*, México, IPN-ESIA/Plaza y Valdés Editores.
- Haidar, Julieta (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, México, UNAM.
- Jakobson, Roman (1984). *Ensayos de lingüística general*, España, Ariel.
- Le Corbusier (1943). *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*, España, Editorial Ariel, 1975.

- Lefebvre, Henri (1968). *El Derecho a la Ciudad*, España, Ediciones Península, 1978.
- Milanesio, Natalia (2001). “La ciudad como representación. Imaginario urbano y recreación simbólica de la ciudad”, *Anuario Espacios Urbanos* (coord. Georg Leindenberg), UAM-Unidad Azcapotzalco.
- Morín, Édgar (1970). *El hombre y la muerte*, España, Editorial Kairós, 2007.
- Orwell, George (1949). *1984*, México, Editorial Época, 2010.
- Pecheux, Michel (1975). *Les vérités de la palice*, Francia, Françoise Maspero.
- Tena Núñez, Ricardo Antonio (2007). *Ciudad, cultura y urbanización sociocultural. Conceptos y métodos de análisis urbano*, México, Plaza y Valdés Editores.

Mediografía:

- <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> (12 de diciembre de 2011).
- <http://mislibrosrock.blogspot.mx/2010/05/kiko-amat-lc-conoci-por-ese-librazo.html> (14 de diciembre de 2011).
- <http://cendoc.imjuventud.gob.mx/clr/docs/pdfli/007019.swf> (16 de diciembre de 2011).

*Datos del autor:

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