



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**"DE LA MARGINALIDAD A LA COMERCIALIZACION:  
EL ROCK MEXICANO EN LOS NOVENTA"**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
P R E S E N T A :  
**EDGAR ADRIAN MORA BAUTISTA**

DIRECTORA DE TESIS: HORTENSIA MORENO ESPARZA



MEXICO, D.F.

2800047

JUNIO 2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo con todo mi corazón  
a la gente que más quiero.

Para **Adrián** por mostrarme el camino correcto,  
darme su ejemplo y enseñarme que los únicos sueños  
que valen la pena son aquellos  
por los que estamos dispuestos a luchar.

Para **Mica** por apoyar mis decisiones,  
darme su amor y comprensión cuando más lo necesito,  
por sus oraciones y, sobre todo, por enseñarme a leer.

Para **Güicho** por ser compañero y cómplice de mis  
crímenes infantiles, por habitar a mi lado la historia  
que, al ser compartida, nos pertenece a los dos.

Para **Selene** por haber compartido más de una sonrisa  
y más de una lágrima conmigo, por demostrarme que la  
felicidad radica muchas veces en cosas a las que no les  
prestamos demasiada atención. Por su eterna sonrisa.

Para **Eduardo** por ser esperanza y regocijo, por el talento,  
por la inteligencia, por la bondad y porque, a fin de cuentas,  
me siento más que reflejado en ese cuerpo enclenque y en  
esa ingenuidad desconfiada.

### Agradecimientos

Creo sinceramente que no me alcanzaría el papel para mostrar mi gratitud a todas las personas que de una u otra manera me han ayudado a terminar esta tarea.

En primer lugar y de manera sumamente especial quiero expresarle mi agradecimiento a **Hortensia Moreno** por ser en mi vida mucho más que la directora de este trabajo. Hortensia ha compartido desinteresadamente su amistad, su café, su casa y, sobre todo, su prodigiosa inteligencia. De su mano aprendí a valorar muchas de las cosas que me han tocado vivir. Gracias por caminar esos minutos a mi lado, por el aliento, la literatura, la reflexión, el buen humor, el rocanrol y el espíritu transgresor.

Agradezco de igual manera la formación y el *shock* psíquico que supuso la confrontación de ideas con los profesores que guiaron a este gitano por los intrincados caminos del periodismo: **Salvador Mendiola** (la visión panorámica, anarquista, liberadora), **Mayo Murrieta** (la antiolemonidad, la sencillez, el desmadre), **Adriana Egan** (la rigidez metodológica, la identificación, el cine), **Efraín Pérez Espino** (la experiencia, la lectura, el periodismo), **Miguel Barbachano** (la erudición), **Robert Endean**, **Federico Dávalos**, **Jorge Rodríguez**, **Elvira Hernández**, **José Lino**, **Juan Macías**.

A los sinodales de este trabajo, especialmente al profesor **Froylán López Narváez** por enseñarme que todo es perfectible y al profesor **Rubén Santamaría**.

Más allá de la formación académica quiero expresar mi agradecimiento a las personas que de alguna forma son partícipes de este trabajo.

A **Héctor**, **Ade** y **Lucky** por el techo, la compañía y la preocupación.

A **Ange**, **Roge**, **Caro** y **Prisci** por las películas de Disney, la música, los libros, el teléfono y la ayuda desinteresada.

A la familia **González Bautista** (**Leonardo** (a) "**Juan**", **Gloria**, **Bul**, **Emmita**, **David**, **Sele** y **Jacko**) por el techo, el trabajo y las atenciones.

A **Faustino**, **Soco**, **Toño** y **Lupita** por la hospitalidad y el empujón.

A la familia **Alfaro Zariñana** (**Luchita**, **Chucho**, **Yamel**, **Alondra**) por la cama, el desayuno, la confianza y el espíritu bondadoso que no encuentra obstáculos en su camino. Gracias.

A **Norita** por todo lo que ella sabe.

A la banda de Santa Fe (**Lupita**, **Vero**, **Leti**, **Pelusa**, **Ara**).

A los cuates de la chamba (**Alfonso**, **Manolo**, **Ricardo**, **Gloria**, **Jaime**, **Esther Ávila**, **Mario Santana**, **Juan**, **Moisés**, **Mario Panther**, **Sammy**, **Maru**, **Rodrigo**, **Josué**, **Francis**, **Luz**, **Mireya**, **Nancy**, **Irma**, **Linda**, **Flor**, **Martín**, **Cecilio**, **Mario Copias**) por las chelas, el tequila y el apoyo que en todo momento me prestaron.

A **Ricardo López** (a) **El Güero** por los libros, la amistad, los discos, el aliento, el buen humor, los silencios, los consejos, la fiesta, los amigos compartidos y su casa.

A **Leonardo Frías Cienfuegos** por la confianza, la amistad, el rock, la ilusión, la esperanza, el alucine y el siempre alentador abrazo fraterno.

Esa noche nos mordió  
la ciudad rabiosa  
y lanzamos un grito.  
Oscar Mendoza, *Explicación del rock*

Afuera, mientras tanto, los tambores latían y desataban un torbellino de  
cuerpos humeantes que la música lanzaba al aire: en el aire la música bailaba  
los cuerpos, los devolvía a la tierra y los volaba de nuevo.  
Eduardo Galeano, *Historia del milagro de los mosquitos*

Y tuvimos Rock para olvidar  
el fastidio de una ciudad  
que se nos encima a fuerza.  
Pero quisimos aprender el encantamiento  
de los primitivos  
a tres notas musicales solamente...  
José Vicente Anaya, *Participación en la danza de Doris*

Antes de que nos olviden  
haremos historia,  
no andaremos de rodillas:  
el alma no tiene la culpa.  
Saúl Hernández, *Antes de que nos olviden*

## Introducción

Hablar de un género musical de naturaleza popular como el rock lleva siempre el imperativo de hablar de un proceso que tiene más de cuatro décadas de historia. El rock tuvo que pasar por una innumerable serie de cambios que le han otorgado, conforme el tiempo pasa, connotaciones cada vez más diversas. Para llegar a calificar al rock como un género musical, y más aún como un fenómeno juvenil, se tienen que hacer varias distinciones. La primera estriba en la naturaleza de su origen, el momento en que el *rock and roll* 'perdió el *roll*' y se convirtió en la etiqueta que agrupó a los géneros derivados de su rítmica y su actitud catalogados bajo un nombre genérico. Por partes.

El origen se encuentra, desde luego, en el género que durante la década de los cincuenta se convirtió en un fenómeno musical con posibilidades de comercialización inmensas. Emparentado con ritmos negros como el *blues*, el *rhythm-and-blues* y el *jazz*, el *rock and roll* se convirtió en una de las aportaciones más importantes de los Estados Unidos de Norteamérica a la música popular del mundo.

En suma, las características del nuevo estilo musical (*rock and roll*) se pueden resumir en tres elementos musicales como sigue:

- 1) Rítmica. Un dinámico ritmo de danza articulado por un bajo y una percusión permanentes, los cuales acentúan el primer tiempo fuerte de cada compás de 4/4 y distinguen los tiempos débiles (el segundo y el cuarto) mediante un timbre diferente.
- 2) Forma y estructura. Patrones formales (melódicos y armónicos) basados generalmente en la estructura del *blues* de doce compases (tres frases de cuatro compases, descrita arriba).
- 3) Recursos tímbricos. Uso especial de la guitarra eléctrica y de la amplificación de otros instrumentos. Los textos son cantados por un vocalista en un estilo áspero, espasmódico y altamente ornamentado heredado de la tradición del canto *blues*. Hay alternación de las líneas vocales con las líneas instrumentales (improvisadas por un saxofón, la guitarra eléctrica o los
- 4) teclados).<sup>1</sup>

A partir de este género musical y de sus lineamientos técnicos, se fueron creando nuevos géneros que tenían como factor común al *rock and roll*, pero que no seguían al pie de la letra sus especificaciones. Así es como al principio de los años sesenta aparece el *twist*, mientras en California los *Beach Boys* daban vida al *surf* y, ya entrada la década, la invasión británica a los Estados Unidos con The Beatles al frente obligó a cambiar de manera definitiva las 'reglas' de interpretación del *rock and*

---

<sup>1</sup> Charles Hamm, citado por José Antonio Robles Cahero, "La música del rock: variaciones musicológicas sobre un tema popular", en Miguel Ángel de Aguilar et al., *Simpatía por el rock: industria, cultura y sociedad*, México, UAM, 1993, p. 154.

roll, o bien, identificar la música que estos artistas tocaban con un nombre diferente.

La evolución que supuso este género musical en las décadas siguientes hizo necesario transformar esa idea cerrada acerca de la naturaleza de ejecución de un género musical como el *rock and roll*, por lo que éste se convirtió solamente en rock, trayendo consigo una infinidad de nuevos elementos a la ya de por sí amplia definición que se le otorgaba. Es así como:

A diferencia del *rock and roll*, el rock, a secas, elude la definición como un solo estilo musical: es más bien un conglomerado de estilos, unificados por un espíritu, un ambiente y un público comunes. Sería difícil encontrar una definición musical única para un repertorio que incluye músicas tan diversas como las de Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Paul Simon, Janis Joplin y tantos otros intérpretes. Sin embargo, la música de éstos y otros rockeros fue recibida por sus escuchas como si formara parte de un solo repertorio y bautizada como rock. Pese a la variedad de estilos de tantos grupos, a mediados de los años sesenta toda persona entendía cuando alguien decía que había escuchado a tal o cual grupo de rock.<sup>2</sup>

Es así como los parámetros de clasificación musical del *rock and roll* dejaron de funcionar para los nuevos grupos y estilos musicales, dejando en claro, sin embargo, que todas estas manifestaciones compartían características similares, a saber:

- 1) una base instrumental de guitarras eléctricas, bajo, teclados y batería;
- 2) una prominente sección rítmica, formada por el bajo eléctrico y las percusiones;
- 3) mezcla y alteración del sonido mediante la electrónica;
- 4) formas de canción seccionales, con interludios instrumentales (típicos de la guitarra eléctrica líder) dispersos a través de la canción y llevándola a menudo hacia su clímax musical; y
- 5) líneas vocales que forman parte de la textura general más que ser el elemento predominante, con el resultado frecuente de que el texto cantado suele ser difícil de seguir.<sup>3</sup>

Esto es en cuanto a la técnica musical que se utiliza, pero visto de forma panorámica, el rock es mucho más que una simple serie de reglas técnicas de ejecución. El rock ha creado un lenguaje particular en el que influye de manera determinante todas las situaciones espacio-temporales en las que éste se desarrolla.

El rock no sólo es música; ha englobado lenguajes, nuevas costumbres y concepciones del mundo diferentes; ha compartido y se ha retroalimentado con otras expresiones artísticas, como la pintura, la danza y la literatura.

---

<sup>2</sup> Robles, *op. cit.*, p. 157.

<sup>3</sup> Hamm citado por Robles, *op. cit.*, p. 160.

Se convirtió en vehículo de comunicación y de expresión de primera línea. También se ha visto afectado por las convulsiones políticas y económicas mundiales y por los acelerados cambios tecnológicos y de los medios. Podemos decir que el rock forma parte de un movimiento cultural que quizá los historiadores del siglo XXV resuman con un término, el cual difícilmente podemos imaginar. Tales historiadores probablemente dirán que dicho movimiento cultural surgió a mediados de los cincuenta, se desarrolló durante los agitados sesenta, y presenció enormes cambios políticos y sociales. También es posible que conceptos tales como 'postmodernismo', 'nuevo orden mundial' o 'fin de las ideologías' sean ignorados o queden como incisos de un proceso más amplio. Dicho proceso, al cual el rock contribuye en gran medida, a mi juicio todavía debe recorrer varias décadas, llegando quizá hasta mediados del siglo XXI, cuando surja otro nuevo marco cultural con características diferentes a las que ahora vivimos.<sup>4</sup>

El rock entra en ese proceso de fin de siglo rompiendo barreras lingüísticas, geográficas, ideológicas, genéricas y se convierte en la banda sonora de la segunda mitad del siglo XX. Así es como el rock comienza a adjetivarse de acuerdo con el lugar donde se toca y obtiene características particulares, y es precisamente esto lo que nos interesa.

Esta investigación aborda al rock mexicano que se desarrolla durante la década de los noventa. El debate acerca de la existencia o de la validez de la expresión 'rock mexicano' viene contenido a lo largo de este trabajo. He decidido utilizar un parámetro que incluya las manifestaciones musicales que englobaremos bajo el término arriba mencionado, parámetro que se basa en las siguientes acepciones:

- 1) *geográfica*: los músicos mexicanos o residentes en el país que interpreten rock.
- 2) *genérica*: la música que es reconocida como rock incluso los subgéneros que ha engendrado, interpretada por grupos o solistas que se desenvuelvan en lo que se denomina 'circuito rockero'.<sup>5</sup>
- 3) *de búsqueda de identidad musical*: los músicos que, partiendo del rock, experimentan con ritmos e instrumentos regionales y buscan

---

<sup>4</sup> José Arturo Saavedra Casco, "El elemento contestatario en el rock y la diversidad de sus audiencias", en De Aguilar, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>5</sup> El conjunto de características que diferencian a los ejecutantes de rock de los ejecutantes de otros géneros musicales: los conciertos se presentan en determinados lugares, los integrantes del grupo de rock son fijos y ejecutan su instrumento, los solistas no cantan sobre pistas grabadas (*play back*), por lo general las canciones interpretadas son de autoría del grupo, etc. Además, debemos tomar en cuenta tal vez como la principal característica la autodenominación, es decir, la identificación de los solistas y grupos con el movimiento músico-cultural en cuestión.

crear un nuevo híbrido que se pueda reconocer como 'rock mexicano', atendiendo a las raíces musicales de las que proviene. Estas serán las acepciones que se tomarán como base a fin de establecer de entrada las características de lo que llamaremos 'rock mexicano'.

La investigación inicia dando, en el primer capítulo, los antecedentes históricos del movimiento de rock en México, desde su llegada a través de la influencia cultural estadounidense hasta el momento actual. Debe de tomarse en cuenta que no se trata de una revisión histórica contemporánea de los hechos, sino una visión retrospectiva que a la distancia de los años hace un balance de los fenómenos que han marcado al rock que se hace en nuestro país. En este primer capítulo también se presentan diversos puntos de vista acerca de la polémica sostenida por críticos y escritores de rock acerca de la validez o existencia de la expresión cultural llamada 'rock mexicano'. Este capítulo se presenta como una obra de teatro simulada a fin de confrontar diversos puntos de vista acerca de este fenómeno y tratar, al menos virtualmente, de establecer un diálogo entre estos personajes.

La existencia del rock como género musical y como manifestación cultural de fin de siglo establece tres características que lo diferencian de los demás géneros musicales: su temática y estructura de las letras de las canciones, la naturaleza del subgénero<sup>6</sup> musical emparentado con el rock y su representación escénica de la propuesta musical. Éstos serán los puntos a partir de los cuales abordaremos el estudio del rock mexicano de los noventa.

Cabe hacer, antes de exponer el contenido de los capítulos restantes de la investigación, una explicación acerca del título del trabajo. "De la marginalidad a la comercialización: el rock mexicano en los noventa", alude a las dos caras que de manera constante se presentan en el estudio de este género musical; por un lado, los grupos, propuestas y temáticas que existen de manera precaria dentro del ambiente del rock mexicano y, por el otro, la existencia de una escena glamorosa, hipercomercializada y tributaria de la lógica del mercado dentro de la industria cultural del rock. Al mismo tiempo que es un título que hace referencia a un espacio, representa un proceso, proceso en el cual el rock mexicano ha ido escalando posiciones dentro de la industria cultural de la música que se hace en México. La visión que se presenta no tiene el afán de hacer una cronología o historia del rock mexicano durante los años noventa, sino de presentar panorámicamente los elementos que forman a esta manifestación cultural. Los noventa representan el momento en el cual, lo que llamamos 'rock mexicano',

---

<sup>6</sup> A esta categoría algunos autores la han llamado también 'dialectos del rock'.

alcanza el grado de fenómeno cultural de público amplio (en número y en diversidad), lo que trae como consecuencia una nueva visión acerca de las posibilidades de esta manifestación musical en los umbrales de un nuevo milenio.

El segundo capítulo presenta una relación de las temáticas letrísticas más frecuentes en el rock mexicano de los noventa. Agrupadas en grandes temas, se presenta una muestra representativa de letras y preocupaciones del rock mexicano. Se hace un análisis mínimo de las tendencias de esos temas, tratando de interpretar los mensajes, a veces obvios a veces ocultos, que los compositores del rock mexicano dejan caer a través de las bocinas de los aparatos reproductores de discos o de los altoparlantes en los conciertos.

El tercer capítulo, presenta una excursión minuciosa por los géneros musicales del rock mexicano. Del *jazz* al *electropunk*, se muestran los orígenes de tales géneros musicales, la existencia de una escena en México y la enumeración de grupos y discos que se adhieren a los movimientos estudiados.

El último capítulo presenta los escenarios del rock, sabiendo de antemano que el desarrollo de la tecnología ha diversificado los espacios en los que la música de cualquier naturaleza, pero en particular el rock, se desarrolla. Un paseo por los diversos espacios en los que el rock mexicano se desenvuelve, de la formación de una banda de rock a la existencia de páginas interactivas en la red Internet, de la peculiar crítica rockera mexicana a la macluhaniana actividad de *MTV*, entre otras cosas.

Y al final, por fin el fin, las conclusiones de este trabajo. Cabe aclarar que nada de lo aquí anunciado es una verdad absoluta, que el rock, como dicen algunos, es un fenómeno en constante cambio y nunca se está quieto a fin de poder tomarle una fotografía, por lo que los resultados de esta investigación están sujetos a debate y corrección de antemano. El rock mexicano es aquel en donde el experto deviene en neófito sin que esto le avergüenze, o como dice Robles Cahero:

El signo del rock (si es que es posible seguir usando esta palabra para referirse a tantos dialectos de un mismo tronco lingüístico) es la pluralidad multicultural, tanto en la música como en los lenguajes de las letras, y la hiperhibridez, donde la confusión estilística (un nuevo estilo) ha edificado una nueva Torre de Babel llamada rock, que muy pocos pueden disfrutar y entender en su conjunto.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Robles, *op. cit.*, p. 161.

**CAPÍTULO I**  
**EL EXTRAÑO CASO DE LA DEFINICIÓN PERDIDA**  
**(La accidentada historia del rock mexicano)**

**Falsa obra de teatro acerca de la condición que ha guardado, guarda  
y se prevé guardará el rock mexicano**

***Dramatis personae***

- *Crítico I* (periodista de rock que defiende sus puntos de vista de manera desesperada y trata por todos los medios de chingarse al *Crítico II*)
- *Crítico II* (periodista-escritor-editor-músico fracasado que se emplaza en contra de las opiniones del *Crítico I*, del *Músico*, del *Moderador* y hasta de sí mismo)
- *Músico* (rockero mexicano que plantea la situación del rock en nuestro país y trata de convencer a los Críticos I y II de su forma de pensar además de agradecer al *Moderador* por el espacio)
- *Moderador* (oscuro personaje de difusa personalidad que por momentos fungirá como *referee* involuntario, entrevistador deprimido, orador incansable y dizque director de debate)

**La acción se lleva a cabo en una escenografía que representa un  
foro de televisión con pantallas gigantes, sillones cómodos y  
público entusiasta**

La estructura de esta presentación de la historia del rock mexicano no es una infinita serie de datos históricos o una copia fiel del estilo seguido por los textos que alrededor de esto se han escrito; más bien, se hace un recuento de experiencias y apreciaciones de los que a fin de cuentas realizan la historia de este o cualquier género musical: los críticos musicales, los periodistas de música y los propios músicos. El título de esta parte del trabajo responde al hecho de la disconformidad existente acerca de la noción de existencia de un género musical llamado rock mexicano. ¿Qué es?, ¿A qué le llamamos 'rock mexicano'? La respuesta necesariamente es relativa y depende de quién esté contestando a la pregunta. Es por eso, que este capítulo trata de enfrentar las dos vertientes acerca del rock mexicano: la que afirma que este nunca ha existido y la que afirma lo contrario. El recuento histórico se presenta como un apoyo para empezar a tomar partido hacia alguno de estos dos lados. De la exposición de motivos de estos dos planteamientos y de la observación del desarrollo

histórico que ha sufrido esta música se desprenderá la postura tomada por el que escribe hacia las conclusiones de esta investigación. Cabe señalar que no se hace un recuento de los orígenes del rock cómo género musical en tanto esa información se encuentra desarrollada de manera extensa en las partes correspondientes al origen y desarrollo de los géneros musicales que conforman el rock en el capítulo tercero. Sea para mayor confusión el presente capítulo acerca de una definición que parece extraviada de tan extensa y escurridiza.

### **(Acto Primero, Escena Única)**

#### **1.1 De la existencia o inexistencia del rock mexicano y de sus orígenes reconocidos**

##### **Estudio de televisión arreglado para programa de debate**

*(Entra el Moderador corriendo y observando el escenario se dirige al público.)*

*Moderador.* ¡A ver *Floor Manager!* ¿Qué hacen estos calzones encima de la mesa? ¿y esas botellas tiradas en el suelo y los ceniceros sucios? ¡Chingada madre! ¿Qué no sabían que hoy iba a haber un programa de debate en este foro? A ver si se apuran, que los invitados no tardan en llegar, limpienme todo esto y enciendan las luces que esto parece cabaret...

*(Se encienden las luces mientras entra el *Floor Manager* seguido de tres cableros con una cara de crudos que no pueden con ella; empiezan a limpiar cuando uno de ellos amenaza con guacarear los immaculados sillones del foro.)*

*Moderador.* Saquen a ese borracho de aquí, que pase por su liquidación. Venir briago a trabajar ¿pues qué se cree?

*Floor Manager.* Sí jefe.

*Moderador.* ¿Están listas las cámaras?

*Floor Manager.* Sí jefe.

*Moderador.* ¿Y las luces funcionando?

*Floor Manager* (echándole encima los reflectores): Sí jefe.

*Moderador.* ¿Llegaron las edecanes?

*Floor Manager.* Sí jefe.

*Moderador.* ¿Y el público?

*Floor Manager.* Es que como dijeron que iba a ser un programa de rock mexicano pues nomás dejaron entrar a los representantes de las

disqueras y a la novia del *Músico*. Dijeron los productores que nos iban a destrozarnos los muebles.

*Moderador*: OK, hazlos pasar.

*Floor Manager*: Ya no están.

*Moderador*: ¿Cómo que ya no están?

*Floor Manager*: Es que llegó un greñudo a decirles que había toquín gratis en algún lado y todos desaparecieron.

*Moderador*: Pues ni modo, prepárate el disco de aplausos.

(Entra *Crítico I* con cara de asustado.)

*Crítico I*: Disculpe señor, ¿aquí es el programa *De-batidos* donde se va a grabar "En busca del rock mexicano"?

*Moderador*: Sí, aquí es, ¿viene a escuchar?

*Crítico I*: No mequetrefe, vengo de invitado. Soy el archirreconocido, laureado, modesto y sencillo *Crítico I*.

*Moderador*: Discúlpeme señor, pero es que hemos tenido problemas para iniciar la grabación, siéntese por favor, ¿se le ofrece algo en especial?

*Crítico I*: Sí, por favor alejen a los *paparazzi*, ya vio lo que pasó con Lady Diana.

(*Moderador* volteando hacia donde el *Crítico I* señala.)

*Moderador*: No son *paparazzi* señor, es que se están probando los estroboscopios.

*Crítico I*: Pues déjenlo de hacer porque me molesta.

*Moderador* gritando: ¡*Floor Manager*! ¡Apaga los estrobos!

(*Crítico II* aparece en escena fumando su pipa y mirando por encima del hombro con efecto aristocrático, sus canosos cabellos largos contrastan con la playera con logo de rock manchada de salsa verde.)

*Crítico II* gritando: ¡Ya llegué!

*Moderador*: Pues siéntese.

(*Crítico II* se sienta y mira detenidamente al *Crítico I*, reconociéndolo.)

*Crítico II*: Pero si es mi estúpido colega el *Crítico I*, vergüenza y oprobio para el periodismo y el rock. ¿Vienes a contarle al público que ahora escuchas a Enrique Iglesias o qué?

(El *Moderador* se voltea asustado mientras los mira desafiarse con miradas de odio al más puro estilo telenovelesco.)

*Moderador*: ¿Qué pasa?

*Crítico I*: ¿Qué pasa? Pasa que mientras este engendro de la naquería y el mal gusto, sucio sirviente del más claro imperialismo cultural, siga en este pánel me rehúso a participar en él.

*Crítico II*: ¿Qué, me tienes miedo?

*Crítico I*: ¿Miedo yo? Ni que fueras un concierto del Tri en Neza.

*Crítico II*: ¿Ya te ibas no?

*Crítico I* Me voy despedido por la grosería y porque no estoy dispuesto a convivir con la estupidez en persona.

*Crítico II* ¡Ay pobrecito! ¡Quiere llorar! ¡Quiere llorar!

*Moderador*. Por favor Señor *Crítico I*, quédese, no podemos iniciar las grabaciones si usted se va.

*Crítico I*. Me quedo, pero no porque realmente me interese estar en este programa, sino para demostrarle a este personaje que su inteligencia es indigna hasta para el más retrasado de los antropoides.

*Crítico II* ¡Ay sí chucha, muy chicho!

*Moderador*. Bueno ahora que ya estamos un poco tranquilos podemos empezar con nuestro debate. *Floor Manager* dame entrada de programa.

*Floor Manager*. Lo siento señor, pero no podemos empezar.

*Moderador* (mostrando pequeños indicios de rabia desbordante): ¿Por qué chingaos no podemos empezar el programa?

*Floor Manager*. Pus porque el *Músico* no ha llegado.

*Moderador*. Sí es cierto y la cita era para hace media hora.

(Entra el *Músico* corriendo, deja su guitarra en una orilla del estudio y se despinta las manchas de bilé de la cara.)

*Músico*: ¡Ya llegué! ¡Ya llegué!

*Moderador*. Qué bueno, ahora sí podemos empezar.

*Músico* (disculpándose repetidas veces y justificando su tardanza): Perdón, perdón, es que ayer tuvimos una tocada en un antro y terminó muy tarde, tuvimos que ir a dejar a los cuates y pus ya saben que se le pega a uno alguien y que vamos a tu casa y que no duermes en toda la noche y después como que levantarte a las 10 de la madrugada pus como que no ¿o sí?

*Moderador* con sonrisa conciliadora: ¿Ya podemos empezar?

*Músico*: Hermano, pero si yo te estoy esperando a ti.

*Floor Manager*. Luces, cámara, 5, 4, 3, ¡2!

(Se prende la pantalla gigante y aparece la figura del *Moderador* que da la bienvenida al público.)

*Moderador*. Buenas tardes querido público y telespectadores que nos observan desde donde nos observen. Hoy aquí en su programa *Debatidos* presentamos la edición "En busca del rock mexicano". Presento a nuestros invitados. El *Crítico I* es una institución dentro de la crítica musical, publica en varios diarios de circulación nacional, ha recibido premios en varias ramas del periodismo y tiene en su haber colaboraciones para medios extranjeros. El *Crítico II* es un conocido cronista y escritor que ha publicado diversos libros y tiene en su currículum numerosos

artículos de análisis en prestigiadas revistas. Por último tenemos al *Músico*, personaje que labora actualmente en el medio rockero y que poco a poco se ha ido ganando un lugar estable en los medios de comunicación. Podríamos lanzar una pregunta muy general: ¿existe el rock mexicano?<sup>8</sup>

*Crítico I:* Te responderé a esa pregunta de manera rápida, en México no hay rock mexicano. Te explico.

En México hay rock pero no es rock mexicano. Los músicos tocan muy bien pero la mayoría no ha creado un sonido auténtico; hay mucha imitación de grupos argentinos, españoles, de grupos góticos, *gruncheros*, etc., de todos eso no se ha podido sacar algo que sea mexicano. El rock mexicano como tal, como género, como categoría, lo hacen los chicanos como Los Lobos, que sí han sabido extraer de la cultura popular los elementos básicos para generar una música que tiene su particular sonido; son tipos que se dedicaron a estudiar la música mexicana y que extrajeron bien lo que convenía para su adaptación al rocanrol: el arpa, la jarana, el bajosexto, la redoba; eso adaptado a una realidad que se ha convertido en universal: ahí están los elementos mexicanos para el rock mexicano.<sup>9</sup>

*Músico:* Estoy en desacuerdo con eso. ¿Qué si existe un rock mexicano?

Sí existe. Lo que no existe y me parece bien es una homogeneidad en el rock mexicano; cada quién hace lo que le sale, tiene un sonido que no es como el de los grupos de fuera, nadie en el mundo suena como El Tri. Influye toda la música que uno oye cuando sale a la calle: los boleros, las rancheras y hasta Cri-Cri, para bien o para mal; influye hasta en el que no quiere. Existe, y es evidente que sí hay características que lo diferencian del rock en general: sencillamente, lo que nos rodea, lo que vivimos cotidianamente en la ciudad, de hecho hay grupos de rock mexicano que están retomando raíces, influencias propias, mexicanas cien por ciento. Se están dando cosas nuevas, se está creando una imagen nueva, diferente.<sup>10</sup>

*Crítico II:* Apoyo totalmente a mi amigo el *Músico* y se me hace necesario mencionar que:

En la actualidad el rock en México vive cierto avance: las producciones de discos han avanzado, se ha abierto espacio en los medios, pero no como se cree, siguen existiendo muchas dificultades para difundir el rock y sobre todo está en un grave peligro de que la industrialización termine con todo

---

<sup>8</sup> Acerca de esta interrogante consultar el número 18 (noviembre de 1997) de la revista *La Mosca en la pared*, que se dedica a tratar de contestar esta pregunta por diversos críticos de rock.

<sup>9</sup> Sergio Monsalvo, "En México no hay rock mexicano", *El grito del rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, 1995, pp. 69-70.

<sup>10</sup> Carmina Estrada y Ximena Moreno en entrevista con Guillermo Briseño, "Rock Mexicano", *Universidad de México*, número 498, julio de 1992, p. 58.

ese ímpetu que siempre ha tenido el rock mexicano, lo que se nota en las letras y en las formas musicales.<sup>11</sup>

**Crítico I** ¿Las letras del rock mexicano? A leguas se ve que no sabes de lo que estás hablando.

Una de las enormes debilidades del rock que se hace en este país tan mágico y surrealista es el pobre contenido ideológico y cultural que subyace a las letras, pues incluso entre sus músicos mejor dotados para aquello del choro las cosas no terminan de cuajar, y cuando lo han hecho es para adoptar las variadas formas del pastiche, de la gracejada adolescente, de un contenido tan falso como lleno de buenas y pobres intenciones.<sup>12</sup>

(Aparecen en una pantalla gigante imágenes de conciertos por Chiapas, por la Tarahumara, inundaciones, ecologistas, etc.)

**Crítico II** En cuanto a lo que dices del compromiso político en las letras de los grupos creo que tienes razón:

Realizar uno o dos eventos para recabar alimentos o dinero para algunos indígenas del país no les otorga ni la base teórica ni los planteamientos políticos —como entes que viven en comunidad y no de manera partidista— para erigirse en solidarios de nada. Al contrario, dichos eventos oportunistas son tomados por los integrantes como parte de sus relaciones públicas, nunca como actos de una conducta constante y congruente. Encerrado en un discurso opaco e impermeable, en la mayoría de los casos autocomplacientes, el rock mexicano de hoy basa su justificación última, según los testimonios que se pueden recoger de sus manifestaciones en los medios de comunicación, en una naturaleza no sólo asocial sino autocontemplativa, excluyente, yerma, paupérrima.<sup>13</sup>

**Músico:** ¡Párale! ¡Párale! ¿Crees que yo estoy pintado o que voy a permitir que me insulten sin defenderme? Claro que no y ahí va mi respuesta, en cuanto a las letras puedo decir que

Nuestras letras son como crónicas, como cuentos. No pretendemos decirle a la gente lo que debe hacer, ni aconsejarla; simplemente le contamos anécdotas. Todos podemos escribir cuentos y letras. En nuestro caso se lo damos a la gente en formaailable y expresiva.<sup>14</sup>

Nosotros no queremos transmitir ningún mensaje, simplemente decimos lo que sentimos desde nuestro punto de vista, que es también el de muchas personas que viven la misma situación. Muchos han querido catalogar

---

<sup>11</sup> Rodrigo Farías, "El rock mexicano no ha avanzado como se cree", Durán, *op. cit.*, p. 70

<sup>12</sup> Héctor Siever, "Maldita Vecindad y sus Máscaras de lo Real", *La Pus Moderna*, número 8, p. 58.

<sup>13</sup> Sergio Monsalvo, "El rock en México (esencias y contrarios)", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 42.

<sup>14</sup> Carmina Estrada y Ximena Moreno en entrevista con Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *op. cit.*, p. 60.

nuestra música como de protesta. Nosotros no protestamos por nada, ni queremos solucionar nada, simplemente decimos qué es lo que pasa. Nuestra música no es de protesta, es de denuncia.<sup>15</sup>

Sin embargo eso no quiere decir que no tengamos una posición ante la vida o que nuestras letras no quieran decir nada.

No queremos darle un sentido a las letras, al menos no es consciente, aunque si sale, así es. Lo único que podríamos encontrar es una invitación al público a la creación, a abrir nuevos conceptos artísticos dentro del rock. El arte y la creación son tan naturales que todo el mundo puede participar. Nuestras letras son el resultado de lo que pasa a nuestro alrededor, de nuestra cotidianidad, de lo que sentimos.<sup>16</sup>

*Moderador* (anteponiéndose al súbito entusiasmo del *Músico*): Bueno queridos amigos, ha llegado el momento de un corte comercial, pero enseguida continuamos.

(Se escucha una música de cortinilla para que las luces se atenúen y las edecanes ofrezcan agua y refrescos a los invitados, al mismo tiempo que el disco de aplausos hace su parte.)

*Moderador*. Creo que hasta ahora las cosas van muy bien ¿no creen? Ojalá estas formas de difusión ayuden al rock que se está haciendo en México, creo que...

*Músico*: ¿No tendrás por ahí una chelita? Es que ando medio malito.

*Crítico I* (haciéndole un gesto de desdén al *Músico*): Esto no estará bien hasta que no se demuestre que en México no existe lo que llaman rock mexicano.

*Crítico II*: Escúcheme apreciada mula ¿Y los grupos que están surgiendo cada día? ¿Y los conciertos que se organizan? ¿Y las publicaciones especializadas? ¿Y las giras al extranjero de grupos mexicanos? ¿Eh? ¿Y su mamá no se avergüenza de usted?

*Crítico I*: Haré caso omiso de lo que acaba de decir por venir de quien viene, pero eso no me quitará las ganas de contestarle como se merece y demostrarle que el rock mexicano no existe.

La representación de la música llamada rock mexicano de nuestros días es música pop de insignificantes cenáculos, música sin demanda real ni utilidad, producto del narcisismo ridículo de sus autores (o más que nada de sus ansias de notoriedad), pero que no responde a ninguna necesidad social y mucho menos contracultural auténtica. En México hay movimientos sociales de toda índole, pero a tales fenómenos los roqueros aborígenes no les han sabido responder de manera creativa, ni sensible, ni artística, ni mucho menos contestataria. Salvo, quizá, el fenómeno sociológico más que musical del primer rock and roll de los sesenta y

---

<sup>15</sup> Carmina Estrada y Ximena Moreno en entrevista con El Tri, op. cit., p. 61.

<sup>16</sup> Carmina Estrada y Ximena Moreno en entrevista con Santa Sabina, op. cit., p. 60.

principios de los setenta, con su representante más característico, el Tri (ahora devenido en un cliché institucional), y el fenómeno de los hoyos funky.<sup>17</sup>

(El *Músico* y el *Crítico II* se lanzan contra el *Crítico I* y tratan de ahorcarlo hasta que las luces del estudio les anuncian que están nuevamente al aire por lo que regresan a sus lugares con la más ensayada de sus sonrisas ante la mirada vigilante del *Moderador*.)

## 1.2 Arqueología del rock mexicano: los orígenes

*Moderador*: Estamos de regreso aquí en *De-batidos* y platicando sobre rock mexicano. Hace un momento fuera de cámaras nuestros invitados discutían acaloradamente sobre la naturaleza originaria del rock mexicano y la última frase de uno de ellos hacía referencia a la década de los sesenta y fenómenos posteriores. Creo que sería una buena idea reestructurar este debate hablando de los antecedentes históricos del rock en México para después hablar sobre el rock mexicano de los noventa y su tan discutida existencia.

*Crítico II*: Me gustaría disertar sobre esto y agregar los datos históricos que pides y que son absolutamente necesarios.

El fuerte impacto que causó la música conocida como rock and roll rebasó las fronteras de muchos países. Como México es el país vecino de Gringolandia, se dio a la tarea de copiar sus rolas adaptándolas al idioma y contexto de su país. Los inquietos jóvenes empuñaron sus instrumentos. Es así como para 1959 grupos como Los Locos del Ritmo, Los Monjes y Los Black Jeans graban discos convirtiéndose en los auténticos pioneros de este movimiento. Posteriormente, en la década de los sesenta, se desata un gran boom de grupos que siguen con detalle el *hit parade* de los vecinos nortños, sólo aparece por ahí una que otra canción original como la clásica *Tus ojos* de Los Locos del Ritmo. Surgen grupos al por mayor y de igual manera desaparecen. La mayoría de cantantes de las bandas importantes hacen carrera solista como por ejemplo: Johnny Laboriel que comenzó con Los Rebeldes del Rock, César Costa y Ricardo Roca con Los Hooligans. Lo que pudo ser un movimiento auténtico, fue simplemente un coqueteo entre grupos, solistas y disqueras que terminaría en el olvido y en la distorsión de las propuestas para aumentar ventas y exprimir artistas. A pesar de eso México influye fuerte en países de habla hispana como Argentina y España.<sup>18</sup>

*Crítico I*: Me gustaría hacerle algunas correcciones a mi colega y complementar la información que él está presentando.

---

<sup>17</sup> Sergio Monsalvo, *op. cit.*, p. 41.

<sup>18</sup> Jeancarlo Aldana, "Crónica de una puta reivindicada", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.

En poco tiempo la televisión mexicana se apropió de la persona de uno que otro rocanrolero para crear estrellas, que en actos de rebeldía singular se pasoneaban con helados y malteadas, exhibiendo sus largos copetes y sus suéteres de cuadros y vistosas grecas. Aparece una nueva camada de ídolos representativos de una juventud autóctona piadosamente transgresora, cuya única virtud fue la de tocar piezas *made in USA* con letras sancochadas a la mexicana. Las estrellas: Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Las Camisas Negras, Los Hermanos Carrión y sus derivaciones solistas: Johnny Laboriel, Enrique Guzmán, César Costa, así como Alberto Vázquez, Angélica María (la novia de México), Mayté Gaos, María Eugenia Rubio, Julissa, Los Rockin Devils, Los Hooligans, Los Belmont, et al.<sup>19</sup>

*Crítico II:* Sin embargo, creo necesario señalar que después de esa época se dio un vacío de rock en nuestro país, no existían bandas, y que entre los años 68 y 69 la escena pierde fuerza. Por una parte la gente está harta de los *covers* y por otra, la herida inolvidable del 2 de octubre está aún fresca. Así mismo, la llamada ola inglesa está en un buen momento y mantiene los ojos del mundo alertas con sus mejores cartas fuertes, The Kinks, Rolling Stones y The Beatles.<sup>20</sup>

*Crítico I:* A leguas se ve que la inteligencia no se da en los árboles ¿De dónde sacaste tan soez afirmación?

No fue sino hasta finales de los sesenta cuando por obvias exigencias particulares, incluso incapacidades, algunos grupos mexicanos establecen un parcial rompimiento con el acartonamiento y pasteurización de las bandas y solistas norteamericanos, quienes nuevamente imponían una imagen *clean* como modelo de urbanidad y a las playas como paraíso recobrado, donde podían interpretar, como los ángeles, las mejores baladas de amor rocanrolero calentado por una fogata. Evidentemente la oleada de grupos ingleses saneó la música y con una actitud aún más retadora contribuyó a mantener viva la conciencia de que el rock había decaído en vocécitas melosas de güeros y güeras bobas. Nuevos grupos para un México convulso: Antorcha, Peace and Love, Love Army, El Ritual, La Revolución de Emiliano Zapata, Tinta Blanca, Toncho Pilatos, Soul Force con Javier Bátiz al frente, Three Souls in my Mind, La Cruz, Enigma, Tequila, Dug Dug's, son algunos de los primeros grupos en deslindarse de los ingleses y norteamericanos con composiciones, que si bien aún no presentaban rasgos que los pudieran considerar originales, sí contenían ya elementos propios suscitados por los eventos de aquellos años de fines de los 60's y principios de los 70's.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Thelma Durán y Fernando Barrios, *El grito del rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, 1995, p. 73.

<sup>20</sup> Aldana, *op. cit.*

<sup>21</sup> Durán, *op. cit.*, pp. 73-74.

*Músico:* Para los músicos es muy importante esta época porque de aquí se van a desprender muchas características de lo que es el rock mexicano en la actualidad.

De aquí se va a disparar lo que podríamos llamar el desarrollo del rock en español en México. Lo vínculo a estos aspectos de mezcla, de inserción, de conexión, de influencia, de competencia, de estas formaciones, porque creo que es la mejor escuela de rock en México que se ha dado históricamente. Con esto no quiero decir que los músicos de antaño sean superiores a los de ahora, a lo mejor sí es posible que lo fueran, pero no es ese el punto de la discusión, sino destacar como sí había una escena del rock que permitía el encuentro de esta competencia, de estas formaciones múltiples. [...] La radio de esta época es una radio muy cerrada. Llena de intereses creados, de rumores de payola, muy rutinaria, estricta en contenidos comerciales, muy poco generosa para brindar criterios nuevos [...] lo que sucede es que está por pasar Avándaro y ahí es donde el olfato comercial gana. Ahí es donde prende. Cuando viene la mezcla del espíritu de la época y el olfato comercial. Finalmente es una empresa.<sup>22</sup>

### **1.3 Avándaro y el inicio de una decadencia temporal**

*Moderador:* De lo que menciona el *Músico* cabe resaltar un punto importante al que siempre se le ha dado relevancia al estudiar la historia del rock mexicano: Avándaro. ¿Qué significó Avándaro para el rock nacional?

(Aparecen en las pantallas gigantes escenas del Festival Rock y Ruedas de Avándaro, congelándose la imagen en la famosa encuerada.)

*Crítico II:* Es un tema apasionante hablar de Avándaro y todo lo que esto constituyó, se hace necesario reconstruir aunque sea raquíticamente este momento.

En 1971 tuvo lugar el Woodstock mexicano, el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro. El festival de Avándaro fue organizado por Eduardo López Negrete, Luis de Llano y otros jóvenes de mucho dinero que lograron la autorización de Carlos Hank González, el gobernador del Estado de México, para llevar a cabo un día y una noche de grupos de rock que culminarían con una sesión de ¡carreras de coches!, para Gengis Hank aprobar la realización del festival fue un arriesgado juego político, pero llevaba las de ganar; si todo salía bien, saldría beneficiado; si salía mal, podría deslindarse.<sup>23</sup>

*Crítico I:* Es cierto lo que planteas.

---

<sup>22</sup> Sergio González Rodríguez, integrante de Enigma para Benjamín Anaya, "Enigma, una experiencia contracultural de los 70", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, pp. 43-44.

<sup>23</sup> José Agustín, *La contracultura en México*, México, Grijalbo, 1996, p. 85.

Al llegar los setenta la enemistad creada entre la sociedad, el joven y el rock, fue declarada carente de fundamentos y atacada por el rock azteca. Para llegar a este punto fue necesario que sucediera el 11 de septiembre de 1971, fecha en que miles de jóvenes se dieron cita en un lugar que ya no existe pero que pasó a la historia para celebrar el primer festival de rock mexicano: Avándaro. En este concierto no hubo muertos ni hubo violaciones reales, y es justo quitarle todo aquello que quiso embarrarle la prensa amarillista. En esos días se presentaron once grupos, de los cuales saldrían *Músicos* que posteriormente siguieron por el camino formando grupos de tal importancia que incluso continúan hasta nuestros días.<sup>24</sup>

*Moderador.* Pues yo tengo aquí entre mis apuntes que fueron más grupos los que se presentaron.

Ante una concurrencia del Festival de Avándaro calculada entre las 150 y 200 mil personas, tocaron los Dug Dug's, Three Souls in my Mind, Tinta Blanca, Tequila, Epilogo, División del Norte, El Ritual, El Amor, Bandido, Love Army, Peace & Love, La Tribu y Los Yaquis además de los grupos no programados: La Sociedad Anónima, The Stone Facade y La Ley de Herodes.<sup>25</sup>

(En las pantallas gigantes aparecen escenas de los grupos tocando sobre el escenario y de chicos encuerados o sin camisa ondeando banderas con el símbolo *hippie* de la paz.)

*Crítico I.* Sin embargo, yo anoté en un artículo que realicé en esos días que lo que planteaba Avándaro no era más que una copia de Woodstock y una rara y extraña necesidad de sentirse gringos. Por aquí traigo el artículo y me voy a permitir leer una parte.

Me aterró ante el despliegue del 10 de junio: el rencor social transformado en quién sabe qué. Y me volví a aterrar —quizá en forma más implacable— con las fotos del pseudo Woodstock. 150 000 gentes, las mismas que no protestaron por el 10 de junio, enloquecidas porque se sentían gringos. El horror.

¿Ya no será posible consolidar la idea, la noción de país?

Si lo que nos une es el deseo de ser extranjeros, estamos viviendo en el aire. No presumo de patriota y lamento drásticamente las formas abyectas de nacionalismo a que nos ha arrojado la demagogia oficial, pero este nacionalismo invertido ('soy tan mexicano que ya entiendo inglés', 'soy tan de México que me envuelvo en la bandera norteamericana') me sobrepasa.

Ya preveo la gestación de diez mil artículos sobre la Nación de Avándaro, *The Avandaro Nation*, con sus correspondientes Abbie Hoffman y Jerry Rubin. ¿Qué es la Nación de Avándaro? Grupos que cantan en un idioma que no es el suyo, canciones inocuas; rechazo a la guerra de

---

<sup>24</sup> Laura Viadas, "El rock Azteca (parte II)", *Rock Press*, número 5, octubre - noviembre de 1991, p. 24.

<sup>25</sup> Durán, *op. cit.*, p. 75.

Vietnam, pero no a la explotación del campesino mexicano; pelo largo y astrología, pero no lecturas ni confrontación crítica. Creo que la Nación de Avándaro es el mayor triunfo de los *mass media* norteamericanos: es el Mr. Hyde de artículos, reportajes y crónicas sobre Woodstock. Es uno de los grandes momentos del colonialismo mental en el Tercer Mundo.

Y al mismo tiempo, sé que estoy siendo injusto: ¿qué se les ha dejado a estos chavos sino la posibilidad de imitar a los *hippies*? ¿Lo que sea con tal de no imitar a los priistas? Ante la terquedad de un México—Donceles anacrónico y tibio, la irrealidad de un México—Los Ángeles ingenuo y mariguano.<sup>26</sup>

*Crítico II* (que lo mira con odio contenido pero al mismo tiempo con una lástima visible): Esa crítica fue demoledora e hizo desaparecer una de las revistas que más apoyaba el rock en esos años, *Piedra Rodante*, esa maldita carta que mandaste desde Inglaterra

...a todos nos friqueó, y contribuyó a intensificar la represión. Como a la sazón todos éramos de la Onda —excepto, claro, los intelectuales que oían a Celia Cruz y a la Sonora Matancera— nos sentimos aludidos. Según la carta, éramos la primera generación de gringos nacidos en Nacolandia, desculturalizados, colonizados, junkies, antipatriotas, degenerados. Decía que teníamos que seguir escuchando a Los Panchos y, los más acelerados, a Pérez Prado, que había que quemar el jacalito de María Sabina porque México se estaba volviendo un país de hongueros. Por lo visto se te fue el camión y no entendiste lo mejor de tu tiempo.<sup>27</sup>

En ese momento se me ocurrió darte el nombre de “Gran Vigía de las Costumbres Nacionales”.<sup>28</sup>

*Crítico II* (mirando fijamente al *Crítico I*): Tienes razón en muchos puntos y yo mismo me di cuenta de aquél arrebato corrigiendo días después mi posición en el mismo medio y recuerdo perfectamente lo que decía.

---

<sup>26</sup> Carta de Carlos Monsiváis a Abel Quezada publicada en la columna “La dicha de ser Marqués de Comillas”, *Excelsior*, 21 de septiembre de 1971, p. 17.

<sup>27</sup> Manuel Aceves, director de *Piedra Rodante*, en entrevista para Yanet Aguilar Sosa, “La onda fue una en la vida y no más”, *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 18.

<sup>28</sup> El fragmento de la entrevista arriba mencionada que le otorga ese título a Carlos Monsiváis versa sobre la reacción que éste tuvo con una publicidad aparecida en *Piedra Rodante*: “también se nos acusó de utilizar la efigie de Emiliano Zapata para un anuncio de ropa, pero no fue así. Nosotros, expertos en la Ley de Imprenta y derechos de autor, conocedores de la disposición constitucional que prohíbe el uso indebido de los símbolos nacionales y la efigie y nombre de los héroes patrios, utilizamos a unos bigotones con carabinas de palo y a unas chavas que de veras parecían chinas poblanas de rancho. El anuncio causó tal indignación, pero no de los funcionarios públicos, sino del Gran Vigía de las Costumbres Nacionales, Carlitos Monsiváis, que por aquel entonces andaba girándola por las Europas, en Essex, Inglaterra”, *ibid.*, p. 17.

En gran parte las opiniones mías sobre Avándaro se adhirieron a la órbita de la moralina de los defensores típicos de la Pureza (sea ésta lo que fuere) y, por lo menos, lo hacen cómplices de un espíritu no muy lejano a la militancia en el PARM o el PPS o a las resoluciones del Comité de Profesionistas en pro de la conservación del Buen Nombre del Estado de Guerrero. Si el ímpetu de la diatriba (que tan bien funcionaba a José Vasconcelos y tan mal hace quedar a tu corresponsal) se agotase en el lanzamiento del adjetivo 'colonial' para lo ocurrido en Avándaro, la refutación sería innecesaria. Pero, como suele suceder detrás del ímpetu, se mueve un dedo admonitorio, una vocación de reprimenda, un olor a la cera y el pabulo de la autosuficiencia. Y lo que predomina y decide el sentido de la carta, no es la consideración —que no creo discutible— de lo colonial del fenómeno de Avándaro, sino el tono de superioridad, el áspero y burdo juicio sobre los participantes y la actitud paternalista en el estilo de 'tal vez ellos no tienen la culpa sino nosotros, que les hemos dejado esta sociedad injusta'. De ahí a argumentista de película-de-advertencia-a-los-mayores-, con Fernando Soler en el papel de quien comprendió demasiado tarde la necesidad del diálogo generacional, no hay sino un paso mínimo.<sup>29</sup>

*Crítico II.* Yo creo que la pregunta que debería hacerse alrededor de este evento es la siguiente:

Avándaro ¿un concierto de rock o simplemente la concentración de aquellos que vivieron, sintieron, leyeron o lloraron los dos sucesos anteriores (2-oct-68 y 10-jun-71)? Sorpresa, en Avándaro se reunieron los universitarios, los politécnicos, los normalistas, los hijos de papi de las escuelas y universidades particulares, mezclándose con los obreros, los desempleados y con todos los que simplemente fueron a escuchar música, sin olvidar a los peladitos y los melencidos. [...] Todos se identificaron teniendo una sola cosa en común: ser jóvenes. Juventud sobreviviente de la catástrofe del 68, de los rucos en el poder. [...] Avándaro no fue un festival más de los organizados en los sesentas, tampoco fue una copia de Woodstock; fue simple y sencillamente Avándaro, una realidad nacional con sus sarapes de Chinconcuac, suéteres de Santa Ana Chiautempan, guaraches enlodados y casas de campaña hechas con joróngos. (...) Olvidémonos de la sofisticación de los grandes escenarios de San Francisco, Atlanta, etc. [...] Fueron pequeños los reflectores, y el escenario iluminado con focos de cien *watts*.<sup>30</sup>

*Crítico I.* Hermoso realmente ¿Pero el nacionalismo?

---

<sup>29</sup> Carta de Carlos Monsiváis a Abel Quezada publicada en *Siempre!*, número 958, 3 de noviembre de 1971, p. 17.

<sup>30</sup> Rafael Vázquez Chávez, "La hermana República de Avándaro", *Rock Press*, Número 5, octubre - noviembre de 1991, pp. 27-28.

**Crítico II:**

El auténtico nacionalismo surgió del deseo de una multitud de jóvenes que estaban cansados de toda la represión ejercida sobre ellos; fue el climax de una apertura hacia la expresión sin cortapisas y mucho menos demagogias insulsas. Todo fue parte de un nacionalismo; desde la identificación con sus frustraciones al no poder ser; las parejas enamoradas, las muchachitas embarazadas y las parturientas que dieron a luz a los ciudadanos de aquella Nación de Avándaro. Las flores en la cabeza, lucieron con el sol del Anáhuac y la mexicanidad golpeada por los trastocadores del verdadero orden ciudadano ante la libertad del querer ser.<sup>31</sup>

**Crítico I:** Olvidándose por completo de las masacres que ocurrían en aquel entonces.

**Crítico II:**

Los que fueron a Avándaro en aquella semana –fueron solo tres días– desaparecieron de la vista de sus padres; desnudos se treparon a los toldos de los psicodélicos camiones chatarra, a bailar una danza a la chichi volante. Otros vivieron la naturaleza más hermosa y tuvieron contacto con Dios sin importar el medio. Los doscientos mil seres, al regresar, jamás pudieron ser los mismos; fueron la piedra angular de una sociedad que se abría camino al cambio y que no sería engañada por nada del mundo. Importantes fueron sin duda la plegaria por la sangre derramada el 2 de octubre del 68 y el clamor por los caídos el 10 de junio de 71... dos meses atrás. Avándaro fue la declaración de la Independencia Juvenil ante el engaño, y fue también la preparación al desengaño ante una fatídica realidad, [...] pero al final fue la fundación de la Nación Libre de Avándaro [...] representada por muchos como un estado de conciencia popular.<sup>32</sup>

**Crítico I:** ¡Violines por favor!

**Crítico II:** Lo bueno es que el intolerante soy yo y no dije una sola palabra ante la sarta de estupideces que dijiste.

**Voz de Floor Manager:** Señor *Moderador* tengo un vicio en el audio.

**Moderador:** ¡Córtale! ¿Qué dices?

**Floor Manager:** Que tengo un vicio en el audio, como un sonido intermitente.

**Moderador:** ¿Qué será?

(En ese momento todos voltean al sillón del *Músico* que plácidamente lanza unos ronquidos que por milagro no lo despiertan a él mismo.)

**Moderador:** Ahora entiendo (lo mueve mientras el *Músico* sigue inmóvil.)

**Floor Manager:** ¿Qué hacemos?

(El *Moderador* le echa un vaso de agua encima al *Músico*.)

**Moderador:** ¡Esto!

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

*Músico:* ¿Qué transa? ¡Está lloviendo!

*Moderador:* No, es que se había quedado dormido.

*Músico:* La desvelada, tú sabes.

*Floor Manager:* ¿Podemos continuar?

*Músico:* Dale.

*Moderador:* Podríamos continuar con la opinión del Músico acerca de aquellos años.

*Músico:* De Avándaro y después de esto

Han pasado muchas cosas, y cada una de ellas ha sido representativa de la época en la que se está viviendo. Con esto me refiero, a lo que acontecía a finales de los sesenta en donde lo importante era llevar un nombre en inglés, tocar el rock que se tocaba en los EU, ser elitista para copiar lo más posible lo que sucedía en una cultura tan diversa a la nuestra y traducir canciones para cantarlas en un mal inglés sin entender una madre de todo lo que se trataba de expresar. Era todo esto muy distinto a lo que pasó en el rock a finales de los años setentas, en los cuales los grupos nacionales rockeros trataban de buscar una imagen y estilos propios, creando y cantando obras originales con las que se identificaban y eran representativas de sí mismos. Ningún pinche país del mundo tiene tanta riqueza en su música como la tiene México, y para todos fue muy importante mandar la pinche influencia gringa al carajo para crear y trabajar en busca de nuestro propio sonido y de nuestra propia enorme riqueza musical. Aquí se dio el momento en que el rock pisó tierra, se socializó, se comunicó con su masa en su propio idioma expresando sus sentimientos con la misma fuerza, con el alma unida a la mentada de madre para llegarle realmente a la gente. Así se abandonó la onda sofisticada y falsa y se pasó a una onda real, de desahogo y fuerza auténtica que favorece la elevación de lo espiritual.<sup>33</sup>

*Moderador:* Creo que nos hemos estancado en un tema que es muy importante pero que necesitaría mayor espacio para poder concluir varias cosas, sin embargo, ¿alguno de ustedes podría concluir el caso Avándaro?

*Crítico F:* Yo lo haré para terminar de una buena vez este espinoso asunto.

Avándaro fue la desilusión. Ni Luis de Llano ni los promotores chiquitos o grandotes pudieron sobreponerse a ese atolladero. [...] Los ojos estaban puestos en Los Ángeles y en el San Francisco de las flores en el cabello. Nadie se daba cuenta que en México existía una Avenida Juárez y en lugar de sopes, para ser nacionalistas había que ponerse nopales en la greña. A pesar de haber sido el evento musical del año, Avándaro fue como ya lo dije: un fracaso. Ahí se demostró que fuera del Three Souls in my Mind,

---

<sup>33</sup> Alex Lora en entrevista para *Rock Press*, "El Tri", número 6, noviembre - diciembre de 1991, p. 6.

Dug Dug's, Tinta Blanca y Hangar no existían hacedores de rock que se identificasen con una realidad nacional y que el resto se había quedado con el 'Hey Lupe, Lupita mi amor'.<sup>34</sup>

*Crítico II* En cuanto a que Avándaro fue contraproducente creo que tendríamos un punto de acuerdo, pero el fracaso fue comercial y no de otro tipo, me explico.

A principios de la década de los sesenta las disqueras y los medios vuelven a abrir las puertas. Casi todo México es testigo de aquél fenómeno, pero poco duraría el gusto. Lo que estaba planeado para ser una noche mexicana con carreras de autos animada por grupos de rock, se convirtió en un grito desesperado de casi 2000 (*sic*) jóvenes ansiosos. La carrera se suspendió, la luz se fue debido a un fuerte aguacero, y aunque la raza estuvo cerca de doce horas en el éxtasis, la situación se le fue de las manos a la autoridad. Esto obviamente disgustó y asustó a nuestros grandes mandatarios, y sin decir agua va, el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro (11 de septiembre de 1970 (*sic*)) marcó el entierro del rock mexicano a nivel comercial.<sup>35</sup>

*Crítico I*

Avándaro fue un duro golpe en el sentido de que lo sucedido en aquel valle, fue un concierto con mal sonido y visibilidad, congregó a una multitud puesta a prueba de resistencia tanto física como psicológica, y bueno, salimos librados si se contempla el hecho crudo de que llovió, no hubo transporte alguno prometido por el gobierno en turno y nadie dispuso puestos de comida.<sup>36</sup>

*Moderador* (en la desesperación): Sí, pero después de Avándaro ¿qué?

#### **1.4 De hoyos funkys, desprecios comerciales y edades oscuras**

(Por las bocinas se escucha de fondo música de los Bee Gees y en las pantallas aparecen escenas de *Fiebre de sábado en la noche*.)

*Crítico II*

Después del sagrado Avandarazo, el rock en México decayó tan rápido como había subido. En poco tiempo se fue en picada hasta lo más profundo y clandestino, donde permaneció en estado letárgico durante más de diez años. Canal 710, uno de los medios que apoyaba fuerte al rock, suspendió toda su programación rocanrolera, inclusive cesó a los locutores que transmitieron en vivo el *Rock y Ruedas*. Hubo manifestaciones. Se organizaron, por primera vez y en plena calle, tocadas sin permiso, pero nada revivió el movimiento, la mayoría de los grupos fuertes se

---

<sup>34</sup> La guitarra eléctrica, "¿Y después de Avándaro qué?", *Rock Press*, número 5, octubre - noviembre de 1991, p. 28.

<sup>35</sup> Aldana, *op. cit.*

<sup>36</sup> Laura Viadas, "El rock azteca (parte IV)", *Rock Press*, número 7, enero - febrero de 1992, p. 10.

desbandaron, muchos músicos se dedicaron a hueseear<sup>37</sup> y pocos aferrados siguieron.<sup>38</sup>

*Moderador.* Podemos decir que el rock mexicano se fue al olvido.

*Crítico I:* Más bien se fue al Hoyo.

El rock cobró autonomía aunque esto significó desgraciadamente tocar con el máximo de incomodidades y carencias. En los setenta se trató de promulgar '¡el rock ha muerto, viva Travolta y las baladas!', pero la verdad es que todo se encontraba en proceso de metamorfosis. Y aunque el mundo no lo sabía, en México, por lo menos cada quince días había tocadas. Durante esos años una figura femenina y una masculina vivirían un romance que ha durado a la fecha. Formaron una familia y un grupo de rock que se expresa a todo lo que da, me refiero al Tri.<sup>39</sup>

*Crítico II:* Pero no solamente fue el Tri, y antes de hacer esa declaración cabría preguntarse

¿Cuándo empezó realmente el rock en México? ¿Fue con los excelentes 'refritos' de César Costa, Teen Tops o los Hooligans?. Si recordamos, en Tijuana se escuchó sonar la guitarra del buen Javier Bátiz y la resonante voz de su hermanita Baby. También ahí empezó a saltar a la palestra nada más y nada menos que Carlitos Santana, pero después ¡nada! El Three Souls, que después dio vida al Tri, fueron los que se dejaron caer con las rolitas en el 'Metro Balderas' y eso coincide con la aparición de los hoyos funkys;<sup>40</sup> lugares apropiados para ese 'lumpen' como lo calificaría Marx en múltiples estudios, pero que aquí sencillamente les llamaremos 'la clase más amolada de nuestro país': las barriadas, los rockeros de corazón abierto y mentada de madre, con la sonrisa chimuela a flor de labio. Fue ahí donde la leperada era el lenguaje, donde el olor a sudor y a pedo era la ambientación requerida para pasar sus penas con la oscuridad de los barrios y el grito de guerra entre las bandas.<sup>41</sup>

*Crítico I:*

Fue en esa época cuando Mr. Loco gana el *Festival de Japón* con la rola *Lucky Man*. Pocos fueron los que tuvieron la oportunidad de grabar en disqueras importantes. Zigzag y Decibel (banda progresiva de Walter Schmidt y Javier Baviera) lo hicieron con Orfeón, Three Souls in my Mind con Cisne Raf, Cosa Nostra de Memo Briseño consiguió patrocinio de la Universidad Autónoma de Sinaloa, Toncho Pilatos y la Revolución de

---

<sup>37</sup> Término con que se designa la actividad de un músico que se alquila para tocar en otras bandas. Por lo regular, los intereses del 'huesero' van desde lo económico hasta el enriquecimiento de ideas y conceptos musicales ajenos.

<sup>38</sup> Aldana, *op. cit.*

<sup>39</sup> Viadas, *op. cit.*, p. 10.

<sup>40</sup> Una revisión crítico-lúdica acerca del ambiente en estos lugares lo ofrece por un lado Federico Arana en su obra *Huaraches de ante azul* y por el otro Parménides García Saldaña en sus artículos y crónicas publicadas en *Excélsior*.

<sup>41</sup> La guitarra eléctrica, *op. cit.*, p. 28.

Emiliano Zapata con Polydor, estos dos últimos con pésima suerte. El primero pasando desapercibido en su época y el segundo deformando totalmente su propuesta para complacer a los empresarios de la disquera y ganar unos pocos pesos más.<sup>42</sup>

*Crítico II:* Todo lo que mencionas es cierto, pero creo que una revisión del rock de manera comercial no ayuda a este debate, las condiciones sociales que se vivieron en ese momento podría darnos una idea de lo que sucedía en el rock mexicano.

La década de los setenta significó el resurgimiento lento pero seguro de un rock congruente con cada una de nuestras mentalidades (si tu novia no te las da, déjala ir). También fue un rock urbano lleno de humos ciudadanos y de histeria ante los abusos de la policía, el ejército, el PRI y en aquel entonces lo inaguantable del sistema. Los setenta, conjuntándose con el comienzo de la apertura democrática, significaron el asentamiento de mentalidades rumbo a la pregunta: Mexicano ¿Cuál es tu rock? La 'buena' publicidad cooperó para que se encasillara al joven mexicano, aquél que come tacos en la calle, el que inhala cemento en las coladeras, el que suele vérsese de tráfuga por Bucareli, todos aquellos que no pueden ir a las discotecas de moda con sus chavas, etc. El rock era símbolo de malicia, de satanismo, etc, etc, etc.<sup>43</sup>

*Crítico I:* Lo interesante de la década de los sesenta es que se empieza a concebir a la música como susceptible de ser escuchada y bailada sin un grupo en vivo de por medio. Lo de las discotecas es un punto importante porque se llegaron a constituir en la competencia directa del rock nacional. Ya para

finales de los setenta y principios de los ochenta, la música disco estaba en su apogeo. Es uno de los momentos más difíciles para el rock mexicana. Hay pocos hoyos donde escuchar bandas en vivo: El Lucifer, El Ágora y Hip 70. En este momento surge el *suigéneris* Tianguis del Chopo que tantos problemas ha enfrentado, sin embargo, es uno de los pilares que mantienen en pie al movimiento. Surgen las primeras bandas punks: Dangerous Rhythm (de Piro), Size (de W. Schmidt que en ese tiempo era director de la revista *Sonido e Illybleeding*), Hospital X (de Javier Baviera), Los Punks Rockers (primeros en cantar en español), el Síndrome del punk (liderado por Amaya) y Rebel d' Punk.<sup>44</sup>

(Aparecen en pantalla numerosas imágenes de periódicos amarillistas y de noticiarios televisivos.)

*Crítico II:* Esas expresiones juveniles fueron tachadas de vandálicas y satanizadas debido al contexto social en el cual se desarrollaban.

---

<sup>42</sup> Aldana, *op. cit.*

<sup>43</sup> La guitarra eléctrica, *op. cit.*, p. 28.

<sup>44</sup> Aldana, *op. cit.*

Las bandas y su organización 'Los Panchitos' por ejemplo, la drogadicción y la actitud violenta de los barrios que circundan esta agolpada, caótica, turbulenta y sobrepuesta ciudad, eran tachadas de la misma manera y con la misma pluma. Los conciertos por tanto, debían ser prohibidos por el gobierno puesto que propiciaban el degenere y la drogadicción. ¿Quién no recuerda acaso el concierto de Chicago en el Auditorio Nacional o la primera vez que vino a México Santana, en Puebla, donde reprimieron a todos los asistentes? Hasta hace algunos años, en México se pagaba boleto para asistir a los conciertos y la policía golpeaba a los asistentes. [...] Esto, aunado a un raquítico rock nacional, provocaba que los menos valientes siguieran con los oídos pegados al extranjero, por mera 'seguridad personal'.<sup>45</sup>

### 1.5 La década de los ochenta antes de *Rock en tu idioma*

(En las pantallas gigantes aparecen escenas de la película *Realmente me atrapaste* de 1983 acompañado de imágenes de rockeros de guitarra de palo en concierto.)

*Moderador.* Pasando a otras cosas, me gustaría explorar qué es lo que pasaba en la década de los ochenta o al menos a principios de ésta. Me permitiré iniciar este recuento con mis apuntes.

Los ochenta principian con la salida del disco *Poeta del ruido*, creación del grupo Decibel quien había funcionado desde el 74, sin embargo una vez que lanza el disco desaparece como tal. [...] En el primer año de la década se realiza el concurso del Museo del Chopo, resultando ganador Briseño. Ese mismo año aparece el grupo Chac Mool que un año después ganaría en concurso del Chopo y que dejará cuatro discos: *Nadie en especial*, *Sueños de metal*, *Cintas en directo*, *Caricia digital*.<sup>46</sup>

#### *Crítico I.*

Para 1983 el movimiento empieza a resurgir, prueba de ello son la película *Realmente me atrapaste* (que musicalizaría Manchuria y por la que desfilarian rockeros de antología) y el *Primer Festival de Rock Juvenil* organizado por Fomento Cultural Sala Chopin, discos Peerles y la revista *Melodías Juveniles*, donde ganó Axis y destacó Frac (grupo formado por Saúl Hernández).<sup>47</sup>

#### *Crítico II:* Es cierto,

Correspondiente a los primeros años de la década pasada es el grupo In Memoriam donde estuvieron Saúl y Leoncio (Caifanes y Bon y los Enemigos del Silencio), después formaron Frac. Entre el 82 y el 83 salió el primer disco de Kenny and the Electrics, es decir, Ricardo Ochoa con su banda,

---

<sup>45</sup> La guitarra eléctrica, *op. cit.*, p. 28.

<sup>46</sup> Laura Viadas, "Historia del rock mexicano (parte V)", *Rock Press*, número 8, marzo - abril de 1992, p. 7.

<sup>47</sup> Aldana, *op. cit.*

incluyendo a su mujer a la que había empezado a adiestrar en la voz y la armónica. El disco *Aviéntense todos*. Mistus logra su exitoso disco *Life of a match* y junto con ellos entre el 82 y el 84 tienen el dominio de otra escena del rock mexicano. Anchorage (81-86), Manchuria que en el 84 presentan la película *De veras me atrapaste* con música de la banda, producción musical y filmicas independientes, y con Tenoch Ramos actuando mientras que además era cantante del grupo News Paper que tampoco pasa la mitad de la década. De entre el 80 y el 85 se dieron a conocer con especial tenacidad Kerigma, también Jaime López, Syntoma, Dama, Real de Catorce, TNT, Rockdrigo, Síndrome del Punk y Vox Populi.<sup>48</sup>

**Crítico I** Para finales del 84 y todo el 85, la escena estaba efervescente y surge una organización llamada Comrock (distribuidos por WEA) quienes grabaron a Luzbel, Casino Shangai, Mask, Ramsés, el Tri, Clips, Ritmo Peligroso, Kenny y los Eléctricos. Comrock se convirtió en un experimento, plataforma de una etapa de comercialización inmediatamente posterior.

**Crítico II** Este proceso de comercialización encuentra pronto sustento dentro del sistema mercadológico.

Algunos empresarios se dieron cuenta que podrían lucrar con el rock. Buscaron propuestas interesantes. El rock era lo *cool* en ese momento. Los lugares para escuchar rock en vivo eran la Carpa Geodésica, Aramis y Rockotitlán, los más aplicados fueron EMI Capitol, con la conocida movida mexicana grabaron a D'tnt, Primer Nivel, Rostros Ocultos, Pentagrama, Ninot y En medio. Es en este momento que Ariola voltea su mirada y contrata a los que después serían la carta fuerte, unas Insólitas imágenes de Aurora transformadas en Caifanes. *Mátenme porque me muero* y *Viento* se convirtieron en himnos de esa generación. El rock en español estaba en su punto más álgido, luego vendrían los relevos: Maldita Vecindad, Fobia y Neón.<sup>49</sup>

**Crítico I:** Creo que si resumiéramos

La década de los ochenta es punto clave para el proceso de creación del rock mexicano. La Maldita Vecindad y los Hijos del Patio hasta los creadores del rock en náhuatl o el solitario Jaime López.<sup>50</sup>

## 1.6 El inicio del rock mexicano de naturaleza comercial: *Rock en tu idioma*

(Aparecen en las pantallas gigantes las imágenes de los primeros videos promocionales del rock mexicano acompañados de grupos españoles, argentinos y hasta chicanos. El *Músico* se despereza mientras el

---

<sup>48</sup> Viadas, *op. cit.*, p. 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> La guitarra eléctrica, *op. cit.*, p. 29.

*Moderador* da gracias a los patrocinadores del programa y en los comerciales le pide al *Músico* que trate de participar un poco más.)

*Moderador*: La década de los ochenta se caracterizó ante todo por ser el momento en que las disqueras independientes se diferenciaron de manera notable de las disqueras transnacionales.

Las disqueras independientes más sobresalientes fueron Denver, Seman Baker y Área. Se graban las series de televisión *Águila o rock* y *Rock sin fronteras*. Para finalizar los ochenta la avaricia mueve masas y se organiza el famoso concurso *Rock en tu idioma* de consabido resultado fraudulento, donde salen Los Amantes de Lola con la rola *Flor de Bagdad*. Los que tenemos buena memoria sabemos que el ganador en realidad fue el gran Huízar (era demasiado rebelde para los frágiles corazones de los empresarios).<sup>51</sup>

*Músico*: Mira,

Hace años el panorama del rock era muy distinto, había muchos grupos que copiaban los estereotipos del rock que se hace en Estados Unidos o en Inglaterra, por ejemplo. Y a partir de 85 empezaron a surgir grupos que ya dejaron de hacerlo. [...] Queríamos hacer nuestra propia música, que igual sonara a *punk* -porque también forma parte de nuestra vida- pero que también sonara a mambo, a Tin Tan o a los sones jarochos o a toda esa música que también es parte de nuestra cultura. Hay diferentes formas de buscar la mexicanidad en el rock. Está por ejemplo el trabajo de un Jorge Reyes o de un Antonio Zepeda que retoman como mexicanos, la cuestión prehispánica. Otra búsqueda es Café Tacuba que retoma mucho la música norteña y cosas así. Sangre Asteka. Nosotros tomamos la imagen de mexicanidad urbana, con toda una forma de vestir y hablar que mezclamos con la locura a la que tenemos acceso ahorita, como es la música árabe, el *punk*, el *funk* y todo eso. Creo que lo que nos distingue es que tenemos una imagen de mexicanidad muy amplia.<sup>52</sup>

*Crítico II*: *Rock en tu idioma* no fue sino un mecanismo utilizado por las disqueras transnacionales para hacer dinero a costa de los fans mexicanos. Mientras en México tenemos este movimiento

En el verano del 87 los españoles supieron lo que es el rock; en una sola noche UB40, Pretenders y U2 dieron un super concierto en el estadio de fútbol Santiago Bernabeu. No cabe duda que a los mexicanos nos estaban viendo la cara de pendejos.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Aldana; *op. cit.*

<sup>52</sup> Roco, vocalista de Maldita Vecindad en entrevista para Fernanda Ortiz, "El circo y el rol actual del rock mexicano", *Rock Press*, número 6, noviembre - diciembre de 1991, p. 13.

<sup>53</sup> Mauricio Bares, "Rock en tu idiota (¿o a poco no?)", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 6.

Por esos días llegaron a México los grupos españoles y escribí en un artículo:

Todo comenzó a mediados del mismo año (87) cuando un nebuloso grupo de empresarios descubrió nuevamente América y encontró que aún quedaba una inmensa mina de oro por saquear, a partir de entonces nos han traído una serie de grupitos frescos y comercialotes anunciándolos como 'la gran caca del rock en tu idioma', entre los peores están los Hombres G (hombres Güey), Miguel Mateos (ridículo treintañero que, aunque sale a cantar con camisas de seda presume de ser un chico de la calle, ay tú, condenado a tener éxito para no ser un perro fracasado), Miguel Ríos (baladista cuarentón dizque buena onda, rebasado musicalmente por su propio grupo, que jura y perjura que el rock no tiene la culpa), el mito *made in Varadero*, Fito Páez, dizque niño prodigio con un rock trasnochado y facilón, y Joaquín Sabina, insólito provocador de tumultos con sus baladitas anticuadas de letras que se pretenden inteligentes y poéticas, todos ellos mezclados con grupos tipo Flans, Timbiriche, Mijares y Laureano Brizuela, para demostrar que aquí también hay chingaderas y peores. Pregúntenle a Televisa.<sup>54</sup>

*Crítico I:* Y asistir a estos conciertos de verdad era un martirio, recuerdo una crónica que escribí acerca del concierto de Soda Stéreo en la Universidad del Valle de México y que decía algo así:

¡Ay miral! ¡Esos se metieron a la fila! Eso es ser indio, me cae. No ser indio pues, es no meterse a la fila. A menos que ande uno vestido como modelo (o como anuncio de Pepsi), bien maquillado y con los pelos parados. Vestido de negro, de preferencia. Entonces uno ya no es indio, ni mestizo siquiera. Entonces uno es *nice*, se siente neoyorquino aunque hable como pirruris, y hace fila para esa larga peregrinación que significó ir al concierto de Soda Stéreo en la UVM. Por Satélite, o sea. (No podemos entrar.) Por allá se oyen tímidos ¡portazo! ¡portazo! Nadie se anima. Mucho menos con esos tiras a caballo que de repente nomás se dejan ir como diciendo 'a ver cabrones', y uno mejor camina a donde no hay gente, aunque a lo mejor ya no entremos al concierto, ya no importa. Ellos, muy dignos con cara de nada. Huele a mierda. De caballo. Huele a policía (pobres caballos). (Logramos entrar.) Se oye un ruido horrible. Se llama Kerigma. Los kerigmas dicen que hay que demostrarles a las autoridades que sí se pueden hacer conciertos de rock en México. Que somos tranquilos y ordenados y buena onda. En fin, dóciles. Casi, casi ni nos molesta que nos anden cuidando como si fuéramos delincuentes. Obedecemos. Después un largo silencio [...] la gente espera a Soda, pero Soda no aparece. [...] Entre las diez mil gentes que cambiaron a Pepsi andan muchos tiras. Con perros, doberman. Entrenados. [...] En una de esas algunas chavitas del público voltean hacia arriba y gritan ¡Saúl! Pasa Saúl de los Caifanes. Los

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

Caifanes, los Rostros, los Kerigmas, los Neones. Ya son famosos, la gente los oye. Y no los oye. A todos les aplauden igual. Pero no son iguales. Quisiera insistir en que no todos son iguales. Pero en fin. Da lo mismo. Esto es el rocanrol en México. Total, qué les puedo pedir a diez mil gentes que cambiaron a Pepsi. Al fin sale Soda. La primera rola suena más bien mal. Pero la gente está prendida y grita. Abajo los tiras se pasean [...] Esto Gustavo Stéreo no es una fiesta. Más parece una cárcel. Cuando mucho una fiesta en la cárcel. Caballos, perros, ¿para qué? ¿En que circunstancia pensarán ellos que podrían ser necesarios? A caballo y con perros (escalofrío). Esto no es una fiesta. Aunque todos alcen las manos que se ven desde arriba como extraños cuerpos desnudos.<sup>55</sup>

*Crítico I:* Ya que hablas de Soda es preciso decir que en su caso, por ejemplo,

También vinieron grupos mejorcitos, pero, ¿quién abrió el concierto de Soda Stéreo? Kenny y los Eléctricos ¡No mames! Hay que entenderlo, ¡en España tocaron UB40, Pretenders y U2 —el de antes— en un mismo evento! Mientras tanto aquí tuvimos que cagarnos en un veinte escuchando a Kerigma abriendo el concierto de Nacha Pop en una tarde donde todo estaba planeado para ser como fue: mamón.<sup>56</sup>

*Crítico II:* Creo que has dado con la palabra acertada para describir un aspecto que se dio en este ámbito del *Rock en tu idioma*, la mamonería, justo lo que pasó en el concierto de Miguel Mateos el 11 de noviembre de 1989.

A los que llegamos tarde nos dijeron que Maldita Vecindad sólo había tocado como media hora. Supongo que estaba muy cabrón pedir que el público de Mateos fuera capaz de asimilar otra cosa por más tiempo. Porque, en realidad, los del 11 de noviembre fueron dos conciertos: uno, el de Maldita, otro, totalmente distinto, el de Mateos. (¿A quién se le habrá ocurrido la combinación?) Termina Maldita [...] a las mil horas aparece Mateos, y sucede algo que mirado objetivamente parece increíble: a pesar de acabar de escuchar a Maldita Vecindad, con todo un concepto detrás de su trabajo en el escenario, con toda una idea clara de lo que quieren decir y cómo, y después de escuchar la música de Pink Floyd, sobran comentarios, ¡los chavos le aplauden a Mateos! Casi se vienen de gozo y felicidad, sin ningún discernimiento, sin entender las diferencias entre el bloque de opciones que se les ofrece. Por supuesto los músicos que acompañan al galancito son excelentes, y la infraestructura del concierto ni se diga. Pero es una forma vacía, sin contenido, sin conceptos, sin nada. El grupo baila como burda imitación de coreografías de los setenta, como diciendo 'somos los prendidos'. Al tal Miguelito apenas y se le oye la voz,

---

<sup>55</sup>Adriana Díaz Enciso, "Nada, nada personal (o más artistas y menos estrellas)", *La pus moderna*, número 1, noviembre-diciembre de 1989, p. 46.

<sup>56</sup>Bares, *op. cit.*, p. 6.

pero él se siente soñado y supersexy. Todo es una perfecta ambientación para 'Siempre en Domingo', con novios tomados de las manos (en el colmo de la cursilería de todos esos chavos a los que les han dicho que el amor y el sexo son 'gruesísimos'); encendedores prendidos, bailecito de manos arriba, a la derecha, a la izquierda, a la derecha, [...] un chavo meneando las manos como pendejo en pleno éxtasis. Entre el público está Roco de Maldita. Algunos lo voltean a ver como diciendo 'y este buey qué hace aquí, ¿qué no debería de estar en los camerinos?' Ningún tumulto para pedirle autógrafo ni nada de eso. ¿Para qué, si no es estrella? ¿qué *glamour* puede ofrecer a su fantasía un chavo que se mezcla con el público? Al Mateos hasta lo hubieran encuerado. [...] Y bueno, aquél sigue berreando. Sus rolas empiezan como *Persiana americana*, o con reminiscencias de *Honky Tonk Women*. Su apoteosis es con una versión eterna de 'nene, nene, qué vas a ser cuando seas grande' (un perfecto imbécil por supuesto). Y cuando piden otra, canta una rola 'positiva' de paz y amor, 'para cuando todo tire para abajo (Charly: perdónalo, no sabe lo que hace): 'hay que tirar para arriba'. La canción de las puñetas pues, [...] al final, van en caravana [...] El Toreo de Cuatro Caminos se va quedando vacío, frío y oscuro, y algunos (sólo algunos) nos vamos toreando una vaga, incómoda sensación. (Comentario optimista: 'pero que chido que haya conciertos').<sup>57</sup>

*Crítico I.* La represión policiaca fue una constante durante los conciertos de *Rock en tu idioma*, igual que con Soda Stéreo y con Miguel Mateos, la represión se hizo patente en el concierto de Radio Futura, mención aparte del malinchismo de los organizadores de conciertos de rock en español.

El ocho de diciembre de 1987 llegábamos al Gran Salón del Hotel de México custodiados por una vigilancia militar de soldados con facha de chavos banda (*Hell Angel's* del Tercer Mundo) y nos dábamos cuenta de que los promotores del rock en México son tan estúpidos como Raúl Velasco, puesto que no han entendido que todo acto violento de parte del auditorio es una respuesta a la represión. Adentro veías dos escenarios, uno era enorme y dotado de un aparatoso juego de baffes: ahí tocaría Radio Futura. En uno de los costados del salón había un escenario mucho más modesto donde tocarían los mexicanos, ¿malinchismo en 1987? No, ni madres. Primero salió Ninot y la gente se prendió ya que esperaban cualquier cosa para prenderse. Después vino Botellita de Jerez luciendo sus penachos emplumados y haciendo pendejada y media y, según ellos, burlándose del malinchismo. La gente siguió prendida, pero cuando Botellita anunció su última rola ya nadie los peló, nadie les pidió otra, todos corrimos a apanar un buen lugar en el escenario, ¿malinchismo? No, para nada. Radio Futura no nos defraudó. Su contacto con el público fue

---

<sup>57</sup> Adriana Díaz Enciso, \*PD. Si quieres cambiar al mundo (cambia a Pepsi), *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 46.

abierto y amistoso, no como el de Nacha Pop o el mismísimo Miguel Ríos (tan aclamado por las radiodifusorasseudovanguardistas que no pueden quitarse la camiseta española ni para dormir). Tal parece que a ellos les pesa más que a nosotros el Complejo de la Conquista. De los argentinos ni se diga. Desgraciadamente Radio Futura fue recibido en nuestro país más como moda que como producto neto de nuestra época. [...] Pero en fin, bien que mal, te divertiste. Hubo de todo: apachurrados, histéricas, drogados, manoseadas, etc., lo que no es para alarmarse, todo esto sucede cotidianamente en el metro, donde además abundan los carteristas y las caras largas. También apareció puntualmente el abuso policiaco —con la bendición de Garrido Abreu— cuando a la salida del concierto atacaron a un grupo de chavos rociándolos con polvo extinguidor. ¿A quién querían extinguir pendejos? Viste a muchos chavos que corrían con el pelo y la ropa pintados de blanco, tose y tose, sin saber qué pedo. Una demanda a los organizadores, por neandertales, no les hubiera caído nada mal.<sup>58</sup>

*Moderador*. O lo que pasó en la Plaza de Toros México en el concierto de Nacha Pop en donde

hubo chance de dividir al público en tres categorías: de diez, de quince y de veinte mil pesos. De todos modos la mayoría de los chavos parecía sacada del Movimiento de Juventud Cristiana, alzando sus bracitos y moviéndolos en un rítmico vaivén angelical. Todos los *boy scouts* (quiero decir, el público) bailaron, cantaron y abrazaron a su pareja cuando comenzó Kerigma.<sup>59</sup>

(Aparecen en las pantallas escenas de los conciertos mencionados mientras el *Moderador* empieza a checar una cinta de video.)

*Moderador*. Bueno queridos espectadores, hace algunos años realizamos un programa con los mismos invitados que hoy tenemos aquí y en donde, como hoy, coincidían sus puntos de vista acerca de lo que fue el movimiento *Rock en tu idioma*. Enseguida veremos unas escenas de este programa. ¡Corre la grabación!

(Aparecen en las pantallas gigantes las imágenes de los *Críticos* y del *Moderador* vestidos al estilo de los ochenta y discutiendo acaloradamente.)

*Crítico I*: Es que

Aquí se trata de vender y para eso se ha escogido al público más comprador: los jóvenes de clase media y alta. Basta observar el público que asiste a los conciertos masivos, auténticas estrellas de cine, *madonnitas* y *beach boys* del Tercer Mundo, tarados que piensan que el rock acaba de nacer y que está muy buen para reventarse una tarde antes de llegar a casita o para pasar una temporada divertida antes de casarse.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Bares, *op. cit.*, p. 6.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>60</sup> *Ibid.*

### *Crítico II: Lo que pasa es que*

El chiste no es lo que se cante, lo que se diga, sino la cara linda, la ropa chida y, sobre todo, la lejanía, esa que hace que los chavos vean a los rockeros como seres de otro planeta, iluminados con polvo de estrellas, como si no rolaran diariamente por la ciudad y no comieran ni tuvieran amigos normales ni fueran al baño ni se empedaran de vez en cuando. (Tal parece que sus únicos desmadres concebibles serían con coca y pastas en lujosos cuartos de hotel, como decían que eran los Who.)<sup>61</sup>

### *Crítico I: No son posiciones radicales.*

Por supuesto que deseábamos que alguna vez en México pudieran juntarse diez mil gentes en un concierto de rock. Queríamos conciertos. Masivos. Los tenemos. Queríamos difusión, rock en español. Y lo tenemos. Pero no nos deja el gusanito (algo anda mal, algo anda mal). Como que de plano no queríamos tanto imbécil en la radio y en los programas de videos. Queríamos más artistas y menos estrellas. Queríamos insistir en el rock como un movimiento cultural, inteligente y no como entretenimiento. Que nuestros grupos grabaran discos sin que el monstruo se los comiera. Que la apertura de los medios de comunicación fuera real para que pudieran hablar derecho. No queríamos un dulce de papi para contentarnos. Y tal vez ahí la llevamos. Que estamos mejor que antes no se puede negar. Hay un movimiento en México y no es aislado de lo que se está dando en toda América Latina. Pero tal vez, también, el juego se nos puede volver a escapar de las manos. Se nos escapa por el cuerpo que es de látex de Soda. Aunque sean buenos no basta. No basta el alcance masivo. Habría que usar el coco también 'de vez en cuando' (viene bien). Unir a diez mil autómatas no es unir a nadie. Miles de gentes que oyen igual a Charly García que a Timbiriche, que aplauden igual a Soda que a Kerigma y compran tantos discos de Caifanes como de Flans, no están unidas. Para cuando cinco de ellas se den cuenta de que no todo lo que oyen es igual, y que hay grupos que dicen, ya se habrá perdido mucho tiempo, demasiado espacio. Demasiados chavos en manos de los policías y sus perros (perros policías) y sus caballos. Demasiadas conciencias en 'llena tu cabeza de rock'. Y ya no estamos para andar perdiendo el tiempo.<sup>62</sup>

### *Crítico II:*

Los promotores encontraron la manera más pendeja de hacer dinero. Darle atole con el dedo a una bola de conformistas que no saben distinguir entre una letra inteligente y una letra facilona, entre una pieza bien elaborada y un rocanrol elemental. Aquellos que están ganándose unos billetes podrían hacerlo trayendo cosas mucho mejores. Los Toreros. Muertos vinieron por su cuenta después de una gira por Venezuela y sólo tocaron en Rockstock (Rockestafa, como dijeron ellos mismos en una entrevista a Rock 101). ¿Por

---

<sup>61</sup> Díaz Enciso, *op. cit.*, p. 47.

<sup>62</sup> *ibid.*, p. 46.

qué La Unión sólo tocó en discotecas para riquillos? ¿Por qué al mejor grupo de rock en español La Orquesta Mondragón, sólo lo escuchamos por radio con sus dos rolas más comerciales? ¿Por qué El Último de la Fila nomás salió en Siempre en Domingo? Y ¿Círculo Vicioso, qué?<sup>63</sup>

*Crítico I:* Y qué decir de los eventos privados

Rockstock (¿rock en tu idioma?) cobró 50 mil pesos por escuchar a La Unión (50 mil pesos eran entonces el equivalente a cinco días de salario mínimo íntegro) y, no hace tanto, 70 mil por escuchar a Los Toreros Muertos. El antro, desde luego, estuvo medio lleno o medio vacío, como quieran. Por supuesto, también se han empleado los medios de difusión más fresas: *Rock 101*, *Espacio 59*, *WFM*, la ya tronada *Radio Hits* (todos se proclaman pioneros en transmitir rock en español), nada de estaciones de radio para nacos, nada de carteles ni de ruido. Tranquilos que no es para todos. Si no hay alguien lo suficientemente inteligente y visionario —y con harta lana— que abra las vías para otros grupos y otros auditorios, gente como La Polla Records (excelente *punk* español), Patricio Rey y los Redonditos de Ricota (*pop* argentino corrosivo) y una infinidad de grupos incluidos los nuestros, seguirán sonando en la clandestinidad y nosotros seguiremos escuchando mediocridades y pagando precios altísimos por asistir a conciertos culeros.<sup>64</sup>

*Crítico II:* Los promotores musicales se emocionaron a traer grupos españoles y argentinos, llenando los conciertos y creando cada vez más expectativas acerca de lo que el rock en español puede dar.

Y no se trata sólo de traer. Cuando Radio Futura tocó en el Hotel de México tuvimos frente a nosotros a un grupo grande —tal vez su música no sea envidiable, pero sus letras no cualquier idiota las entiende—; la gente coreaba las canciones sin saber lo que decían, el chiste era reventarse. A este movimiento fresón repleto de extranjeros y pésimos grupos nacionales le llaman La Movida Mexicana, equiparándolo con el movimiento español que caracterizó a la época posterior a la caída de la dictadura franquista. [...] No se trata sólo de traer buenos grupos porque ¿quién abrió ese concierto de Radio Futura? Dos grupos mexicanos malísimos: Ninot (¿Niñot?) y háganme el favor, Botellita de Jerez.<sup>65</sup>

*Crítico I:* Tienes razón en cuanto a eso, todo lo que hemos hablado es sobre grupos extranjeros

Ahora nos preguntamos qué pasa con los nacionales, por qué escogieron a Kenny, a Kerigma y a los Botellos para abrir los conciertos de los grupos españoles y argentinos. Si existía la posibilidad de darse a conocer a un público más numeroso y ser escuchado por promotores extranjeros ¿por qué escogieron tanta chingadera? En realidad el panorama no es muy

---

<sup>63</sup> Bares, *op. cit.*, p. 6.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

amplio, esto quedó demostrado en dos certámenes, totalmente opuestos uno de otro, que intentaron explorar entre la creatividad rockera mexicana. Uno fue el concurso *Rock en tu idioma*, promovido por *Rock 101*, *Espacio 59* y *Ariola*, donde abundaron los tecnorrefritos y las letras huecas y metaleras. El segundo fue auspiciado por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, allí abundaron los rockdriguitos, los silvitos rodríguez y las infaltables letras imbéciles.<sup>66</sup>

*Crítico II:* No todo lo que se hace en el rock mexicano tiene el sello de la mala calidad.

Hay grupos que merecen mayor atención. Maldita Vecindad, con su mezcla ska-punk-tropical, hubiera encajado perfectamente abriendo el concierto de Radio Futura, indudablemente son superiores a Ninot y Botellita de Jerez juntos. A los Caifanes que sí pudieron tocar pero con ¡guácala!: Miguel Mateos. Hay más grupos casi desconocidos, mucho mejores que la porquería transnacional que envían. Es el caso de El Personal, banda de Guadalajara cuyo humorismo retorcido y obsceno se basa del *punk* y el *reggae* para encajar unas letras ingeniosas y cachondas. O Simples Mortales que aprovechan todo el ruido que se le puede sacar a la voz, dos saxofones, un trombón, bajo, guitarra, teclados y batería. O Santa Sabina (mmh) y Café Tacuba. Pero el pedo es que ninguno de estos grupazos es tan comercial.<sup>67</sup>

(El *Músico*, que a estas alturas ha permanecido callado se decide a hablar, quitándole la palabra al *Crítico I*)

*Músico:* Creo que todo lo que han dicho es cierto hasta cierto punto. La remembranza y los juicios destructivos son lo que prolifera en ustedes, sin embargo, podemos plantearnos si esa apertura de conciertos ayudó al rock mexicano, aunque yo creo que directamente no lo hizo. Es maravilloso que puedan venir grupos a México porque, por ejemplo, cuando era más chavo ni siquiera había conciertos de grupos mexicanos. Entonces, ahorita me da mucho gusto ver que los chavitos de 16 o 17 años pueden ir a un LUC<sup>68</sup> y que puedan oír grupos mexicanos, o ir al Palacio de los Deportes a escuchar grupos extranjeros. Esa información es bien valiosa para tu formación, para poder saber lo que quieres. Por ese lado es muy valioso para toda la juventud. Pero por otra parte también es un juego muy sucio, porque los empresarios igual prefieren invertir en grupos extranjeros y los permisos para los grupos mexicanos se van relegando, se siguen poniendo trabas. Y los empresarios dicen: Bueno, pues para qué contrato a La Maldita si puedo traer a

---

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Nombre reducido que se le otorgó a un antro que presentaba grupos de rock y que se llamaba 'La Última Carcajada de la Cumbacha'.

Foreigner o a Joel. Te digo, es un juego medio sucio porque ya se abrió ese espacio, debería, no sé, apoyarse la música en México.<sup>69</sup>

*Crítico II:* Todo esto, si lo pensamos detenidamente, se dio de cierta manera.

Ni siquiera las condiciones más que hostiles que privan en la mojigata y autoritaria sociedad mexicana logran inhibir la formación de nuevos grupos de rock (¿debe seguir llamándoseles así?) y la creación de sus espacios naturales: juntas de vecinos rabiosos y moralistas, funcionarios paternalistas y corruptos y empresarios voraces que apuestan a lo seguro por productos mediatizados. Es así que han emprendido un justo proceso de reconocimiento y consolidación agrupaciones persistentes como Maldita Vecindad, Café Tacuba (dígalos si no el espectacular concierto de estos dos con Mano Negra) y Santa Sabina, por ejemplo, en tanto que otros se abren paso a paso poco a poco, como Casino, Ansia y Sangre Asteka, y otros más apenas logran conservar unas cuantas decenas de seguidores. Podemos hablar también de los miles de fans que aglutinan bandas como Caifanes o el Tri, pero estos casos son excepcionales: aquellos accedieron al éxito hace relativamente poco tiempo y responden a las necesidades de chavos con ganas de estar a la moda; los últimos no son más que una repugnante y decrepita parodia de lo que fueron en sus primeros años (un grupo conservador pero, cómo no, bien desmadroso). Hay por otro lado una pléyade de grupos sin personalidad propia que han preferido agandallarse cómodamente la de otros grupos nacionales y extranjeros con tal de saborear las mieles de la fama —y de las grupis—: Los Amantes de Lola, Fobia, Neón, Tex Tex y docenas más cuya oferta musical es tan pobre como el *pop* simplón o el *ranchero rock* que tanto se desviven por avivar. Puede decirse también que el espectro de géneros y estilos (así como de calidades) de los grupos locales es tan variado como el de otras partes: de Botellita de Jerez (o lo que queda de ellos) a Interface, de Real de Catorce a La Lupita y Las Plastipuchas.<sup>70</sup>

(En ese momento se termina la grabación y los *Críticos* se miran entre sí, mientras el *Músico* coquetea con las edecanas.)

*Moderador:* Este programa lo grabamos en el 91, lo que se puede ver es que hay puntos de coincidencia entre nuestros críticos invitados, según su punto de vista, en retrospectiva ¿Cuál es su imagen ahora de lo que sucedía a finales de los 80 y principios de esta década?

*Crítico I* (carraspeando y dando un largo trago a su vaso de agua): Es cierto, la proliferación de bandas, a partir de ese momento, se dio

---

<sup>69</sup> Roco, vocalista de Maldita Vecindad, en entrevista con Fernanda Ortiz, *op. cit.*, p. 14.

<sup>70</sup> Rogelio Villareal, "Número s Rojos", *La pus moderna*, número 4, primavera del 92, p. 92.

a la par de experiencias que tenían que ver más con aspectos de comercialización que con difusión del rock en español, fue entonces que una serie de *vendettas* se realizan ante los atónitos ojos del personal, basta nombrar *La Negra Tomasa* y *Botellita de Jerez* con su reprobable participación en *Alcanzar una estrella*.<sup>71</sup> Sin embargo, hay buenas propuestas en el subterráneo que se podían escuchar en el LUCC, Rockotitlán, Rock Stock, Bar 9 y El Hijo del Cuervo.<sup>72</sup>

*Crítico II* Entre tanto, grupos veteranos de la escena rockera se iban quedando rezagados y se volvían anacrónicos.

Ir a un concierto del Tri es para incondicionales, nostálgicos o necios que no pierden la esperanza de que en una tocada de ese tipo ocurra algo que revitalice un círculo vicioso. Seguirle el paso a la música que se toca en hoyos fonquis ha llegado a convertirse en una cuestión ajena a cualquier preferencia por la paleontología y sí por el contrario, para corroborar su postura de que la banda que acude a dichas cuevas es y será siempre tema de modas sociológicas que en intervalos de tiempo más o menos regulares sirve como tema de 'libros testimoniales' o programas televisivos donde la opinión de los invitados se vuelve un lugar común; el rock, visto desde esa óptica, es asunto tribal que sólo concierne a una generación de desprotegidos que necesitan ser cobijados por el PRONASOL.<sup>73</sup>

*Crítico I* Sin embargo, fueron una influencia importante porque

Después del apabullante éxito del 'Bilongo caifanesco', éstos (Los Caifanes) se ponen las pilas (cosa que no hicieron muchos) y deciden seguir haciendo lo suyo, un rollo muy personal y de excelente nivel, lo demás es historia. Por otra parte se desata una incontenible oleada de bandas que quieren seguir la fórmula, [...] quienes no sonaban a Caifanes sonaban al Tri, sólo pocos sobresalieron haciendo cosas diferentes: Pedro y Las Tortugas, Simples Mortales, Santa Sabina, Flor de Metal, Alquimia, Flight, Los Mama Z, Sergio Arau y los Mismísimos Ángeles, Tecnopal (ahora Víctimas del Dr. Cerebro) y ES3.<sup>74</sup>

*Músico*: En ese momento

El rock en México vive un periodo distinto y nuevo, simplemente. No sé si sea bueno o malo, simplemente es el periodo que tiene que suceder, o sea, si nos quedamos con Avándaro cincuenta décadas, entonces yo prefiero dedicarme a otra cosa. Nosotros formamos parte de un momento, nada más, dentro de unos cinco o diez años habrá otros momentos. Yo lo veo así. Estamos intentando buscar los medios, no automarginarnos, quitar estereotipos, romperlos. Es un momento muy suave y lo que más me gusta

---

<sup>71</sup> Telenovela transmitida por Televisa. En los estelares Guillermo Capetillo y Mariana Garza. *Botellita de Jerez* aparece como la banda de barrio que quiere llegar al estrellato.

<sup>72</sup> Aldana, *op. cit.*

<sup>73</sup> Juan Manuel Servín, "Público fervoroso", *El gallito inglés*, número 1, p. 46.

<sup>74</sup> Aldana, *op. Cit.*

es poder participar ahora. No solo Caifanes, está también la Maldita, Café Tacuba, Los Amantes de Lola, Neón. Creo que (en este momento) hay un buen nivel en el rock mexicano.<sup>75</sup>

*Moderador:* Sin embargo, se empezó a asociar al rock mexicano con la política, yo recuerdo que en octubre de 1991 el PRI juntó a Caifanes, Los Amantes de Lola, Café Tacuba, Neón y Fobia en un concierto en el Palacio de los Deportes. Cuando se les preguntó a los organizadores sobre los motivos del concierto dijeron que

No es la primera vez que el partido hace actividades musicales, siempre ha promovido pequeños grupos rockeros en las calles, eventos denominados 'verbenas populares' y hace cinco meses iniciamos en las 16 delegaciones políticas una 'Discoteca Rock Móvil', en donde, bajo una carpa, patrocinamos a jóvenes músicos que se inician en el campo. Estas acciones son distintas al concierto que actualmente estamos organizando, ya que aquí lo interesante era juntar un elenco capaz de unir a un grupo importante de jóvenes de todo tipo de ideologías y clases: desde los chavos banda hasta jóvenes de clases sociales más altas, [...] ellos son los grupos más fuertes del país, y deseamos que el rock mexicano tenga el lugar que se merece y demostrar que ellos pueden lograr el mismo apoyo, concurrencia y penetración que los grupos extranjeros.<sup>76</sup>

*Crítico I:* ¡Huy, que rockeros tan críticos!

*Crítico II:* ¿Tocaste para el PRI que ha sido el peor enemigo de la contracultura y el rock?

*Músico:*

Para nosotros lo más importante es poder hacer una convocatoria y que toda la raza pueda asistir y poder hacer un concierto de rock, las circunstancias o los organizadores de repente no tienen nada que ver. O sea, es más allá de cualquier planteamiento político o social. Eso es todo. Aparte nos contrataron y venimos a tocar.<sup>77</sup>

*Crítico II:* No sabes cuánto me decepciona oírte hablar así.

*Músico:* Bueno, nosotros siempre hemos dicho

Que el simple hecho de pararte en un escenario a decir dos o tres cosas que piensas, que no es necesariamente sobre el esquema social, sobre el amor o sobre lo que quieras hablar ya es un acto político ¿no? Es un acto

---

<sup>75</sup> Saúl Hernández en entrevista con Carlos U. Girón S., "La locura de la calle", *El gallito inglés*, número 2, p. 17.

<sup>76</sup> Eduardo Peña, organizador de eventos especiales del PRI en entrevista para *Rock Press*, "Matrimonio PRI y música", número 4, septiembre - octubre de 1991, p. 18.

<sup>77</sup> Saúl Hernández de Caifanes en entrevista para *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, p. 22.

político cuya tendencia es la del grupo. No tienes por qué encasillarla en ningún partido.<sup>78</sup>

*Crítico II:* ¡No lo puedo creer!

*Músico:* Eran tiempos de enorme confusión para mí, en ese entonces pensaba varias cosas, por un lado creía que era

buena onda que el gobierno pierda el miedo a los masivos; necesitamos que se abran espacios libres de la música y se comprenda que los chavos actuales ya no buscan broncas como en el pasado, no habíamos nacido durante el problema de Tlatelolco y esos tiempos de violencia mundial eran otras épocas, hay que modernizarse.<sup>79</sup>

Por otro lado pensaba cosas diferentes, estaba convencido de que

Nosotros no estamos con ningún partido en especial ya que a los partidos actuales les falta comprometerse todavía más con su juventud y con el país en general. Es importante aceptar la pluralidad del pensamiento y reconocer la diferencia tremenda que existe entre el chico banda y el burgués de Las Lomas. Esto no es fácil, pero lo importante es educar a todos los niveles, evitando la educación clasista. En cuanto a tocar para el PRI para nosotros lo importante es el acceso a tocar ante miles de amantes de la música, esto es realmente lo importante: el acceso masivo del pueblo a la música.<sup>80</sup>

(Al *Crítico II* parece que le ha dado una congestión alcohólica, mira pasmado al *Músico* mientras éste prende un 'farito' y le pide un cenicero al *Moderador*, éste le pasa un barquito hecho de papel y revisa sus notas, en las pantallas aparece la leyenda 'El rock mexicano comercial de los noventa'.)

### **1.7 En busca de una identidad y de unos cuantos billetes: el rock mexicano en los noventa**

*Moderador:* Pensando en esto de 'llegar al gran público', ¿podemos decir que el rock de los noventa buscaba a toda costa la entrada a los medios que les asegurara ese gran público que estaban buscando? ¿Las tendencias era de entrarle a lo comercial por el lado oficial, esto es, promovidos por el gobierno?

*Músico:* No te pases, se requeriría un cambio radical en las posturas culturales oficiales.

Pero nunca tienen nada. Nunca hay lana. La cultura oficial es de pobres. No hay dinero. ¿Quién va a gastar ahorita en cultura? No. Es fatal. No se

---

<sup>78</sup> Alejandro Marcovich de Caifanes para *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, p. 22.

<sup>79</sup> Fobia para *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, p. 24.

<sup>80</sup> Café Tacuba para *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, p.

puede hacer nada. Creo que es más allá de las posturas. Es cuestión de que 'pérate mientras se da el cambio' y 'sí al ratito y mira que en el rock la mota y no les gusta que fumes y no sé que tanto'. Siempre quieren tapar el sol con un dedo.<sup>81</sup>

*Crítico I:* Lo obvio entonces era entrarle al rollo comercial ¿no?, convertir al rock mexicano en un desfile interminable de Bukis y Broncos.

*Músico:* Ese era el dilema,

Meterse sí a la onda comercial. Hacer lo que el sistema ha establecido. No hay de otra. De lo contrario el problema está en la supervivencia. Eso es lo más difícil. O te vendes tantito (la verdad no sé qué significa eso porque hasta la fecha no he estado cerca de ninguna tentación) o sigues ahí con tus cuates. Con el mismo circulito. Yo quiero más difusión, que nuestras canciones las pasen por radio, salir en televisión, y esto ya significa hacer concesiones porque tendría uno que poner sus ideas más 'bonitas'.<sup>82</sup>

*Moderador:* Sin embargo, hay que preguntarse qué pasó con la escena de los nuevos grupos que querían tener un lugar en la escena del rock nacional.

'La Batalla de las Bandas' fue el evento que marcó el inicio de la nueva generación de los noventa. Se convirtió en catapulta de las nuevas propuestas. Paralelamente la prensa especializada reconoce en nuestro país la existencia de un movimiento rockero consistente, surgiendo así las preseas Sol de Neón, La Medalla Fonos y la Encuesta Nacional de Rock sólo que ahora de manera independiente por la revista *Nuestro Rock* del periodista Ricardo Bravo.<sup>83</sup>

*Crítico I:* La Batalla de las Bandas fue un espejismo y sólo hasta hace relativamente poco tiempo ha sido parámetro para nuevas apariciones de grupos en el rock nacional; si recordamos a los ganadores, sólo los de los últimos años han logrado grabar un disco con una empresa disquera importante.

*Crítico II:* A ver,

En la primera emisión de la Batalla de las Bandas (1990) Ansia fue el ganador de 120 grupos que se inscribieron. En la segunda emisión se inscribieron 230 y ganó Insignia aunque de manera polémica, ya que muchos no estuvieron de acuerdo con el resultado tan cerrado entre ellos y El Clan. En la tercera inscripción se rebasaron los 400 grupos con una fuerte respuesta en provincia, ganó indiscutiblemente La Concepción de la Luna. La 4ª generación de este concurso fue ganada por los regiomontanos de Surdok Movimento.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Julio Haro de El Personal en entrevista con Víctor Roura, "Julio Haro y los vecinos tocando", *El gallito inglés*, número 1, p. 21.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Aldana, *op. cit.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

Lamento tener que concordar contigo, de los mencionados, sólo Surdok ha firmado contrato con una disquera fuerte.<sup>85</sup>

*Moderador.* Tal vez fue que sólo aquellos grupos que copiaron modelos ya aceptados conseguía sobresalir en este medio.

*Músico:* ¿Copiar?

Disiento de considerar que en los grupos de los noventa todavía impere la tendencia de 'copiar a alguien' pues, a mi entender, tal situación dejó de ser significativa desde los movimientos musicales roqueros desde principio de los ochenta, a partir de Jaime López y Botellita, a su manera.<sup>86</sup>

*Crítico II.* Se dio una especie de estabilización en cuanto a los protagonistas del rock mexicano y aunque siempre existió un continuo movimiento creativo de bandas,

Para la segunda mitad de los noventa el rock mexicano logra una calidad respetable a nivel mundial, los lugares para escuchar continúan siendo muy pocos de los cuales podemos mencionar La Viuda, La Iguana, y hasta hace poco La Diabla que perdió público cuando dejó de existir *Rock 101*.<sup>87</sup> Ya es algo cotidiano que las bandas nacionales se proyecten en el extranjero como La Lupita, Las Víctimas del Doctor Cerebro, Transmetal, Café Tacuba, Fobia, por mencionar sólo algunos. La presencia de México a nivel mundial está poniendo a mover a todos los países de habla hispana.<sup>88</sup> Para el 96 el movimiento se reivindica, explota con más fuerza y es ejemplo fuerte para muchos países de habla hispana.<sup>89</sup>

*Moderador.* Es precisamente en 1996 que el rock mexicano se observa autocríticamente y se hacen un recuento de las mejores propuestas del rock mexicano que día a día crecen de manera prolífica.

La mayoría nuevas en la escena subterránea que ha sido por años sustento del movimiento rockero de nuestro país. Nombres que se unen a la gran lista de buenos nacionales como La Lupita, Víctimas del Doctor Cerebro, Café Tacuba, Cuca, Los Lagartos, Santa Sabina, Azul Violeta, Guillotina,

---

<sup>85</sup> Se refiere al disco de Surdok Movimiento, *Antena*, que fue grabado por Discos Manicomio y distribuido por Polygram. Aunque la aseveración hecha es verdadera, cabe señalar que otros dos grupos, El Clan y La Concepción de la Luna, firmaron contrato con la disquera Opción Sónica, por mucho, la compañía independiente más importante del país.

<sup>86</sup> José Luis Paredes Pachó (baterista de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio), "La contracultura de José Agustín", *La pus moderna*, número 8, primavera del 97, p. 51.

<sup>87</sup> Acerca de la desaparición de esta radiodifusora se hablará de manera más extensa en el cuarto capítulo.

<sup>88</sup> El éxito que Molotov, Control Machete, Resorte y bandas subterráneas como Hocico han tenido en toda Sudamérica, España, el sur de los Estados Unidos y varios países de Europa durante 1997 y 1998 le otorgan aún validez a esta afirmación.

<sup>89</sup> Aldana, *op. cit.*

Tex Tex, La Castañeda, El que ríe al último, Maldita, por mencionar algunos. En este año crítico para México paradójicamente el rock promete y cumple a diferencia de los políticos.<sup>90</sup>

*Crítico I:* Entre tanta palabrería no se dan cuenta de que todo lo que dicen lo hacen desde los parámetros del rock mexicano de tienda comercial porque

Dejando a un lado las excepciones, que confirmarían pero nunca son la regla, preguntémosnos qué rockeros mexicanos se han preocupado por explicarse el mundo en que viven dejando atrás el cliché, la filosofía de moda, lo políticamente correcto, la copia de posturas morales de sus ídolos extranjeros; quienes además de alimentar el ego —siendo ídolos de adoración masiva— alimentan su oficio, se nutren ya sea de la poesía o de la calle, pero en todo caso de una pasión por la experiencia. Quiénes regalan a sus seguidores la exaltación que sólo la verdadera inspiración contagia, y no nada más el fácil fervor del rebaño; quiénes saben, a quiénes les importa lo que pasa en el mundo o siquiera en su país; quiénes incluso enarbolan las banderas de las causas justas con su propia cabeza, sin repetir indiscriminadamente los titulares de *La Jornada* (sólo leen los titulares) o lo que les dicen que es correcto quienes saben (o ellos creen que saben) más que ellos; quién ha contribuido a un cambio social o político o de pérdida comercial que no se hubiera abierto ya por el mercado cuando por fin llegó a México en los ochenta, o por los verdaderos movimientos sociales que para nada han necesitado a nuestro rock; quién ha abierto vertientes musicales que estriben no sólo en lo novedoso o en lo 'mexicano' por oportunismo, sino en propuestas que no mueran mañana por simples y francamente feas; quién realmente ha arriesgado algo en este negocio.<sup>91</sup>

Además, me gustaría que me dijeran quiénes son las nuevas propuestas dentro del rock mexicano, si es que existen.

*Crítico II:* ¿Si es que existen? Déjame a mí querido amigo Moderador, para bien la oreja crítico retrógrada y escucha, éstos son los grupos que a partir de 1996 empiezan a sonar fuerte y dispuestos a reemplazar a los grupos que se queden rezagados. ¿Listo? Va.

Resorte, Campo Santo, La Concepción de la Luna, Funkswagen, La Gusana Ciega, Salamandra, Consumatum Est, Radio Kaos, Aquelarre, Molotov, Riesgo de Contagio, Las Bailarinas, El Clan, La Última de Lucas, SIN, La Divina Comedia, Limbo Zamba, La Secuencia Ilógica, Druidas, Surdok Movimiento, Bombatomix, 34, 000 voces, 34-D, 600 a. C., Sicodencia, Los Estrambóticos, Los de abajo, Ergo Sum, Deus Ex Machina, Epitafio, Sekta Core, Pasto, Kemp, El Planeta Misión, La Esperanza, Sólo Azul, La Última

---

<sup>90</sup> Mosquito Masacre, "D Avanzada", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.

<sup>91</sup> Adriana Díaz Enciso, "En busca de las pruebas de su existencia", *La mosca en la pared*, número 18, noviembre de 1997, p. 15.

Versión, Séptima, Tu sangre es Púrpura, etc.<sup>92</sup> Obviamente faltaron mencionar muchos porque la proliferación de grupos es mayor cada día.<sup>93</sup>

*Crítico I.* Demasiados nombres para un movimiento inexistente.

*Crítico II.* No es inexistente, puesto que ahí está.

*Crítico I.* Pero son desconocidos, el rock mexicano debe de alcanzar el gran mercado para convertirse en un verdadero movimiento.

Las bandas de rock en México tendrán acceso al gran mercado de la música popular en la medida en que crezca esa pequeña sociedad que las hace existir y las empuje a la televisión y a la radio, de otra manera el acceso a los medios masivos será también su deceso en el rock y eso ya depende de cada quien.<sup>94</sup>

*Crítico II.* La pequeña sociedad que las hace existir ha estado ahí durante treinta años y parece que ahora sí se empieza a difundir el rock, tenemos que pensar entonces que

treinta años después de los mamotretos que cantaban Enrique Guzmán y César Costa, el rock mexicano vuelve a situarse como le ha pasado muchas veces, en posición de despegue. Las tiendas de discos lo acomodan en un sitio específico, algunas estaciones de radio empiezan a considerarla como una categoría especial y las compañías disqueras inventan subdivisiones para no quedarse afuera; estos son los primeros signos de que el rock mexicano, luego de treinta años de intentarlo, comienza a convertirse en género y si esto prospera, la industria de la música lo tomará en serio, le pondrá atención suficiente y entonces será factible que nuestro rock, ya bien constituido como género, se relacione en forma digna y profesional con el sistema; de otra manera la relación será imposible y hasta indeseable. ¿Logrará despegar esta vez? ¿Pasará de moda? ¿Será posible? ¿Terminará de crecer ese niño de treinta años?<sup>95</sup>

*Crítico I.* Interesante teoría, falta de un poco de lógica, pero interesante, a partir de todo lo que acaba de decir, me parece importante poner varios puntos sobre varias íes.

En este ocaso de los noventa, mientras más orgulloso, mientras más complacido consigo mismo se encuentra eso que llaman 'rock mexicano' y más apoyo y reconocimiento tiene por parte de las compañías de discos y

---

<sup>92</sup> A todos estos nombres deben agregarse algunos más que durante 1997 y 1998 mostraron que la cantidad de grupos de rock mexicano tiende a aumentar, así como el número de ventas de sus discos: Antidoping, Rastrillos, Yerberos, Masacre 97, La Tremenda Corte, La Matatena, Nana Pancha, El Gran Silencio, Los Esquizitos, Natasha, Monalisa Overdrive, Escarbarme, Eléctrica, Los Humanos, Control Machete, Panteón Rococó, Salón Victoria, Punto Rojo, Mexican Jumpin' Frijoles, entre una multitud.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Jordi Soler, "El rock mexicano es un niño de 30 años, *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.

<sup>95</sup> *Ibid.*

del mundo del periodismo oficioso, es a la par de manifiesta flaca y anémica su propuesta. Cuando aparentemente la 'apertura' parece haber llegado, cuando el crecimiento demográfico de los grupos no reconoce control natal alguno, es cuando de manera clara se percata uno del ambiente irrespirable de la crisis auténtica. Una realidad que ha brincado del oscurantismo a la decadencia sin haber pasado por el renacimiento. Eso es lo que se percibe cuando se escucha regodearse en 'lo propio' a los músicos, a los representantes, a los *label managers*, a los publicistas, a los jilgueros de la radio, la TV y la prensa escrita. Los tan cacareados y expansivos *slogans* del 'rock en tu idioma' y 'nuestro rock' son un truco de publicidad que le ha resultado provechoso a los bolsillos de alguna gente, pero no a la expresión cultural en sí, que en cuanto a la música se refiere se encuentra en un pestilente y estrecho callejón sin salida.

Durante la última decena de años, diversos ídolos y suposiciones han acosado el ilusorio horizonte de los escuchas nativos. Dichos ídolos y suposiciones han surgido de los laboratorios del *marketing*, sin una pizca de autenticidad en el género o estilo que se quiera, y derivando en casos de psicología de masas, en convenciones nacionalistas y en errores estúpidamente venerados que cambian de nombre (Jaguares) pero no de esencia (Caifanes).

La identidad que han pretendido los grupos comerciales, y cuyo grito desesperado —¡Viva México!— se escucha cuando el escenario se les vuelve gigantesco ante sus enanas dotes, le abran o no a algún conjunto foráneo (a los cuales, por cierto, nunca se les escucha el mismo ex abrupto chauvinista sobre su propio país), parece más un caso de patología existencial que un sano despliegue de intercambios excéntricos, creativos y fecundos.<sup>96</sup>

*Crítico II:* Creo que sus argumentos son inválidos, el rock mexicano va para adelante y no hay quien lo detenga.

*Crítico I:* ¿Insiste en llamarlo 'rock mexicano'?

*Músico:* Y tomarlo en cuenta como un género porque

El rock en México surge de la vida cotidiana y su sonido es heterogéneo, no solo porque el rock como género musical es amplísimo, sino porque las realidades culturales de la gente que toca y escucha rock son igualmente diversas.<sup>97</sup>

*Crítico I:* No cabe duda que son unos enajenados.

*Músico:* Te diré algo más.

En la actualidad hay grupos surgidos desde abajo que aparecen ocasionalmente en la televisión, han colocado algunas rolas en la radio o han emprendido experiencias significativas en el extranjero, pero esto no

---

<sup>96</sup> Sergio Monsalvo, "¡Ah, que mancha tan negra es la pobreza!", *La mosca en la pared*, número 18, noviembre de 1997, p. 10.

<sup>97</sup> José Luis Paredes Pachó citado por Aldana, *op. cit.*

define exclusivamente al rock mexicano. Su dinamismo no puede reducirse a la trayectoria de unos cuantos exponentes. Aunque últimamente ha tenido más difusión en los medios, también es un fenómeno subterráneo, como la mayoría de las bandas que lo tocan. Igual que en cualquier país, en el nuestro hay buenos y malos grupos. El rock en México puede ser excelente o pésimo, frívolo o crítico, como cualquier música, pero sobre todo vital y diverso. Surge de la vida cotidiana y su sonido es heterogéneo no sólo porque el rock mismo es ya amplísimo (*pop, ska, punk, funky, heavy, trash*) sino porque las realidades culturales de la gente que lo escucha y toca son igualmente diversas. El rock mexicano se da en distintas regiones de un país multicultural y en casi todas las clases sociales. Incluso ha integrado a su sonido tradiciones musicales de distintas regiones y épocas mexicanas, produciendo diferentes resultados sonoros. En nuestro país se toca rock desde hace más de treinta años, por eso también abarca distintas actitudes, valores culturales y puntos de vista de varias generaciones.<sup>98</sup>

**Crítico II.** Lo que dice el *Músico* es verdad y de ahí se desprende un nuevo género que sería el que están creando los nuevos grupos de rock mexicano, un género propio y auténtico.

En conclusión, lo que sigue siendo el alma del movimiento es la autenticidad, que sigue dando a la mayoría de los grupos (ricos, clasemedieros y barriobajeros) diferentes enfoques, letras directas o metafóricas, que hablan de su entorno, fantasías, frustraciones, anhelos y personajes imaginarios. Si el rock mexicano sigue conservando este rasgo esencial, tendrá un lugar asegurado en el futuro de la escena musical en México, en la que lleva ya casi cuarenta años, y la fuerza suficiente para superar sus problemas y a sus enemigos.<sup>99</sup>

y cuando digo enemigos me refiero hasta a los que se encuentran en este pánel.

**Crítico I.** Demagogia sin sentido, no pueden aceptar que las cosas son como son y que el rock mexicano no es más que una etiqueta sin fundamentos. Les diré mi conclusión en tanto no quiero seguir discutiendo.

El rock mexicano ¡vive!, pero no como movimiento contracultural sino como coreografía, como música incidental con la esperanza de volverse el soundtrack de *Los Olvidados*. De la lucha de clases pasó a la portada de *Eres*, faltándole como al pulque siempre un grado para convertirse en carne. A lo mejor el rock mexicano, ese simpático carpinterito, nuestro Pepe el Toro posmoderno, debe aprender que la vida no está ni en el *MTV*

---

<sup>98</sup> José Luis Paredes Pacho, "La corriente de los críticos y el Telekinder de Pepita Gomiz", *La mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, p. 39.

<sup>99</sup> Ricardo Bravo, "La conclusión...¿un final feliz?", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.

*Latino* ni en *Telehit*, que no son ningunos rincones cerca del cielo. La vida, como dice Kundera, está en otra parte: más allá de esos sueños guajiros sacados de *Simplemente María* o de la autobiografía inautorizada de Güicho Domínguez. ¿Qué será más sorprendente, que exista el rock mexicano o que tenga muchos más adeptos de los que se merece? He ahí el dilema.<sup>100</sup>

*Crítico II*: Creo que esa discusión acerca del rock mexicano o de la nacionalidad del rock es inútil y estúpida.

Después de todo, ¿por qué ese estúpido afán nacionalista y acomplejado de afirmar la existencia de un rock mexicano? El rock es internacional, es la música de los jóvenes del mundo, es —en esencia— una música enemiga de fronteras, antichauvinista, antixenofóbica, universal.<sup>101</sup>

*Crítico I*: Lo que alegan eso son ustedes, necios y tontos títeres de la comercialización salvaje.

*Músico*: Bueno, a final de cuentas ¿qué te traes ruquito?

*Crítico II*: Sí, ¿qué te traes ruquito?

*Crítico I*: ¿Ruquito? Si somos de la misma edad.

*Crítico II*: Entonces no tendré remordimientos de golpear a un anciano.

*Crítico I*: Viejos los cerros.

(*Crítico II* golpea al *Crítico I* y se enfrasca en una lucha de golpes, el *Músico* observa la escena mientras el *Moderador* lanza gritos a sus asistentes.)

*Moderador*: ¡*Floor Manager*! Córdale, mándalo a edición y ya.

*Crítico II*: No le cortes nada, que el público vea como se la reventamos a este pedazo de periodista.

*Crítico I*: El no tener la razón vuelve a los hombres monos.

*Músico*: ¡Esto está mejor que el *slam*!

*Moderador*: Ya párenle, les invito unas chelas.

(*Crítico I* y *Crítico II* dejan de pelear como si lo hubieran ensayado, se dirigen hacia donde está el *Moderador*, el *Músico* toma su guitarra mientras el *Floor Manager* llega con cuatro caguamas.)

## OSCURO

(La luz regresa lentamente y todos aparecen en los sillones del estudio, el *Crítico I* y el *Crítico II* cantan a coro *La célula que explota* mientras el *Músico* los acompaña con la guitarra y el *Moderador* llega con más caguamas, el *Floor Manager* yace en el piso)

*Crítico I*: Huy hermano, que poquito aguantan tus técnicos.

---

<sup>100</sup> Jairo Calixto Albarrán, "¿To Vip's or not to Vip's?", *La mosca en la pared*, número 18, noviembre de 1997, p. 7.

<sup>101</sup> Alejandra Tovar, "Hijos de la tele", *La mosca en la pared*, número 18, noviembre de 1997, p. 11.

*Moderador:* Es que ya van dos días, ayer tuvimos un debate sobre el sostén *Wonderbra* y todos terminamos borrachos.

*Crítico II:* Quiero disculparme públicamente por las expresiones dirigidas hacia mi colega el *Crítico I* y decirle que sinceramente creo que algunos de sus argumentos tienen validez aunque vayan contra la lucha del movimiento.

*Crítico I:* Nunca aceptaré las disculpas de un idiota borracho. ¡Estás bien pedo cuatel. Sin embargo, por este momento me olvidaré de lo que tu persona representa.

*Músico:* ¡Salud!

*Crítico I:* Por la crítica objetiva.

*Crítico II:* Por el rock mexicano.

*Músico:* Por todos los músicos.

*Moderador:* Bueno, ahora que estamos más calmados, podríamos dar una conclusión acerca del rock mexicano ¿qué es a fin de cuentas el rock mexicano?

(Todos se miran confundidos entre sí mientras el *Moderador* los mira interrogante, los demás levantan su caguama mientras gritan)

*Todos:* ¡Salud!

**CAE EL TELÓN**

## **CAPÍTULO II**

### **LA TEMÁTICA DE LAS LETRAS EN EL ROCK MEXICANO DE LOS NOVENTA**

Si queremos entender de manera amplia y profunda la naturaleza, los intereses y las limitaciones del rock mexicano durante los noventa, es imprescindible hacer una disección de lo que a esta manifestación cultural le interesa. ¿De qué habla el rock mexicano en el ocaso del siglo XX?

El rock mexicano de los noventa se caracteriza por una enorme diversidad de temas a la hora de plantear problemáticas específicas por medio de las letras de sus canciones. Diversidad que va de posturas políticas y crítica o complacencia para con el entorno social hasta temas más cotidianos o individualistas como el amor o los planteamientos que trae a colación el ejercicio de la sexualidad en esta época.

Lo que se presenta en este capítulo es un análisis extenso acerca de las temáticas más recurridas en el rock nacional, la estructura de cada apartado es la siguiente. Cada 'gran tema' tiene pequeñas ramificaciones, para permitir un análisis más consistente. Justo después del título que alude a la temática se presenta una cita que corresponde a una letra de alguna canción que no es interpretada por ningún grupo de rock mexicano, sino por un grupo o solista internacional, ya sea latinoamericano o de otra nacionalidad, esto con la finalidad de demostrar que estos temas no son exclusivos del rock mexicano y que han sido retomados en culturas con parámetros contextuales diferentes. A continuación se presenta la interpretación del que escribe acerca de la postura de los letristas de rock mexicano con la temática aludida, intercalando entre este análisis estrofas de canciones del rock mexicano que ejemplifiquen de manera clara, amplia y bastante los conceptos que se viertan en el análisis. Cabe aclarar que éste no es un estudio semántico acerca de todas las letras citadas, sino solamente un esfuerzo de hermeneútica en relación al planteamiento de temáticas en el rock mexicano en general y de las referencias culturales y motivaciones que los autores pudiesen tener acerca de estos asuntos; un estudio detallado de cada una de las letras implicaría una labor titánica que, a fin de cuentas, no es el objetivo de este trabajo. Hechas las aclaraciones pertinentes procedo a presentar las temáticas más comunes en el rock hecho en México.

## **2.1 El rock mexicano y el discurso politizado**

A medida que transcurre la lectura de esta parte de la investigación se objetarán varias cosas que de antemano considero válidas. La primera objeción que me imagino es que las temáticas estudiadas no son todas las que plantea el rock mexicano y no tendré más que admitir que eso es verdad. Sin embargo, las temáticas que se presentan a análisis a continuación sí son las más recurrentes en nuestro rock.

Uno de los temas que mayor atención despierta para los rockeros mexicanos es aquel que tiene que ver con la política y con las situaciones que se presentan como grandes temas sociales de la opinión pública. El discurso politizado de algunos grupos de rock mexicano nos dan como resultado letras que aluden a temas que tienen que ver de manera directa con la situación social del pueblo mexicano y con la postura de estos músicos acerca de esos temas. La atención prestada a fenómenos sociales, tanto como el papel de los medios de comunicación o la situación de la guerrilla en Chiapas, nos muestra que el rock mexicano es la única manifestación musical de público amplio y comercializado que trata de manera frontal estos temas, tratamiento que muchas veces lo ha marginado de las presentaciones en los grandes canales difusores como la televisión o la radio, lo que demuestra que en este país la libertad de expresión se halla muy lejos del estado ideal en el que muchos la imaginamos. De la crítica social sería al más claro afán panfletario, el rock mexicano se mueve en la disyuntiva de presentarse radical e indignado, so pena de verse marginado del *show bussines*, o mostrarse moderado y hacerse de la vista gorda ante la realidad que aflige a nuestro país, para poder por fin entrar al anhelado estrellato. De la protesta tibia a la más furiosa militancia, el rock mexicano se mueve entre la gelatinosa realidad que caracteriza al país del pulque y el chocolate.

### **2.1.1 La confrontación de la problemática social**

Conozco a un hombre, es un hombre poderoso  
tiene a la gente en su poder, en la palma de su mano  
empezó desde abajo y ha ido subiendo  
y nunca más parará hasta que llegue a la cima  
es la misma historia de siempre, el mismo sueño,  
es el poder, hombre, el poder y todo lo que conlleva,  
si quieres dinero más te vale respetar tu turno en la fila,  
porque acabarás recogiendo moneditas y chatarra,  
tú le insultas y él se ríe sin inmutarse,  
porque para él todos los demás son unos inútiles,  
él tiene mi dinero pero yo tengo mi fe, y, hombre poderoso,

hombre poderoso, nunca seré tu esclavo...

*The Powerman* de The Kinks.<sup>102</sup>

El papel del rock como cantor de la vida cotidiana se remite a los inicios mismos de este fenómeno musical, los *blues* mismos son manifestaciones de la pobreza que se vivía en los cultivos de algodón o cítricos del sur de los Estados Unidos. La voz del rock como la voz de la pobreza se ha visto superada muchas veces por diversos géneros musicales folklóricos o nacionalistas, sin embargo, persiste la costumbre de decir, por medio del rock las cosas que a simple vista no están funcionando. La recreación de los *ghettos* negros, de la discriminación racial, de la indiferencia de la clase media para con la situación de los más necesitados, de las condiciones de vida del grueso de la población, y en última instancia, la denuncia frontal de las condiciones de vida de los más pobres, dan al rock ese toque de confrontación con el orden social que, aunque paulatinamente ha perdido fuerza, se mantiene como parte importante del discurso rockero de los noventas.

Soy de los descalzos y estoy cansado  
de la lluvia que no cae y no me hace crecer  
mi sangre después de haberse vaciado de mí,  
caliente como el sol.

Soy de los descalzos y estoy cansado de este color  
que pesa más que yo  
mi corazón desprendido de mi cuerpo ya,  
sigue latiendo igual.

Soy de los descalzos no tengo perdón  
por haber encontrado a cara pálida,  
mis brazos cortados por la misma mano se abrazan hoy desesperados.  
Soy de los descalzos, no tengo perdón de los descalzos ser,  
estoy cansado, estoy cansado...

*Sabiéndose de los descalzos* de Julieta Venegas.<sup>103</sup>

El rock mexicano ha tomado la problemática social como una constante en la temática de sus letras y la aborda desde diferentes ángulos, muchas veces contradictorios entre sí. En primer lugar sobresale la posición del rock nacional de hacerse solidario y participe de la situación económica que vive la mayor parte de los integrantes de la sociedad mexicana. El discurso letrístico apunta en dirección a mostrar de manera importante las diferentes situaciones en las que se encuentran muchos mexicanos. Sucede un fenómeno interesante: los

---

<sup>102</sup> The Kinks, *Loia versus Powerman and the money go round*, P y E Records, 1970.

<sup>103</sup> Julieta Venegas, *Aquí*, BMG, 1997.

músicos, lejos de presentarse como observadores neutrales o narradores mitológicos, se consideran a sí mismos como integrantes de ese grupo desprotegido económicamente.

¡Cuidado! Cuando te lances para acá no te tardes mucho,  
mucho menos hoy,  
sabes tú, ayer solía imaginar, danzando en pueblos perdidos,  
espere, había aún algún consuelo, trazando lejanías, tiñendo mares,  
arraigados por caminos melancólicos.

¿Qué no debería estar en la escuela?  
Sáquese de aquí que nomás es un gasto de saliva,  
todos mirándose es repeligroso, por ahí es exactamente dónde yo pasé,  
el camino es largo y ya era hora, ¿conoces al Niño Perdido?  
Encontraron al espíritu en la esquina de Tlalpan y el Eje 10,  
lo debrayaban, cada quien en su esquina, cada quien en su esquina...

*Gasto de saliva* de Rita Guerrero.<sup>104</sup>

La pobreza de los protagonistas de muchas de las letras que interpretan estos grupos a primera vista parece rayar en la exageración; sin embargo, poco a poco nos hemos convencido de que en este país existen todas las cosas, excepto la exageración. Las canciones exploran diversas formas de confrontación con el sistema, un sistema que a fuerza de implantar medidas económicas que afectan a un número importante de personas termina por ser un sistema represor y causante sólo de más pobreza.

¿Por qué? ¿Por qué anda este niño en la calle?  
¿Cuándo? Cuando debería de estar soñando.  
¿Dónde? ¿Dónde está la razón de tu suerte?  
¿Cómo? Como te han maltratado esos hombres.  
Hay que rescatarlo, hay que ayudarlo, hay que respetarlo.  
¿Por qué? ¿Por qué anda este niño sin rumbo?  
¿Cuándo? Cuando debe de andar de la mano.  
¿Dónde? Donde la fantasía no existe.  
¿Cómo? Como te han engañado tus padres...

*Niños de la calle* de Tijuana No.<sup>105</sup>

Otro de los puntos de vista es el que se refiere a las relaciones de poder entre individuos o grupos sociales de diferente nivel económico. La lucha de clases enfrenta en las letras del rock mexicano un nivel de glorificación para la clase trabajadora, otorgándole a todos sus integrantes el título de "la raza". Así es como 'la raza' se apropia del medio que representa las canciones de estos grupos y sus historias se convierten en hazañas a oídos de los fans.

<sup>104</sup> Santa Sabina, *Santa Sabina*, Culebra - BMG, 1992.

<sup>105</sup> Tijuana NO, *No*, Culebra - BMG, 1993.

Nos dijeron por ahí que el camino del progreso era el mejor:

“no te detengas, mira al futuro. Nada importa, sólo llegar”.

Fiestas y bailes, cantos y lenguas fuimos negando siempre por progresar.

“¡A progresar! ¡Colonizar!”, fue su discurso para dominar,

“¡A progresar! ¡Modernizar!”, es su discurso neoliberal.

Una esquina en la ciudad: Lupe vende con sus seis años modernidad.

Está enojada, es mucho tiempo, 500 años de esperar.

Empieza el año con tanto asombro, Lupe en la esquina comienza un día más...

*Por ahí* de Maldita Vecindad.<sup>106</sup>

Aun cuando los integrantes de las bandas más representativas del rock nacional surgen de la clase media acomodada o la clase alta, el prejuicio desaparece y al grito de ¡mueran los burgueses-ricos-políticos corruptos-hijos de papi-fresas-televisos-etcl!, el rock mexicano se vuelve radical y exige erradicar la pobreza como por arte de magia.

Caminando por las calles de la gran ciudad

va un mendigo contemplando la urbanidad,

va creyendo ser el dueño de la eternidad,

va creyendo ser el dueño, su gran majestad.

Conquistando las ciudades, templos de cristal,

va un mendigo contemplando a la sociedad,

en sus sueños él es dueño de la eternidad,

en sus sueños él es dueño, su gran majestad,

derribado por el hambre, va su majestad,

aturdido por el sueño que nunca se hace realidad...

*Su Majestad* de Rafael Montoya.<sup>107</sup>

Sin embargo, también existen críticas hacia la misma clase oprimida, se le tilda de conformista y mediocre. Las letras relatan historias de personajes que parecen llevar por destino la marca de ser pobres y que como título cinematográfico ‘nacieron para perder’. La naturaleza del ‘jodido’ parece estar en un ambiente natural porque la capacidad de asombro ha sido reducida a nada. El rock recrea de manera natural y a veces hasta jocosa los infprtunios, adoptadas como destino de este grupo social, una manera de demostrar que en las peores desgracias, el humor negro sigue siendo efectivo.

Siempre estás buscando una salida, porque tu esposa tiene SIDA,

siempre te quejas de tu pinche vida, porque tu esposa es muy agresiva,

siempre estás buscando tener mucho dinero, pero no lo logras porque eres un

pinche obrero,

---

<sup>106</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del quinto Patio, *Baile de máscaras*, BMG, 1996.

<sup>107</sup> La Matatena, *Su Majestad*, Independiente (Demo), 1996.

y nunca das dinero para la comida y por eso vives esta pinche vida.  
 Tienes a tus hijos en escuela de gobierno, por eso tu esposa te manda al  
 infierno,  
 el fin de semana te toca ir al futbol, siempre sales pedo o madreado por farol,  
 la calle en que vives parece un basurero, pero eso no te importa porque eres  
 un pobrero,  
 siempre llegas tarde a la hora de entrar y por eso nunca vas a progresar...

*Pobrero de Sekta Core.*<sup>108</sup>

Cuando el Tercer Mundo nos ha alcanzado, rebasando por completo todas las aproximaciones o presagios acerca de lo que puede ocurrir con la situación económica individual o colectiva, aparece un gran culpable. Las baterías se dirigen hacia 'el gran causante de todos los males', el vecino del norte. Visión no exclusiva del rock mexicano, la mayor parte del rock latinoamericano, chicano y hasta español utilizan el mismo cliché discursivo de apropiarse la consigna de imperialista para calificar a los Estados Unidos de América. No exento de responsabilidad en la creación y aplicación de modelos económicos causantes de pobreza, este país es acusado, sin embargo, ya no con un razonamiento lógico o que presente argumentos convincentes, sino como una forma de allegarse el aplauso fácil del público involucrado o de los pseudo-revolucionarios.

Aquí en la esquina de un mundo Tierra, penúltima calle de Latinoamérica,  
 la línea nos marca desde afuera, el límite entre pueblo y piedra,  
 sin cicatrizar heridas en la tierra, venas abiertas de Latinoamérica,  
 Ahora ya estuvo se acabó la era, puertas abiertas esa es la mera,  
 38 especial, balas certeras, barras y estrellas están en guerra...

*La esquina del mundo de Tijuana No - F. Muguruza.*<sup>109</sup>

Sin embargo, esta atención del rock nacional hacia aspectos sociales importantes merece reconocimiento. Ningún género musical había logrado integrar en sus letras ese lamento popular de protesta, si exentamos a músicos populares como Óscar Chávez o Chava Flores entre otros; más aún, y ahí está un gran mérito, ningún movimiento musical, comercial o marginal, había logrado transmitir a un núcleo relativamente numeroso de escuchas sus ideas o desacuerdos. Que sea para el bien de la cultura de la catarsis.

La policía te está extorsionando, pero ellos viven de lo que tú estás pagando,  
 si te tratan como a un delincuente, no es tu culpa, dale gracias al regente,  
 hay que arrancar el problema de raíz y cambiar al gobierno de nuestro país,  
 a la gente que está en la burocracia, a esa gente que le gustan las migajas,

---

<sup>108</sup> Sekta Core, *Morbos Club*, El Mazo - Sony, 1998.

<sup>109</sup> Tijuana No, *Transgresores de la ley*, Culebra - BMG, 1994.

yo por eso me quejo y me quejo, porque aquí donde vivo yo ya no soy un  
pendejo,  
que no *wachas* los puestos del gobierno, hay personas que se están  
enriqueciendo,  
gente que vive en la pobreza y nadie hace nada porque a nadie le interesas,  
la gente de arriba te detesta y hay más gente que quieren que caigan sus  
cabezas,  
si le das más poder al poder más duro te van a venir a coger,  
porque fuimos potencia mundial y somos pobres, nos manejan mal.  
“Dame, dame, dame, dame todo el *power*, para que te demos en la madre,  
*gimme* todo el poder so *I can come around to joder*”.  
Porque no nacimos donde no hay que comer, no hay porque preguntarnos  
¿Cómo le vamos a hacer?,  
Si nos pintan como a unos huevones, no lo somos... ¡Viva México cabrones!,  
que se sienta el *power* mexicano, que se sienta, todos juntos como hermanos,  
porque somos más y jalamos más parejos, no hay por qué estar siguiendo a  
una bola de pendejos,  
que nos llevan por donde les conviene y es nuestro sudor lo que los mantiene,  
los mantiene comiendo pan caliente, ese pan, es el pan de nuestra gente...  
*Gimme tha power* de Molotov.<sup>110</sup>

### 2.1.2 El EZLN y el rock mexicano: una relación muy cercana

Para no reconocer  
el fracaso salinista  
compraron televisoras  
periódicos y revistas.  
Comenzaron las mentiras  
de este gobierno embustero;  
decían: no son mexicanos,  
que eran puros extranjeros.  
Pero los hechos desmienten  
la razón oficialista,  
porque esta lucha se inspira  
en el ideal zapatista...

*Corrido del EZLN* de José de Molina.<sup>111</sup>

El movimiento que el 1 de enero de 1994 despertó a la gran mayoría de los mexicanos que en el gran acto de hipnotismo colectivo a cargo de Carlos Salinas de Gortari, soñaba con el ingreso al mágico y maravilloso Primer Mundo, ha generado una importante respuesta que se manifiesta

<sup>110</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Surco - Universal, 1997.

<sup>111</sup> Citado en Catalina Heau Lambert y Gilberto Jiménez, “El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas (Ensayo de análisis sociocrítico)”, *Revista Mexicana de Sociología*, número 4, julio - agosto de 1997.

en diversas formas artísticas. El apoyo popular que la sociedad civil ofreció en los primeros días del conflicto incluyó la manifestación a favor del movimiento de numerosos personajes de la intelectualidad y el mundo artístico.

Las canciones acerca del movimiento empezaron a gestarse como una tradición heredada de la imagen que nos ha llegado, a través de los medios audiovisuales, de la tradición del corrido revolucionario. Una manifestación popular al margen de pretensiones comerciales o ansias de notoriedad, el corrido neozapatista aflora en las gargantas de compositores populares, que con una guitarra o un violín le escriben a la imagen de los insurgentes de las barrancas chiapanecas.

Estos corridos o canciones populares no tenían, ni tienen aún, una difusión que haga partícipe a la Gran Mayoría de esos gestos de simpatía hacia el movimiento. Son canciones para cantarse en vivo, canciones que se corean espontáneamente y en un momento determinado. A este respecto, los investigadores Catalina Héau Lambert y Gilberto Jiménez, han publicado en el número 4/97 de la *Revista Mexicana de Sociología*, un minucioso artículo acerca de estas manifestaciones populares llamado "El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas (Ensayo de análisis sociocrítico)", por lo que no tocaremos este tema. Más bien lo que trataremos de observar es la relación existente entre el movimiento insurgente de Chiapas y un movimiento musical que tiene como vía de difusión a la industria discográfica y, esporádicamente, a las estaciones de radio: el rock mexicano.

Buscar, buscando la luz  
del lado de la noche, del lado del olvido,  
cuántos siglos han pasado, cuánto dolor olvidado,  
¿qué importa la muerte si la vida no es vida?  
¿qué importa la vida si la muerte es la vida?

*Olvido de Rita Guerrero (Santa Sabina).<sup>112</sup>*

El rock mexicano, ha sido uno de los movimientos artísticos que más apoyo ha ofrecido al movimiento del EZLN. Conciertos masivos realizados con el fin de recabar fondos para las comunidades afectadas por el conflicto, manifestaciones públicas de apoyo y firma de manifiestos a favor de la paz con dignidad.

El apoyo de los grupos que conforman este movimiento no se circunscribió solamente a las apariciones en conciertos o las tocadas gratuitas, el apoyo para el EZLN fue llevado al interior de los hijos conceptuales de tales agrupaciones musicales: los discos. No se puede negar, sin embargo y haciendo un paréntesis, que los conciertos a favor

---

<sup>112</sup> Santa Sabina, *Babel*, Culebra-BMG, 1997.

de la paz fueron un trampolín importante para grupos que no eran conocidos dentro del ambiente musical, y que tales presentaciones les abrieron las puertas de las disqueras.

Los indios  
que murieron en el sur  
andaban de rebeldes  
pidiendo *manicure*.

*Opina o muere* de Resorte.<sup>113</sup>

Las posiciones a favor de Chiapas son encontradas; si bien parece que existe un apoyo incondicional para el movimiento, esto no parece reflejarse en el momento en que los grupos se presentan ante públicos más amplios o, concretamente, ante las cámaras de la televisión privada. El radicalismo parece terminar donde existe la amenaza de veto para su propuesta musical; el público de una tocada o un pequeño estadio, no es comparable con el público existente al frente de las pantallas de televisión, pero en el momento de estar ante ellas, los rockeros mexicanos no hablan de política, sólo quieren presentar su propuesta musical.

También tiene que ver la posición de los grupos que tendrían mayor impacto al hacer comentarios o presentarse apoyando abiertamente este fenómeno social; sin embargo, la amenaza de perder los privilegios obtenidos los obliga a mantenerse casi absolutamente al margen. Saúl Hernández, líder de la banda más importante de rock mexicano en estos años, Caifanes, cuando tuvo a su disposición los micrófonos y las cámaras de periodistas y reporteros de todo el mundo durante el primer concierto de los Rolling Stones en nuestro país, sólo pudo dedicar una canción por "todos los problemas que se viven en el país", así nada más, sin entrar en detalles.

Grupos como Maná, Caifanes (ahora Jaguares por avatares de la ambición monetaria), Fobia, que pudieran atraer públicos mayores, no han hecho visible un activismo constante o decidido. Caso contrario es el de grupos como Santa Sabina, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio y Café Tacuba, que han hecho público ese afán de ayudar a las comunidades afectadas por la guerra fundando o apoyando a Organizaciones No Gubernamentales que trabajan a favor de la paz en Chiapas, agrupaciones que han visto la luz de la mano de algunos integrantes de estos grupos, agrupaciones como Serpiente Sobre Ruedas, La Bola, Caravana Ricardo Pozas, 12 serpiente, Caravana Ricardo Flores Magón, etc.

La piel del jaguar que adornaba el suelo  
hoy es noble armadura de mi pueblo

---

<sup>113</sup> Resorte, *República de ciegos*, Manicomio-Polygram, 1997.

como un feroz guerrero defendiendo la tierra  
Zapata vive y sigue en pie de guerra  
sólo un puñado de hombres dispuestos a morir  
por continuar la revolución.

*Transgresores de la ley* de Tijuana No<sup>114</sup>

Las letras de las canciones del rock mexicano van de manifestaciones tan cercanas a la poesía como *Olvido* de Santa Sabina o *Flores del color de la mentira* de Café Tacuba hasta panfletos que no buscan más que el impacto populachero que la mención del movimiento chiapaneco tiene en los asiduos escuchas de este género musical, canciones sin mayor trascendencia que la de gritar consignas radicales mientras le das un toque a la bachita a escondidas de tus papis, canciones como *Insurgentes* de Sekta Core que reza cosas “tan profundas y comprometidas” como: “Zapata vive/ la lucha sigue/ a Zapata nadie lo para/ ¡viva la revolución!/ ¡que muera la constitución! [...] Comandante Marcos/ matando sardos en los campos”,<sup>115</sup> etc.

Canciones en que se nota la carencia de conceptos letrísticos y la imposibilidad de armar un discurso coherente al menos, carencias que son rescatadas por la participación de otras agrupaciones que ven el problema desde otra perspectiva, y desde esa perspectiva tratan de transmitir un mensaje.

Mienten mucho no les creo nada.

¿Qué es lo que dicen?

Dicen las noticias

que no ha habido matanzas,  
son suicidios por la espalda.

Que no hay levantamiento  
es una guerra de Internet.

Hoy vi en la tele que la tira iba a aumentar  
y que el ejército tiene nuevo arsenal,

muchas redadas y retenes

la paz de los sepulcros quieren.

*No les creo nada* de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.<sup>116</sup>

Notas letrísticas que apuntan hacia la desinformación como un factor más de influencia dentro del complejo problema que resulta ser el movimiento zapatista, canciones que hablan de la ancestral costumbre de callar lo que se sabe de antemano. Canciones como *El comunicador* de Caifanes, *No les creo nada* de Maldita Vecindad, *Que no te haga bobo* Jacobo de Molotov, *Patético cuadro* de Tijuana No, etc., reflejan esa

<sup>114</sup> Tijuana No, *Transgresores de la Ley*, Culebra-BMG, 1994.

<sup>115</sup> Sekta Core, *Morbos Club*, Sony Music, 1998.

<sup>116</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Baile de Máscaras*, BMG-Ariola, 1996.

desconfianza existente hacia los medios de comunicación y muestran a la desinformación como un factor más de influencia en el desarrollo del conflicto.

En la tierra que hay detrás de mis ojos  
un caudillo vive en pie de lucha  
defendiendo pueblos enteros de ideas mudas  
asesinadas por ser diferentes a las de otros,  
en el ejido en medio de mis oídos  
lisiadas filas de pensamientos  
se han decidido a celebrar sus diferencias  
pues no entienden del afán de ser todos iguales.

*Flores del color de la mentira* de Café Tacuba.<sup>117</sup>

Surge en 1996 el proyecto discográfico *Juntos por Chiapas*, en donde diversos grupos latinoamericanos aportan canciones para hacer que los fondos recaudados por el disco vayan hacia las comunidades indígenas chiapanecas. Chilenos, argentinos, mexicanos, todos unen su voz para dar vida a este disco que recopila canciones referidas de manera directa y frontal al problema chiapaneco. Aventurado disco que integra al Subcomandante Marcos al mundo del *top ten* al invitarlo a interpretar una canción a ritmo de *hip hop* (en realidad, el *hip hop* solo es el fondo, la voz de Marcos se escucha en la lectura de la Primera Declaración de la Selva Lacandona, tema cuyo video que fue censurado en las transmisiones mexicanas de MTV a cargo de la empresa Cablevisión). Al respecto escribe Jairo Calixto Albarrán:

Incluido en la recopilación *Juntos por Chiapas*, un disco que manifiesta la solidaridad de los rockeros con la situación de los indígenas chiapanecos, se encuentra el corte 'Dignidad rebelde', que no es otra cosa que la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona del Subcomandante Marcos, llevada a los terrenos del *hip hop*. El asunto no pasaría de la curiosidad (una más en esta revolución tomada por asalto por el teatro del absurdo), si el video hecho a propósito de este rollo del Sup no hubiera sido realizado con el más puro empeño abstraccionista. Está bien que no hay que ser obvio a la hora de ponerle imágenes a una canción, más si se trata de un discurso, pero esto fue un completo exceso. Mientras el rostro de por sí borroso del Sup se presenta más borroso todavía, vemos encuadres de una ciudad de cartón, hecha con una estética de escenografía del programa de Luis de Alba, que se incendia como el rostro de la Bruja Maldita cuando gritaba "¡Mentirra, mentirra!".

Pero ahí no acaba la historia. El video transita en la programación de MTV Latino con cierta regularidad. O al menos así ocurría en la versión que se transmite a través de *Multivisión*; sin cortes ni panchos, a excepción de los comentarios 'políticamente correctos', del tal Roberto ese, cuya idea de

---

<sup>117</sup> Varios, *Juntos por Chiapas*, Manicomio-Polygram, 1997.

México parece ser un fin de semana en Acapulco, chupando alegremente en el Baby'O. Sin embargo, como suele pasar en este país de puritanos e intolerantes, en la transmisión que de éste canal se hace en *Cablevisión* (filial de Televisa, *but of course*), este video es censurado así nomás por sus tanates. Sin previo aviso y sin anestesia, los muy demócratas programadores de *Cablevisión* cortan al Sup y ponen comerciales de *El Calabozo*.<sup>118</sup> Una bonita metáfora de su posición ante la vida, sin duda, pero si el consumidor paga por ese servicio, debería recibir el menú completo.<sup>119</sup>

Un disco que muestra una visión multicultural del problema aunque persigue un solo objetivo. Los artistas que se encuentran reunidos en este disco son: Café Tacuba (*Flores del color de la mentira*), El Subcomandante Marcos (*Dignidad rebelde*), Divididos (*Soy quien no ha de morir*), Ilya Kuryaki & The Valderramas (*Nubosidad variable*), Andrés Calamaro (*Media Verónica*), Los Tres (*Flores secas*), Leon Gieco (*El señor Durito y yo*), Los guarros (*Alabada sea la sangre latina*), Fito Páez (*Fuerte apache*), Paralamas (*Uns días*), Charly García (*Desarma y sangra*), Mercedes Sosa (*Sobreviviendo*), Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (*La Tormenta*), Serpiente (*Navegar*). Aunque el disco no tuvo un buen recibimiento por parte de la crítica especializada,<sup>120</sup> sí nos muestra el alcance internacional que el movimiento ha tenido. Alcance internacional que ha alcanzado a los siguientes artistas, quienes han dedicado sus discos o hablado a favor del movimiento zapatista: Manu Chao, Mano Negra, Zack de la Rocha, Rage Against The Machine, U2, Fabulosos Cadillacs, Joaquín Sabina, Brujería, David Byrne, Negu Gorriak, Todos tus Muertos, etc. En fin, que la discografía referente al movimiento de Chiapas cada vez crece más y en un futuro, sin lugar a

---

<sup>118</sup> Programa 'de variedades' que dio a conocer a dos de los esperpentos más abominables que la televisión comercial hayan podido dar al mundito del espectáculo y que responden a los nombres de 'El Burro Van Rankin' y Esteban Arce.

<sup>119</sup> Jairo Calixto Albarrán, "De luces y rebeldías", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 31.

<sup>120</sup> Baste citar la siguiente crítica firmada por Hache Ge Eme: "Está de moda y se considera políticamente correcto 'apoyar' a los indígenas chiapanecos. Esto hace de *Juntos por Chiapas* una recopilación que cumple sus objetivos de brindar paz y buena conciencia a los músicos participantes. Ya el hecho de que los benéficos derivados de la venta del disco lleguen a manos de tzetzales, tzotziles y chamulas es cosa muy difícil de averiguar. En el plano musical, se trata de un disco irregular que contiene de todo un poco. Desde composiciones interesantes (las de Café Tacuba, Divididos, Paralamas, Fito Páez) hasta candorosas ingenuidades (León Gieco y su 'El Señor Durito y Yo'), curiosidades (El Sup Marcos con acompañamiento jazzero, ¡cuas!) y francas grandilocuencias demagógicas ('Navegar', con los integrantes de Serpiente Sobre Ruedas al más puro estilo 'We are the World' o los anuncios navideños del Canal de las Estrellas). Todo sea por La Causa, cualquier cosa que eso signifique", "Tiovivo", *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 26.

dudas, estas fuentes constituirán un elemento importante en el estudio de este fenómeno social.

### 2.1.3 Lo que se dice sobre los que dicen: los medios de comunicación en el rock mexicano de los noventa

Empujando a través de la plaza del mercado, tantas madres suspirado,  
las noticias acababan de llegar, nos quedan cinco años para llorar.  
El tipo de las noticias sollozaba cuando nos lo dijo, la Tierra estaba realmente  
muriéndose.

Lloraba tanto que su cara estaba húmeda, entonces supe que no mentía...

*Five years* de David Bowie.<sup>121</sup>

La relación que durante toda la vida se ha establecido entre los medios de comunicación y el rock de cualquier índole o lugar, es un fenómeno que tiende a la contradicción. Mientras la mayoría de los grupos de rock asumen una postura de crítica ácida y demoledora en contra de los medios de comunicación, concibiéndolos como parte integral e indisoluble del poder político, son estos mismos medios los que le otorgan a los grupos o solistas de rock la difusión que ha hecho de esta industria la manifestación cultural más rentable a nivel mundial, superando incluso los ingresos obtenidos por la industria cinematográfica. La posición de los grupos de rock contra los medios se dirigen más en el sentido de su cercanía con los grupos que detentan el poder económico y político de tal o cual lugar, las críticas van dirigidas hacia el manejo tendencioso que se hace de la información a fin de coadyuvar a que esos grupos continúen en el poder. La otra cara de la moneda está representada de manera notable en la mediatización que el género rock ha alcanzado para convertirse en la manifestación juvenil que representa en la actualidad; así es como "la última producción discográfica se escenifica en los conciertos multitudinarios, en los bailes y en los video-rocks; la prensa juvenil construye sus estereotipos en función de los cantantes de moda y las figuras de televisión; la publicidad recoge los signos de la moda y a la vez se constituye en moda y estilo para vivir el cuerpo, la música o las relaciones cotidianas".<sup>122</sup>

Sales de trabajar, llegas cansado a tu casa  
te quieres relajar, tu genio nadie lo aguanta  
prendes la tele y no quieres pensar,  
ves la novela con pura pasión,  
sueñas que eres aquel garañón que tiene chamacas y

---

<sup>121</sup> David Bowie, *The fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, RCA, 1972.

<sup>122</sup> Raymundo Mier y Mabel Piccini, *El desierto de espejos* (Juventud y televisión en México), México, UAM - Plaza y Valdés, 1987, p. 190.

vive en mansión y te vas, te vas, te vas paratrás.

*Paratrás* de Antonio Márquez.<sup>123</sup>

Las letras del rock mexicano que hablan acerca de los medios de comunicación lo hacen de una manera crítica y enfocando sus baterías sobre todo en el papel que representa la televisión dentro del esquema social mexicano. Letras que van desde hablar de la enajenación en que se encuentra el individuo común y corriente hasta de los "artistas" que se crean de la noche a la mañana con el ánimo mercantilista por delante, posiciones críticas que muchas veces tienen que ver con la censura premeditada que los medios masivos como la televisión y la radio ejercen sobre grupos de rock que, aun teniendo calidad suficiente para ser promocionados, son marginados de los grandes públicos, caso específico el del grupo El Personal de Guadalajara que apareció a mediados de los años ochenta de la mano del artista multidisciplinario Julio Haro y que no tuvo la difusión que se merecía; igual suerte corrió el reintento que, con nuevos integrantes, inicio este grupo jalisciense.

Te tirabas, te desvestías, desnudabas tu vanidad,  
Tus talentos desbordaban, era cosa de esperar,  
Que las luces y pantallas te empezaran a mostrar.  
Nos encuerabas y nos decías "bésame aquí, bésame allá".

Y por fin te hicimos reina, nada fácil fue llegar,  
Y tus súbditos gritaban "¿viva la felicidad!"  
Con tu capa y con tu velo, con tu jet y tu dinero,  
ya la gente te ha escogido, no les vayas a fallar.  
Pero todo es una quimera y no vas a ser la primera  
En convertirse en mortal.

¡Más vale cuenta en el banco que fama volandol

*Rica y famosa* (dedicada a Gloria Trevi) de Lalo Parra y Andrés Haro.<sup>124</sup>

Las letras del rock mexicano que hablan de la radio aluden por ejemplo a la capacidad de este medio para convertirse en una forma de catarsis de la soledad por medio del teléfono, adjudicándole el papel de compañía y escucha de oídos múltiples. La radio muestra el poder de convocatoria que tiene (poder demostrado en desastres como el terremoto en la ciudad de México en 1985) y lo muestra de manera *kistch* al incluir en grabaciones los diálogos de algunos locutores de radio como el *sampler* de un locutor de la ciudad de Monterrey que dice: "En esta hora de la madrugada, hoy que se supone se debería de ver el cometa está muy nublado, digo, 'así no se puede andar en este mundo', pero si queremos y salimos todos a la azotea a soplar (sopla en el micrófono dos veces) para aventar las nubes lejos y que se vayan y yo creo que entre todos, se

---

<sup>123</sup> El Personal, *Melodías Inmortales*, Pentagrama, 1996.

<sup>124</sup> *Ibid.*

imaginan la cantidad, veinte millones de gentes allá arriba en la azotea soplandol<sup>125</sup>.

Ésta es su voz de la radio a medianoche  
puede contarme ese sueño que lo atormenta  
¿Se le hizo polvo el amor y ya no tiene futuro?  
Agarre un poco de valor y llame a esta estación  
la escucharé lo aseguro,  
ésta es su voz de la radio a medianoche  
¿se fue su hombre en un tren sin dar la cara siquiera?  
aquí se puede fumar hasta volverse cenizas  
si quiere lllore también, inúndenos la ciudad ninguna ley se lo impida  
¿Está en un bar de lo peor, sin esperanza en la vida?  
Agarre un poco de valor, llame a esta estación y sintonice su herida...  
*Llame por favor* de José Cruz.<sup>126</sup>

Sin embargo, la parte más interesante de esta temática tiene que ver con el manejo que de la información se hace a través de la televisión, tema del cual se sacan infinidad de letras que hablan de la cercanía existente entre la televisión y el gobierno. La ética de los informadores también tiene un papel fundamental; sin embargo, y por méritos propios, la figura que ha monopolizado las críticas a las políticas informativas en TV, convirtiéndose en una institución de la antiética, es Jacobo Zabłudovsky, titular del noticiero *24 Horas* y el comunicador de masas más influyente en el grueso de la opinión pública hasta la desaparición de su noticiario en 1997. Varias han sido las canciones dedicadas a Jacobo, sobresalen por su originalidad las dedicadas por Caifanes (de manera indirecta) y por Molotov (de manera directísima).

Amarilla está su sangre  
reprimido su corazón,  
manipula los sentidos milenarios  
es un foco de infección.  
*El Comunicador* de Saúl Hernández.<sup>127</sup>

Ya todos sabemos, pa' que nos hacemos  
todos nos lleva, a unos más a otros menos  
a todos nos tiene muriéndonos de hambre  
ya todos sabemos quién es el culpable  
a ricos a pobres, a chicos a grandes,  
a todos nos vino a poner en la madre,  
de lunes a viernes transmites al aire,  
te pasas hablando como una comadre

---

<sup>125</sup> "Madrugada encore", Control Machete, *Mucho barato*, Manicomio, 1997.

<sup>126</sup> Real de Catorce, *Contraley*, De Pelos - Musart, 1994.

<sup>127</sup> Caifanes, *El Silencio*, BMG, 1992.

recibes propinas de Carlos Salinas  
 transmites en vivo nos dices pamplinas  
 que nadie se entere que todo es mentira  
 por eso el programa se queda en familia.  
 Le tiras pedradas a algunos partidos  
 enjuicias personas al aire y en vivo  
 olvidas noticias sobre la guerrilla  
 a todos los fraudes les cambias las cifras,  
 por todo el planeta tienes a tu gente  
 porque es tu trabajo que nadie se entere  
 de pronto aparecen noticias urgentes  
 pues del protocolo eres un alcahuete,  
 porque te conviene tener ignorante  
 a la gente que viene, eres mal informante,  
 hay un periodista que altera noticias  
 en un noticiero que está en Televisa.  
 Que no te haga bobo Jacobo,  
 que no te haga bruto ese puto.  
 le tiras a un lado después al del otro  
 les haces la barba eres un agachón  
 le vendes noticias al mejor postor  
 sabemos muy bien que eres un impostor  
 desde en la mañana que tengo lagañas  
 tienes a tu gente diciendo patrañas,  
 maldito Jacobo, chismoso traidor  
 le guardas secretos a nuestra nación.  
 Un corte y regresas en lo que te arreglas,  
 te llegan reportes después los alteras  
 a todos nos miente, nos miente Jacobo,  
 que no se haga tonto, que no se haga bobo.  
*Que no te haga bobo Jacobo de Molotov.<sup>128</sup>*

Existen letras que hablan de estos personajes como de seres extraños  
 que intentan destruir todo lo que se ha logrado crear. Pareciera que se  
 vive en un temor constante de que las noticias manipuladas, con los  
 conductores de noticiarios a la vanguardia, fueran los causantes de  
 todos los males que padecemos. Aparecen los comunicadores como  
 monstruos o seres de otro planeta que intentan arrebatarlos a los hijos  
 en batallas arduas realizadas en ambientes pastel de cómic futurista.

Los cibernoides dijeron que ellos eran los primeros  
 pero no los vamos a dejar,  
 los cibernoides vinieron tu cerebro se comieron,  
 pero se los vamos a quitar,

---

<sup>128</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Surco - Universal, 1997.

mira que los cibernoides son criaturas de colores,  
de color anaranjado, casi siempre están mamados.

Los cibernoides vinieron por la tele se metieron  
y a tus hijos se querían llevar,  
los cibernoides trajeron su cultura y nos dijeron  
que es la llave a la felicidad.

*Los cibernoides* de Francisco Huidobro.<sup>129</sup>

Sin embargo, varios grupos no solamente atacan a los medios como responsables de la información que difunden, sino que atacan de igual manera a los que se encuentran al otro lado del medio. Los espectadores tienen un papel fundamental en ese círculo vicioso que se establece entre los medios y su audiencia; las letras muchas veces le otorgan al espectador cierto grado de indefensión que raya en acusación de estupidez. El espectador, visto de manera irónica, obedece y acata toda la información que el medio le está ofreciendo, las letras que establecen esta relación, le niegan de manera definitiva la capacidad de crítica.

Verdades a medias, mentiras totales  
informes amarillos, voces parciales.

La gente escucha, ellos se lo callan  
el sobre con dinero, prensas criminales.

Tú prendes la tele, todo es fantasía  
coca-cola, violencia, sexo y alcoholes.

Felices y unidos el fútbol del mundial,  
les dan de comer goles en lugar de frijoles.  
Te inyectan sobredosis de noticias, anuncios,  
demagogia y discursos, todos subliminales.

En el *shopping* te espera un mundo de novedades  
vaciarán tus bolsillos los comerciales.

Manipulan y juegan con tu cráneo vacío  
y lo domestican hombres artificiales.

Patético cuadro roban tu voluntad,  
andan como robots o seres irracionales.

*Patético cuadro* de Tijuana No.<sup>130</sup>

Si bien algunos retiran la capacidad crítica del espectador, otros argumentan que la dependencia de la televisión es tal que basta con que al espectador se le quite ésta para que quede totalmente anulado. La crítica satanizadora que se hace hacia la televisión no carece de bases, ya que la de señal abierta que se hace en nuestro país deja mucho que desear. Es hacia esa televisión que estas letras apuntan su crítica, su forma de expresar, tal vez y aventurando interpretaciones, la total negación de la sociedad para abrir su visión hacia otras manifestaciones

<sup>129</sup> Fobia, *Leche*, BMG, 1993.

<sup>130</sup> Tijuana No, *Transgresores de la ley*, Culebra – BMG, 1994.

culturales (comerciales o no) alejadas o marginadas de la televisión, manifestaciones entre las que se encuentra el rock mexicano.

Quieres ser y experimentar  
con la vida que te brinda la electricidad,  
encender la tele y respirar,  
el aire que llega a través de tu canal.

Al calor del televisor.

Es la luz de oscuro iluminar  
es la máscara divina de la realidad,  
encender la tele y respirar,

si tú quieres suicidarte sólo tienes que apagarle  
al calor del televisor, condón de la imaginación,  
esquinas cuadradas, sesenta pulgadas de mente cuadrada...

*Rasca tu cerebro* de La Lupita.<sup>131</sup>

La preocupación de los letristas muchas veces apunta hacia medios de reciente creación, la revolución tecnológica desde la informática y la computación parece romper la visión romántica del amor como contacto de dos seres. La llegada de la realidad virtual como opción para relaciones sexuales sin riesgo parece asustar a los rockeros que presienten tal vez una escasez de *gruppies*. Las revoluciones en los medios de comunicación seguramente seguirán dándose y abriendo infinitos espacios de participación y alternativas de interacción entre los seres humanos sin delimitarse tan solo a las preocupaciones del contacto físico; sin embargo, parece válida, en este momento, tal preocupación.

Y como no te vo'a querer si eres lo único  
si eres lo único que quiero tener  
y como no te vo'a querer con toda el alma tú  
que sabes todo lo que debes de saber  
y como no te vo'a querer con todo el tuétano  
si tienes todo lo que debes de tener  
eres veloz, tan automática,  
con más opciones que cualquier otra mujer  
y como no te vo'a quere con impaciencia tú  
milagro de la ciencia me haces feliz  
y como no tevo'a querer si eres fantástica  
y en informática se sabe querer.

*Casi amor* de Francisco Huidobro<sup>132</sup>

Como podemos ver, la influencia de los medios de comunicación en la realidad social son una fuente de inspiración importante para los letristas del rock mexicano en los noventa. Los medios siguen ahí,

<sup>131</sup> La Lupita, *Qué bonito es casi todo*, Culebra – BMG, 1994.

<sup>132</sup> Fobia, *Amor chiquito*, BMG, 1995.

siempre, desde que el primer gesto con significado se realizó, han estado ahí y siempre, por más que nos moleste o nos agrade, van a tener un papel preponderante y movilizador de la sociedad. Me voy a permitir terminar esta parte de mi trabajo con un fragmento del poema clásico de Allen Ginsberg, *Aullido*, que menciona a los medios de comunicación décadas antes de que las letras mencionadas arriba fueran concebidas:

¿Qué esfinge de aluminio y cemento los golpeó para abrirles el cráneo y les comió el cerebro y la imaginación? (...)

¡Moloch cuya mente es pura maquinaria! ¡Moloch cuya sangre es un flujo de dinerol ¡Moloch cuyos dedos son diez ejércitos! ¡Moloch cuyo pecho es un dinamo caniball ¡Moloch cuyo oído es un sepulcro humeantel

¡Moloch cuyos ojos son mil ventanas ciegas! ¡Moloch cuyos rascacielos se asientan en largas calles como Jehovás infinitos! ¡Moloch cuyas fábricas duermen y croan en la neblinal ¡Moloch cuyas chimeneas y antenas coronan las ciudades!<sup>133</sup>

## 2.2 En su ambiente: la descripción del entorno social

Una de las temáticas a la que más recurren los letristas del rock mexicano es la descripción del entorno en el cual se desenvuelven. Entornos que varían según las referencias culturales y el lugar de origen de los grupos que interpretan esas canciones. De la gran ciudad al ambiente de la frontera norte, de una estampa de vecindad a las calles de Guadalajara, el rock mexicano repta con sus letras las irregularidades del suelo y trata a toda costa de reflejar el sentimiento que la contemplación de tal escena le sugiere. Una cosa indudable es que el rock mexicano siempre se ha realizado en zonas urbanas o en asentamientos humanos de gran envergadura, de ahí la ausencia de descripciones de escenas rurales o campiranas. El rock, de origen y desarrollo es un fenómeno musical netamente urbano.

### 2.2.1 Fábulas de *Caóspolis*: las historias de la Gran Ciudad

Me verás volar, por la Ciudad de la Furia  
donde nadie sabe de mí y yo soy parte de todos  
nada cambiará con un aviso de culpa  
en sus caras veo el temor ya no hay fábulas...

Me verás caer como un ave de presa  
me verás caer sobre terrazas desiertas  
me desnudaré por las calles azules  
me refugiaré antes que todos despierten...

*La Ciudad de la Furia* de Gustavo Ceratti.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Allen Ginsberg, *Aullido y otros poemas* (Traducción de José Vicente Anaya), México, 1997, pp. 30-31.

<sup>134</sup> Soda Stéreo, *La historia de Soda*, BMG, 1993.

La descripción puntual de las atmósferas que rodean a la ciudad es una constante en las letras de los grupos de rock mexicano. Si entendemos éste como una manifestación urbana, no es de extrañar que muchas de las ideas vertidas acerca de la realidad cotidiana tengan que ver con los ambientes citadinos. La búsqueda de un lenguaje acorde con las características prevaletentes en los medios urbanos convierte a los músicos en improvisados antropólogos de una realidad que día con día se nos muestra surrealista e improbable, justamente en un sitio donde la probabilidad ha dejado de tener significado, en un lugar en donde todo es posible.

Difícil es caminar en un extraño lugar  
en donde el hambre se ve como un gran circo en acción  
en las calles no hay telón así que puedes mirar  
como rico espectador te invito a nuestra ciudad...  
En una esquina es muy fácil que tú puedas ver  
a un niño que trabaja y finge sonreír  
lanzando pelotas pa' vivir  
solo es otro mal payaso para ti  
también sin quererlo puedes ver a un flaco extraño, gran faquir,  
que vive y vive sin comer lanzando fuego...

*Un gran circo* de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.<sup>135</sup>

Los ambientes vestidos de protesta social en donde campea la narración puntual de actos que de tan frecuentes se hacen cotidianos. Denuncias en contra de la represión policiaca, la explotación, el desempleo, la inseguridad, el cachondeo, la prostitución, se muestran en toda su extensión y con toda la crudeza que merecen. Una recreación del habla cotidiana que nos sirve para atesorar todos los neologismos y las expresiones que en diversas capas socioeconómicas aparecen en un determinado momento histórico. Un rescate de costumbres comunitarias que se reflejan en los ambientes y los personajes de esas musico-novelas o musico-cuentos que representan las melodías del rock mexicano. El ejemplo más claro acerca de esa recuperación del habla cotidiana en los círculos marginados de la ciudad de México es la canción *Chilanga banda* de Jaime López.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El circo*, BMG, 1991.

<sup>136</sup> El mismo Jaime López hace en una entrevista una especie de 'traducción' de esta canción: "*Chilanga banda: tribu de los nacidos/avecindados en la ciudad de México (a la vez, Chilanga banda es un grafitero juego de palabras por Chilam Balam).*

Ya basta muchacho oriundo/avecindado de la ciudad de México / qué jodido trabajo tienes / no encaja vestirse de traje / y que caray con la influyentona placa policial / tan obeso como un insecto hemíptero de color rojo oscuro, cuerpo muy aplastado, cabeza inclinada hacia abajo, nocturno y que taladra la piel humana para chupar sangre / más ilegal que el contrabando / con pistola y con tolete / te gusta

Ya chole chango chilango, que chafa chamba te chutas,  
 no checa andar de tacuche y chale con la charola,  
 tan choncho como una chinche, más chueco que la fayuca,  
 con fusca y con cachiporra te pasa andar de guarura,  
 mejor yo me echo una chela y chance enchufo una chava,  
 chambeando de chafirete me sobra chupe y pachanga,  
 si choco saco chipote, la chota no es muy molacha,  
 chiveando a los que machucan se va en morder su talacha,  
 de noche caigo al congal, 'no manches' dice la Changa,  
 al choro del teporocho en chifla pasa la bacha,  
 pachucos, chulos y chundos, chichifos y mala fachas,  
 acá los chómpiras rifan y bailan tibiri tabará (...)  
 Mi fiero mata la bacha y canta 'La Cucaracha',  
 su choya vive de chochos, de chemo, churro y garnachas,  
 transando de arriba abajo, ahí va la chilanga banda,  
 chin, chin si me la recuerdas, carcacha y se les retacha.

*Chilanga banda de Jaime López.*<sup>137</sup>

El recreo del habla cotidiana tiene que ver directamente con la convivencia que los músicos tienen con su público, con la cercanía que les permite compartir los temores y vivencias de sus escuchas para transportarlas a las letras de las canciones y a los conciertos en vivo.

---

ser guardaespaldas. / Mejor me bebo una cerveza / y tal vez fornique a una muchacha / trabajando de taxista / no me falta el trago y la fiesta. / Si me accidento automovilísticamente o provoco una protuberancia en la cabeza al transeúnte, / la policía no es azas desdentada / intimidando a los que atropellan con su automóvil al prójimo / su labor (talacha) consiste en cobrar de manera corrupta (mordida) / Por la noche voy a un públicamente festivo lugar, según la moral, inmoral. / No jodas dice la Changa (macho apodado con el femenino de simio), en cuanto hable el *junkie* alcohólico (y por lo tanto esté distraído), / de prisa dame de tu cantimplora etílica. (Gracias a Bukowski, se puede decir que un teporocho es un *Barfly*, aunque en México la barra es la banquetta o acera) / Alcohólico callejero, vaya. / Mi compañero se fuma la colilla o lo último del cigarrillo de marihuana (porro, join, churro) / y canta una universalmente conocida canción popular mexicana; su cabeza sobrevive a través de las pastillas (o fármacos), / de inhalar solventes, del cigarrillo de marihuana y de fritangas. / Jefazos, pandilleros y atrofas de la especie / chichinflas (variación cantinflasca propia de los Tacubos a chichifos, que son los tipos dados a la homosexual prostitución) y malafachas (gente de no muy buen aspecto), / los cutres o jodidos compañeros aquí si son importantes / y bailan su ritmo tropical - rocanrolero muy propio de ciertos barrios de la Ciudad de México, / comerciando malandrinescamente de arriba abajo, / se la pasa la tribu de oriundos/avecindados de la ciudad de México; / si me insultan, a cada insulto se les karmáticamente hablando, revertirá... o lo que es lo mismo: A cada acción corresponde una reacción: ¡Viva Newton!, Patricia Peñaloza, "Un tal Jaime López, rockero intergaláctico", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, p. 19.

<sup>137</sup> Jaime López - José Manuel Aguilera, *Odio fonky - Tomás de buró, Lejos del paraíso*, 1993.

Encuentra una principal preocupación de los grupos de rock la represión de la que es víctima el público rocanrolero, prejuiciado infinitamente por sus actitudes o su aspecto exterior. Infinitas son las canciones que hacen referencia a ese abuso de que son objeto los chavos (y no tan chavos) a la salida de un concierto o caminando por un oscuro callejón.<sup>138</sup> Las canciones van de *Una más de violencia (La tira te dejó)* de Matatena al 'disco conceptual' de Sekta Core (*Morbos Club*) lleno de homenajes a la nota roja, hasta llegar a la excelentemente cruel *Apañón de Maldita Vecindad*.

En la noche en la ciudad los gatos miran pasar,  
las patrullas sin dudar buscando a quien apañar,  
dentro de una patrulla ahí va el Monstruo y el Simbad,  
recorren por quinta vez la Guerrero y la Merced,  
en la esquina ven cruzar a la víctima ideal,  
Juan acelera, Paco le dice: 'espera,  
vamos a agarrar al infeliz como si fuera lombriz,  
da la vuelta en U y échale la luz'.

— Vamos Juan no lo dejes ir, va a la esquina quiere huir,  
es un *punk* míralo bien y 'panchito' ha de ser.

— Hey tú que haces aquí, caminando acá y vestido así.

— Pues discúlpeme señor, pero yo no soy doctor, y yo camino aquí pues no tengo un Gran Marquis.

— Mocosito cara de buey tu te burlas de la ley, y te voy a demostrar que la vas a respetar, ¡pégale aquí!, ¡pégale allá!

En un sucio callejón despiertas sin recordar nada de lo que pasó  
te duelen hasta los pies, no traes chamarra, no traes dinero,  
no traes zapatos y ya no traes pelo, sales de ese callejón... ¡odiando!

*Apañón de Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio*.<sup>139</sup>

Sin embargo, no solo existe la descripción fatalista y llena de solemnidad, y más aún, la acción descriptiva no se construye a la ciudad de México, en lugares en que el rock ha obtenido un avance en cuanto a bandas oriundas de esos lugares han dado también una descripción del ambiente que prevalece en los ambientes urbanos más allá del Distrito Federal, esto es, ciudades como Tijuana, Monterrey o Guadalajara. La preocupación de la inseguridad y los problemas de clase parece importar de manera especial a las bandas de la capital en tanto las de ciudades del interior describen escenas cotidianas, aunque esto no es una regla libre de excepciones.

---

<sup>138</sup> Para mayor información acerca de esta situación revítese las excelentes crónicas y entrevistas de Emiliano Pérez Cruz en su muy leíble reportaje *Noticias de los chavos banda*, México, Planeta, 1994.

<sup>139</sup> *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, BMG, 1990.

(aquí la voz de Guadalajara)  
 en Guadalajara fue, en Guadalajara fue, donde yo me enamoré,  
 la conocí en la Central comprando un virote descomunal,  
 por la Calzada yo me fui siguiendo sus pasos me perdí,  
 en San Juan de Dios la encontré y en el mercado me la ligué,  
 la agarré de la cintura y le dije con dulzura,  
 deme un besito siquiera, ándele no sea ranchera, no sea ranchera,  
 le compré un par de huaraches pa' que brincara los baches,  
 un collar de tejocotes que hacía juego a sus ojotes,  
 le disparé dos pepinos y luego luego nos fuimos,  
 en la Plaza Tapatía nos siguió la policía,  
 nos metimos al Hospicio, a ponerle a nuestro vicio, a nuestro vicio.  
 Nos subimos al par vial, visitamos Catedral,  
 la paseé por todo el Centro nos clavamos muy adentro,  
 vimos bicis vimos motos y en la calle muchos jotos,  
 caminamos por la Juárez rumbo al cine Variedades,  
 nos dimos un toquecito y se le abrió el apetito, el apetito.

*La tapatía* de Julio Haro.<sup>140</sup>

El humor se mezcla de manera promiscua con la narración melodiosa. La crónica de la ciudad es llevada de extremo en extremo, si por un lado algunos grupos llevan su discurso al terreno de la denuncia, otros aprovechan para narrar las vicisitudes que les ocurren en una noche de juerga entre cerveza y cerveza. El ambiente ciudadano que conlleva tal vez inconscientemente el estribillo del *Milusos* (1981) en la película de Roberto G. Rivera con guión de Ricardo Garibay: 'ya no vengan para acá, mejor quédense allá', en donde el allá es la provincia agotada en su producción agrícola y llena de ambiciones que supuestamente serán resueltas con la emigración a la gran ciudad. Del tremendismo socioeconómico al gran desmadre colectivo, el camino de las letras del rock mexicano en la ciudad.

Domingo en la mañana, el dolor de cabeza,  
 yo no lo traía, todo me da vueltas,  
 pero que tal el tequila, anoche estuvimos con toda la raza,  
 cerveza, tequila, tomando algunas jarras,  
 empezamos buscando una pinche boda,  
 ¿quién se casaba?, 'sepa la madre, hicimos bola',  
 la cheve era gratis, la música bien pinche,  
 no voy a reclamar era de a grapa, hasta que armé el desmadre,  
 hasta que nos corrieron, nomás porque empezaste a gritarle al mesero [...]  
 Salimos directo al depo de la esquina, yo traía las botellas en la troca  
 pero vacías.  
 Una de la madrugada, sin cheve todo está de la chingada,

<sup>140</sup> El Personal, *No me hallo (y otros cuentos)*, Caracol, 1990.

salimos tendidos directo a la rotonda  
pa' ver si conseguimos de jodida pa' una ronda,  
llegamos al depo, ¿seguro que está abierto? (a huevo)  
silencio señores, hagan una rueda, hay que hacer un plan para seguir la peda,  
listos en la troca listo pa' pelarnos,  
mientras nosotros buscamos una forma para armarnos con unos cartones.

*Cheve de Control Machete.*<sup>141</sup>

Así es como la ciudad nos muestra miles de caras, siguiendo al compás del ska, del hip-hop, de la cumbia-rock, de todos los géneros musicales que se convierten inmediatamente en la música incidental de la calle, en la crónica audible, en la protesta gritada en coro en medio del *slam*. La ciudad sobrevive con su habla cotidiana, sin estilismos innecesarios, sin regionalismos inútiles. Si la consigna era 'haz patria, mata a un chilango' permanece como el lema del odio anticapitalino, Sergio Arau parece invertir el miedo a esa amenaza en un orgullo de vivir entre basura y smog:

Voz de la guitarra mía  
al despertar la mañana  
quiero cantar mi alegría  
a mi tierra mexicana,  
que me entierren los Imecas  
al pie de los ejes viales  
y que me cubra el asfalto  
que es tumba de hombres cabaes,  
Mexico lindo y querido  
si muero lejos de ti  
que digan que estoy dormido  
y que me traigan aquí,  
que digan que estoy dormido  
y que me traigan al Tri.

*Mexico Lindo y Querido* de Chucho Monge (versión modificada de Sergio Arau).<sup>142</sup>

La ciudad se transforma infinitamente y nos alcanza en su carrera alocada, y mientras un chavo es golpeado por policías en un oscuro callejón, un gigoló conquista a una morrita recién desempaquetada del rancho o un grupo de vatos desmadrosos asaltan un depósito de cerveza, siempre la vida de la ciudad se va encontrar entre los claroscuros de una luz halógena, un lugar en donde el sol ha dejado de tener sentido, en donde la ley del más fuerte se convierte en la nueva

---

<sup>141</sup> Control Machete, *Mucho barato*, Manicomio - Polygram, 1997.

<sup>142</sup> Sergio Arau, *Mi Frida sufrida - La venganza de Moctezuma*, Epic - Sony Music, 1993.

razón de dominio de uno sobre otro, en un lugar en donde la noche es a la vez promesa y amenaza.

Veinte para las doce y aún no sé,  
si cada día es un tren que no va a ningún lugar  
3, 10, 15 no importa,  
hay quien aún no ve la primera luz  
y otros con más de 60 inviernos, solo el firmamento como techo  
y de almohada esta noche el frío concreto,  
al tirar los dados la vida es una ruleta  
y la suerte a algunos jamás les voltea.  
¿Pero cómo detener una granizada?  
Veinte para las doce, y desaparecen  
las ideas y los valores con sustancias prohibidas,  
entre música y luces hay chicos que aún se entregan  
a quien sea sin protección por un rato de placer,  
¿Pero cómo detener una granizada?  
Al calor de la noche espero una respuesta,  
a través de la tv, comercialidad,  
por algunas monedas te apuntan con un arma,  
veinte para las doce y aún no sé,  
si hoy significa lo mismo estar vivo...  
*Veinte para las doce* de Coda.<sup>143</sup>

### 2.2.2 *Wacha bien esto vato: la vida en la frontera*

Un cholo de la meseta purépecha de Michoacán deambula por la calle principal de Nahuatzen, abriéndose paso entre abuelas de rebozo y campesinos de botas enlodadas. Porta su cachucha de los *Oakland Riders* al revés y tiene la cabeza rapada al estilo de *East L.A.* Anda con sus *Nikes* y sus *baggy pants*. Trae una camiseta sin mangas que deja ver su tatuaje de las máscaras de la comedia y la tragedia con el lema 'la vida loca' clavado en el hombro. Entra a un antro de videojuegos con sus cuates, donde se la pasa matando ninjas negros y árabes. Cada vez que mata a uno de los malos exclama: "¡En la madre, *motherfucker!*". Después se sube a su ranfla, un Datsun destartalado modelo 79 con placas de Carolina del Norte... y por su pueblo se echa a *cruisear*, cantando el estribillo de una *oldie*: "*my angel baby, my angel baby / ooh I love you, yes I do*". Ya sonando las campanas de la iglesia, a las ocho de la noche, regresa a casa donde su abuelita en trencitas lo espera. Lo saluda en tarasco y el cholazo posfronterizo, con mucho respeto, le responde en su dialecto ancestral. Se sientan en la sala, prenden el televisor Samsung, conectado a la parabólica en el techo, y se clavan un par de horas *wachando MTV*, el noticiero de *CNN* y la novela *De pura sangre*.  
Rubén Martínez.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Coda, *Veinte para las doce*, Epic – Sony Music, 1995.

El rock mexicano ha prestado atención de manera importante al estilo de vida de la comunidad mexicana-hispana-latina que reside en el otro lado de nuestra frontera norte. Las críticas hacia la sociedad norteamericana son una constante en la temática letrística de variados grupos de rock mexicano, sin embargo ésta se vuelve reiterativa cuando se trata de relatar o describir cuadros que se han hecho estereotipo y titular de notas amarillistas. Aunado a la realidad innegable de discriminación racial, laboral y cultural que los mexicanos sufren sin lugar a dudas, se presentan cuadros que rayan en la exageración y a los cuales los salva su parte de verdad, estableciendo una especie de discriminación en reversa, letras que atacan el sentimiento de superioridad de los norteamericanos haciéndolos partícipes de actos ridículos o salvajemente cómicos.

*Mexican culo no me vas a decir*  
que no sabías que también somos humanos y nos llaman hermanos,  
mexicanos

Te llevaste una sorpresa, calmado (no es muy tranquila esta pinche fiesta).

La fusca es nuevecita y no pienso usarla hasta bendecirla por la sangre mexicana, tirada en la calle de los güeros (en el río),

Frente a la mirada de mi gente y de mis hijos.

Y si crees que es sencillo deshacerte de mí,  
no soy paciente y no respondo yo por mí,

No reacciones, si te pones agresivo, en la frente solo un tiro ¡pas!

Si te pones muy al tiro, si recuerdas yo desciendo y tengo sangre Pancho Villa  
y a caballo o en la troca tengo mi puntería [...]

Ja, Ja, ¿qué vas a poner un muro?, si lo vemos a la cara seguro le damos  
duro,

no pienses que con eso tú me vas a detener, ni en broma ni en serio tu podrás  
tener los huevos que tenemos pa' madrearnos y recuerda pinche güero:

Que tus dueños no me rigen ni en tu casa ni en la mía,  
porque estoy sentado como quiero en tu cocina, fumándome un cigarro y  
tomándome un tequila, viendo tu tele y comiendo tu comida.

*Humanos mexicanos* de Control Machete.<sup>145</sup>

La rabia ante los atropellos que sufren los indocumentados que acuden a trabajar del otro lado del río es un tema que tocan los grupos mexicanos por el lado de la tragedia y el homicidio 'imprudencial' por parte de los agentes de Migración del vecino país del norte. Acusados de xenofóbicos e inhumanos, las acusaciones de las letras de estos grupos se dirigen hacia esta corporación y sus métodos para capturar y

---

<sup>144</sup> Rubén Martínez, "Más allá de las mamonerías: Cultura, Migración y Desmadre en ambos lados del Río Bravo", *La Pus Moderna*, número 7, otoño de 1996, p. 14.

<sup>145</sup> Control Machete, *Mucho Barato*, Manicomio-Polygram, 1997.

deportar a estos trabajadores que buscan una nueva forma de vida del otro lado de la frontera. 'La migra' es el blanco preferido de grupos que ven a diario la situación vivida por los inmigrantes que intentan pasar al otro lado del río, grupos como *Tijuana No*, *Mexican Jumpin' Frijoles* o los grupos regionmontanos que observan día a día estos atropellos.

¡Ahí viene la migra! Me quiere agarrar,  
el cerco de púas acabo de brincar,  
lo único que quiero es ir a trabajar, para a mis hijos darles de tragar,  
porque donde vivo no puedo progresar,  
los condenados gringos no nos quieren dejar,  
sus pinches intereses no nos van a entregar,  
lo que quiero es ¡comida!, ¡techo!, ¡vestido!, ¡dignidad!,  
antes me darás ¡odio!, ¡cárcel!, ¡tortura!, ¡muerte!  
*La migra* de Tijuana No.<sup>146</sup>

No existen posiciones a favor de la vida en la frontera, desde la vida cotidiana, pasando por los indocumentados y hasta el narcotráfico, el límite geográfico se convierte en una constante lucha entre los intereses de sobrevivencia por parte del inmigrante y los intereses políticos y nacionalistas de los norteamericanos. La acusación de racismo no encaja del todo mal dentro de ese esquema que muestra la parte oscura de los vecinos del norte, un racismo que se refleja en la resistencia de la sociedad estadounidense más conservadora en adoptar medidas que logren incorporar como un grupo de poder a la cada vez más creciente población latina que se constituye día a día en uno de los elementos más importante electoralmente hablando.

*You start to run yeah that figures 'cause I pulled my triggers on you brotherkill  
man,*

*I'll kick your ass yo mismo por supporting el racismo  
I'll blow your head hasta la vista por ser un vato racista  
Qué sentirías si muere en tus brazos a brother who got  
beaten up by macanazos  
asesinos yeah es lo que son  
es la única raza que odio de corazón  
Voto latino de entre las masas  
Voto latino para la igualdad de razas.  
Pinta tu madre, patria de colores  
So you can't tell the difference entre los others.  
Aquí en la banda soy yo el americano<sup>147</sup>,  
los tres mexicanos me tratan como un hermano  
¿Qué sentirías si cae junto a ti*

<sup>146</sup> Tijuana No, No, Culebra - BMG, 1993.

<sup>147</sup> El grupo Molotov tiene en sus filas a un norteamericano (Randy Ebrigh, baterista y vocales), lo que explica la inclusión de este verso.

una hermana que cantó una *rebel melody*?  
asesinos *yeah* es lo que son, es la única *race I hate* de corazón  
Voto latino de Molotov.<sup>148</sup>

La necesidad como parte fundamental de la migración, el sistema económico de nuestro país que orilla de manera cada vez más constante a nuestros campesinos, obreros y profesionistas a buscar nuevos horizontes en el país vecino. A competir en desventaja con los trabajadores norteamericanos en tanto no se tiene una base legal que regule los sueldos otorgados para los trabajadores que laboran en calidad de 'indocumentados'. El primer triunfo que consigue el inmigrante es el de llegar al otro lado sano y salvo, cosa que no ocurre todas las veces, y de ahí la capacidad de sobrevivencia se determina por la capacidad de movimiento que se tenga. Menciona Rubén Martínez:

Los chicanos (o en mi caso, los chicano-salvadoreños nacidos en Los Ángeles que ahora viven en el D.F.) sabemos que la estabilidad, podríamos decir un tanto como los budistas, es un estado de movimiento. Simplemente, hoy día los que no se mueven se mueren. Lo cual es todo lo contrario del lema del nuevo operativo de la Border Patrol: '*Stay out, Stay alive*' (colgando retóricamente de esta manera los cadáveres de los ahogados en el Río Bravo y los muertos de sed en el desierto para que sirvan de escarmiento). Pero son muchos los mexicanos que saben que *to stay alive is to move*. Económicamente, culturalmente, lingüísticamente, sexualmente.<sup>149</sup>

Yo sabía que te ibas a ir, hoy por fin te vi partir,  
yo temía que te ibas a ir, hoy tu voz la oí decir,  
yo me voy de aquí, me voy de aquí,  
no tengo nada que darte a ti.

El otro lado es la solución por todas partes se oye el rumor,  
yo me voy de aquí, te vi partir, hoy estoy sola, sola sin ti.

Ya son dos días que no estás aquí,  
hoy Pedro corre gritando hacia mí  
trae en la mano un diario gris hay una nota perdida entre mí  
que habla de ti, habla de ti.

'Mojado muerto al intentar huir', no dice nada, no hay explicación,  
eras un cerdo oculto en un camión que quiso huir,  
yo lloro por ti, a mis espaldas oigo decir, 'yo lo vi partir', partir, partir...

*Mojado* de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.<sup>150</sup>

Es de resaltar de la misma manera, la forma en como diversos grupos se identifican con la vida existente al otro lado del río Bravo. Un estilo de vida que, al contrario de lo que muchas veces se afirma, no los hace

<sup>148</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Surco - Universal, 1997.

<sup>149</sup> Martínez, *op. cit.*, p. 15.

<sup>150</sup> *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, *Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio*, BMG, 1991.

perder su identidad sino, y en cierto sentido, renovarla. Un chicano tiene un cariño especial tanto por la tierra mexicana como por la comunidad en la que habita, podríamos decir que muchas veces el prejuicio de hacer sentir a un integrante que voluntariamente ha dejado de pertenecer a un país en el sentido geográfico del término como un personaje ajeno, no hace sino presentarnos una vedada noción de desconocimiento de lo que la cultura de la frontera representa.

Si vemos el presente con el lente del pasado mamón, diríamos que la identidad nacional está siendo atacada una vez más por el invasor yanqui *free trader* y que cada parabólica es una amenaza directa al reinado de la santísima Virgen de Guadalupe.

Si vemos el presente con el lente del pasado mamón, diríamos que los chicanos son unos pinches pocos sin ningún derecho a llamarse mexicanos, y que los narcocholos de Michoacán atentan contra el espíritu nacionalista de nuestro México lindo y querido.

Si vemos el presente con el lente del pasado mamón, diríamos: 'qué lamentable que los purépechas vean *MTV*, las noticias de *CNN* y la novela *De pura sangre* en vez de estar cultivando su maicito, descalzos, sin herramientas modernas'.

A los que persisten en pensar que hay una frontera lineal que separa lo que es ser mexicano, indígena, mestizo, chicano, etc., la historia ya los rebasó. Los que persisten en la noción de la 'vida onírica del indígena' niegan el presente del indígena: niegan el hecho de que puede ser -y están modernos como los 'posmodernos' oriundos de cualquier gran urbe del planeta.

[...] El indígena es el que chamea al otro lado y regresa cargando un televisor y una videocasetera nuevos para disfrutar de las películas de Steven Seagal.

Más que pérdida de identidad, vemos la continuación del proceso de mestizaje, en donde el indígena -y el chicano- tienen voluntad propia para armar el paquete cultural a su antojo.

Igual que los mestizos lamentan la supuesta pérdida del pasado indígena, ven con tristeza a los chicanos y su supuesta 'crisis de identidad'. Pero quienes ven en los chicanos una 'pérdida de mexicanidad' no se conocen a sí mismos. El chicano es en muchos sentidos más 'mexicano' que el chilango de clase media, cuya mirada encandilada siempre apunta hacia Nueva York y París.

Así se crea una falsa dinámica: el mestizo clasemediero de la capirucha siente que el futuro está en el norte (en Estados Unidos o en Europa) y que el pasado está en la meseta purépecha (o en la Selva Lacandona o en la Sierra Tarahumara). La verdad es que el tiempo y el espacio ya no reconocen este tipo de fronteras primitivas. El futuro está en ambos lados,

el pasado también, el presente en todos: la parabólica y el cholo en Michoacán, el neoindígena y los equipos de pelota mixteca en California.<sup>151</sup>

Por el fuego y el *thúner*, por tu voz de patrulla  
por la calle sin nombre, por la historia ignorada,  
caigan pues las monedas del honor y la furia,  
por la raza en la esquina, por los veinte cigarros,  
por el humo y la charla, por la luna descalza,  
ven a unirse a la lluvia que nos moja la espalda.  
¡Esta tierra es nuestra, huele a nuestra sangre!  
¡quiero que me entierren justo en la frontera!  
¡ésta tierra es mía como mi mujer!  
¿necesito visa pa' venirla a ver, pa' venirla a ver?  
Por la pinta y el cholo, por la amarga cerveza,  
por el *blues* y la polka, por la guerra entre 'vales',  
pon los tragos que yo invito las otras,  
por la noche en la cara, por el bravo desierto,  
por la risa entre dientes, por el alma de un perro,  
saca pues la viajera que enrojece los ojos.  
¡Esta tierra es nuestra, huele a nuestra sangre!  
¡quiero que me entierren justo en la frontera!  
¡ésta tierra es tuya como tu mujer!  
¿necesitas visa pa' venirla a ver, pa' venirla a ver?  
*El honor y la furia* de José Cruz.<sup>152</sup>

Cuando pareciera que las letras sólo acusan sobre el racismo de los norteamericanos en contra de los inmigrantes mexicanos, nos damos cuenta de que existe un racismo generalizado en contra de todos los grupos diferenciados física o culturalmente, letras en el rock mexicano como *Son del negro* de Matatena o *Soweto* de Tijuana. No hablan del racismo al que se ven expuestos los integrantes de la comunidad negra, sin detenerse a pensar en la pugna política e ideológica que mantienen los latinos en contra de los negros y viceversa.

Este proceso nos crea nuevas utopías y apocalipsis a la vez. Por ejemplo, en el barrio de Compton, al sur de Los Ángeles, cuya fama mundial se debe a las violentísimas pandillas afroamericanas y a los raperos como *Ice Cube y Niggers With Attitude (NWA)*, la población latina -en su mayoría migrantes recién llegados de México y Centroamérica- amenaza con desplazar a la comunidad negra.

Mientras ese cambio demográfico se lleva a cabo, dos realidades opuestas se enfrentan en las calles de Compton. Por una parte, un conflicto de índole racial y de clase entre negros y latinos. 'Pinches mayates' dicen los

---

<sup>151</sup> Martínez, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>152</sup> Real de Catorce, *Contraley*, De Pelos- Musart, 1994.

mexicanos de los negros. 'Fuckin' wetbacks', dicen los negros de los mexicanos.<sup>153</sup>

Todo mundo sabe la historia  
todo el mundo se enteró  
todo el mundo sabe ahora  
¡el desmadre que se armó!  
Lo pararon por andar a alta velocidad  
y le enseñaron lo que es  
la libertad para un negro  
¡ay Rodney por eso te golpearon!  
*Son del negro* de Rafael Montoya.<sup>154</sup>

La constante competencia generada entre diversos grupos raciales y sociales en los Estados Unidos genera a su vez nuevas formas de comunicación y de confrontación en busca de un nuevo espacio para habitar, esto es, la creación de un hábitat que logre convencer al explorador de esos nuevos terrenos. La vida cotidiana en la frontera, según el reflejo de las canciones del rock mexicano, nos hablan por siempre de un estado de confrontación, un estado de confrontación además llevado a cabo en diferentes frentes, cuando no es con la migra, es contra una pandilla rival, contra los racistas gringos o contra los narcos ostentosos, así pertenezcan a la misma comunidad.

Tenemos dos presentes, dos futuros contrarios: la torre de Babel o un nuevo pentecostés.

Lo que nos amenaza con la incompreensión de una nueva Babel es la ruptura económica que hace que grupos 'marginales' compitan entre sí por las migajas del nuevo orden económico, que claramente no ofrece el sueño americano a las mayorías.

A medida que se frustran más y más los sueños de una vida mejor de los mexicanos en Nueva York, los afroamericanos en Chicago, los turcos en Francia, los nigerianos en Inglaterra y los purépechas en Michoacán, aumenta la desesperación y las medidas desesperadas para sobrevivir.

Cruzar la frontera en Arizona con el riesgo de morir deshidratado en el desierto... Entrarle al narcotráfico, a la prostitución, a la venta ambulante, a las mil maneras de participar del mercado negro...

O desquitarse por medio de la violencia entre semejantes -los zacatecanos que se dan en la madre con los michoacanos en Saint Louis; la pandilla de *18 Street* (mexicana) con la pandilla *Mara Salvatrucha* (salvadoreña) en el barrio de Pico Union en Los Ángeles.<sup>155</sup>

Paseaba en mi troca con quemacocos, *parkeamos* la *wawa* y le tocamos al loco que siempre jala con sus compadres, se jala temprano para echar desmadre.

---

<sup>153</sup> Martínez, *op. cit.*, p. 15.

<sup>154</sup> Matatena, *Su Majestad*, Demo - Independiente, 1996.

<sup>155</sup> Martínez, *op. cit.*, p. 16.

Salió de su casa: saco de lana, zapato blanco y pantalón de pana, ¡asi yo me visto si se me da la gana, mejor no te metas donde nadie te llamal Salimos temprano hacia el reventón y nos encontramos a mi hermano Ramón, que nos invitaba de su cerveza mientras gritaba ¡qué buena está la fiesta! Ahí conocimos a algunas muchachas que no estaban buenas ni tampoco estaban gachas y las mandamos a hacer la fila para que nos sirvieran vario tequilas. *The party was plenty full of narcos was plenty full of grass shit and plenty full of guarros*, todos en coches blindados, todos tomados y todos bien armados.

El Loco bebió hasta perder el control, se puso a rapear como el pendejo de Caló y nos gritaron ¡malditos pochos!, nos discriminaron por venir en vocho y yo le dije 'men ya estás muy tomado más vale cholo que mal acompañado'.

La arrabalera estaba hasta el recuveque quería pagarle a la mafia con un cheque, nos presumía de su ropita mientras que el loco les bajaba a su chiquita. Rolando harinazos me dijo algún idiota, se refería a mi amigo el Trota, el loco dijo ¡hey ten cuidado con Edmundo! *You better keep your mouth shut* o mato a todo el mundo.

Se armaron los plomazos y los trancazos, ¡pau, pau, que buenos catorrazos! y les gritaba a todos ¡pecho tierra! Mientras les comentaba ¡qué buena está la guerra!, el Tito me dijo: ese güero mariquete me estaba amenazando con su 3.57, un enano bigotón hijo de la chingada me estaba amenazando con lanzarme su granada.

Llegó el momento de hacer la retirada ¡ay esa puerta está cerrada!, tuvimos que escapar por la puerta principal y le dije a mi chofer que me dejara manejar, le dije 'men, ya estás muy pasado' y el me dijo 'no problema este vocho está tocado'.

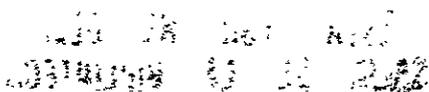
*Mas vale cholo que mal acompañado* de Molotov.<sup>156</sup>

El narcotráfico es una de las actividades que generan mayor idolatría e interés en la frontera. Canciones que recuperan esa crónica de la actividad musical realizada por grupos de norteño o especialistas en corridos populares. El transporte de droga y sus propios ídolos con hazañas cuyo mayor premio es engañar a los encargados precisamente de evitar dicha actividad. Es así como se crean canciones que recrean con nuevo ritmo y nuevo sentido los corridos de narcotraficantes famosos.

Salieron de San Isidro procedentes de Tijuana, llevaban las llantas del carro repletas de marihuana eran Emilio Varela y Camelia la Texana, pasaron por San Clemente los paró la inmigración, les pidió sus documentos, les dijo: ¿de dónde son? ella era de San Antonio, una hembra de corazón. *Contrabando y traición* de La Lupita<sup>157</sup>

<sup>156</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas*, Surco - Universal, 1997.

<sup>157</sup> La Lupita, *Pa' servir a usted*, Culebra - BMG, 1992.



Total, que la interpretación letrística acerca de la frontera es gigantesca y muestra, por lo general, un descontento hacia la actitud que toma el país vecino del norte para con los mexicanos. Sin embargo, mientras siga existiendo una sociedad con problemas socioeconómicos como la nuestra siempre seguiremos dependiendo de alguna u otra forma del apoyo que ese país pueda otorgar, ya sea en el plano político de alta esfera, como en el empleo mal remunerado y sin prestaciones sociales que otorga a los inmigrantes. A fin de cuentas, por la actitud y el papel que tiene el vecino del norte en la economía no solo nacional sino mundial, cabría perfectamente la descripción que José Manuel Aguilera hace de éste en la letra de su canción *Reptil*.

Esta es la cosa más extraña que ha ocurrido en todo el continente americano,  
es un nudo perfecto, una máquina ciega, un laberinto borgiano,  
puede ser sutil o transparente, a veces una bestia prepotente,  
pero no intentes ponértele al frente, pues si te acercas te aplasta,  
no hay movimiento, no hay acción ni beneficio, no hay transa, no hay transa,  
no hay transa,  
el lugar donde no alcanza es un gran pedazo omnipresente [...]  
Este dinosaurio no se muere y cuando en algún lado pierde con la otra mano  
arrebata.

*Reptil* de José Manuel Aguilera.<sup>158</sup>

### **2.2.3 Entre sangre, balazos y noticiarios amarillistas: la nota roja en las letras del rock mexicano**

Suben a la micro y me quieren asaltar  
pero con lo que tengo los puedo matar  
se van acercando, me voy preparando  
guardo la plata, la bala estoy pasando,  
se sienta uno al lado y otro adelante,  
me pregunta la hora, digo 'doce' al instante,  
me quita el reloj con cara sonriente,  
le doy dos balazos en medio de la frente,  
el otro me mira y comienza a sudar  
le doy dos balazos pa' que deje de llorar,

*U know?*

*Gangster* de Los Tetas.<sup>159</sup>

La violencia ha sido una constante en las letras del rock sin importar su nacionalidad ni su ubicación en el tiempo, sin embargo, a finales de siglo pareciera que esta temática se recrudeciera de manera interesante. El rock mexicano ha mostrado, como un reflejo, todas las influencias externas que el propio medio social le presenta. La aparición de

<sup>158</sup> La Barranca, *El fuego de la noche*, Opción Sónica, 1996.

<sup>159</sup> Los Tetas, *Mama Funk*, EMI ODEON CHILENA, 1995.

noticiarios especializados en nota roja además de la larga tradición escrita que tenemos con respecto a este tema han coadyuvado a crear un escenario en el cual las canciones que hacen referencia a hechos violentos han encontrado terreno fértil. Las referencias a medios escritos con una tradición importante en este tipo de publicaciones se hace patente en las canciones del rock mexicano.

La Lola paciente mendigaba,  
sufría, su jefe la obligaba,  
con ella sacaba buena lana,  
la pobre era jorobada.  
Su madre le metía al talón,  
era perversa y de mal corazón,  
su hermano vivía en el reventón,  
él era lilo, amante de un panzón,  
ese día pasaba normalmente,  
cuando su padre atacóla de repente,  
violóla con un deseo demente,  
y ella quiso morir en ese instante,  
mató a su padre cuando éste la seguía,  
mientras su madre con su hermano le ponía,  
pensó que a ella jamás la encontrarían,  
hasta que al fin la halló la policía.

(Alarma! Alármala de tos, un, dos tres patada y coz)

*Alármala de tos* de Armando Vega Gil/ Sergio Arau/ Francisco Barrios.<sup>160</sup>  
El discurso de la nota roja abunda en la miseria humana como estilo de vida. Las historias escabrosas originadas en cuartos oscuros y malolientes que proliferan en las zonas marginales de las grandes urbes parecen ser los sitios preferidos para que se lleven a cabo los más horribles crímenes y para que la prensa, de cualquier naturaleza, se regocije con ello. La nota roja en la búsqueda constante del escándalo, de la sangre a borbotones y del cinismo como principal característica de estos personajes urbanos hundidos en la falta de perspectivas económicas y el analfabetismo, la justicia como 'ley del talión' en manos de los que menos justicia reciben.

Encontraron a don Goyo  
estaba muerto en el arroyo,  
amarrado con majahua,  
lo encontraron muerto en el agua.  
Que lo mataron por celos,  
eso fue lo que me dijeron,  
eso fue lo que oí,  
yo no estaba en el arroyo

---

<sup>160</sup> Café Tacuba, *Avalancha de éxitos*, WEA, 1996.

cuando mataron a don Goyo,  
yo no estaba ahí.  
La mujer de don Goyo,  
ni siquiera estuvo en el velorio,  
dicen que se fue con el ojete,  
ese asesino me dejó con el paquete,  
que se la llevó pa'l otro lado  
y olvidando lo pasado yo me jodí.

*Don Goyo* de José Fors (basada en *Ese muerto no lo cargo yo* de Graciela Arango de Tobón).<sup>161</sup>

La desigualdad social toma carta de naturalización en los escenarios gigantescos e hiperrealistas de la megaurbe. En esos escenarios en donde las ambulancias recorren los caminos de asfalto buscando a las víctimas de la imprudencia o del exceso étlico. Todos los pretextos de la nota roja se originan en el exceso, un exceso que llega muchas veces a tornarse trágico y cotidiano de tan acostumbrados que estamos a las telenovelas y a las películas de *Pepe el Toro*, encerrados en el deambular por las páginas centrales de *La Prensa* o, control en mano, en el constante *escanear* de los canales de televisión llenos de noticiarios en donde la miseria humana y la impunidad del poderoso son llevados en vivo y en directo a la 'Gran Familia Mexicana'.

Poco de sangre roja sobre un gran auto nuevo,  
poco de sangre roja sobre un gran auto blanco,  
nada más bello ni más lujoso  
tan poderoso como un gran auto nuevo.  
Y Junior lo admira y se imagina  
que su auto nuevo es un caballo blanco,  
y él se siente un rey valiente,  
tan poderoso que nada lo detiene.

José trabaja en una esquina con otros niños  
limpiando parabrisas, corre a un carro, corre a otro,  
jabón y trapo y muy pocas monedas,  
y él se siente como en un juego que no divierte,  
corriendo entre autos nuevos.

("Ahí está en la calle brilla como el sol, en su auto nuevo que orgulloso va,  
vuela por la calle a gran velocidad, todas las personas lo miran pasar,  
limpiaparabrisas cruza sin mirar, un niño no puede el auto esquivar,  
sólo se oye un grito, golpe y nada más, demasiada sangre en esta ciudad".)

*Un poco de sangre* de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.<sup>162</sup>

Así es como la nota roja ofrece en 1997 el primer 'disco conceptual' basado en las peripecias de los reporteros de *Duro y directo, Ciudad*

<sup>161</sup> Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra - BMG, 1994.

<sup>162</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El circo*, BMG, 1991.

*desnuda, A sangre fría, Visión urbana* y tantos otros programas televisivos y radiofónicos que se valen de la nota roja para vender licores y electrodomésticos a crédito. El grupo Sekta Core lanza en este año su disco *Morbos Club*, que desde su título nos previene del contenido. Un (¿mal?) viaje alrededor de diecisiete canciones que nos llevan de la mano por las visiones más apocalípticas del periodismo de color. Títulos como *Una noche en la colonia, La zona del terror, Disturbio, Judicial, Pánico, Destazando cuerpos, Sindikato del Krimen, Masacre*, entre otros, nos dan una idea del contenido de las letras de este disco.

A Ruperta la enterraron viva  
¡qué dolor, cuanta tristeza!  
a Ruperta la enterraron viva  
pero nadie lo sabía.  
Todo el mundo le lloraba  
y ella se agusanaba,  
a Ruperta la enterraron viva  
pero nadie lo sabía.  
Todos la creían bien muerta  
a la pobre de Ruperta,  
así fue como la enterraron:  
dormida y boca abajo.  
*Ruperta de Sekta Core.*<sup>163</sup>

Del Chupacabras de cercana memoria a los especímenes humanos de excepción presentados en *Cristina*, la nota roja se extasia en la sangre presentando *cuerpos mutilados, rostros impersonales, tomas de cámaras de televisión en movimiento caótico, ritmos machacantes de naturaleza hipnótica, terror cotidiano de caminar diariamente por la ciudad que alguna vez fue 'la región más transparente del aire'*, *Sekta Core* se extasia en la descripción puntual, con pelos y señales, de las 'hazañas' de asesinos seriales de Charrotitlán. Una crítica acerca de su disco apunta:

Panfletos rapeados. Culto a la sangre en burda imitación de *Brujería*. Jugar a ser malo con el único fin de apantallar pendejos. Letras políticamente oligofrénicas, irresponsables e impensadas que lanzan consignasseudorradicales como "¡Viva la revolución! / ¡Muera la Constitución!"(?). Calidad musical nula. Loas gritadas a *Duro y directo* y a la nota roja. Sekta que quiere ser *hard core* y no llega ni a *ligh gore*. Un fiasco.<sup>164</sup>

(Hablado / gritado: ¡Extra, extra! Encuentran cuerpos mutilados, al parecer el despiadado asesino mata por el placer de saciarse. ¡Extra, extra! La policía no

---

<sup>163</sup> Sekta Core, *Morbos Club*, El Mazo - Sony Music, 1997.

<sup>164</sup> Chucho Xochiaca, "Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 26.

encuentra rastro alguno y siguen apareciendo cadáveres por toda la ciudad, se exige la captura del siniestro asesino, Delfino sigue vivo y sembrando pánico.)

Me encontré en el camino a Delfino el asesino  
enterrando su cuchillo sin tener ningún motivo,  
su placer era la sangre, le encantaba ver morir,  
matando así a su madre no tuvo a donde huir.  
Se sentaba en la esquina con machete en la mano  
esperando a la vecina pa' matarla con su hermano,  
la mataba muy despacio para ver así la muerte  
la picaba hasta el cansancio, pa' tener un rehilete.

A Delfino el asesino lo metieron al separo  
por dejar un cuerpo por la esquina del mercado,  
Delfino sigue haciendo de las suyas,  
matando muy horrible y ensuciándose las uñas,  
lleva cientos enterrados en el fondo del jardín  
muchos cuerpos mutilados y a los vivos darles fin.

*Delfino de Sekta Core.*<sup>165</sup>

De la parodia al extremo amarillista pasando por la interpretación como un reflejo de la desigualdad social, la nota roja encuentra un lugar bien definido dentro de la geografía letrística del rock en México. Partiendo de las descripciones periodísticas que se hacen en los diversos medios de comunicación,<sup>166</sup> el rock mexicano recrea con pelos y señales las escenas teratológicas que adornan de manera constante las páginas, los sonidos y las imágenes de la nota sangrienta dirigida, más que a un afán informativo, a la derrama económica que reditúa la gran industria del morbo que en nuestro país abarca prácticamente todas las formas de expresión de público amplio (cine, industria editorial, radio, televisión, etc.).

Estabas en la calle cuando todo sucedió,  
se desplomó tu cuerpo y la sangre se salió.  
Una bala traicionera tu alma encontró  
sin deberla ni temerla la tira te dejó,  
la tira te dejó, la tira te dejó,  
pasaron cuatro horas nadie te levantó,  
unos tipos que pasaron te tumbaron el reloj,  
tu sangre por el piso toda se derramó,  
desolado y malherido la tira te dejó.  
Después de ocho horas tu sangre se acabó,  
un borracho que pasaba tus zapatos se llevó,

---

<sup>165</sup> Sekta Core, *Morbos Club*, El Mazo - Sony Music, 1997.

<sup>166</sup> Acerca de la tradición escrita de la nota roja se puede consultar el ensayo que al respecto escribe Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios*, México, Alianza Cien, 1994.

esa noche te marchaste y la historia terminó.  
*Una más de violencia* de Rafael Montoya.<sup>167</sup>

### 2.3 La sexualidad en las letras del rock nacional

Uno de los temas que se presenta de manera más recurrente en el discurso letrístico del rock mexicano es el de la sexualidad. Tratamientos que exploran de manera cruda o ingenua el gran complejo que representan las manifestaciones de sexualidad en el ser humano se presentan indiscriminadamente. He aquí algunos de los temas que abordan.

#### 2.3.1 Educación sexual en breves lecciones: el discurso de las relaciones sexuales

Entra ella y se va desvistiendo,  
lentamente y casi sonriendo.  
Alta, blanca, algo exhuberante,  
dice 'hola' y camina hacia delante.  
Mira al hombre pequeño que se raya  
cuando ella sale de la pantalla.  
Y el hombre la acuesta sobre la alfombra.  
La toca, la besa pero no la nombra.  
Se contiene, suda y después  
con sus tijeras plateadas recorta su cuerpo,  
le corta el pelo, deforma su cara.  
Y así mutilada la lleva cargada a la pantalla,  
justo a la mañana.

*Las increíbles aventuras del Señor Tijeras* de Charly García.<sup>168</sup>

El discurso de la sexualidad es uno de los más interesantes dentro de las temáticas letrísticas del rock en general; de hecho, el nombre de esta expresión artística surge del caló utilizado por los negros para denominar al acto sexual,<sup>169</sup> del cual se desprende una infinidad de

---

<sup>167</sup> Matatena, *Su majestad*, Independiente - Demo, 1996.

<sup>168</sup> Canción seleccionada por Claudia Kozak para el libro *Rock en letras*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990, p. 29.

<sup>169</sup> "Según los diccionarios de *slang* la definición (de la palabra rock) es -por utilizar un término que los norteamericanos han explotado hasta la saciedad en los últimos años- políticamente incorrecta, ya que el verbo *to rock* (balancear, moverse rítmicamente adelante y atrás, mecer) lo emplearon los cantantes negros de blues durante décadas para referirse al acto sexual. En 1922, *Trixie Smith & The Jazz Masters* grabaron la canción que casi unió los dos términos, "*My Man Rocks Me (With One Steady Roll)*", que se traduciría por "*Mi hombre me menea (con un cilindro firme)*", y cuya intención no dejaba lugar a dudas. Esta misma canción la cantó, años después, Mae West sustituyendo *Man* ('hombre') por *Daddy* ('papi'), con lo que añadió nuevas

canciones que tienen como objetivo principal sugerir la realización de una relación sexual o la insinuación para que ésta se realice. En el rock mexicano esto tiene una significación especial, ya que este género musical ha sido en varios círculos sociales rechazado por la connotación directa que hace de las relaciones sexuales. El sexo, como tema siempre presente en la imaginería adolescente y juvenil, encuentra un cauce en las letras del rock nacional que, valiéndose del doble sentido y del humor, ponen música a este aspecto siempre presente de la vida humana.

La otra noche llegaste hasta el final  
inténtalo de nuevo,  
puedes hurgar, puedes cortarme, me puedes doblegar.  
Súbete otra vez, no pienses más, no pienses más,  
alguna zona, algún punto, algo hay.  
Este laberinto no es casual puedes entrar.  
Te deseo al principio, al final o nada más a la mitad.  
Inténtalo de nuevo, te doy ventaja, inténtalo de nuevo, estoy mal.  
Súbete otra vez de Omar Alain Rodrigo.<sup>170</sup>

La sexualidad como una forma en la que se funden todos los temores y todos los deseos, la figura última, libre de sublimaciones y falsas imágenes, tema que difícilmente se presta para metáforas demasiado elaboradas que no sean en algún momento descubiertas, inagotable inspiración y destrucción de artistas en infinidad de disciplinas. Las letras del rock mexicano toman este tema con pinzas y lo elevan a la altura de rito secreto, por una parte, o de exhibición indiscriminada, por otro. Dentro de la primera definición, la masturbación y todos los mitos que surgen alrededor de esta práctica sexual corriente son reflejados en varias canciones de grupos de rock mexicano, aunque quien mejor lo ha logrado ha sido el grupo tapatío *El Personal* con su canción *Niño déjese ahí*, sin dejar de mencionar hechos como el de que el primer disco del grupo Los Lagartos se llame *Confesiones a Manuela*.

Niño déjese ahí, niño déjese ahí,  
que no vas a crecer sano, que te vas a quedar enano,  
que te van a salir muchos pelos en la palma de la mano,  
que va a volar el pajarito, que se va a caer en pedacitos,  
que te vas a enfermar de tos y no te va a traer nada Santa Clós,  
que va a venir el coco, que te vas a volver loco,  
que va a venir el viejo del costal y te va a querer llevar,  
que va a venir un robachicos, que va a venir Sigmund Freud,  
que va a venir el tlacuache, que va a venir Margaret Thatcher,

---

connotaciones y dobles sentidos", Carmelo Arcos, "Los orígenes del rock & roll", *Estrellas del rock*, Barcelona, Altaya, 1996, p. 1.

<sup>170</sup> Santa Sabina, *Símbolos*, Culebra - BMG, 1994.

que va a venir El Personal y se van a poner a tocar.

*Niño déjese ahí* de Julio Haro.<sup>171</sup>

Las prácticas sexuales no se constriñen a relaciones heterosexuales o a la obtención del placer por este único medio. El rock mexicano ha descrito de manera elocuente por medio de sus canciones otros tipos de manifestaciones que tienen que ver con la sexualidad, en donde el masoquismo y el fetichismo se encuentran presentes. Canciones en las que se hacen homenajes al dolor tan particular en la ideología mexicana, por un lado el dolor metafísico que tiene que ver con la larga tradición de canciones de abandonados y cornudos, pero por otro lado el dolor físico que se experimenta en cuerpos, ajenos o propios, para obtener el placer anhelado.

Tú sabes que yo me muero por ti mi vida  
yo me muero por ti mi amor,  
que necesito respiración de boca a boca  
porque en tu boca nació mi dolor.

Yo quiero que me mates con un beso y otro beso para resucitar,  
yo quiero que me des otro abrazo y en tus brazos yo quiero reventar.

¡Ay que me muero por ti mi vida  
yo me muero por ti mi amor!,  
que me matas y me excitas con tanto dolor.

Tu sabes que me apasiona tu persona y esa zona que te quiero morder,  
tu sabes que me vuelves loco con tus gritos y tus arañazos de mujer,  
y cuando fumas y quemas y dibujas patrones sobre mí  
la manera que amas entre llamas y yo me consumo pero yo lo viví

¡qué mas da!  
(¡hiéreme más que me hace tu maldad feliz!)

*El son del dolor* de Cuca.<sup>172</sup>

Las canciones también denuncian de manera clara la falta de una educación sexual apropiada en una sociedad tan mojigata e ignorante a fuerza de tradición. Una sociedad con niños y adolescentes que se debaten entre la duda a todas luces justificada y la necedad de gobernantes, grupos de poder y religiosos que impiden que una orientación sexual directa y sin ambages sea impartida por medio del aparato educativo o los medios de comunicación. A través de una niñez llena de dudas y mitos creados a partir de la ignorancia, se comienza a dibujar la opinión, el carácter y la posición que ante una situación tan seria como la sexualidad tendrá el futuro adulto.

Me acuerdo que era un niño y me acostaba con la criada  
aún era inocente y me violó la desgraciada,

---

<sup>171</sup> El Personal, *No me hallo (y otros cuentos)*, Caracol, 1990.

<sup>172</sup> Cuca, *La invasión de los bláñidos*, Culebra - BMG, 1994.

de sexo en la primaria no me hablaron nada,  
compré pornografía y con mis primas al doctor jugaba.

Las niñas del colegio aburridas preguntaban  
¿por qué juega a escondidas si se ve de maravilla?  
no dices que lo sabes, no dices que lo tienes,  
pero dices que sí sabes que las niñas no lo tienen.

Mi abuela nos llevó alguna vez a la playa,  
mis primas se asustaron al saber que me colgaba,  
pero dije mira niña, mira niña,  
es lo que está de moda y le dicen pirinola,  
las niñas del colegio no saben nada,  
dicen que sí saben pero no les creo nada,  
no saben cómo se usa, no saben ni disfrutaban,  
pero dicen que lo saben y que saben lo que saben...

*Un nuevo juguete de Riesgo de contagio.*<sup>173</sup>

Las alusiones acerca de la sexualidad se encuentran infinidad de veces tras un uso del lenguaje promiscuo y de doble sentido. El 'doble sentido' como la forma más pedestre de la metáfora poética encuentra terreno fértil en las mentes de estos letristas que crecieron (crecen) en un ambiente plagado de albures y piropos que buscan el efecto en la imagen que representa la relación sexual en un metalenguaje del proletariado y el teatro de carpa al que asisten las clases sociales más desprotegidas. Construcciones desprovistas de simbolismos concretos y que aluden más a la imaginería obscena fruto de tantas películas del Güero Castro o programas y cassettes de Polo Polo, las canciones que aluden a las relaciones sexuales tienen, sin embargo, la capacidad de atrapar el deseo de tener un coito en unas cuantas palabras agrupadas en un verso: *muero por entrar en tu sonrisa vertical.*<sup>174</sup>

Así decía un buen electricista a una linda modista  
que estaba enamorada de él:

"por ti, mi negra, por ti mis cordones están pelones de puro amor,  
la otra tarde tras un beso cortito se me fundió el circuito  
y luego con el apagón pedías 'otro beso papito' y yo te dije bajito  
'pero negra, por Dios',

espérate nomás un ratito y en el corto cicuito nos fundimos los dos"...

*El electricista de autor anónimo.*<sup>175</sup>

Uno de los temas que ha interesado especialmente a los grupos de rock mexicano es el de los anticonceptivos, en la mayoría de las tocadas no faltan los condones inflados a modo de globos que se pasean furtivamente sobre las cabezas de escuchas. Es así como la cultura de

---

<sup>173</sup> Riesgo de contagio, *Demasiado peluche*, Opción Sónica, 1997.

<sup>174</sup> Cuca, *La racha*, Culebra - BMG, 1995.

<sup>175</sup> El Personal, *Melodías inmortales*, Mulata Records - Pentagrama, 1996.

los anticonceptivos llega a los discos de rock mexicano mostrando la imposibilidad de relaciones sexuales limitadas por el temor a un embarazo y desplazando ese temor a preocupaciones más aterradoras o complejas como el sida.

(Píldoras, píldoras)  
Lo mejor para ser pocos, lo mejor para ser pocos  
son las píldoras, píldoras anticonceptivas.  
Las hay blancas y rosadas, hay celestes, coloradas  
las hay de todos colores, delicados sus sabores,  
todas brindan con ternura esterilidad segura.  
Actúan como cedazos de posibles embarazos  
dejando pasar al soso y frenando al peligroso,  
en envase, calendario, un invento revolucionario  
indica la porción requerida, la dosis de cada día,  
sin olvidarse ninguna en total son veintiuna...  
*Píldoras de Les Luthiers.*<sup>176</sup>

### **2.3.2 La muerte a fin de siglo: el sida en las letras del rock mexicano**

(¡Resistel)  
No muy lejos de Buenos Aires y en un modesto hogar  
hay almas que están llorando porque Paquito el menor  
contrajo aquél terrible mal, ¡Jesús como salir de ésta!  
No era sólo cosa de maricas' llorando gritó su padre  
y se preguntan en qué pudieron fallar.  
Esa noche nadie habló en la cena, Paco está de malas ¡qué condena!  
¿Por qué unos están tan bien y otros están tan mal?  
*Paquito de Flavio Cianciarulo.*<sup>177</sup>

Es indudable que una de las cosas que más aflige a la generación perteneciente a la última década del siglo y aún la anterior, es el peligro que se balancea como moderna plaga que amenaza, con furia bíblica, destruir a la humanidad. El síndrome de inmuno deficiencia adquirida (sida) es la enfermedad que caracterizará el paso del siglo XX al siglo XXI, una enfermedad que no ha podido ser erradicada, para la cual la ciencia médica no ha encontrado una cura que permita a los seres humanos de esta generación ejercer una sexualidad sin temores o reprimendas. El rock mexicano toma ese terror y esa paranoia acerca de la enfermedad y la transforma en letras que reflejan la preocupación de la juventud por intentar frenar las consecuencias de esta moderna plaga.

<sup>176</sup> La Lupita, *Que bonito es casi todo*, Culebra - BMG, 1994.

<sup>177</sup> Los Fabulosos Cadillacs, *Rey Azúcar*, BMG, 1994.

Nunca pensó lo que le iba a suceder,  
cada que se metía con las chavas de la Merced,  
todo por no quererse proteger nunca pensó que  
se le podría caer,  
(se te cayó el dick, se te cayó el dick)  
*Se te cayó el dick* de Sekta Core.<sup>178</sup>

La forma en la cual los rocanroleros mexicanos han asumido el ser un medio de información para los jóvenes que asisten a sus conciertos o escuchan sus discos, ha sido el de otorgar cierta dosis de información a fin de evitar el contagio por la vía sexual, que como han reflejado los estudios estadísticos y médicos, es la primera causa por la que los seres humanos adquieren esta enfermedad. Otorgando información por medio de sus canciones es como el rock mexicano se une a esta lucha que ya ha cobrado víctimas entre los músicos del rock nacional de esta década, el caso específico de Julio Haro y Pedro Fernández, ideólogo, letrista y vocalista de El Personal el primero y baterista del mismo grupo el segundo.

Pues estaba yo pensando en hacerte el amor  
pero la verdad es que me da pavor, me da culito,  
pues estaba yo pensando en caer enamorado,  
pero la verdad quisiera ver tu certificado  
(se te ve divina pero quién adivina  
si tú tienes la pucha, 'la pucha asesina')  
pues estaba yo pensando en jugarme el volado  
pero en las apuestas nunca he ganado...¡nadá!,  
pues estaba yo pensando que te ves inmaculada,  
qué tal si me equivoco, qué tal si me carga la chingada.

*La pucha asesina* de Cuca.<sup>179</sup>

El terror que inspira la sola idea de la muerte ha convertido al sida en una amenaza constante para la juventud, amenaza que sólo puede ser exorcizada por medio de la información y una cultura sexual adecuada a fin de evitar el contagio. Es así como los grupos de rock mexicano se convierten en fervientes promotores por una cultura sexual informada y por la prevención. Numerosas canciones aluden a las relaciones sexuales condón de por medio. Utilizando el humor y un lenguaje directísimo en ocasiones, el rock mexicano se manifiesta por el sexo protegido, ejemplo de lo anterior son, por citar algunos, las canciones *El enmascarado de látex* (jocosa) del TRI y *Ámame en un hotel* (ilustrativa) de Jaime López interpretada por Cecilia Toussaint.

Dicen que no conoció el amor

---

<sup>178</sup> Sekta Core, *Morbos Club*, El Mazo - Sony Music, 1998.

<sup>179</sup> Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra - BMG, 1994.

dicen que tiene maldito el corazón,  
 dicen que es una mujer fatal,  
 un paso en falso y te vuelves de cristal.  
 Como la fuerza de un huracán  
 y el apetito que tiene cualquier predador animal,  
 con la ponzoña de un alacrán  
 con la inocencia de un niño y bajo la manga un puñal,  
 mira en sus ojos y juega en su juego y verás.  
 Dicen que es como una máquina  
 nadie se salva de una hembra tan voraz,  
 dicen que es como una víbora, beso tras beso propaga su maldad,  
 una catástrofe natural  
 tiene los ojos de fuego y corazón de metal  
 (eres veneno vil y tu mordida es mortal,  
 eres veneno vil de mordedura fatal  
 tras de ese vientre animal, eres veneno vil)  
*Veneno vil* de Franciso Huidobro.<sup>180</sup>

El uso del condón se convierte en la forma más eficaz de protección en  
 contra de la enfermedad, cuando en la actualidad se utiliza la expresión  
 '¡cuidatel' ante una situación de inminente contacto sexual que implica  
 penetración o contacto con fluidos genitales o sangre, la expresión  
 invariablemente quiere decir '¡usa condón!'. La prevención en este  
 aspecto en la actualidad no conoce límites y se vuelve imprescindible  
 hacer, como lo menciona mucha propaganda preventiva del sida, las dos  
 paradas necesarias e incluidas ya dentro del juego sexual: la primera en  
 la farmacia para comprar condones y la segunda en la cama para  
 colocarlos.

Mario se ahogó en la natación por tonto,  
 Mario no pudo conservar jamás,  
 no terminó su digestión del todo,  
 pero no pudo soportar las ganas de nadar.  
 (Plástico, hoy quiero darte  
 plástico, hoy vengo a amarte  
 plástico, voy a vestirte todo  
 plástico, el universo envuelto en plástico porque...)  
 Mario arruinó la vacación por tonto  
 Mario no pudo conservar jamás,  
 nunca se puso el flotador por tonto  
 Mario se fue a vacacionar al más allá...  
*Plástico* de Francisco Hidobro.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Fobia, *Amor chiquito*, BMG, 1995.

<sup>181</sup> Fobia, *Leche*, BMG, 1993.

La sociedad más conservadora y los grupúsculos reaccionarios además de los religiosos han impuesto numerosos obstáculos a las campañas públicas de prevención de enfermedades de transmisión sexual aludiendo argumentos harto insuficientes y contradictorios (quién no recuerda los discursos 'condo-ecológicos' de políticos panistas o las mociones de orden moral impuestos desde el púlpito de Catedral por monseñor Norberto Rivera). Sin embargo, estas manifestaciones lentamente son desplazadas por la necesidad de protección por parte de los sectores más desprotegidos (las mujeres y los pobres, por ejemplo) que empiezan a interesarse de manera importante y a romper con la tradición de sujeción religiosa impuesta durante infinidad de tiempo. Los grupos de rock asumen la responsabilidad y tanto en sus conciertos (muchos a favor del condón y en combinación con instituciones como CONASIDA) como en sus letras muestran esa disposición de orientar a la juventud hacia una sexualidad responsable e informada. Un grupo de rock se llama 'Riesgo de Contagio', por ejemplo. Cabe aquí mostrar un chispazo de ingenio que los jóvenes tienen al enfrentarse a la intolerancia de los que no viven su sexualidad ni dejan a los demás vivirla: Entra un joven a una farmacia con visible urgencia y solicita a una recatada dependienta de la farmacia un condón. La chica, viendo que existen otras personas en el expendio reprende al muchacho: 'qué impertinencia jovencito! ¿Acaso no puede cuidar su lengua?', a lo que el joven responde: 'Creo que tiene razón, déme dos'.

Y ya no tengo dedos, no dejo de escarbar,  
estoy buscando suelo donde descansar,  
porque si no me cuido me puedo lastimar,  
y ya no tengo sueños, no voy a despertar,  
no tengo nada que perder,  
no tengo nada que comer,  
pero tú no entiendes, es como un cáncer,  
es como un cáncer que me invade.  
*Cáncer de Daniel Gutiérrez.*<sup>182</sup>

### **2.3.3 Jotos, putos, bugas, marimachas, lesbianas y gays: el discurso de la homosexualidad en el rock mexicano**

Por única vez estoy tranquilo  
hoy me pongo las tetas y como contigo  
tú sabes mi mente no lo quería  
ésa es la única manera de seguir con vida,  
carroña análoga no eres mi dueña  
si te doy mi cuerpo consigo la leña

---

<sup>182</sup> La gusana ciega, *Merlina*, Manicomio - Polygram, 1996.

a lo que hemos llegado en esta era  
mis hijos sólo comen si visto pollera  
ves lo que soy y me querés mover  
pero en el fondo de mi pecho yo no soy mujer  
*I ain't your women*  
(en el reino en la *plastic ley*  
soy un *plastic gay*)

*En el reino (La hija del esgrima) de Emmanuel Horvilleur.<sup>183</sup>*

Los fastuosos vestuarios y actitudes que diversos personajes de la cultura rocanrolera de los años setenta tuvieron y a los que se les llamó rock *glam* le otorgaron al rock un marcado acento homosexual estéticamente hablando, una pretensión de apariencia andrógina de la cual el Ziggy Stardust de David Bowie es la más fiel representación. Claramente, nuestro país no fue un lugar propicio para que floreciera un estilo como el *glam*; sin embargo, las letras mexicanas incluyen a la homosexualidad como un fenómeno innegable y a todas luces visible. Sin embargo, el discurso que se utiliza para hablar de este tema no es un discurso complaciente ni mucho menos, la agresividad se muestra ácida, irónica, sarcástica y hasta ambigua.

Puto el que no brinque, el que no salte  
puto el que no grite y eche desmadre  
puto el güey que quedó conforme  
puto el que creyó lo del informe  
puto el que nos quita la papa  
puto también todo el que lo tapa  
puto el que no hace lo que quiere  
puto nace y puto muere  
(Amo matón, matarile al maricón  
¿y que quiere ese hijo de puta?  
quiere llorar, quiere llorar)  
*Puto de Molotov.<sup>184</sup>*

Una de las características que tiene el rock mexicano de los últimos años es que se ha propuesto recuperar palabras de uso cotidiano que son consideradas por la sociedad y en buena medida por los medios de comunicación como obscenidades o 'groserías'. El ejemplo de la canción *Puto* del grupo Molotov es una muestra de ello. Censurada de manera total de la radio y los canales de video, esta canción ha sido objeto de múltiples protestas. Aunada al discurso irreverente y crudo de la banda, la canción ha propiciado que se suspendan conciertos y se declare indeseables por la iglesia y grupos conservadores a sus integrantes. En

<sup>183</sup> Illya Kuryaki and the Valderramas, *Chaco*, Polygram, 1995.

<sup>184</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Universal - Surco, 1997.

España, donde la banda ha tenido una aceptación masiva junto a grupos de culto como Def con Dos o Negu Gorriak, diversas agrupaciones *gays* han mostrado una total repulsión en contra de esa canción acusándola de homófoba. Sin embargo, dicha canción no tiene ese significado, como lo han aclarado los integrantes del grupo y como se puede observar al analizar la letra de la canción: el vocablo *puto* ha sido tomado del habla cotidiana al grado de volverse un saludo cariñoso entre hombres (¡qué onda, puto!). La canción toma la palabra para calificar a los cobardes, teniendo como antecedente, sin lugar a dudas, la denigración que se hace del homosexual; así es como una palabra que es humillante en su origen se convierte, con otro significado, en denigrante y calificante de la cobardía sacudiendo de sí las implicaciones homófobas que pudiera tener.

Desde que te vi me sorprendí de verte tan feliz,  
ahora que te vas te veo detrás, ay que cambiado estás,  
desde que te vi me sorprendí de verte tan feliz,  
dime cómo fue, donde quedó tu cuerpo tan viril.

Una noche oscura y febril, ¡ahí se decidió!  
preso del deseo por saciar toda esa pasión,  
le sobraba un trozo de amor  
y faltaban montañas junto al corazón,  
separó las piernas y así dejó abiertas  
las puertas a esta canción de amor.

Desde que te vi me sorprendí de verte tan feliz,  
ahora que te vas te veo detrás, ay que cambiada estás,  
ella se alejó, se despidió, se fue cantando así:  
'ahora soy feliz, feliz, feliz, feliz sin mi lombriz'.

*Desde que te vi* de Eduardo Green, Daniel Kritoser, Oscar Ortiz, Andrés Haro y Pilar Reyes.<sup>185</sup>

En la búsqueda constante de la humillación a partir de la diferencia, el rock mexicano hace su interpretación de la homosexualidad desde dos puntos diametralmente opuestos: por un lado la solidaridad y por el otro el total rechazo, es así como las letras hablan de los homosexuales sin, en ningún momento, bajo ninguna circunstancia, asumirse como tales. Canciones como *Desde que te vi* del Personal o *Rafael* de Maldita Vecindad nos muestran esa cercanía que los autores establecen con sus personajes; en el primer caso, el homosexual que decide cambiar de sexo y en el segundo, aquel que es abandonado por su pareja. El rock mexicano, en su afán de mostrarse tolerante y en su faceta de solidaridad, no externa juicios de valor, no establece su posición moral ante este tema, cosa que sí ocurre, de manera cruda, con aquellos que

---

<sup>185</sup> El Personal, *Melodías inmortales*, Mulata Records - Pentagrama, 1996.

presentan una posición contraria, la del rechazo automático y beligerante.

Acuérdate, acuérdate de Rafael  
vivía en la otra calle, en el número tres,  
ayer me lo encontré vestido de mujer,  
la gente nos miraba y fuimos a un café,  
él estaba bien, me hablaba de Carlos dos años junto a él,  
él estaba bien, muy bien  
un nublado día Carlos se fue.  
Ahora sigue solo, solo Rafael,  
cuando se separaron no supo bien que hacer,  
me dice desconfiado tú no vas a entender  
ahora estoy contento vestido de mujer,  
él se despidió, apagó su cigarro, un rápido adiós.  
Él en el café, la gente lo miraba meterse en la calle.

*Rafael de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.*<sup>186</sup>

La situación de los homosexuales dentro de la sociedad mexicana se reduce a una sola palabra: persecución. Pareciera que la mentalidad social se hubiera detenido a principios de siglo en donde los homosexuales eran víctimas de escarnio y humillación pública, donde el clóset es la única opción de pasar por 'normal' y poder caminar tranquilamente en la calle. La persecución es visible en tanto ésta sí es permitida y promovida por la ideología sexual de la moral conservadora y retrógrada que intenta a toda costa implantar modelos de comportamiento sexual acordes con los lineamientos establecidos por la jerarquía religiosa y los moralistas militantes de la intolerancia y la estupidez.

¿De qué andamos huyendo si no hemos hecho nada?  
amigos desaparecidos ¿dónde están para ayudarnos?  
podré olvidar mil veces mi nombre, mi recuerdo  
podré olvidar esa cara que me sigue  
¿de qué andamos huyendo si no hemos hecho nada?  
somos los escondidos en el armario  
será mejor que no escuchen lo que hablamos  
aunque lo que decimos no es novedad  
y cada día una cara nueva  
que me habla de cosas que debo recordar  
y cada día una cara nueva más,  
no me suena familiar, debo recordar.  
Somos los escondidos  
somos los perseguidos.

---

<sup>186</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, BMG, 1990.

La homofobia instituida como deporte nacional se inculca desde la infancia en hogares en los que la diversidad sexual suena extraña y anormal. Aberración que, según sus detractores, no es particular de la homosexualidad masculina sino que alcanza por igual a la homosexualidad femenina. Mientras los homosexuales varones han conseguido por diversos medios su reconocimiento en una sociedad que aunque los rechaza, reconoce de su existencia y las actividades que realizan, en el caso de las mujeres es más frecuente encontrarse con el clóset como la fortaleza ante la cual la reprobación no pasará. Las lesbianas que se asumen como tales encuentran un muro que parece infranqueable y ante el cual cualquier razonamiento pierde sentido. No se puede negar que, ante la inminente llegada del siglo XXI, los homosexuales (que se agrupan como bloque en el llamado *movimiento gay* en el cual se confrontan las visiones de estas personas que tienen formas de expresión de la sexualidad diferentes a las de otras gentes y que han llegado a instituirse como promotores de actividades culturales en las cuales afirman su identidad, como la *Semana Cultural Lésbico - Gay* que se lleva a cabo anualmente en el Museo Universitario del Chopo) se han convertido en parte innegable de la vida, nocturna principalmente<sup>188</sup> y cotidiana en menor medida, de las grandes urbes, lo que no implica que en las zonas rurales no existan personas que se inscriban dentro de estos movimientos de reivindicación de los derechos humanos relacionados con la libertad sexual.

Pinche Lupita te fuiste con Juanita  
nomás te gusta andar atrás de pura señorita  
marimacha, tras las muchachas  
la mueven los colores rojos y unas buenas nachas  
labios pintados de color morado  
le gusta que los besen unos de color rosado.  
(...) Pinche Lupita, pinche culera  
pinche Lupita, puta ramera  
pinche Lupita, pinche liviana,  
pinche Lupita, pinche marimacha.

Después te contaron que se la encontraron  
en las piernas de una güera allá en el otro lado

---

<sup>187</sup> Julieta Venegas, *Aquí*, BMG, 1997.

<sup>188</sup> La vida nocturna de la ciudad de México y una crónica por diversas manifestaciones de la homosexualidad se pueden leer en la excelente novela, de Guillermo Fadanelli, clasificada dentro de los parámetros de la *literatura basura mexicana*, *No te enojés Pamela*, Barcelona, Daimon, 1996; además de toda la narrativa de Luis Zapata (*El vampiro de la colonia Roma*, *Ese amor que hasta ayer nos quemaba*, *De pétalos perennes*, *Hasta en las mejores familias*, *En jirones*, etc).

muy buena la güera como la Pamela  
la mejor ruquita que había dicho 'me es vieja'  
y se la toparon casi en cualquier antro  
si no tienes cuidado se roba el mandado,  
le gusta la reserva de cualquier cosecha sea güera, sea negra,  
ella sí que se entrega.

Chingada madre, ya no las hacen como antes  
ahora son livianas y hasta tienen sus amantes,  
allá en el rancho se llaman machorras,  
marimachas quizás pero son machorras,  
se ponen pantalones se salen a los bailes  
a ver a quien atrapan, a quien no le guste el sable.

*La Lupita* de Control Machete.<sup>189</sup>

#### **2.3.4 Del odio al amor hay más de un paso: el discurso de la misoginia**

No llevo para mi casa una mujer baracunatana  
porque pueden pensar que estoy loco, loco, loco,  
anoche te ví había otro que te llegaba  
montaste su moto metiendo chicle también galleta  
prendió su motoneta  
y te largaste con el mono del chicle, el overol y la chaqueta.  
Por eso tū eres: garincha, metechera, abeja, begaja, culera, guarincha,  
carosa, morronga, farisea, morsovia,  
baracunata, cucharamí, baracunata, baracunatana,  
con el mono de la moto de la novia que tenía  
y le ponía serenata.

*Baracunatana* de Andrea Echeverri.<sup>190</sup>

El movimiento del rock como manifestación artística de niveles internacionales casi siempre ha mostrado una posición de lejanía con respecto de las mujeres. No obstante que muchas de las propuestas más originales e interesantes dentro del universo creativo del rock han sido hechas por mujeres, el rock en general ha tenido la tendencia de ser un género interpretado y recibido por escuchas varones con mayor intensidad y tomando en cuenta patrones cuantitativos. Dentro de las letras, las mujeres aparecen o bien como el objeto del deseo al cual se debe de llegar con palabras melosas y melodías lentas, o bien el objeto del desprecio por parte del machín que empuña la guitarra eléctrica como extensión de sus ilusiones fálicas. Variadas manifestaciones del rock, en cuanto al contenido letrístico, se basan en el rechazo y odio sistemático hacia la mujer como objeto susceptible de ser rebajado a la categoría de objeto reciclable.

<sup>189</sup> Control Machete, *Mucho barato*, Manicomio - Polygram, 1997.

<sup>190</sup> Aterciopelados, *La pipa de la paz*, BMG Colombia, 1996.

*You tried to meterter con el Huidos*  
*but we'll know que sus orgasmos son fingidos*  
 pues todos sabemos que *your pussy*  
 es más grande que meterse en un *jacuzzi*.  
 Pensaste que yo quería contigo  
 buscando el anillo que se le perdió a un amigo  
 no sabes ni cuánto me divierte  
 que me quieras tanto por checarte el aceite  
*and now you only want to mess with Tito*  
 pero el solo quiere que le chupen el pito  
 y lo dejas con la pinga bien parada  
 y a la hora de la hora ya no le chupaste nada.  
 Por eso te dejo mojada  
 un poco vestida y muy alborotada  
 contigo yo no quiero nada  
 perra, hija de la chingada  
 porque antes estabas delgada  
 con los pechos firmes y las nalgas bien paradas  
 pero ahora estás muy aguada  
 ya no hay quien te quiera y estás amargada  
 contigo ya no siento nada  
 golfa, golfa interesada  
 (quitate que masturbas  
 quitate, quitate que masturbas  
 perra arrabalera, perra arrabalera)

*Quitate que ma'sturbas (perra arrabalera) de Molotov.<sup>191</sup>*

La misoginia, según definición otorgada por el diccionario, se refiere a 'la aversión u odio a las mujeres',<sup>192</sup> odio que se manifiesta de diversas maneras y en donde, por lo regular, los extremos se tocan. Así tenemos por ejemplo, como manifestación de odio, la posición tomada por diversos varones al asumirse dueños de los actos y las decisiones de las mujeres, de constreñir sus actividades solamente a aquellas en las cuales ellos estén de acuerdo. El machismo, como una forma tácita de desprecio hacia las mujeres al declararlas ineptas e incapaces de tomar decisiones por sí solas, se convierte en una forma de misoginia, la más corriente y común que trata de disfrazarse bajo argumentos que aluden a la responsabilidad familiar y la tradición. Tradición que les permite a los varones—machos (el estereotipo del macho mexicano es esa figura de un charro con pistolas, sombrero y una botella de tequila que se hiciera tan popular durante el desarrollo de la Época de oro del cine nacional) golpear a sus esposas—hijas—hermanas—nunca madre (esto

<sup>191</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Surco - Universal, 1997.

<sup>192</sup> Larousse, *Diccionario básico de la lengua española*, México, Larousse, 1989.

es la madre del golpeador), designar los roles sexuales, sociales, laborales y un largo etcétera.

De vez en diario hay que pegarle a la mujer  
para que sepa quién es el hombre  
las hembras quieren adueñarse del poder  
y que nos manden no tiene nombre.  
(No sean ingratos no le peguen a patadas  
hay que pegarles con la fuerza del amor  
hay que dejarlas suavécitos desmayadas  
hay que pegarles en el mero corazón  
hay que pegarle a la mujer, hay que pegarle,  
para que aprenda a obedecer igual que un niño  
hay que pegarle a la mujer, hay que pegarle a la mujer  
hay que pegarle a la mujer con el cariño).  
La hembra usa muy pegado el pantalón  
y al maridito lo trae bien frito  
por eso a diario hay que pegarle un descuentón  
hasta que diga 'ya papacito'.  
(y la que se deja es porque ya le gustó.)

*Hay que pegarle a la mujer de La Lupita*<sup>193</sup>

Octavio Paz, en su disección del carácter del mexicano, establece parámetros interesantes en el análisis del macho, parámetros necesarios si se quiere entender de alguna forma esa obsesión del hombre por dirigir, como destino manifiesto, las actividades de la mujer, basado en su capacidad física, en su fuerza para poder dominar a la otra parte.

Pero además, [el Padre] es el dueño del rayo y del látigo, el tirano y el ogro devorador de la vida. Este aspecto -Jehová colérico, Dios de la ira, Saturno, Zeus violador de mujeres- es el que aparece casi exclusivamente en las representaciones populares que se hace el mexicano del poder viril. El 'macho' representa el polo masculino de la vida. La frase 'yo soy tu padre' no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o conducir, sino para imponer una superioridad, esto es, para humillar. Su significado real no es distinto al del verbo chingar y algunos de sus derivados. El Macho es el Gran Chingón. Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia, y demás atributos del macho: poder. La fuerza, pero desligada de toda noción de orden: el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cauce.<sup>194</sup>

¿Qué vamos a hacer para deshacer y desaparecer  
tu carita de 'Ángel Face'?

---

<sup>193</sup> La Lupita, *Que bonito es casi todo*, Culebra - BMG, 1994.

<sup>194</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 89.

¿Qué prefieres el martillo o la navaja?  
 ¿Qué vamos a hacer?  
 Vamos a amarrar para disecar tu piel de camaleón.  
 ¿Qué prefieres que te entierre o te incinere?  
 (Mi cadáver favorito  
 mi cadáver tiesecito  
 mi cadáver favorito)  
 Vamos a jugar para triturar tus manitas de algodón  
 ¿qué prefieres, quemadas o aplastadas?  
 Vamos a arrancar para masticar tus ojos criticones  
 Vamos a curar y desinfectar a tu tribu de infelices  
 ¿qué prefieres, en la hoguera o con tus gases?  
 Vamos a borrar, vamos a extinguir tu pose y tu honor  
 ¿qué prefieres, que te quemé o te incinere?  
*Mi cadáver favorito* de Cuca.<sup>195</sup>

Las manifestaciones de violencia contra las mujeres se pueden observar también lejos de la definición del macho. Existen letras que utilizan todas las características del estereotipo para atacar la condición femenina. Pareciera que un temor a caer en actitudes homosexuales hiciera aparecer aberrantes la atención y el esmero que las mujeres ponen en su cuidado personal, la noción de belleza parece chocar de manera estrepitosa con los lineamientos morales del misógino. El excesivo cuidado al aspecto personal se aparece como una afrenta imperdonable, afrenta que sólo puede ser resuelta en términos de violencia: si la belleza estereotipada es el más alto valor para una mujer, entonces la imaginación se dirigirá a destruir de manera monstruosa esa belleza construida con parámetros sociales derivados de la mediatización del aspecto.

Caminando por la vida me encontré con una pervertida que pa' todo me decía  
 que me quería pero yo no le creía porque todo era mentira.  
 Si te duele lo que digo te sugiero que te avientes a un pozo con tu novio el  
 mariposo el escuinle caguengue y baboso que a mi vieja me bajó, me bajó  
 por los chescos y luego me abandonó  
 Que primero me pedía que me viniera y ahora quiere que me vaya, vaya, vaya  
 que cosas tiene la vida mi vida  
 ¿por qué no te suicidas? Que si sigues coge y coge te vas a morir de sida.  
 (¿Por qué no te haces para allá... al más allá?)  
 A ese mundo con el que soñaste, donde seguro que a todos engañaste y si te  
 late y te late cortar, ¿por qué no te cortas las venas? Y con eso apenas la  
 puedes librar  
 Y si te duele tanto y tanto que ya no puedes soportar el llanto, por eso te canto  
 y te canto tanto que ya no te aguantó.

---

<sup>195</sup> Cuca, *La racha*, Culebra - BMG, 1995.

Deberías de tener, de tener un accidente, que te quedas inconsciente pa' que  
veas lo que se siente.

Pues ni tantito me preocupa que me digas que me quieres, porque a mí me  
vale madres, si te enfermas, si te mueres; de un plomazo o de un pasón o de  
un putazo en un camión.

Mal rayo te parta querida por ser una perra mal agradecida.  
Porque la vida me ha enseñado que no vales ni un carajo,  
que por unos cuantos varos todo el mudo te ha ensartado,  
vete al diablo con tu cuerpo, tus caricias y tus besos,  
yo lo único que quiero es que te bajes por los chescos.

Quiero verte de rodillas implorándome perdón  
quiero ver como te humillas, como lloras, como chillas y para verte más  
hermosa deberías de hacerte un corte de cabeza o de pescuezo (¡bien por eso,  
bien por eso!)  
conseguirte un novio bien que le guste dispararte, que le guste dispararte aquí  
en la sien, aquí en la sien.

*¿Por qué no te haces para allá... al más allá?* de Molotov.<sup>196</sup>

La sexualidad sin embargo, es la forma en la cual se manifiesta de  
manera más clara todo ese desprecio de la mujer y en donde se pone de  
manifiesto la intención de interpretar a ésta como un objeto. Dos son los  
pasos por los cuales se lleva a la mujer, dentro de las canciones del rock  
mexicano, a este estadio final de conversión en objeto: la obtención y el  
desecho. El sentido de objeto tiene que ver con el afán del varón por  
obtenerla (es aquí dónde adquiere significado la frase 'hacerla mía'), con  
el trabajo que le lleva a conseguir que la mujer acceda a tener una  
relación sexual; de ahí viene el desecho: después de haber conseguido la  
posesión y después de haber conseguido que la mujer acceda (esto es:  
que se rinda), el misógino sentirá inmediatamente la necesidad de  
desechar ese objeto que ya no presenta ningún interés para él. Así es  
como el rock mexicano trata este tema, quizá de manera inconsciente,  
regocijándose en las imágenes en las cuales la superioridad masculina  
parece indudable. Del desprecio absoluto a la adoración irreflexiva sólo  
hay un paso, y ese paso es el que separa al misógino del objeto de su  
deseo.

Me das un beso y ayer fue solo eso  
y ya no aguanto más, me duele estar tan tieso,  
yo quiero controlarte estrujarte y atraparte  
punto y aparte del arte de amarte.  
(Eres imposible, eres intocable, pero yo soy ¡implacable!)  
Eres poco amable, agárrate del cable  
tú no sueltas nada pero quieres que te hable  
que vamos al cine, que vamos al baile

---

<sup>196</sup> Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Surco - Universal, 1997.

yo sé que estás bien buena pero no pagas la cena.  
(Juega tu jueguito, pronto verás como es que me desquito  
tú te crees una santa, pero esto es un delito, es criminal.)  
Lo consultas con Ana, lo consultas con tu hermana  
siempre me prometes que lo haremos mañana  
el lunes, el jueves, el fin de semana, no sabes lo triste que tengo la macana.  
*Implacable de Cuca.*<sup>197</sup>

### 2.3.5 Veamos la verdad *al desnudo*: la parodia del moralizador

Hay gente mentirosa, hay gente policía  
hay gente de mierda y hay gente que no, gente que no  
hay gente que te dice que tenés que trabajar  
hay gente que te dice que tenés que estudiar  
hay gente que te dice que tenés un problema existencial  
y hay gente que no.  
No quiero ser un *yuppie* con plata  
no quiero ser un *hippie* ni un *fan*  
no quiero que me llenen la cabeza con mierda  
no quiero que me digan lo que debo pensar  
no quiero pensar.

*Gente que no de Todos tus muertos.*<sup>198</sup>

La opresión que el sistema social, a través de las reglas morales, establece para con todos los individuos y en especial con los jóvenes, es uno de los temas que con mayor pasión asume el rock mexicano. Basado sin lugar a dudas en la satanización que se ha hecho del género musical al asociarlo, vía la religión cristiana, con manifestaciones diabólicas o 'anormales' moralmente rechazadas. El rock mexicano se toma venganza vía la sátira y la ironía con esas personas que intentan uniformar las formas de expresión. Una moral cimentada en las más reaccionarias interpretaciones de la religión y la Gran Costumbre pretende inmovilizar las expresiones y sentimientos de una sociedad que no es estática como la mente de estos personajes, sino esencialmente dinámica y radicalmente cambiante.

Es lo mismo otra vez, de Adán y no del pez  
justifica su religión tan sólo por su bella tradición,  
y le gusta ser así y así quiere verte a ti.

No mames, ¿otra vez?

¡tú sabes bien quien es!

En su espacio cubicular él vive su vida circular  
y no se atrevería a vivir ni un segundo  
él quiere reprimir a todo el mundo,

<sup>197</sup> Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra - BMG, 1994.

<sup>198</sup> Varios, *Silencio = muerte (red hot + latín)*, WEA, 1997.

su situación es contagiosa, su moral es asquerosa  
es el borrego que guía la manada, te llenará tu vida de mucha... ¡nada!

*El moralizador de Cuca.*<sup>199</sup>

Los moralizadores, pastores ciegos de un rebaño de sordomudos sin más argumentos que su propia moral retorcida y encajada a fuerzas, se convierten rápidamente en las letras del rock mexicano en personajes de caricatura, en parodias repetidas del padrecito de pueblo aleccionando a la grey sobre cuestiones sexuales sin tener ni la más remota idea de lo que eso significa. La cerrazón ante la diversidad es la característica que diferencia a estos seres de los demás. A fuerza de reaccionarios y militantes, los moralizadores han caído en la trampa de sus propias acciones y declaraciones. Lo que podría constituirse en un primer momento en la expresión de una parte de la sociedad, se convierte en exageración de grupos relacionados de manera muy cercana con la jerarquía de la iglesia católica principalmente.

Es mitotero del mundo entero, de los fisgones es el primero,  
se fija en todo ese es su juego, tiene su lema: juzgar primero.

En nuestra sociedad hay una lacra mortal  
que se escuda en la moral para manipular,  
habla de religión, habla mucho de Dios,  
en sus actos y en sus obras hay un odio atroz.

Injusticia y hambre le parecen normal  
y si ve una minifalda el grito al cielo da:  
'el aborto ¡no!, el condón es peor,  
pues el sida y los hijos son mandatos de Dios'.

(...)'los desnudos ¡no!, en estatuas peor  
¡esa Diana Cazadora es una perdición!'

critica a los demás por falta a la moral  
si se enoja es un ejemplo de lenguaje procaz.

Juan de la Tiznada le gusta manipular,  
Farol de la calle le grita la gente,

oscura su casa, se cree muy decente.

*El vigilante de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.*<sup>200</sup>

La burla como el arma más eficaz en esa lucha desplegada en diversos frentes. Ataques que se dirigen hacia grupos civiles como Pro-vida y su dirigente Jorge Serrano Limón, contra las declaraciones en contra del condón hechas en 1997 en la campaña del candidato del PAN a la gubernatura del D.F., Carlos Castillo Peraza; contra los que quieren vestir a la Diana Cazadora por considerarla obscena; los que queman calendarios de Gloria Trevi en el Zócalo; los que se refugian en la

<sup>199</sup> Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra – BMG, 1994.

<sup>200</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Baile de máscaras*, BMG, 1996.

ignorancia y la desinformación escudados tras un púlpito y una careta alejada de la realidad, contra la Tradición (así con mayúscula), contra la Costumbre y en el último de los casos, contra la Hipocresía.

Somos seres exóticos en su concepto estético  
no somos muy fanáticos de la cuestión política  
¡huy! No sabes el miedo que me da que me condenes  
a quemarme en tu supuesto infierno.  
Así que no me amenaces con tus ojos,  
así que no me amenaces con tus negras intenciones.  
Sé que seres magnéticos en el espacio cósmico  
son personajes cómicos de una historia patética  
así que no me amenaces con tus ojos.  
Tú nos llenabas de paz y consolabas los sufrimientos  
ahora comercias con Dios y nos alquilas los mandamientos...

*No me amenaces* de Francisco Huidobro.<sup>201</sup>

La jerarquía católica se ha ganado por mucho el escarnio y desprecio de multitud de artistas por su ideología retrógrada y estática. Ataques en contra del Papa o de los párrocos que utilizan su influencia para inculcar ideas a los feligreses sin que éstos tengan oportunidad de debatir tales ideas. Una de las cosas en las que pone especial atención el rock mexicano es en las ideas que predicán la condenación como destino para el que ose transgredir los mandatos divinos previamente interpretados por los párrocos. Teniendo como trincheras a gran parte de los medios de comunicación, los púlpitos de las iglesias y un aparato financiado por manos invisibles, estos grupúsculos siguen imponiendo la censura con criterios de la edad media. Sin embargo, algunos músicos del rock mexicano no se han hecho absolutamente opositores a la ideología católica; el culto a la virgen de Guadalupe es una clara muestra de esto. Dos de los grupos que se considerarían más beligerantes en cuanto a establecer una identidad del rock nacional dedican sendas melodías a la guadalupana buscando (ésta es una suposición personal), el aprecio del público menos crítico y asiduo asistente de sus conciertos: el TRI<sup>202</sup> y Botellita de Jerez, el primero con una canción llamada *Virgen Morena*<sup>203</sup>, y el segundo con la canción *Guadalupe*<sup>204</sup>.

No sólo los domingos engaña gente buena  
de blanco enmascarado predica y sermonea

---

<sup>201</sup> Fobia, *Leche*, BMG, 1993.

<sup>202</sup> De fábula la crónica de Patricia Peñaloza acerca del día en que Alejandro Lora estuvo en la Basílica de Guadalupe para cantarle a la virgen, "Dios agarre a Lora confesado", *El Laberinto urbano*, número 8, junio de 1997, p. 32.

<sup>203</sup> El TRI, *Cuando tú no estás*, WEA, 1997.

<sup>204</sup> Botellita de Jerez, *El último guacarrock*, Polygram, 1997.

con máscara de santo, votos de castidad,  
yo no me chupo el dedo ni te llamo Santidad.

(El Santo, el Santo, el Santo Padrecito)

No ese el santo mercenario que reza por riquezas  
no me vendas a mí el cielo con limosnas de pobrezas  
no políticas de santos luchando por la izquierda  
a mí no me chupa el diablo si tu cielo me avergüenza.

(El Santo, el Santo, el Santo Padrecito)

*El Santo Padrecito de Riesgo de Contagio.*<sup>205</sup>

La burla que se hace de los moralizadores no reduce su número; pareciera que esto refuerza, como en *Nazarín* de Luis Buñuel, la fe que tienen en sus ideales haciendo de lado toda lógica. La provocación de la que son objeto parece no hacerle mella; en cambio, si ésta no es efectiva para los moralizadores, sí lo es para los que están en contra de una moral chata y enajenante. Los moralizadores ahora tienen que ser precavidos: “no exageremos las cualidades de la provocación. Ahora son menos los que se dejan provocar, por razones comprensibles. Saben que no evitarán nada, y que, muy por el contrario, acrecentarán las ventas o la fama de lo prohibible”.<sup>206</sup>

Estoy perdido entre las misas de María  
en una doctrina que no entiende libertades  
estoy cambiándome de fases a escondidas  
estoy regado en la misma sobredosis  
estoy perdido en las escamas de tu vida  
estoy quedándome sin sangre herida  
estoy hundido en las palabras sobrehumanas  
en que me digas que me crees y no crees nada  
¿qué voy a hacer si el calor no se olvida con la piel?  
¿qué voy a hacer si el presente distorsiona mi razón?

*El negro cósmico de Saúl Hernández.*<sup>207</sup>

#### **2.4 De besos, apapachos, pasiones y más: el discurso amoroso en las letras del rock mexicano**

Uno de los discursos que se han hecho más populares en todas las épocas y en todos los géneros musicales ha sido el que se utiliza para llevar a cabo el proceso de seducción en las relaciones de pareja. Este discurso del amor toma varias vertientes: las canciones que sirven como declaración de un sentimiento a otra persona, las canciones que describen situaciones comunes dentro de las relaciones de pareja (como

<sup>205</sup> Riesgo de Contagio, *Demasiado Peluche*, Opción Sónica, 1997.

<sup>206</sup> Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1995, p. 177.

<sup>207</sup> Caifanes, *El diablito*, BMG, 1990.

los pleitos) o las situaciones en las cuales uno de los implicados en la relación es abandonado por el otro. Con una larga tradición dentro de esta temática, el rock mexicano ofrece su parte a la música popular a fin de enriquecer el acervo de descripciones acerca del cortejo y las relaciones sentimentales en los umbrales del siglo XXI.

#### 2.4.1 Es hora de decir 'Te Amo': la declaración amorosa

¿Quién es la que viene ahí, tan bonita y tan gentil?

¿Quién es la que viene hacia mí?

Es la que esperaba yo dulce nena de mi amor  
en mi vida he visto algo mejor.

(Esa es mi nena, nena

linda y buena nadie la puede igualar)

Todo está arreglado ella me ha aceptado  
y nos vamos a casar, a casar,

señor cura nos preguntará.

*¿Quién es la que viene ahí?* de Roberto Parra Sandoval.<sup>208</sup>

Todo comienza con una mirada profunda que se diferencia de las otras miradas porque ésta es sólo para ti, sigue la aceleración del pulso sanguíneo, las manos sudorosas, el acercamiento, el ¿quieres ser mi novia?, el siempre difícil momento de debatir las reglas del juego y de ahí, el ritual del amor se empieza a hacer diferente para cada individuo, para cada pareja, ritual que comienza a tomar tantas formas como cabezas pensantes existen. El ritual del amor no es un ritual estático, predeterminado, es un gran monumento que se construye poco a poco y con el mismo número de sacrificios que de recompensas. Decía Neruda: *Es bueno, amor, sentirte cerca de mí en la noche, / invisible en tu sueño, seriamente nocturna, / mientras yo desenredo mis preocupaciones / como si fueran redes confundidas.*

Pude cerrar los ojos mas no pude dejar de verte  
y dejar de dormir mas no dejar de soñar  
puedo callar las voces mas no puedo dejar de oírte  
puedo dejar de ser pero no puedo dejar de estar  
puedo callar mi mente mas no puedo callar mi sangre  
y puedo ser sincero sin dejar de mentir  
puedo quedarme cerca mas no puedo dejar de huirte  
puedo cambiar mi vida mas no puedo cambiarme a mí.

Bésame, hipnotizame  
ya no me importa más  
róbame el alma, hechízame  
bésame, intoxícame  
ya no me importa ser

---

<sup>208</sup> Los Tres, *Unplugged*, Sony Music - MTV, 1995.

un ser sin alma, atrápame  
bésame, idiotízame.

*Hipnotízame de Francisco Huidobro.*<sup>209</sup>

Las letras del rock mexicano toman de la lírica popular de la música romántica mexicana (rica en boleros, baladas, vales) toda la forma de las canciones que habrán de servir como instrumentos en el ritual de cortejo. Es aquí donde la tradición del gallo, la serenata a la luz de la luna, toma significado y se convierte en una forma de transmitir un sentimiento exteriorizándolo, al mismo tiempo que se advierte a los demás, esto es 'al otro', del pacto de exclusividad que se establece con la persona a la cual se le formula la declaración amorosa. La declaración lleva consigo un acuerdo tácito de hacer público el romance a fin de evitar la inclusión en esta relación de personas ajenas a los que establecen este pacto.

Pues a mí me vale madre si no fuiste a la escuela  
y también me vale madre si tú tienes orzuela,  
me vale madre si tienes piojos  
o si por necesitarte tú me sacas los ojos.

(Me vale si eres fiel  
me vale si eres virgen  
me vale si eres cruel  
o si no te distingues  
de una cualquiera)

Pues a mí me vale madre si no tienes modales  
o si tienes hemorroides y problemas triviales  
porque yo de ti estoy bien enculado  
y me vale madre todo lo de tu pasado.

*Me vale madre de Cuca.*<sup>210</sup>

La declaración amorosa, dentro del discurso letrístico del rock mexicano, se inscribe dentro de la exageración y la promesa. El que declara su amor está mostrando vulnerabilidad con el otro, de ahí que exagere las cualidades del sentimiento hacia la otra persona. La exageración tiene que ver también con la naturaleza de la declaración amorosa como una pregunta, como una cuestión de la que depende la autoestima del que pregunta; el amor es sufrimiento y el que ama y declara su amor debe de sufrir lo suficiente como para hacerse digno de recibir una respuesta afirmativa a sus intenciones de tener un acercamiento físico y emocional con la otra persona. De ahí que la promesa sea tan importante, porque ésta va a engendrar

---

<sup>209</sup> Fobia, *Amor chiquito*, BMG, 1995.

<sup>210</sup> Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra - BMG, 1994.

necesariamente una obligación que en determinado momento perderá parte de su encanto.

Me he enamorado de una chica banda  
me he enamorado de su negra piel  
pelos pintados flexi botas negras  
y es de las morras de la secu veintitrés.  
Pelos parados como un penacho  
bailes como ritos a Xipe - Totec,  
su piel morena chichimeca  
pero en el punk ella aún cree.

Yo le di mi amor en un concierto de Atoxxico,  
su padre es de San Juan Chamula  
su madre vino desde Tzintzuntzan  
pero la líder de los sex molcajetes *punk*  
ha nacido en la gran Tenochtlán.

Yo me le acerqué y sus negros labios besé  
y ella solo dijo: ay, ay, ay  
ella solo dijo: ay, ay, ay.

*La chica banda de Café Tacuba.*<sup>211</sup>

Las canciones del rock mexicano que tratan de una declaración amorosa presentan esta situación como algo que se encuentra más allá de la capacidad de comprensión de quien va a oír tal declaración, sea que el escucha se asuma como el declarante o sea que el declarante sea un mudo testigo de la declaración de amor de una persona hacia otra. El grado de exageración que alcanzan las canciones rayan en la melcochez, en lo cursi, en lo romántico a fuerza de inyecciones intravenosas de telenovelas diarias y películas de Marga López, en la siempre intrascendente promesa de fidelidad y abnegación que se pone en duda en el primer momento en que el pacto se rompe sin remedio.

No sabes cómo te deseo  
no sabes cómo te he soñado  
si tú supieras que me muero  
por tu amor y por tus labios  
Si tú supieras que soy sincero  
yo soy derecho y no te fallo  
si tú supieras lo que te quiero  
podría darte todo hasta mis ojos.

Pero tú ya tienes otro  
un tipo frío y aburrido  
un tonto que es un reprimido,  
eso no te pega a ti, no te va.

(Oye mi amor, no me digas que no

---

<sup>211</sup> Café Tacuba, *Café Tacuba*, WEA, 1992.

y vamos juntando las almas  
oye mi amor no me digas que no  
y vamos juntando los cuerpos)

*Oye mi amor* de Fernando Olvera.<sup>212</sup>

Las melodías que acompañan las letras de la declaración amorosa suelen ser lentas, repeticiones desmedidas de compases que se pretenden evocadores hasta rayar algunas veces en el ridículo, la declaración se presenta como el gran acontecimiento, como el recibimiento de la promesa que augura, tal vez, un acercamiento sexual. Las canciones de declaración amorosa buscan el cachondeo, la mirada perdida, el suspiro extraviado, buscan los síntomas que identifican a los enamorados para ahí encauzar sus fuerzas. Por lo regular estas letras tienen implicaciones que insinúan intenciones sexuales, pero en las cuales el amor, como concepto abstracto y multidimensional, polisémico, libreinterpretativo, encuentra razón de ser lo único.

Solos, éramos un par de solos,  
y yo como cualquiera que busca una chica como tú.  
Contigo cualquier momento a solas puede ser toda una aventura,  
es dibujarte en mi piel;  
y sentir de ti un beso intenso.  
(Dame un poco de tiempo  
para saber si entiendo,  
dame un poco de tiempo  
porque creo que esto  
debe ser el paraíso).  
Sin reservas, sin inhibiciones ni prejuicios,  
navegando por la humedad de tu olor a niña;  
y sentir de ti un beso intenso.  
Porque hemos compartido tantos sueños,  
Tanto que hoy, soy parte de ti,  
¿por qué esta noche no es eterna  
y renunciamos al mundo exterior?  
*Dame un poco de tiempo* de Coda.<sup>213</sup>

#### **2.4.2 De abandonados, sufridos y crucificados: el discurso del rechazo**

¿Dónde estabas en los malos tiempos?  
Cuando ni gritando conseguí hacerme oír la voz,  
¿Dónde estabas? Dímelo.  
Como el resto olvidas con facilidad.  
Ciento treinta noches recordé tu cara de ángel  
ciento treinta días lamenté no poder oír tu voz,

---

<sup>212</sup> Maná, *¿Dónde jugarán los niños?*, WEA, 1993.

<sup>213</sup> Coda, *Veinte para las doce*, Epic - Sony, 1995.

¿dónde estabas? Dímelo.  
Ahora es fácil, todo es fácil  
me basta un susurro,  
para que de mi mano comáis  
como haría un perro fiel  
¿dónde estabas?

*¿Dónde estabas? de Rafael Sánchez.<sup>214</sup>*

El rock mexicano confirma la categoría socio-romántica del abandonado. Ser unidimensional y harto estereotipado que reptá entre las imágenes de borracheras de cantina y farras en cabarets de mala muerte buscando el motivo de su temor edípico. El abandonado parece no tener conciencia de su soledad, o estar demasiado consciente de ella, de tal manera que busca la compañía de manera inmediata y sin reparar en las consecuencias que esto pueda tener. El abandonado es ante todo víctima, y esa situación es la que lo redime y lo justifica.

Perdí mis manos por querer tocarte siempre  
perdí los brazos por creer que siempre estarías ahí  
o lo viví o lo soñé, o lo viví o lo viví.

Perdí mis piernas por andar sobre tus pasos  
y en el fracaso me quedé y nunca más me iré  
¿por qué cada vez que te alejas me dejas desangrar?  
¿por qué cada vez que te largas me arrancas, me descarnas?

No, ya no hay más, ya no hay más  
ya cortaste mis brazos, mis piernas y ya no doy más  
ya no hay más,

ya mi carne se encuentra contigo en otro lugar,  
perdí la forma de poder acariciarte  
sólo la boca me quedó para llamarte  
sálvame, no me dejes desangrar  
ya no queda más, no me dejes sangrar.

*La balada de Cuca.<sup>215</sup>*

El abandonado es el sacrificado, el crucificado en las estacas del amor no correspondido. De hecho, la figura del abandonado acompaña al individuo asumido como tal aún antes de la acción misma de abandono. El estereotipo del mexicano, dentro de su imaginería del héroe romántico, se asume como abandonado desde un principio. El abandonado es el derrotado, no importa el lugar en donde la derrota se lleve a cabo: puede ser en la acción misma del cortejo o aún antes, el abandonado lo es en tanto se cree derrotado de antemano. Siempre sospecha la traición; como figura trágica del teatro clásico, sabe cuál es su destino sin pretender cambiarlo, sino regocijarse en él.

<sup>214</sup> La Unión, *Tren de largo recorrido*, BMG España, 1992.

<sup>215</sup> Cuca, *La racha*, Culebra - BMG, 1995.

Mala mujer, sin corazón, sin sentimiento,  
 vas a querer, todo mi amor y mi dinero,  
 me haces caer con ese andar de gata,  
 dame la paz no seas ingrata.  
 Mala mujer si no me matas yo me muero,  
 me haces perder, con tu baraja yo no juego,  
 dime por qué hablas a mis espaldas,  
 por qué será, dime la causa.  
 No te hagas guajira, gozas la mentira,  
 este mundo gira, gira y no termina.  
 Vienes aquí con actitudes de princesa,  
 dueña de ti y sin que nadie te detenga,  
 eres así pero te cuidas la apariencia  
 me voy sin ti, no me entretengas.  
*Mala mujer* de Antonio Márquez.<sup>216</sup>

La característica de origen del abandonado es el sufrimiento, para el abandonado no valen las excusas, las promesas, las acciones, él se sabe traicionado, engañado, humillado. Sin embargo, es precisamente esa humillación la que lo ensalza, la que lo hace sentir superior a los demás, él es el apóstol del sufrimiento. El abandonado ama de una forma diferente, extraña, no ama a la que lo deja, a la que lo rechaza; ama el sufrimiento que ese rechazo o ese abandono pueda otorgarle. El abandonado sufre y goza de la impresión que en los demás causa su sufrimiento, busca de manera enfermiza el consuelo, la consideración. El abandonado es, siendo un poco exagerado, la última encarnación del héroe romántico del siglo XX, encarnación que se vuelve parodia ridícula de una concepción del amor casi perdida.

Ingrata, no me digas que me quieres  
 no me digas que me adoras,  
 que me amas, que me extrañas,  
 que ya no te creo nada.  
 Ingrata, que no ves que estoy sufriendo  
 por favor hoy no me digas  
 que por mí te estás muriendo,  
 que tus lágrimas son falsas.  
 Ingrata, no me digas que me adoras  
 se te nota que en tus labios  
 ya no hay nada que tú puedas  
 ofrecer a esta boca.  
 Por eso ahora, yo sé que veniste  
 porque te acuerdas de mi cariño,  
 por eso ahora que estoy tan triste

---

<sup>216</sup> El Personal, *Melodías Inmortales*, Pentagrama, 1996.

no quiero que nadie me mire sufrir.  
Ingrata, no me digas que me quieres  
tú desprecias mis palabras y mis besos  
los que alguna vez hicieron que soñaras.

*La ingrata de Café Tacuba.*<sup>217</sup>

El abandonado, dentro de las letras del rock mexicano, confronta a su pareja reclamando el desamor, reclamando el rechazo. Sabiéndose víctima, el abandonado se refugia en su propio sufrimiento, se empapa de lágrimas y mocos para salir empapado de una aureola trágica que le confiere un cierto aire de respetabilidad. El abandonado nunca es el cornudo en tanto que no enfrenta otra ofensa más que el abandono mismo; el cornudo sufre por una traición de la que es ignorante en tanto el abandonado se regocija en ese tener la razón de su presagio de la traición. El cornudo es ignorante y sufre, el abandonado sabe y se regocija de ello.

Me cae que no me quieres, me cae que no te creo,  
me cae que tú prefieres los besos de verdad.  
Me cae que me olvidaste, me cae que te recuerdo  
me cae que ayer llamaste nomás para colgar.  
Me cae que no te adoro, me cae que estás mintiendo,  
me cae que nunca lloro pero quiero llorar.  
Me cae que estoy tan loco, me cae que no te entiendo  
que cae que tú tampoco me puedes olvidar.  
Me cae que mis pasiones no duelen como muelas  
me cae que tus cortones me va a asesinar.  
Me cae que por amores tú nunca te flagelas  
me cae que cuando llores hasta vas a rezar.

*Me cae de La Lupita.*<sup>218</sup>

El abandonado es José Alfredo Jiménez, es Pedro Infante, es Jorge Negrete, es Vicente Fernández, es el galán telenoveliero, el único al cual le es dado el don de la lágrima para que nos conmueva sin ser tachado de marica. El abandonado es el borracho al que todos se sienten en la obligación de pagar su borrachera, es el 'ojalá a mí no me pase'. El abandonado es encarnación sola de sí mismo y parodia repetida de la misma causa y el mismo sufrimiento que espera, sin embargo, el momento de la venganza. El abandonado llora, el abandonado gime, el abandonado canta: *Yo sé bien que estoy afuera / pero el día en que yo me muera / sé que tendrás que llorar(...)* Con dinero y sin dinero / hago siempre lo que quiero / y mi palabra es la ley / no tengo trono ni reina / ni nadie que me comprenda / pero sigo siendo el rey.

---

<sup>217</sup> Café Tacuba, *Re*, WEA, 1994

<sup>218</sup> La Lupita, *Qué bonito es casi todo*, BMG - Culebra, 1994.

Otra vez camino sin dirección  
acompañado por la inmensidad  
de otra noche fría y gris,  
y la luna que llena el crepúsculo  
me baña en matices de nostalgia  
al reflejar tu rostro;  
me siento tan triste amor,  
tan infeliz, tan lleno de ansiedad,  
no sé que nos separó  
y cómo negarle a mi corazón:  
(Que aún te amo,  
que aún te extraño,  
los días sin ti son como morir,  
aún te amo.)  
¿Dónde estás? No quiero perderte,  
no sé si piensas en mí como yo en ti,  
me haces tanta falta;  
¿qué vale el orgullo si me siento así?,  
si eres gran parte de mí;  
¿Dónde se supone que debo ocultar  
el dolor que llevo aquí?...  
Aún de Coda<sup>219</sup>

## 2.5 *Soundtracks* literarios incidentales: la literatura en las letras del rock mexicano

En tales ocasiones, no podía evitar la idea de que María representaba la más sutil y atroz de las comedias y de que yo era, entre sus manos, como un ingenuo chiquillo al que se engañaba con cuentos fáciles para que coma o duerma. A veces me acometía un frenético pudor, corría a vestirme y luego me lanzaba a la calle, a tomar el fresco y a rumiar mis dudas y aprensiones. Otros días, en cambio, mi reacción era positiva y brutal: me echaba sobre ella, le

Un niño juega solo en el laboratorio, trae una aguja, y un pájaro atrapado en su otra mano inocente, aterrorizado, pincha en sus ojos una luna firme, ciego de dolor en su vuelo torpe los ojos sin ojos, la casa estaba llena de secretos y el incendio parecía extraño. Amo los detalles, odio generalidades, triste como un loco,

<sup>219</sup> Coda, *Veinte para las doce*, Sony, 1995.

<sup>220</sup> Ernesto Sábato, *El túnel*, México, Pepsa Ed., 1975, p. 73.

agarraba los brazos como tenazas,  
se los retorció y le clavaba la  
mirada en sus ojos, tratando de  
forzarle garantías de amor, de  
verdadero amor.

Fragmento de *El túnel* de Ernesto  
Sabato.<sup>220</sup>

El papel que la literatura juega en el proceso de creación de la lírica del rock en español tiene un arraigo innegable. Si bien la literatura latinoamericana y en especial lo que dio en llamarse el 'boom latinoamericano' ocupan un lugar importante, textos de otra naturaleza han alcanzado el *status* de objetos de inspiración para muchos letristas de nuestro rock. La literatura, cubriendo la extensión que va de la poesía al ensayo político o filosófico, se transforma lentamente en *otra cosa*, en un *soundtrack* de la vida cotidiana actual que escapa de las bocinas del autoestéreo, de la grabadora casera o de los audífonos hipersofisticados de los aparatos de reproducción personal.

Los objetos no deberían tocar,  
puesto que no viven. Uno los usa,  
los pone en su sitio, vive entre  
ellos; son útiles, nada más. Y a mí  
me tocan; es insoportable. Tengo  
miedo de entrar en contacto con  
ellos como si fueran animales  
vivos.

Ahora veo; recuerdo mejor lo que  
sentí el otro día, a la orilla del mar,  
cuando tenía el guijarro. Era una  
especie de repugnancia dulzona.  
¡Qué desagradable era! Y procedía  
del guijarro, estoy seguro; pasaba  
del guijarro a mis manos. Si, es  
eso, es eso; una especie de náusea  
en las manos.

Fragmento de *La Náusea* de  
Jean—Paul Sartre.<sup>222</sup>

De la interpretación personal de mensajes filosóficos del existencialismo por ejemplo, a la síntesis de una historia literaria novelada en unas cuantas líneas, existen caminos afines, pero intereses diferentes. Aunque variados grupos utilizan la referencia literaria como una forma

sus ojos son la mezcla de pecado y  
santidades,

del infierno exquisito y malo cielo,  
te podría matar solo por celos,  
te podría matar solo por celos.

*Sabato* de Flavio Cianciarulo.<sup>221</sup>

Si pudiera dejar de pensar, aunque  
me quede,

aunque me acurruque en silencio  
en un rincón no me olvidaré.

Estaré allí, pesaré sobre el piso.

Soy, soy, existo, pienso luego soy;  
soy porque pienso, ¿porqué

pienso? No quiero pensar, soy

porque pienso que no quiero ser ,  
pienso que... porque... ¡puff!

La existencia es blanda y rueda y  
se zarandea, yo me zarandeo, soy,

la existencia es una caída  
acabada, no caerá, caerá, no

caerá, caerá,

la existencia es una  
imperfección...

*Labios mojados* de Jean—Paul  
Sartre.<sup>223</sup>

<sup>221</sup> Los Fabulosos Cadillac, *Fabulosos Calavera*, BMG, 1997.

<sup>222</sup> Jean Paul Sartre, *La Náusea*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 24.

<sup>223</sup> Santa Sabina, *Santa Sabina*, Culebra - BMG, 1992.

de construirse una imagen que acerque la naturaleza popular del rock a la torre de Babel que es el universo de la literatura, existen grupos que en vez de crear una cierta complicidad en torno a la obra creada a partir de la obra literaria, crean un obstáculo originado en la incompatibilidad del discurso creado y la cultura promedio de su público potencial. Esto es, el código de referencias literarias utilizadas para crear el producto musical chocan de manera estrepitosa con la ignorancia de los escuchas acostumbrados a un discurso que se origina en la misma propuesta del grupo y no en influencias "externas" como la literatura.

Jugaba en la plaza Ajusco y una parte de mí razonaba: ¿Cómo puedes haberte enamorado de Mariana si sólo la has visto una vez y por su edad podría ser tu madre? Es idiota y ridículo porque no hay ninguna posibilidad de que te corresponda. Pero otra parte, la más fuerte, no escuchaba razones: únicamente repetía su nombre como si el pronunciarlo fuera a acercarla. El lunes resultó peor. Jim dijo: Le caíste muy bien a Mariana. Le gusta que seamos amigos. Pensé: entonces me registra, se fijó en mí, se dio cuenta -un poco- cuando menos un poco- de en qué forma me ha impresionado.

Mariana se había convertido en mi obsesión. Por alto que esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo...

Fragmento de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.<sup>224</sup>

Si bien una parte de esos intentos de transportar la esencia de la obra literaria al lenguaje del rock tienen que ver con una afirmación de lo 'mexicano', es cierto que las referencias literarias varían de nacionalidad y de naturaleza. Aun cuando muchas de estas letras se quieren relacionar con manifestaciones culturales de distinta naturaleza (*Una canción para Louis* de Santa Sabina fue relacionada en un primer

Oye Carlos, por qué tuviste que salirte de la escuela esta mañana.

Oye Carlos, por qué tuviste que decirle que la amabas a Mariana. En la escuela se corrió el rumor y en tu clase todo mundo se enteró. Y en tu casa mamá te preguntó si acaso fue tu hermano quien te indujo.

O peor aún, fue Mariana, sí, fue ella quien te lo propuso.

Papá dijo "este niño no es normal, será mejor llevarlo al hospital".

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

*Las batallas* de Café Tacuba.<sup>225</sup>

<sup>224</sup> José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, México, Era, 1993, pp. 33-35.

<sup>225</sup> Café Tacuba, *Café Tacuba*, Warner Music, 1992.

momento con la película del mismo nombre dirigida por Neil Jordan, cuando el origen en realidad, y como lo aclara la autora Adriana Díaz Enciso, se encuentra en la obra literaria de Anne Rice), la obra literaria prevalece por sobre la relación que se le quiera hacer. Sin embargo, existen letras en las que se llega a la obra literaria por intermediación de otra obra musical (La Dosis llega a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez por intermedio de la canción compuesta por Óscar Chávez, Los Estrambóticos llegan a *Espergencia* de César Vallejo por intermedio de Chava Flores y así hasta el infinito). La obra literaria, a pesar de hablar por sí misma, encuentra en otros medios la relación perfecta para darse a conocer a un público no tan habituado a la lectura como disciplina de vida.

Un atardecer, un vampiro se levanta y se da cuenta de lo que ha temido quizás durante décadas: simplemente no quiere vivir más. Que cualquier estilo o moda o forma de existencia que le hiciera atractiva la inmortalidad ha desaparecido de la faz de la tierra. Y no queda nada que ofrezca la libertad de la desesperación, con la excepción del acto de matar. Y el vampiro sale a morir. Nadie encontrará sus restos. Nadie sabrá que ha desaparecido. Y muy a menudo, nadie a su alrededor –en caso de que aún busque la compañía de otros vampiros–, nadie sabrá que él está desesperado. Habrá dejado de hablar de él o de cualquier otra cosa hace mucho tiempo. Desaparecerá.

Fragmento de *Entrevista con el vampiro* de Anne Rice.<sup>226</sup>

¿Cuál es la orilla de la vida humana?  
 ¿Por qué se quiebra por la sed de sangre?  
 ¿Quién me ha ordenado gobernar la noche con esta eternidad a cuestas?  
 Yo iba a morir en el temor divino pero él quería la savia de mis venas  
 No sé vivir y sé que soy un ángel abandonado a su soberbia  
 Mi maldición: andar sin luz, soñar el sol  
 Nocturno dios no hay más credo para mí  
 Nocturno dios, piedad: déjame morir  
 Rojo elixir en mi boca  
 Vida eterna y Dios duerme  
 Déjame beberte  
 Sufro sed de saber  
 Por qué estoy aterrada...

Fragmento de *Una canción para Louis* de Adriana Díaz Enciso.<sup>227</sup>

Podemos encontrar también a escritores profesionales que se acercan a los grupos de rock para componer letras que se diferencian de la demás producción letrística en general por su calidad y la abstracción utilizada

<sup>226</sup> Anne Rice, *Entrevista con el vampiro*, Barcelona, Grijalbo, 1977, pp. 328-329.

<sup>227</sup> Santa Sabina, *Símbolos*, Culebra – BMG, 1994.

al transportar al sonido toda la estructura de la poesía. Escritores y escritoras que manejan con soltura la palabra y la hacen introducirse por caminos cada vez más sofisticados, complejos y por lo mismo interesantes. Resalta el trabajo, por ejemplo, de Adriana Díaz Enciso con Santa Sabina; la escritora ha venido a darle al grupo una personalidad distinta (hablando de la lírica del grupo) a la que tenían en un principio; la mística que imprimió a este grupo musical se aprecia de manera importante en los dos últimos discos de estudio de la banda, *Símbolos y Babel*, en donde la poesía se pasea como por su casa.

Pero la conmoción que causó aquel episodio fue eclipsado esa misma tarde por un espectáculo mucho más impactante, de imborrable memoria, cuando unos alumnos rezagados descubrieron el cuerpo de Greta colgando de uno de los aros de basket-ball. A sus pies yacía la bata verde del internado, sucia y rota, y su desnudez lucía una belleza lánguida, su piel brillando con un fulgor dorado bajo la amorosa luz del atardecer; una belleza escalofriante y perturbadora, quizá porque la muerte la había vuelto inalcanzable. Su cabello pajizo y hecho nudos le cubría el rostro, ocultando de sus ojos un mundo hueco, aburrido y hostil que ya no quería ver, ahora que la fuerza del deseo había logrado entregarle el espejo deslumbrante y puro de su soledad.

Fragmento de "Historia de un basilisco" de Adriana Díaz Enciso.<sup>228</sup>

Temas que se vuelven obsesión, como el suicidio o la contemplación pasiva de la muerte encuentran terreno fértil en los acordes de las guitarras eléctricas y en las voces, privilegiadas o falseadas, de los grupos de rock. Temas en donde se hace presente la preocupación

Lluvia sobre la ciudad,  
moja tristes corazones  
tienen prisa por llegar al centro de  
su soledad,  
yo sonrío, los miro correr,  
una voz dentro de mí  
es aliada de la lluvia  
cuando yo lo escuche más podrás  
voltear en el cristal,  
esa risa caerá en mí.  
Únete dentro de mí, que no cree en  
la muerte ni el final,  
Su locura lo puede salvar,  
Únete dentro de mí, en el otro lado  
de mi mente,  
Sed de aire lo puede salvar...  
*El ángel de Adriana Díaz Enciso.*<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Adriana Díaz Enciso, "Historia de un basilisco", *Las horas y las hordas (Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI)*, México, Siglo XXI, 1997, p. 109.

<sup>229</sup> Santa Sabina, *Babel*, Culebra - BMG, 1996.

generacional acerca del 'no futuro' y lo que se ha dado a conocer como 'Generación X'. En la búsqueda constante de la referencia literaria, los grupos intentan otorgar a su discurso la solemnidad que el tema pueda darle al discurso musical de la banda; esto es, mientras algunos grupos identificados como 'oscuros' buscan sus referencias en la literatura gótica o de terror, otros, identificados en el rubro de 'música latina o del Tercer Mundo' buscan sus referencias en la literatura del realismo mágico o en el ensayo sociológico de la pobreza.

En otra ocasión llegaron una mujer tan gorda que cuatro indios tenían que llevarla cargada en un mecedor, y una mulata adolescente de aspecto desamparado que la protegía del sol con un paraguas... Dos años antes, muy lejos de allí, la muchacha se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había creado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada. Según los cálculos de la muchacha, todavía le faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los gastos de viaje de alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor...

Pasaje de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en donde surge la *Historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.<sup>230</sup>

Así es como numerosos escritores mexicanos y extranjeros se avientan sus palomazos literarios en las letras del rock nacional de manera voluntaria o sin haber vislumbrado esa posibilidad en toda su vida. Un recuento superficial y subjetivo atendido a los caprichos de la memoria

A todas llaman igual pero tu eres  
especial,  
eres reina también por el día,  
es la noche tu lugar, una esquina  
tu portal y la luna tu hada  
madrina,  
y cuando te echas a andar llevas  
contigo un altar,  
al que siempre rezas a escondidas,  
y quisieras escapar a algún lejano  
lugar,  
donde puedas vivir otra vida,  
voy a comprar amor, voy a  
comprártelo,  
oyeme mi reina  
dime cuánto cuesta el viaje...  
*Eréndira de La Lupita*.<sup>231</sup>

<sup>230</sup> Citado por Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, UNAM, 1985, pp. 61-62.

<sup>231</sup> La Lupita, *Qué bonito es casi todo*, Culebra - BMG, 1994.

traería a escritores que, o bien han participado aportando sus textos o bien son músicos-escritores, esto es, que participan activamente en algún grupo musical además de desarrollarse en otros ámbitos como el periodismo o la literatura. Escritores como Efraín Huerta, José Joaquín Blanco, Armando Vega-Gil, José Luis Paredes Pacho, Carlos Monsiváis, Juan José Calatayud, Octavio Paz, Germán Liszt Arzubide, José Cruz, Federico Arana, José Agustín, Arturo Trejo Villafuerte, Jordi Soler, Juan Rulfo, Eduardo Galeano y un largo etcétera.

Todas las canciones son iguales: cuentos de hadas del amor, ensoñaciones cursis y delirantes del sentimiento y del erotismo, pero hay canciones 'más iguales' que otras: las que imponen un modelo, al grado de que cientos y cientos de canciones se dedicarán a igualarlas. La vida, por desgracia, no es una canción, pero hay que vivirla lo fuera, por lo menos cuando la tristeza, la ira, la miseria o la desesperación urbanas llegan al colmo, y nada nos separa del suicidio sino el no poseer una pistola (y tampoco saber usarla) y el espejismo, preferentemente acompañado de una copa, de que la vida podría ser una canción.

Fragmento de "Cuentos rosas para una ciudad triste" de José Joaquín Blanco.<sup>232</sup>

Las navajas sí, pero hieren.

Los ríos sí, pero... mojan.

Los ácidos sí, pero manchan.

Las drogas sí, pero entumen.

Las pistolas son ilícitas.

Con la horca uno saca la lengua.

El gas sí, pero huele feo.

Mejor hacerse a la idea de... vivir.

*El suicida* de José Joaquín

Blanco.<sup>233</sup>

## 2.6 Entre el fusil y la recreación: los covers

Que alguien me diga si ha visto a mi esposo  
preguntaba la doña  
se llama Ernesto y tiene cuarenta años,  
trabaja de peón en un negocio de autos  
llevaba camisa oscura y pantalón claro  
salió de noche y no ha regresado  
y yo no sé ya que pensar  
pues esto antes no me había pasado.

---

<sup>232</sup> José Joaquín Blanco, "Cuentos rosas para una ciudad triste", *Un chavo bien helado (crónicas de los años ochenta)*, México, Era, 1991, p. 48.

<sup>233</sup> Jaime López - José Manuel Aguilera, *Odio fonky, Lejos del Paraíso*, 1993.

Llevo tres días buscando a mi hermana  
se llama Altagracia igual que la abuela  
salió del trabajo para la escuela  
llevaba puestos jeans y una camisa blanca,  
no ha sido el novio el tipo está en su casa  
no saben de ella en la policía ni en el hospital...

*Desapariciones de Rubén Blades.*<sup>234</sup>

Una de las formas más comunes de expresión a lo largo de todos los tiempos en que el rock ha existido es el *cover*; la traducción literal de esta palabra no nos diría nada, el significado hay que buscarlo en el pretexto argumentado para utilizarlo. Un *cover* es una interpretación, una versión que proviene de una base anterior, ya sea ésta letrística o musical. Esto es, un *cover* es la canción resultante de una canción que no es original pero a la cual se le han otorgado características que la diferencian de la versión original. El rock a nivel internacional está plagado de interpretaciones de canciones populares o clásicas (tocadas hasta la infinidad), el ejemplo claro de esto es la imagen de Jimi Hendrix interpretando según él y su guitarra el himno de los Estados Unidos de Norteamérica.

Cómo te extraño mi amor por qué será  
me falta todo en la vida si no estás  
cómo te extraño mi amor que puedo hacer  
te extraño tanto que voy a enloquecer  
a veces pienso que tú ya no vendrás  
pero te quiero y te tengo que esperar  
es el destino me lleva hasta el final  
donde algún día mi amor te encontrará.  
(Ay amor divino, pronto tienes que volver a mí)

*Cómo te extraño mi amor de Leo Dan.*<sup>235</sup>

En el rock mexicano existe una gran euforia acerca de la realización de *covers*, pensados en un momento como pequeños homenajes a las canciones originales; esto se fue convirtiendo en una moda redituable que tenía gran aceptación en las tiendas. El rock mexicano hace *covers* de diversas manifestaciones artísticas y con diferentes grados de asimilación del mensaje original; así es como de un huapango veracruzano se va a los extremos con un *cover* de un mismo grupo de rock mexicano. Las recopilaciones no tardaron en aparecer.

Está cayendo la noche  
el sol se está apagando otra vez  
quiero subirme a un coche  
y hacerlo todo de una vez

---

<sup>234</sup> *Cover* en Los Fabulosos Cadillacs, *El León*, Sony Music, 1990.

<sup>235</sup> *Cover* en Café Tacuba, *Avalancha de éxitos*, WEA, 1996.

no me puedo detener,  
me estoy volviendo loco y yo sí se por qué  
parecemos monitos de un cómic antiguo  
parecemos monitos de un cómic antiguo muy antiguo.

*Monitos de Leoncio Lara.*<sup>236</sup>

La gran sorpresa en el ámbito de los *covers* lo da Café Tacuba que en un afán lúdico recrean canciones que tienen poco que ver entre sí pero que resultan un gran éxito de ventas. La fiebre de realizar *covers* se extendió hasta llegar a verdaderas obras de arte por un lado y engendros abominables por otro. Lo que se inició como un juego dirigido a homenajear a diversos artistas (el homenaje de diversos rockeros mexicanos a Jim Morrison en la película de Alberto Cortés, *Ciudad de ciegos* (1990), al interpretar *The end*; el homenaje de Resorte a Bob Marley con *Exodus*; el homenaje de Cuca nuevamente a Los Doors con *Break on through*; el homenaje de Tijuana NO a The Clash con *Spanish Bombs*; el homenaje de Real de Catorce a Papa John Creach con *Esta noche y un largo etcétera*) se convirtió de pronto en una efímera mina de oro que los casas disqueras quisieron aprovechar en toda su extensión.

Hay azules, hay amarillos, hay cuambiamberas  
en el túnel de las voces que exhalan los femeninos derroches  
hay oscuridad, hay azules, hay amarillos, hay noviembre, hay oscuridad.

Esperó toda la noche la noche pero nunca amaneció  
desesperada voló por los cielos y en esta avenida cayó  
así, ya sin más ni menos abriéndose de capa la cubrió,  
el eco de la risa de las doce,

por una ventana entra el Diabolo por la otra sale Dios,  
y alúmbrenme bien la montaña que voy subiendo tenaz  
y rece si no llegara que llegaré a gritar:

*This is the end, my oldie friend, (bien)*

*This is the end, and only end my friend*

Hay azules, hay amarillos, hay cumbiamberas, hay noche,  
ilusiones en incursiones van penetrando la noche.

*The end* de Jim Morrison.<sup>237</sup>

La fiebre que *Avalancha de éxitos*, el tercer disco de Café Tacuba, levantó en la crítica discográfica en 1997<sup>238</sup> originó toda una producción de

<sup>236</sup> Cover en *Riesgo de Contagio, Demasiado peluche*, Opción Sónica, 1997.

<sup>237</sup> Cover en *Varios* (Saúl Hernández, Santa Sabina y Sax), *Ciudad de ciegos* (soundtrack), BMG, 1990.

<sup>238</sup> Baste señalar que revistas tan prestigiadas como *Spin*, *Rolling Stone* y *Raygun* le dieron menciones especiales al disco durante 1997, por ejemplo Jerome Curchod en el número de febrero de *Raygun* dice: "En América, un enorme país con nombre español, es muy difícil ser escuchado y apreciado sin la ayuda del inglés, la lengua de un pequeño país en el Mar del Norte. Café Tacuba es mexicano. Es grande allá y lo ha sido por largo tiempo. Su música trasciende la identidad cultural porque

'recopilaciones' y discos completos de *covers*. Polygram sacó su *Homenaje a Queen* en donde grupos como Molotov, Fobia, El General, La ley, La Unión, Illya Kuryaki and the Valderramas y otros homenajean a Freddie Mercury y compañía. Poco después salió la recopilación homenaje para The Police con más rockeros latinoamericanos. En México, La dosis lanzó *Radio Acapulco*, un disco mal visto por la crítica pero que mostraba una buena reinterpretación de temas clásicos del arrabal cuyas versiones originales provenían de gente como Rubén Blades (*Pedro Navaja*) o La Sonora Santanera (*Luces de Nueva York*) por ejemplo. Ya en 1998 la disquera independiente Opción Sónica saludó la segunda mitad del año con *TRI-buto*, un homenaje para el TRI en voces de los grupos alternativos más conocidos en ese momento, mientras BMG no se quedaba atrás y lanzó en 1998 un disco de *covers* de José José!

*Spanish songs in Andalucía  
the shooting sites in the days of '39  
oh, please leave the ventana open  
Federico Lorca is dead and gone  
bullet holes in the cemetery walls  
the black car of the guardia civil  
spanish bombs on the Costa Rica  
I'm flying on a dc - 10 tonight*

(Spanish bombs yo te quiero infinito, yo te quiero, oh mi corazón.  
Spanish bombs yo te quiero infinito, yo te quiero, oh mi corazón.)

*Spanish boms de The Clash.*<sup>239</sup>

Es así como los *covers* se vuelven opciones de creación o de recuperación económica según las intenciones de los creadores de tales reinterpretaciones. Los *covers* son una forma de homenajear a músicos que ya no se encuentran vivos pero cuya obra sigue vigente, a músicos que a pesar de seguir con vida se han convertido en clásicos del género, o simplemente en una forma de utilizar el tiempo y el talento de manera creativa. Lo que realmente vuelve novedoso y original a un *cover* es el estilo del grupo dentro de la interpretación que le dé a la canción. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar el excelente *cover* que

---

posee una cercanía muy profunda con lo propio - de la misma manera como Mano Negra lo hizo en Francia hace algunos años. Estos mexicanos mezclan estilos más allá de meras imitaciones. Rocanrolean, rapean, salsean, hacen mambo. *Avalancha de éxitos*, su tercer y más perfecto álbum hasta la fecha, está impactando al mercado norteamericano con la ayuda del más fuerte departamento de promoción 'alterlatino'. Y aún si usted no comprende el español (lástima por usted), ellos son buenos. Son muy buenos. Tienen muchos huevos y, sobre todo, saben lo que están haciendo. Una rara combinación. Y por favor, no se pierda las sandalias de plataforma de su vocalista si es que ellos llegan a tocar en su vecindario\*.

<sup>239</sup> Cover en Tijuana No, *Transgresores de la ley*, Culebra - BMG, 1994.

Molotov realiza a la canción clásica de Queen, *Rapsodia bohemia*, que los raperos rebautizan como *Rap, Soda y Bohemia*, y en el cual hacen alarde de una excelente disposición para romper los moldes y asombrarnos con su original versión. Mientras los covers sirvan para afirmar el estilo de los grupos y no como una repetición insabora, incolora, insensible, de la canción original, esta forma de crear música será válida y siempre interesante.

Querida, cada momento de mi vida  
yo pienso en ti más cada día,  
mira mi soledad, mira mi soledad  
que no me sienta nada bien.  
Querida, no me ha sanado bien la herida  
te extraño y lloro cada día  
mira mi soledad, mira mi soledad  
que no me sienta nada bien, oh ven ya.  
Querida, piensa en mí solo un momento y ven  
date cuenta de que el tiempo es cruel  
y lo he pasado yo sin ti.  
Querida, hazlo por quien más quieras tú  
yo quiero ver de nuevo luz  
en toda mi casa.  
*Querida de Juan Gabriel.*<sup>240</sup>

## 2.7 La canción de los marranos: el discurso de la ecología

No te vayas a la playa que el Caribe está muy raro  
no hay veleros ni hombres rana, bañistas ni marineros.  
(Caribe atómico)

No te bañes en sus aguas tiene espumas sospechosas  
sólo nada el pez plutonio entre las olas de acero y plata.

(Caribe atómico) Mayday mayday  
guardacostas advierten no hacerse a la mar.  
Mayday mayday

puedes pescarte un virus tropical.  
Soplan vientos pestilentes sobre su arena caliente  
el mar brilla radiactivo, es un caldo de cultivo.

(Caribe atómico)  
Del lugar paradisíaco de romance y aventura  
solo queda un mar muerto vertedero de basura.  
*Caribe atómico de Héctor Buitrago.*<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Cover en Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El circo*, BMG, 1991.

<sup>241</sup> Aterciopelados, *Caribe atómico*, BMG Ariola de Colombia, 1998.

El rock mexicano ha encontrado una de sus inspiraciones en la relación existente entre el medio ambiente y la destrucción que a ultranza se hace de éste. Esta defensa que se hace en contra de la destrucción del planeta encuentra vértices interesantes en tanto no es una defensa militante o partidista. La defensa de la ecología siempre ha suscitado una respuesta entusiasta de parte de los rockeros mexicanos. Aun cuando esa respuesta ha sido otorgada, el rock mexicano no tenía los medios económicos ni de infraestructura como para plantear una gran convocatoria o una respuesta del gran público, esto es, una manifestación de gran envergadura por parte de la opinión pública que por lo regular se ha mostrado indiferente para con estos temas. A final de los ochenta y en los albores de la década de los noventa la lucha en contra del funcionamiento de la planta nucleoelectrica de Laguna Verde encontró en noveles promotores de grupos de rock y en los grupos de rock mismo una especie de bandera más por la cual luchar. Recuérdese con respecto a esto la manifestación realizada el 23 de abril de 1989 llamada Festival de Rock Contra la Planta Nucleoelectrica de Laguna Verde,<sup>242</sup> en donde tocó por única vez en público uno de los grupos que se convertirían en mito en el ámbito rocanrolero mexicano: Flema Seca, conformado por varios de los mejores músicos que se encontrarían después disgregados por diferentes grupos: a saber, Saúl Hernández (de Insólitas Imágenes de Aurora, Caifanes y Jaguares en tiempos distintos obviamente), Alfonsó André (igual que el anterior además de La Barranca), Francisco Huidobro (cerebro indiscutible de Fobia), Pablo Valero y Alfonso Figueroa (Psicotrópicos y Santa Sabina) y Eulalio Cervantes Galarza (a) Sax (de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio).

Nosotros somos los marranos  
nos divertimos como enanos  
nosotros somos los cochinos  
nos divertimos como chinos.  
Hay que acabar con esta tierra  
desde la playa hasta la sierra  
hay que acabar con el ambiente  
para que vean lo que se siente.  
Hay que acabar con las especies  
con las aves y con los peces  
que ya no quede nada vivo  
el bosque es nuestro enemigo.

---

<sup>242</sup> En relación a este evento puede consultarse la excelente crónica de Adriana Díaz Enciso, "Rock y huevos contra Laguna Verde", *La puz moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 53 - 56.

Nosotros somos los marranos.

*Nosotros somos los marranos* de Julio Haro.<sup>243</sup>

Aquella tocada nos puede dar una idea acerca de lo que estamos hablando; a partir de ese momento, las manifestaciones a favor de la ecología se demostraron de manera diferente, por un lado la demagógica versión impuesta por los chavos de Maná, por ejemplo, mientras en el lado opuesto la ácida ironía de El Personal de Julio Haro que con su clásico *Nosotros somos los marranos* mostraba el lado lúdico y la protesta en contra de los ecologistas de escritorio y coche con chofer, canción que como afirman Naief Yehya y Rogelio Villarreal, "constituye una excelente burla del ecologismo mamón y chato, de la solemnidad lacrimógena e insoportable de los estoicos defensores de la naturaleza".<sup>244</sup>

Cuenta el abuelo que de niño él jugó  
entre árboles y risas y alcatraces de color,  
recuerda un río transparente y sin olor  
donde abundaban peces no sufrían ni un dolor.

Cuenta el abuelo de un cielo muy azul  
en donde voló papalotes que él mismo construyó  
el tiempo pasó y nuestro viejo ya murió  
y hoy me pregunté después de tanta destrucción  
¿dónde diablos jugarán los pobres niños?  
¿en dónde jugarán?

se está pudriendo el mundo, ya no hay lugar.

La tierra está a punto de partirse en dos  
el cielo ya se ha roto, ya se ha roto en llanto gris  
la mar vomita ríos de aceite sin cesar.

*¿Dónde jugarán los niños?* de Fernando Olvera.<sup>245</sup>

De los grupos que se han visto más inmiscuidos en la defensa del medio ambiente podemos mencionar a Maná y a Azul Violeta, cada uno dentro de su contexto ha participado en diversas actividades en relación a la preservación del equilibrio ecológico en el planeta. Maná ha aportado fuertes sumas de dinero a la organización internacional *Greenpeace* además de participar, junto con grupos como *La Ley* (Chile), *Aterciopelados* (Colombia), *Azul Violeta* y cantantes solistas o grupos *coreográfico vocales* (como se les llama hoy a los grupos de modelos que dizque bailan y dizque cantan) en eventos masivos como el *Festival Música por la Tierra* que se lleva a cabo anualmente en nuestro país.

---

<sup>243</sup> El Personal, *No me hallo (y otros cuentos)*, Caracol, 1990.

<sup>244</sup> Naief Yehya y Rogelio Villarreal, "El Personal, aquí la voz de Guadalajara", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 68.

<sup>245</sup> Maná, *¿Dónde jugarán los niños?*, WEA, 1993.

¿Cómo es que te vas Salvador de la compañía  
 si todavía hay mucho verdor?  
 Si el progreso es nuestro oficio y aún queda por ahí mucho indio que  
 no sabe lo que es vivir en una ciudad  
 (como la gente).  
 Que no ves que eres un puente entre el salvajismo y el modernismo.  
 Salvador, el ingeniero, salvador de la humanidad,  
 está muy bien lo que tú piensas pero porque tú no te acuerdas  
 que la nuestra es una civilización muy avanzada  
 (como dice la gente),  
 que no ves que nuestra mente no debe tomar en cuenta  
 ecologistas, indigenistas, retrogradistas y humanistas.  
 "A mis ingenieros civiles y asociados,  
 no crean que no me duele irme de su lado  
 pero es que yo pienso que ha llegado el tiempo  
 de darle lugar a los espacios sin cemento,  
 por eso yo ya me voy, no quiero tener nada que ver  
 con esa fea relación de acción, construcción, destrucción.  
 Ay, mis compañeros petroleros mexicanos  
 no crean que no extraño el olor a óleo puro  
 pero es que yo pienso que nosotros los humanos  
 no necesitamos más hidrocarburos."

*Salvador de Café Tacuba.*<sup>246</sup>

El *Festival Música por la Tierra* se realiza anualmente en nuestro país. Tuvo su primera edición en 1995 en Huatulco, donde se desarrolló por otro año para después ir hacia Cancún; sin embargo, cuando se intentó hacer este festival en la Ciudad de México la propuesta fue rechazada. Lo que en un principio se pretendía fuera un evento itinerante tuvo que regresar a su lugar de origen, las playas de Huatulco. En un principio el elenco era tan disparate que igual se podía encontrar entre los concursantes a Magneto que a Guadalupe Pineda, a Maná que a Eugenia León. Lentamente lo que inició como un evento dirigido a crear conciencia acerca de la destrucción del planeta se convirtió en un alarde de la mercadotecnia y el oportunismo económico. Lo anterior lo comprueba la nota informativa que aparece en la revista *Nuestro Rock* alrededor del festival de 1997:

Luego de la cancelación del concierto que intentaron hacer en el Palacio de los Deportes hace un par de meses, los organizadores del festival ecologista *Música por la Tierra*, dieron vida, las noches del 14 y 15 de noviembre, a una edición más de este evento en su sede original, las playas de Huatulco. A juzgar por la asistencia que registró, el festival, que en esta ocasión reunió a la baladista Ely Guerra y los grupos Poncho Kingz, Kerigma y Azul

---

<sup>246</sup> *Café Tacuba, Re, WEA, 1994.*

Violeta, el viernes 14; así como a Aurora y la Academia, los colombianos de Ekhyrosis, en lo que fue su primera actuación en vivo en nuestro país, La Gusana Ciega y La Lupita, el sábado 15; al parecer cada vez llama menos la atención del público, y por ende tiene, año con año, menor repercusión en las conciencias de los que oyen de él o asisten como público.<sup>247</sup>

La Ciudad de los Palacios  
va dejando paso al alba  
se va perdiendo la calma  
para cuando el sol asoma  
todo el esplendor decrece  
la gente en las calles toma  
Catedral desaparece  
entre smog y caca de paloma.

*Madrigal de Café Tacuba.*<sup>248</sup>

Así es como la ecología dentro del rock mexicano se va formando una imagen difusa. Imagen que va de los extremos de querer vender boletos para un concierto tomando como pretexto la ecología a una preocupación sincera por este tema. Grupos que no cacarean su posición ecologista o de 'salvadores del planeta', como Café Tacuba, muestran por medio de sus canciones una clara indignación alrededor del daño que se le infringe a cada momento al medio ambiente. Canciones que utilizando la ironía o la franca burla ponen en evidencia ese ecologismo de panfleto a que estamos condenados en las declaraciones por igual de la flamante secretaria gubernamental de Medio Ambiente y Ecología como de los diputados que de verde tienen únicamente su forma de hacer política. Las letras del rock mexicano alrededor de los problemas ecológicos del planeta tienen quizá por un lado demasiada ingenuidad o ácida crudeza, para por otro mostrar desde la ironía y el sarcasmo la inexistencia de una cultura de respeto al medio ambiente en nuestro país. Letras que hablan de construir un mundo nuevo en el que la mano de aquellos que se encargan de destruirlo no pueda introducirse. Un, tal vez, mundo feliz.

Hasta que al fin me llegó después de meses de esperar  
por el servicio postal, llegó,  
llegó todo hecho bolita, metido en esta cajita gris  
llegó mi mundo feliz, al fin,  
no se lo presto a nadie y tú no vas a estar ahí  
no te voy a dejar jugar en mi mundo feliz.  
Voy a ponerle arbolitos y unos cuantos animalitos  
y muchas cosas para poder comer

---

<sup>247</sup> En Corto, "Sin grandes novedades transcurrió el festival ecologista de Huatulco", *Nuestro Rock*, número 40, enero de 1998, p. 10.

<sup>248</sup> Café Tacuba, *Re*, WEA, 1994.

será mejor que en los cuentos, sin fijaciones ni mandamientos,  
y tú no vas a estar ahí, y tú no vas a estar ahí,  
no se lo presto a nadie, no te voy a dejar entrar en mi mundo feliz.  
*Mundo feliz* de Francisco Huidobro.<sup>249</sup>

## 2.8 Conclusiones

Las letras de las canciones de rock no son, por supuesto, todo el rock. Eso lo sabemos todos. El rock es una práctica artística en la que se combinan música, palabras y cuerpos en escena. Pero determinar los modos en que esas tres clases de medios se van mezclando no es fácil.

Claudia Kozak.<sup>250</sup>

Las interpretaciones que surgen de las letras del rock mexicano nos dan diversas cuestiones acerca del origen de las temáticas expuestas, he ahí una pregunta interesante y por demás reveladora: ¿de dónde surgen las referencias culturales vivenciales que dan origen a las letras del rock mexicano o al rock de cualquier otra parte del mundo? En cierta medida, el origen de las canciones se encuentra en la experiencia de aquel que la escribe, indistintamente aparece siempre un personaje dentro de la letra que es el que relata, canta o describe la situación que en la letra de la canción se plasma. Así es como en primera instancia aparece el individuo que transmite un mensaje a través de las palabras convirtiéndose en personaje.

Se diría que tal 'personaje' o voz es el rasgo que mejor caracteriza a las letras del rock. [...] En efecto, es considerable la cantidad de letras que se constituyen a partir de una voz que 'habla' en primera persona singular. ¿Quién dice *yo* en esas letras? Evidentemente en el momento de la interpretación musical ese *yo* sale por la boca de la persona que canta. Pero el *yo* de la letra de una canción no tiene por qué coincidir con la persona que canta; como toda práctica artística el rock 'inventa' sus personajes y sus voces. Es cierto que la mayoría de los temas se producen a partir de la experiencia personal de los autores de las letras, incluso en algunos casos hay referencias biográficas claramente reconocibles; sin embargo, el personaje que habla desde una canción es un ser inexistente construido por la actividad artística. Es interesante notar que si bien se trata de un personaje que por lo general habla en singular, desde su individualidad, la práctica rockera lo convierte en algo así como un personaje colectivo a partir del cual tanto los que producen como los que consumen rock se identificarían. El personaje es así una especie de

---

<sup>249</sup> Fobia, *Mundo Feliz*, BMG, 1991.

<sup>250</sup> Claudia Kozak, *Rock en letras*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990, p. 3.

portavoz de esa diferencia propia del rock. El pasaje de un personaje singular a uno colectivo puede pensarse también a partir de aquellas letras que dirigen su voz a una segunda persona. Se trata de una voz singular que se ofrece para ser compartida por otros. De hecho son esos otros quienes le dan consistencia al *yo*, un intercambio de voces que pone en marcha formas de identificación y pertenencia en el campo de la cultura juvenil. Al definir su propia identidad este personaje suele acercarse a un tipo de marginalidad social ligada a la locura. El rock, esa práctica que diferencia a los jóvenes, se piensa a sí mismo más en los márgenes que en el centro, más parcial que totalizador.<sup>251</sup>

Es así como se puede entender el origen de las letras del rock, letras que abordan temáticas que son diametralmente opuestas a las que toca la música eminentemente comercial o de alcance popular masivo (en los primeros se podría contar, por ejemplo, a los grupos y solistas coreográficos vocales tributarios del *play back* y la promoción sin vergüenza por los medios masivos de comunicación; mientras, en la segunda categoría entrarían, por ejemplo, las manifestaciones que integran la llamada 'onda grupera', música de calidad bastante deficiente dirigida a un público nada exigente que utiliza esta música como fondo del baile o de los rituales de la seducción amorosa). Sin embargo, la pregunta surge de manera espontánea, ¿qué es lo que diferencia a las letras del rock mexicano de las letras de las demás manifestaciones musicales? Evidentemente, la intención y el contenido, además de la forma, dentro de ésta la utilización del lenguaje coloquial de cualquier escucha de esta música tiene una importancia fundamental.

Podría formularse la siguiente pregunta: ¿qué hace que una letra de rock sea precisamente eso, una letra de rock? ¿Ser cantada según un tipo de música? En cierto sentido sí. Sin embargo sabemos que en la actualidad hay muchos tipos de música en el interior de eso que llamamos rock. Aun cuando no aparezca explícitamente en todas las letras, el personaje al que hicimos referencia antes es de gran utilidad en el momento de mostrar por qué una letra puede entrar en la práctica rockera. Además de ese personaje, ¿hay algún tipo particular de lenguaje propio del rock? ¿Las palabras de las canciones son las mismas que las de otras prácticas artístico-verbales, por ejemplo, la poesía? ¿O son las palabras que usamos todos los días? En parte el rock usa las palabras de modo bastante similar al uso cotidiano general, en parte su lenguaje pertenece a una jerga -

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, pp. 19-22.

lenguaje de un grupo o sector social- y en parte también cambia los modos habituales de usar las palabras.<sup>252</sup>

Las letras del rock mexicano tienen las características que se han mencionado líneas arriba, presentan sus temas utilizando un lenguaje que, por lo general, es compartido por los escuchas. Esto no es una regla rígida, muchos grupos utilizan el lenguaje de tal manera que sus letras son verdaderos poemas en donde el habla cotidiana desaparece de la misma forma que las estructuras comunes dan lugar a estructuras más elaboradas estéticamente y auditivamente más agradables (dentro de estos grupos que crean letras más allá de la comprensión del escucha promedio podemos mencionar a Santa Sabina, La Barranca, Sangre Asteka, Caifanes, Oxomaxoma, Consumatum Est, Real de Catorce, Julieta Venegas, La gusana ciega, entre otros).

Las letras del rock mexicano aluden al humor de manera importante, el sarcasmo, la ironía, la burla llana y desnuda son uno de los elementos que sobresalen en todo ese universo de palabras que constituyen las temáticas del rock nacional. Muchos críticos aseguran que una de las partes más débiles para el rock nacional es precisamente la construcción de la parte lírica, esto es cierto pero no general. Si bien existen grupos que tienen deficiencias de composición graves (mayoría arrasadora) existen también grupos que a través de sus letras logran transmitir mensajes por demás interesantes y reveladores (minoría esperanzadora). La importancia de las letras del rock mexicano tiene que ver con la permanencia de temas de interés; en el futuro toda esa producción letrística se convertirá en un elemento de referencia a fin de establecer las temáticas que dominaban a la opinión pública joven de fines del segundo milenio de nuestra era.

---

<sup>252</sup> *Ibid*, p. 22-23.

### CAPÍTULO III

#### Los géneros del rock mexicano

Una de las cosas más importantes que se debe de tomar en cuenta al analizar un tema complejo como el rock nacional, es la de adentrarse en la maraña de ritmos que se están tocando en los diversos lugares en que este fenómeno se presenta. Los géneros musicales que el rock mexicano abarca van de influencias autóctonas a ritmos de otros países, de la sensibilidad de tocar con vituosismo un instrumento como la guitarra eléctrica a manejar con conocimiento de causa un sofisticado *software* o un secuenciador, de los conciertos masivos a los lugares sin mesas y sin servicios sanitarios, de los discos de platino a los *demos* distribuidos de mano en mano, de la sublime y limpia ejecución instrumental a la visceral y descuadrada transmisión de ideas, en fin, de la marginalidad a la comercialización.

La estructura de este tercer apartado es la siguiente: al principio de cada parte se presenta una pequeña referencia histórica acerca del género o el subgénero que se esté estudiando; a continuación se hace un recuento de la escena de ese género dentro de lo que genéricamente hemos llamado 'rock mexicano': historia, grupos representativos en los noventa; para al final de cada tema presentar algunos trabajos discográficos que reflejen ese género dentro de la escena rockera mexicana. La parte que explora los géneros marginales del rock mexicano es reducida en virtud de que estos géneros se encuentran representados por un solo grupo o no representan un movimiento visible con un público consistente, por lo que se incluyen como testimonio de su existencia, pero sin considerarlos fenómenos fácilmente identificables. Va pues.

#### 3.1 En el principio fue el blues

Una de las principales influencias que por siempre ha tenido el rock ha sido la de una música de raíz muy importante y con una carga racial e histórica que traspasa cualquier intento de calificación. Lleno de ejecutantes superdotados, de voces privilegiadas, de historias de arrabal cantadas a flor de alma, el *blues* se constituye en el principio de todo lo que significa el rock.

### 3.1.1 Música de alma negra con sonido a tierra mojada

De pronto, uno dio una voz que nunca había oído; un grito largo, fuerte y musical, que subía y que bajaba, se descomponía en falsetes y que se perdía por entre el bosque, penetrando el aire helado de la noche, como si fuera un toque de corneta. Cuando terminó, otro se apropió de la melodía y luego, otros y otros más respondieron en coro.

*Frederick Law Olmsted, 1856*

*The blues ain't nothin' but a good man feelin' blue  
The blues ain't nothin' but a poor man's heart disease  
The blues ain't nothin' but a woman on a poor man's mind.*

(El *blues* no es más que un buen hombre sintiéndose triste  
el *blues* no es más que el mal del corazón de un hombre pobre  
el *blues* no es más que una mujer en la mente de un hombre pobre)  
*Anónimo*

El África se dibuja en el mapamundi con la misma culpa con que se recuerdan los miles de esclavos que fueron hechos presos en esas tierras. Esclavos negros que más tarde entregarían al mundo toda una variedad de formas musicales que en este siglo dominan la escena de la música popular en todos los países del orbe. Formas musicales que encuentran origen en manifestaciones de sentimientos y diferencias sociales, en represión y salvajes asesinatos, en persecución y estereotipos sociales denigrantes, más aún, en manifestaciones musicales que de principio son consideradas vacías y primitivas, pero que no tardan en ser asimiladas al mercado. Manifestaciones musicales como el *blues*, por ejemplo.

Literalmente, el significado de la palabra que da origen a esta música, *blues*, no diría nada y por el contrario, la naturaleza del *blues* surgiría cuando se le da nombre a un estado de ánimo que no se puede definir con una palabra convencional y se elige una: *blues*. Palabra que denota tanto tristeza y melancolía como algarabía y ánimo festivo, palabra que no tiene un significado único, sino que se mueve de los huecos del corazón al vacío de los estómagos.

Resulta difícil determinar el momento en que el *blues* aparece como una música definida por sí misma como tal; hay que remontarnos siglos atrás para encontrar significado a la evolución de este género. Es con la llegada de los esclavos negros a tierras americanas que se comienzan a experimentar ritmos y formas de comunicación musical en los campos de cultivo norteamericanos. Es en estos campos donde se comienza a cultivar lo que podría llamarse el lamento improvisado del

campo' de los negros que era descrito como un 'trozo de falsete, entre cantado y gritado'. Al respecto, Irving Sablosky escribe,

Este grito espontáneo de gozo, soledad u opresión fue característico entre los esclavos del sur como también lo fue entre sus antepasados africanos; su 'dejo primitivo e inenarrable' acabaría definiendo al *espiritual*, al *blues* y al *jazz*. Hasta en los días anteriores a la Guerra de Independencia, cuando los negros aprendían, esperanzados, la religión del hombre blanco y sus canciones, mucho del 'lamento improvisado del campo' se infiltró en sus canciones. Quienes no estaban familiarizados con él se encantaban con el sabor medio exótico, medio familiar y, a veces, quejumbroso de su canto. Lo que es más, en tanto que el *espiritual* cobraba forma entre los negros, los blancos norteamericanos se acercaban a ciertas características externas de los cantos primitivos de las plantaciones y de los negros, de donde crearían una forma nueva de su diversión: el *minstrelsy* o imitación cómica del canto de los negros.<sup>253</sup>

La Guerra de Secesión fue un punto determinante para la evolución del *blues*, pues hizo que muchos de los esclavos que habían sido liberados acudieran a las ciudades, pero los hombres que llegaban a las ciudades eran diferentes de los negros que siempre habían vivido en éstas.

El fin de la guerra llevó a la ciudad otra especie de negro norteamericano. Los esclavos emancipados de las plantaciones asolados convergían en la ciudad en busca de trabajo; con ellos llevaron la música que los negros habían usado en los muelles y plantaciones: los *espirituales*, los cantos evangélicos y las voces (*shouts*) de sus reuniones religiosas; los lamentos (*hollers*) y cantos de faena de los campos, ferrocarriles, embarcaderos y prisiones y, en general, los juegos cantados y los bailes que habían formado parte de la vida de las plantaciones. Todo lo cual sufrió el influjo de los hábitos musicales de los blancos sureños, no obstante, los esclavos y los libertos tuvieron costumbres musicales privativas que infundían a lo que cantaban o tocaban una vitalidad y un carácter muy peculiares.<sup>254</sup>

El momento preciso del nacimiento del *blues* no se puede precisar ya que, como menciona David Evans:

Nadie puede decir con precisión dónde nació el *blues*, pero los datos sugieren firmemente que fue el algún lugar del vasto territorio que se extiende desde el interior de Georgia y el norte de Florida hasta Texas. Esta zona comprende el sur y después el este de los Montes Apalaches, incluye el valle del Mississippi hasta el norte y el sur de Illinois y el Missouri Bootheel, y avanza hacia el oeste, pasando por alto los montes Ozark para abarcar el sudeste de Oklahoma y el este y el centro de Texas [...] La mayoría de los innovadores del *blues* que llevaron a cabo el desarrollo estilístico de esa música vivían en esta zona o comenzaron sus carreras

---

<sup>253</sup> Irving L. Sablosky, *La música norteamericana*, México, Diana, 1993, p. 54.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 118.

musicales en ella. Incluso hoy día esta zona se mantiene como punto fuerte de actividad en *blues*. Las primeras noticias acerca del *blues* en esta región datan de poco después de comienzos del siglo XX. Si podemos considerar como cierto que estas informaciones describen un tipo de música *folk* que ya había tenido cierto tiempo para extenderse desde su lugar de origen, no es improbable que el *blues* surgiera en algún momento de la última década del siglo XIX. Posteriores recuerdos de músicos y otros observadores, de hecho, sitúan el *blues* en ciudades como Nueva Orleans, St. Louis y Shreveport antes del cambio de siglo, y probablemente esta música la habían llevado allí inmigrantes del campo cercano.<sup>255</sup>

Sablosky coincide con Evans y describe el nacimiento del *blues* como una forma de música popular.

Quizá los *blues* se hayan cantado desde mucho antes de 1902, año en que Ma' Rainey los empezó a usar en cabarets y luego en las funciones de los *minstrels*; el caso es que ella se tuvo por la primera que cantó el *blues* en público. Cuando W. C. Handy (1873-1958) escribió su *Memphis Blues* que se publicó en 1910, sabía claramente que estaba poniendo por escrito y por primera vez una música que era ya tradicional entre los músicos negros norteamericanos. El *Memphis Blues* y el *St Louis Blues* que los siguió dos años después, le valieron a Handy el título de 'Padre del *Blues*', no del *blues* como forma de música folklórica sino como forma de canción popular.<sup>256</sup>

Esa transformación del *blues* en una música popular que podía tocarse en lugares diferentes a los de su origen lo desligó lentamente de la naturaleza religiosa que tenía.

Si bien al principio la música negra cristalizó cantos religiosos, también halló expresiones no religiosas, y en los últimos decenios del siglo adoptó la forma poética y musical conocida como *blues*. Antes de la guerra, fuera de grado o por fuerza, los negros habían mantenido su música dentro del estrecho círculo de su propia comunidad. Pero al abolirse la esclavitud se presentaron negros ambulantes que cantaban por dinero y que se acompañaban de una guitarra o con un banjo. Era una música emparentada con los *espirituales*; con el tiempo se alejaron de la pauta de los himnos, quizá también fueron influidos por el quejumbroso 'medio grito, medio falsete' del *holler* de los campos. Sin embargo, su fraseo caía todavía en la regularidad de las cuatro rayas aprendidas en los himnos y los acordes de las guitarras eran todavía los viejos acordes aprendidos en las reuniones para orar; sólo se diferenciaron en que el oído del músico le hizo repetir en el instrumento de cuerda aquellas extrañas notas *blues* (melancólicas) que él podía cantar, pero que ningún órgano podía dar. La

---

<sup>255</sup> David Evans, "Recorriendo el país (El *blues* de Texas y el profundo sur)", *Sentir el blues*, número 3, Barcelona, 1995, pp. 21-22.

<sup>256</sup> Sablosky, *op. cit.*, p. 119.

música era *blue* y también *hot* (fogosa, ardiente, cálida), es decir, que estaba llena del fervor espiritual que hacía inolvidables los cantos religiosos de los esclavos.<sup>257</sup>

La escritura de la música *blues* contribuyó de la misma manera a que se otorgaran fórmulas técnicas acerca de la interpretación de este tipo de música, es decir, el *blues* era encasillado en parámetros técnicos.

Esta forma (el *blues*) comporta un compás de cuatro tiempos, frases de doce compases; la búsqueda armónica es estereotipada: 4 compases con la tónica, 2 compases con la subdominante y 2 compases con la tónica; todos los compases (salvo el primero y el último) pueden alterarse.<sup>258</sup>

Surgido en los campos de cultivo habitados por esclavos, el *blues* se transformó en una influencia directa de manifestaciones musicales culturalmente más apreciadas como el *jazz*. Apunta Néstor Ortiz:

En las fronteras del cancionero *folklórico* de los negros norteamericanos, los *blues* —al lado de las canciones de labor, los *spiritual* y los cantos de danza; los cuatro grandes pilares que sustentan el edificio de la música afroestadounidense— ocupan un lugar preeminente, no sólo por los singulares valores que exornan a sus expresiones castizas, sino también por el vigoroso influjo que han ejercido en el surgimiento y en la maduración del *jazz*, así como en la música culta de los Estados Unidos y en poetas como Sterling A. Brown, Langston Hughes, Claude Mc Kay, Waring Cuney y Lewis Alexander.<sup>259</sup>

Antecedente de música culta y formas literarias altamente elaboradas, el *blues* alcanzaría gran notoriedad durante la posguerra, ofreciendo músicos que pasarían a la historia de la música popular y del virtuosismo musical, *Bluesmen* que tratando de definir al *blues* decían:

Vas a la iglesia y para tus adentros te respondes que tienes el alma y el cerebro llenos de Dios. Y si deseas gritar de alegría, eso es el *blues*. Y si por el contrario algo te ha destrozado y anhelas llenarte del Señor, lloras y gimes: eso también es *blues*. Los *espirituales* son la auténtica madre raíz de la música negra.<sup>260</sup>

Todo lo que me rodea forma parte de mi música. Yo no hago otra cosa que cantar a las cosas que rodean a mi pueblo. Soy un pueblo entero.<sup>261</sup>

La evolución que ha tenido el *blues* ha sido un constante caminar entre nombres y hombres que por sí solos cargan la música de todo un pueblo

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>258</sup> *Enciclopedia Salvat de la Música*, Barcelona, Salvat Editores, 1967, tomo 1, p. 383.

<sup>259</sup> Néstor R. Ortiz Oderigo, *La música afronorteamericana*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962, p. 197.

<sup>260</sup> John Lee Hooker citado por Carlos Tena, "El ritmo del 'Boogie Man'", *Sentir el blues*, número 3, Barcelona, 1995, p. 11.

<sup>261</sup> B. B. King citado por Carlos Tena, "El rey del blues", *Sentir el blues*, número 1, Barcelona, 1995, p. 3.

sobre sí, hombres que han entendido al *blues* como “símbolo de una tristeza infinita. *Blues* como historia de la esclavitud de todo un pueblo. *Blues* como manifestación de una condición de vida. *Blues* como forma de liberar los sentimientos. *Blues*, al fin, como música”<sup>262</sup> y que integran listas extensas y casi interminables, nombres como los de B. B. King, Muddy Waters, Johnny Winter, The Yardbirds, Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page, John Lee Hooker, Howlin’ Wolf, Albert King, James Brown, Bo Diddley, Robert Johnson, John Mayall, Bessie Smith, Lightnin’ Hopkins, Robert Cray, Koko Taylor, Elmore James, T. Bone Walker, Lonnie Johnson, Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy, Jimmi Rogers, Live Action, Sonny Boy Williamson II, Freddy King, Chuck Berry, Buddy Guy, Bobby Bland, Leadbelly, Etta James, Magic Sam, Ike & Tina Turner, Champion Jack Dupree, Memphis Slim, Jimmy Witherspoon, Clarence Gathemout Brown, Lowell Fulson, Little Walter, Little Milton, Jimmy Red, Otis Rush y Albert Collins, músicos que conservaron todo el sabor e identidad que el *blues* pretendía transmitir desde sus orígenes y que influyeron sobre músicos inscritos dentro del movimiento del rock, gigantes del género como Bob Dylan, The Rolling Stones (cuyo nombre proviene de una melodía de Muddy Waters), The Cream, The Who, Jimmy Hendrix, Jefferson Airplane y su secuela Hot Tuna, The Allman Brothers Band, Dr. Feelgood, Stevie Ray, The Animals, Spencer Davis Group, The Doors, J. Geils Band, MC 5, Fleshtones, Chesterfields Kings, Bonnie Rait, Canned Heat, George Thoroggod, Carlos Santana, Van Morrison, Roy Rogers, The Beatles, Blind Faith, Van Halen, Plastic Ono Band, desde los inicios del *Heavy Metal* con Led Zeppelin hasta grupos contemporáneos como U2, Los Lobos o expresiones musicales más amplias como la búsqueda constante e inquietante que realiza Ry Cooder guitarra en mano. Si hemos de ser justos, podemos decir que todo el movimiento del rock ha recibido, de manera directa o indirecta, una influencia determinante para el desarrollo de esta expresión musical; cabe decir lo afirmado por B. B. King:

Muchas noches en la carretera. He grabado montones y montones de discos, he tenido -como todo el mundo- momentos buenos y momentos malos, pero lo que siempre ha seguido igual es el *blues*. Puedo haber perdido la emoción por otras cosas, pero no por el *blues*. Ha sido un largo recorrido. Desde Blind Lemon Jefferson y Charles Patton hasta Son House y Robert Johnson, desde Lightnin’ Hopkins y Muddy Waters hasta Eric Clapton y Johnny Winter, hasta Robert Cray y muchos otros cantantes y músicos de *blues*. Algunos grabaron discos, otros no lo hicieron nunca. Algunos viajaron y actuaron, algunos se quedaron en casa. Sea como fuere, la tradición se ha mantenido. En muchos casos fue necesario desviarse por

---

<sup>262</sup> Carlos Tena, “Editorial”, *Sentir el blues*, número 1, Barcelona, 1995, p. 6.

Europa antes de que algunos americanos reconocieran el valor de su propia música, pero creo que ahora está firmemente arraigada en la conciencia no sólo de los americanos, sino de los amantes de la música de todo el mundo.<sup>263</sup>

### 3.1.1a Las inagotables minas del *blues*: acercamiento a la escena del *blues* mexicano

La carretera 57 llega a Durango, Zacatecas, San Luis Potosí y Real de Catorce, en donde José Cruz tiene su espíritu que es el mismo de la montaña, de la santa soledad de los caminos donde se encuentra el peyote —un cactus azul que enerva al girar la mirada a los espectros púrpura: aves nocturnas, perros rabiosos en el terregoso polvo del desierto de México.<sup>264</sup>

Hasta este punto del texto conviene preguntarse varias cosas: ¿Qué diablos tiene que ver la carretera 57 con el *blues*? ¿No será ésta una guía turística más apropiada para los buscadores afanosos del peyote? ¿Quién diablos es José Cruz? Contestaré por principio la primera (lógica sorprendente), un lugar por donde atraviesa la carretera 57 es el nombre tomado por el grupo de *blues* mexicano que mejor ha sabido adaptar las características de esta expresión musical al contexto social mexicano: Real de Catorce.

Conocido sólo por buscadores de rarezas musicales, este grupo ha pasado desapercibido la mayor parte de su carrera para un público masivo que busca la tonadita pegajosa o el ritmo de moda; a través de catorce años de constante actividad, este grupo ha conseguido forjarse un nombre y crear a un público que se acerca lenta pero constantemente a los terrenos del *blues*, un ritmo que, para los muy enterados del asunto, no admite muchas variaciones que digamos, tal como lo explica Juan Manuel Servín. Real de Catorce experimentó al momento de su aparición señas inequívocas de rechazo, refiere el crítico mencionado:

Real de Catorce es un lugar mítico y místico enclavado en la sierra de San Luis Potosí, inevitablemente unido a viajes que trascienden al universo cognoscible y paralelamente, a las lecturas de Castaneda con su célebre personaje, Juan Matus. Otro Juan cuyo segundo nombre es Manuel, hace mucho tiempo visitó ese 'mágico' lugar en pos de un viaje de peyote. El resultado fue que tras varios días de ponerse unas papalinas marca diablo, por fin probó el ansiado alucinógeno. La experiencia no fue más allá de guacarearse hasta casi aventar las vísceras y de un insomnio de dos días

---

<sup>263</sup> B.B. King en la presentación del libro *Solamente Blues* (Larry Cohn et al.), Barcelona, Altaya, 1995, p. 7.

<sup>264</sup> Rafael Catana, "José Cruz, un poeta iluminado en la carretera a Real de Catorce", *El Gallito inglés*, número 6, p. 11.

que llegó a su fin con una risa que lo llevó al borde del histerismo. Después, todo fue curársela apreciando las desoladas atmósferas, adecuadas para que un sospechoso lugareño con aspecto de Cura Hidalgo impartiera lecciones de teatro a un grupo de chiquillas en medio del árido paraje. Mucho tiempo después tuvo la presencia de este pueblo fantasma debido a un grupo de *blues* al que vio tocar en tres ocasiones y que le produjo una sensación de rechazo tanto a las experiencias alucinógenas como al trabajo de los músicos referidos.<sup>265</sup>

Sin embargo, otros críticos, a pesar de aceptar ciertas deficiencias al inicio de su carrera los justifican por comparación.

Durante el famoso *boom* de rock en español a fines de los ochenta, Real de Catorce sonó modesto pero distinguido frente a un montón de grupos fresas y malos. En esa época el grupo ya tenía una historia: apareció un demo con cuatro piezas y luego su primer disco, *Real de Catorce*. Desde este trabajo nos ofrecieron con claridad lo que serían los lineamientos generales de su temática: magia, misterio y afiliación a lo oculto; en "El lobo" por ejemplo, rompieron los esquemas compositivos chatos y limitados de la fresez roquera imperante.<sup>266</sup>

Una de las cosas que se le cuestionan al grupo es el tomar un género musical tan exigente y de contenido histórico innegable como lo es el *blues* y reproducirlo con características diferentes a las de sus creadores originales; sin embargo, ante esta cuestión el grupo sale avante.

¿Es posible concebir al *blues* en español? Este cuestionamiento tuvo su génesis en las primeras presentaciones del Real. Oírlos desmitifica y puede llevar a la conclusión de que el *blues* y el rock se producen con el canto de la poesía sensual.<sup>267</sup>

De la misma manera, Juan Manuel Servín corrige acerca de su primera impresión del grupo.

Para este observador no había duda de que el *blues* al ser un ritmo de raíz, si no es interpretado por sus creadores, no vale la pena buscarle por otro lado. Si no, después uno puede llegar a aceptar soneros japoneses o gaiteros bosquimanos. Sin embargo, un poco forzado por las circunstancias he vuelto a escuchar el material de este grupo editado en tres discos: *Real de Catorce*, *Tiempos Oscuros* y *Mis amigos muertos*;<sup>268</sup> mi punto de vista no ha cambiado, se ve en la necesidad de reconocerle méritos. Primeramente porque Real de Catorce es una banda impecable en la ejecución de su trabajo. Esto es mucho decir si se toma en cuenta que el *blues*

---

<sup>265</sup> Juan Manuel Servín, "A mis amigos pachecos", *El gallito inglés*, número 6, p. 43.

<sup>266</sup> Catana, *op. cit.*

<sup>267</sup> Arturo Cruz Bárcenas, "Real de Catorce, expresión sin trabas", *Macrópolis*, número 44, 7 de enero de 1993, p. 72.

<sup>268</sup> Al momento de escribir esto la discografía del grupo se componía de los discos mencionados además de otros tres: *Voces interiores*, *Contraley* y *Cicatrices*.

prácticamente no acepta variaciones o innovaciones, además de que en México otros exponentes del género se dedican a fusilarse tal cual los acordes de rolas clásicas de Willie Dixon y Muddy Waters como lo haría cualquier músico improvisado que se gana la vida dentro de los vagones del metro o en los antros de la glorieta Insurgentes.<sup>269</sup>

Real de Catorce se inició tocando como grupo de acompañamiento de Betsy Pecanins; sin embargo, por diferencias de conceptos con la cantante, decidieron separarse y seguir su camino solos. Real de Catorce tenía a Betsy como una purista del género, mientras ellos, a pesar de tener al *blues* como raíz de su música, no se consideran unos puristas en lo rígido que ser purista tendría. Decidieron experimentar nuevos caminos. El no querer ser marcados como los "ex músicos de Betsy" les hizo introducir una advertencia en los conciertos que ofrecían.

Hubo un tiempo (no sé si todavía), en que Real de Catorce solía introducir su carta de presentación (*curriculum*, pues) con la siguiente nota: 'Real de Catorce es un grupo que basa su experiencia musical en el *blues*, pero sus integrantes no se consideran unos puristas del género'. En una ocasión les pregunté el por qué de esa aclaración, incluida en un documento que por lo regular se entrega a los medios informativos. Su respuesta reveló uno de los puntos de partida básicos del grupo: querían evitar el surgimiento de falsas expectativas por haber acompañado a una cantante de *blues*. Creían que era necesario marcar las diferencias para que la gente entendiera que ellos deseaban experimentar con otras formas musicales, con el *blues* como base. Así fue como se aproximaron al rock, el *reggae* y a otros ritmos negros, como el *candombe*.<sup>270</sup>

Real de Catorce no es un grupo que toque *blues* puro o se apegue totalmente a los cánones de este ritmo negro, tal como lo define José Cruz, el alma y líder de esta banda, al hablar sobre el estilo del grupo.

Despertar energías dormidas a través de la luz de las palabras. La música envolvente. Los movimientos corporales espontáneos. El silencio. La irreverencia. La destreza instrumental. El atrevimiento de enfrentar lo desconocido son algunas definiciones dadas por el pueblo y críticos sobre los dones del Real. [...] Real funde visiones mundanas y espirituales, tiende un puente de cristal y soñares a los seres y sus cuerpos y juntos gozamos yendo y viniendo, saltando o estáticos sobre la superficie para adentrarnos y besarnos el corazón. ¿Rock? ¿Blues? ¿Candombe? ¿Erotismo? ¡Cuántas etiquetas a desprender!<sup>271</sup>

Fusionar *blues* con otros ritmos y darle un sonido diferente al grupo ha sido una de las cosas que los críticos y muchos aficionados no le han

---

<sup>269</sup> Servín, *op. cit.*

<sup>270</sup> Rodrigo Fariás Bárcenas, "Las virtudes del *blues* impuro", *El gallito Inglés*, número 6, p. 18.

<sup>271</sup> José Cruz, "Real de Catorce", *El gallito inglés*, número 6, p. 3.

podido perdonar a este cuarteto, sin embargo, como mencionan Thelma G. Durán y Fernando Barrios:

Muchos han impugnado el trabajo de Real de Catorce por partir de una música de raíz como lo es el *blues*, sin embargo, a diferencia de muchos otros que utilizan estas músicas (no sólo el *blues*, sino, por ejemplo, los *rustas* de clima templado como los que abundan en Coyoacán) han logrado el desprendimiento para fusionar también el *jazz*, el *rock & roll* viejo y una temática cercana y propia de origen. Es realmente destacable la calidad instrumental de sus integrantes y la parte lírica de José Cruz que ha evolucionado de la inspiración de los poetas malditos al canto de los rincones que sólo se ven con intenciones antropológicas y sociológicas. Aún con la exploración ingenua de otros ritmos de su disco *Voces Interiores*, toda su producción es indispensable. Sus presentaciones en vivo muestran al músico casi extinto: el de la improvisación, el que deja a la música nacer y morir en el momento con todos los despliegues técnicos y de verdadero entendimiento grupal. No cabe duda que Real de Catorce es uno de los principales grupos mexicanos.<sup>272</sup>

El aprecio que los rockeros mexicanos tienen hacia Real de Catorce lo ha colocado en un selecto grupo de bandas de rock mexicano que se consideran como fuera de la influencia de la hipercomercialización; críticos tan ácidos con el rock mexicano, como Sergio Monsalvo, ponen al Real aparte.

Entre los grupos originales que te van a dejar algo están Tex Tex y Real de Catorce, que son grupos fundamentales para escucharse, Banda Elástica, Las Ánimas, grupos más *underground* que trabajan por su cuenta, que meten mucha lana suya, que están dedicados a la música de tiempo completo, que no se ponen a posar para revistas, ni aparecen en comerciales, ni hacen mamada y media, la imagen no les interesa, la imagen sólo les interesa a los grupos que no tienen música, lo que no pueden cubrir con la música lo tienen que cubrir con la imagen, ahí están los Caifanes, Café Tacuba, Santa Sabina.<sup>273</sup>

Las letras de Real de Catorce se hacen críticas y revolotean en el presagio, en la premonición de algo que siempre ha sido y nunca puede pasar de moda, la injusticia y la desigualdad social aparecen como elementos inamovibles de la escenografía del *blues* mexicano. Fernando Ábrego, batería, apunta:

Cuando sacamos el disco *Voces Interiores*, un periodista criticó el disco porque decía que era anacrónico que se gritara ¡*Quiero una revolución!*!, pero después llegó el primero de enero de 1994 y de repente todos los

---

<sup>272</sup> Thelma G. Durán y Fernando Barrios, *El grito del rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, 1995, pp. 79-80.

<sup>273</sup> Sergio Monsalvo, "En México no hay rock mexicano", *El grito del rock mexicano*, p. 69.

grupos comenzaron a hacer rolas revolucionarias, todos les dedicaron sus discos al Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Hay que tomar en cuenta que cuando te dedicas a escribir, en este caso crítica, realizas una labor muy comprometida porque te van a leer cientos de personas y tú les puedes formar un criterio. Si escribes que cierto material discográfico es muy feo, la gente se va a dejar llevar por esa opinión, por eso cuando tú vas a criticar algo tienes que hablar en primera persona.<sup>274</sup>

La crítica, no obstante, ha sido benévola con ellos, especialmente con su música, a fin de cuentas, los que tienen la oportunidad de decidir la existencia de Real de Catorce son ellos mismos, la crítica no puede afectarles, como afirma el guitarrista José Iglesias:

Nosotros no tocamos para satisfacer al público, tocamos porque tenemos necesidad de tocar. Obviamente si tu trabajo gusta, la gente te va a permitir hacer muchas cosas. Si no le hubiera gustado a la gente nuestro trabajo no seguiríamos aquí.<sup>275</sup>

A pesar de que Real de Catorce es un grupo que ha hecho del *blues* un género conocido en México, existen diversos artistas que tienen como forma de expresión este ritmo musical, gente como Betsy Pecanins, a quien se le identifica plenamente como cantante de *blues*, ha tenido un papel preponderante en su desarrollo; si hubiese que mencionar a un personaje pionero del *blues* en nuestro país, ese personaje sería indiscutiblemente Betsy.

Mujeres trabajando en el *blues* que se identifican con éste, tal es el caso de Nina Galindo que desde hace más de 15 años se dedica a cantar este género; sin embargo, como ella misma afirma, no le gustaría que se le encasillara en este tipo de música.

La inquietud por la que entré al rock hasta ahorita no me la explico, es como un vicio dedicarte a esto. Tengo 15 años cantando. Desde el 72 conozco a Roberto Ponce, quien fue el que me invitó a un grupo que tenía en ese entonces que se llamaba Mezclilla. Con ese grupo ganamos un concurso de rock en el Instituto Don Bosco, después durante muchos años dejé de cantar. Tomé al rock como algo profesional en el 79, cuando entré con lo que quedaba de los Teen Tops, haciendo coros y tocando el pandero, con ellos estuve cinco años.

Después vino un reencuentro con Roberto Ponce en el 84 y decidimos formar el dueto Callo y Colmillo, encajando en el movimiento rupestre. Al terminar con el dueto comencé a cantar con el grupo Escape y después con Follaje, luego dejé un año de cantar para dedicarme a tomar clases y decidí retomar mi proyecto ahora con el grupo Sigue la Mata Dando. La época rupestre para mí fue muy importante, porque durante los

---

<sup>274</sup> Durán, *op. cit.*, p. 59.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 60.

cinco años que estuve en los Teen Tops, económicamente me iba bien, pero mi participación ahí era como adorno. En cambio con los rupestres me encontré con gente como Rockdrigo González, Jaime López, Roberto Ponce, que eran gente de mi generación, con una manera de decir las cosas muy especial, y con quienes sentí su proyecto como algo mío; aunque esto de lo rupestre murió con el mismo Rockdrigo en el terremoto. Los rupestres ya no existen, si bien como compositores siguen vigentes. Desde que estaba con Beto Ponce canto *blues*, la gente se empeña en relacionarme con el *blues*, pero no sólo canto *blues*, también tengo trabajo con otros estilos musicales.<sup>276</sup>

Sin embargo, a pesar de ser una intérprete reconocida como excelente por muchos críticos, lleva siempre la marca del *blues* por sus actuaciones en vivo. Thelma Durán y Fernando Barrios enfatizan:

Tampoco puede olvidarse una mención a Nina Galindo, intérprete de verdadera alma *bluesera*. Desafortunadamente ha tenido una carrera obstaculizada por quien sabe qué causas con un resultado de solo dos grabaciones después de un largo tiempo. Siempre será mejor en vivo (es inexplicable que la selección musical de sus conciertos sea completamente superior a la de sus grabaciones).<sup>277</sup>

Muchos son los músicos que enfrentan la situación de Nina, una inclinación hacia el *blues* pero no una inclinación total, de tal forma que muchos grupos, sin ser *blueseros*, integran canciones de *blues* en sus repertorios; entre ellos podemos mencionar a El Tri (catalogado por la revista *Nuestro Rock* como intérprete de *blues* aunque Alex Lora jure y perjure que lo que hacen ellos es rock & roll), Follaje, Trolébus, El Personal (que incluye una versión soberbia en su disco *Melodías Inmortales* del clásico de Julio Haro, *Centerfold blues*), la influencia directa de un rockero que es considerado más gringo que mexicano, Carlos Santana (cómo olvidar su excelsamente *bluesera* *El corazón manda* o la interpretación de *Travelin' blues*), Guillermo Briseño y La Banda de Guerra así como la incursión poco afortunada, por mal difundida, de grupos de *blues* como Juan Hernández y su *Blues Band*, *Blues Boys* y otros.

Pareciera que el *blues* está destinado a desaparecer como música comercial consciente de sí misma; sin embargo, la idolatría que miles de fanáticos practican hacia este género musical es lo que lo mantiene con vida. En México, mientras grupos como Real de Catorce y solistas como Nina Galindo o Betsy Pecanins sigan creyendo en el *blues*, no tendremos de que quejarnos.

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>277</sup> Durán, *op. cit.*, p. 81.

### **Algunos discos de blues nacional**

Betsy Pecanins, *El efecto Tequila*, Milán, 1994.  
Betsy Pecanins, *Sólo Beatles*, Milán, 1997.  
El Tri, *Simplemente el Tri*, WEA, 1985.  
El Tri, *Una rola para los minuválidos*, WEA, 1995.  
Real de Catorce, *Cicatrices*, Discos Pueblo, 1998.  
Real de Catorce, *Contraley*, Musart, 1994.  
Real de Catorce, *Mis Amigos Muertos*, Discos Pueblo, 1993.  
Real de Catorce, *Real de Catorce*, Discos Pueblo, 1986.  
Real de Catorce, *Tiempos Oscuros*, Discos Pueblo, 1989.  
Real de Catorce, *Voces Interiores*, Discos La Mina, 1993.  
Nina Galindo y Sigue la Mata Dando, *Antropofagia Amorosa*, Lejos del Paraíso, 1991.

### **3.2 Ritmos blancos de rebeldes con causa (bueno, a veces)**

Si bien los músicos negros pusieron toda la cadencia, la tradición y el ritmo en los géneros que después serían agrupados bajo el título de rock, en ocasiones en que éste se encontraba en un estado de aletargamiento en que parecía que caería bajo el vedettismo y la falsa intelectualización, los jóvenes blancos supieron poner, literalmente, el grito en el cielo al cambiar de manera drástica los derroteros por los que el rock caminaría en adelante. La revolución que supuso la creación de ritmos como el *punk* y el *metal* sería reconsiderada seriamente en la presente década.

#### **3.2.1 La explosión de la rabia contenida: el movimiento punk.**

El principio de la década de los setenta presagiaba una muerte del rock por todas partes declarada. Una época en donde el movimiento *hippie* había perdido gran parte de su fuerza inicial y que era desplazado lentamente por las manifestaciones musicales de índole comercial que comenzaban a florecer en las disqueras ansiosas del éxito inmediato. Tenía que ocurrir algo que sacudiera de una vez por todas las conciencias de los aletargados dinosaurios rockeros ahora embebidos en la búsqueda de la perfección estético-auditiva. Y sucedió.

El movimiento *punk* nacido en Inglaterra se convierte pronto en un movimiento sin precedentes en muchas partes del mundo. Nacido desde la inconformidad, avanza lentamente apoderándose del gusto de los adolescentes posteriores a la derrota de los Estados Unidos por la guerra de Vietnam. Basado en la estética y en la postura irrevocable de la transgresión a ultranza provocadora y amenazante de los valores morales tradicionales, el *punk* nace para regresarle al rock la vocación

transgresora y visceral que lo había caracterizado hasta entonces. A fin de cuentas, parecía que el rock no estaba del todo muerto.

José Agustín define puntualmente el ambiente que se vive justo después de que la fiebre *hippie* empieza a decaer:

Hacia 1974 se habló, con una insistencia que más parecía campaña, de la muerte del rock. Naturalmente se trataba de un *wishful thinking* o del viejo truco de ver si al decir una cosa ésta se volvía realidad. Lo que sí resultó claro fue que había quedado atrás una fase de la contracultura, la romántica, paz y amor, de los sesenta. Los nuevos tiempos venían especialmente oscuros. Algunos, pocos, de los que circularon en la onda o que de plano fueron jipitecas de alguna manera se las arreglaron para conservar sus ideas, lo era relativamente fácil en el lado espiritual, pero la mayor parte se integró en el sistema, aunque nunca dejó el gusto por el rock, al menos el de los sesenta, y ocasional o consuetudinariamente, se daba sus toques.<sup>278</sup>

La desilusión inmediata de lo que parecía el sepelio del rock empezó a diluirse cuando aparece el movimiento *punk*. Relacionado con la rigidez que el sistema social impone sobre los jóvenes al endurecer su posición, sobre todo después de los movimientos estudiantiles y los movimientos pacifistas, que tuvieron en jaque a los gobiernos belicistas, aparece una respuesta igual de violenta que la condicionante que le da vida en la represión social.

El movimiento surge ante todo como eso, como una respuesta al endurecimiento de las posiciones gubernamentales en relación a las oportunidades otorgadas a los jóvenes que emergían de las clases afectadas económicamente por decisiones gubernamentales que las afectan directamente. Así, partiendo de un descontento social, se llega a una manifestación musical de influencias temporales e ideológicas de magnitudes nunca imaginadas.

El movimiento *punk* nació con el germen de su propia destrucción, pues se autolimitaba a acoger en su seno sólo a los adolescentes, pues quien no lo fuera, ya pertenecía al mundo en descomposición; tomando en cuenta que la naturaleza es progresiva y no nos permite hibernar en la edad que más nos acomode o nos guste, automáticamente todo *punk* que no se suicidara antes de dejar de ser adolescente, pasaba al equipo contrario, aun en contra de su voluntad, como debe ser en la actualidad. Quienes en aquellas épocas (mediados de los setenta) propugnaron por estas ideas, a principios de estos años noventa, ya andan sobre los treinta años de edad.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> José Agustín, *La contracultura en México*, México, Grijalbo, 1996, p. 99.

<sup>279</sup> Ricardo Homs Quiroga, *Al compás del rock and roll*, México, Universo, 1992, p. 80.

Más allá de la música, una de las cosas que llamó la atención es que el movimiento no se limitó a la música. Este fue uno de esos fenómenos que, escudándose en la música, logró manifestar una cantidad de rencor social de proporciones gigantescas. Una forma de mostrar al mundo lo podrido que estaba. El ejemplo fueron ellos mismos que, degradándose aparentemente, no hacían sino poner en evidencia la podredumbre que rodeaba a toda la sociedad.

Sin embargo, el movimiento *punk* fue, de lo reciente, lo más auténtico.

El significado de la palabra *punk* es "basura".

Fue un movimiento social que se creó detrás de un estilo de rock agresivo. Era un canto de protesta de los adolescentes que no se resignaban a crecer y tener que participar del mundo que según ellos estaba en descomposición. Era un movimiento estilo nihilista, quizá más agresivo que el soporte filosófico bajo el que se inició el rock and roll, cuando nació de la mano del concepto de "rebelde sin causa".<sup>280</sup>

Los significados que se le otorgan a la palabra *punk* tienen diferentes vertientes, sin embargo todo apunta hacia una interpretación de lo que en la sociedad es lo corrompido, lo podrido, lo que ha empezado a oler mal. *Punk* es una definición que alcanza también a quien se adhiere a este movimiento.

La palabra *punk* es un coloquialismo de viejo uso, sumamente derogativo, que indica a una persona que se comporta como marrano, un ojete y gandalla, bueno para nada, desconfiable y agresivo; o algo que no sirve, de pésima calidad, por lo que rock *punk* quiere decir "rock ojete" o "rock chafa". Una de las primeras veces que la palabra *punk* apareció en la música fue en "Dear officer Krupke", de *West Side Story*, el refrito de Romeo y Julieta entre pandillas juveniles de Nueva York; después la utilizaron los Who en la canción *The godfather and the punk* de su ópera rock *Quadrophenia* de 1973. En ese año se le oyó también al viejo Mott the Hople en su éxito *Wizz kid*.<sup>281</sup>

El fenómeno, sin embargo, tiene un origen identificable, desde luego, por el movimiento musical que echó a andar. La semilla del *punk* viaja de Nueva York a Londres encarnado en la persona de Malcom McLaren.

Todo esto (la represión a que estaban sometidos los jóvenes) significó un oscurecimiento paulatino de los estados de ánimo. En el rock de los sesenta primero cobraron fuerza corrientes aparentemente antitéticas, pero oscuras, como el rock progresivo y el *metal* pesado, que por supuesto representaban las tendencias más desarrolladas y las más viscerales entre los jóvenes (en México también una distinción de clase) pero éstas fueron hechas a un lado brutalmente con el surgimiento del rock *punk*.

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>281</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 102.

A principios de los setenta, el seudopintor Malcom McLaren dirigió a los New York Dolls en Nueva York y después regresó a Londres, donde abrió 'Sex', una tienda antimoda y de ropa de piel para sadomasoquistas. Juan Villoro reporta que Sex vendía "lentes ahumados de soldador, aretes de chatarra, tintes para teñir el pelo de rojo, azul, verde o anaranjado, alfileres de seguridad que simulaban atravesar la mejilla, chamarras rasgadas, botones que decían 'si sientes que alguien te sigue no es que estés paranoico, sino que ya sabes quién eres' y camisetas que parecían recién lavadas en una alcantarilla". La *boutique* de pronto se llenó de chavos jodidos que allí se sentían a gusto y se puso de moda. Desde que dirigió a los Dolls, McLaren había planeado crear un grupo de rock que diera forma a sus fantasías, así es que pronto reunió al jovencito John Lydon, un asiduo de Sex famoso por ojete, con Glen Matlock, uno de sus empleados que tocaba el bajo con otros dos rocanroleros y que andaban en busca de un cantante para formar un grupo. Lydon jamás había cantado, pero eso era lo de menos, así es que se transformó en Johnny Rotten,<sup>282</sup> y el grupo, que McLaren bautizó como los Sex Pistols, empezó a cobrar rápida notoriedad por ruidoso y por el salvajismo, la violencia, las atrocidades y asquerosidades que hacían en escena.<sup>283</sup>

Los Sex Pistols conformaron uno de los grandes fenómenos del rock, armados de todo el descontento social y de la resistencia consciente de varios grupos sociales en contra de la monarquía y de todas aquellas formas que representaran de una u otra forma al poder, se lanzaron a conquistar a la masa cada vez más creciente de nuevos ciudadanos, adolescentes la mayoría, que habían elegido la violencia y la confrontación como ideología. Acerca de Sex Pistols nos dice Ricardo Homs:

El símbolo del *punk* fue el grupo Sex Pistols (Pistolas Sexuales).

Este grupo fue firmado inicialmente por la compañía EMI, la misma que lanzó mundialmente a Los Beatles.

Sin embargo, el escándalo se les asoció de inmediato; en su primera entrevista por TV en minuto y medio dijeron ante el público tantas obscenidades que los corrieron de inmediato de la emisora y al día siguiente todos los periódicos y revistas ingleses hablaron del asunto, con lo cual de inmediato se hicieron famosos.

EMI les canceló el contrato, indemnizándolos con cerca de 100 000 libras esterlinas.

De inmediato la compañía americana A&M Records los firmó, guiada por la tradicional intuición comercial norteamericana, que en busca del éxito no tiene prejuicios.

---

<sup>282</sup> "Juanito Podrido".

<sup>283</sup> José Agustín, *op. cit.*, pp. 100-101.

La firma del contrato se realizó frente a la residencia de la reina Isabel, el Palacio de Buckingham, el 12 de marzo de 1977. El motivo para seleccionar tan insólito lugar fue que su primera canción se titularía *God save the queen (Dios salve a la reina)*.

El disco salió al mercado, y de pronto un nuevo escándalo: pocos días después los muchachos del grupo se toparon en un club con un disc jockey que se había negado a programar su disco en su emisora, y procedieron a darle una golpiza que lo envió al hospital.

A&M se rindió también, previendo los conflictos que sobrevendrían después, y también rescindió el contrato, dándoles otra gran indemnización, cerca de 75 000 libras.

Virgin Records se sintió fuerte para sobrellevar al temperamental grupo y los firmó. El disco inicial llegó al quinto lugar en Inglaterra. En noviembre del 77 su canción *Never mind the bollocks, here's the Sex Pistols*, llegó al segundo lugar del Hit Parade británico, pero éste era un tema candente, que por el simple título escandalizó, ya que significaba: "Me importa unos cojones, aquí están los Sex Pistols".

El disco fue prohibido en radio y tv, y muchas discotecas se negaron a venderlo. El grupo fue acusado de obsceno. En las tiendas donde estaba a la venta, la policía tomó disco por disco para tachar la palabra "bollocks" (cojones). Hubo multas, que fueron absorbidas por Virgin Records.

Sus escándalos picaron la curiosidad de los norteamericanos, quienes quisieron conocer a tan carismático grupo. Virgin Records organizó la gira, pero coherentes con su idiosincrasia, se negaron a las comodidades a las que tenían derecho por ser estrellas y se volvieron tan conflictivos, que entre ellos se pelearon y el grupo se desintegró. El *punk* llevaba en sí mismo su virus: el éxito y la edad.<sup>284</sup>

Los Sex Pistols se convirtieron en la vanguardia de todo un movimiento de rebeldes violentos y extremadamente radicales, creando dentro de sus filas al que sería la mayor encarnación del antihéroe rocanrolero: Sid Vicious, personaje con el cual la identificación ideológica y estética del *punk* se iba a dar de manera más concreta. El antihéroe de memoria trágica que terminaría a puñaladas con su novia Nancy y muerto él mismo por una sobredosis de heroína,<sup>285</sup> marcaba las pautas del rock que dominó los últimos años de la década de los setenta por encima del pegajoso sonido discoteque a la Travolta-Bee Gees.

Los Sex Pistols se convirtieron en un fenómeno comercial que se volvió corriente.

Ante este éxito surgieron nuevos grupos, como The Clash y The Damned, que siguieron en la línea durísima de los Pistols y tuvieron

---

<sup>284</sup> Homs, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>285</sup> Acerca de esta historia, se puede ver la película *Sid & Nancy* dirigida en 1986 por Alex Cox y protagonizada por Gary Oldman y Chloe Webb.

grandes éxitos de ventas a pesar de que sus discos eran prohibidos en la radio y de que el medio de los espectáculos les tenía pavor. Este éxito comercial resultó paradójico porque, al igual que los rocanroleros gringos Los Ramones, Talking Heads, Patti Smith y Televisión (que apenas un año antes habían empezado a tocar en el CBGB de Nueva York), los nuevos grupos ingleses creían que el rock había caído en la absoluta decadencia y corrupción. Las costosísimas grandes producciones de algunos grupos prestigiados les parecían una vil comercialización, y por tanto optaron por un rock desnudo, básico, rápido, violento y agresivo, sin adornos, sin solos, tan pelón que el de Creedence Clearwater parecía sinfónico, con delgadísimas líneas melódicas y letras demoledoras, como cuando Rotten cantó los famosos versos: "No hay futuro... Cuando no hay futuro, ¿cómo puede haber pecado?" en la rola *Dios salve a la reina*. Por lo general las canciones eran breves y explosivas. En cierta forma recordaban un poco los rocanrolitos de los cincuenta, sólo que sin candor ni humor y con una visión bárbara de la vida. Los antecedentes de este rock fueron los pequeños grupos gringos de garage de mediados de los sesenta, como The Mysterians (los de *Noventa y seis lágrimas*) o Count Five (*Reacción sicótica*) y, después, los Stooges, MC-5 o los New York Dolls.<sup>286</sup>

La estética musical del *punk* era sencilla, nada de lucimientos personales, sonidos estridentes, repetición cacofónica de dos o tres acordes, letras directas y una duración lo más corta posible. La sofisticación o el adorno excesivo de las canciones equivalían, en la ideología *punk*, a la decadencia que en ese momento sufría el rock.

Musicalmente el *punk* era deficiente, escudado en el *underground* y por ende al margen de lo que se debía hacer bien. Se decían vanguardistas e innovadores. Pero más bien, si queremos tomarlo en cuenta, debemos ubicarlo como una música de pretexto para esconder una gran necesidad de comunicación y solidaridad. Jóvenes adolescentes que se marginaban de la sociedad y la agredían con sandeces, y por ello, en reciprocidad, eran agredidos, como parias. El *punk* rock fue un canal de comunicación que daba salida a toda "la porquería" que se indigestaba dentro de la cabeza de los adolescentes que no querían aceptar unas reglas y un modo de vida que la sociedad pretendía imponerles. Eran más mensaje que forma; la música es forma que comunica a través de las sensaciones. En cambio en el *punk* rock eran conceptos que se encajaban a la fuerza dentro de un esquema musical. En conclusión, la propuesta es valorarlo más como movimiento social y cultural de una minoría juvenil, que como movimiento musical.<sup>287</sup>

Si como estética musical o como integrantes de una revolución novedosa en el rock el *punk* no tuvo suerte, en el campo de la estética visual y de la moda como arma ideológica aportó muchos elementos. Elementos que

---

<sup>286</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 101.

<sup>287</sup> Homs, *op. cit.*, p. 79.

se mezclaban eclécticamente hasta lograr un empuje que al compartir características fijas los volvían identificables.

Al referirnos al movimiento *punk*, lo más usual es recordar a los muchachos estafalarios que traen el pelo cortado en formas caprichosas y con colores sumamente agresivos. Además, la arracada en el lóbulo de la oreja de los varones, se convirtió en parte del uniforme *punk*. [...] Copiaron de los beatniks las chamarras negras de cuero; traían camisetas rotas, cadenas colgando de la ropa, como los rebeldes sin causa, pelo corto y de colores o con medio cráneo rapado.<sup>288</sup>

José Agustín los define de manera más puntual y en aspectos más allá de la estética visual:

Los grupos *punk* fueron popularísimos en Inglaterra porque expresaron notablemente bien el estado de ánimo de incontables jóvenes pobres, proletarios, francamente asqueados de los mitos y los espejismos del sistema. Su desencanto era abismal y abarcaba todo: familia, religión, escuelas, instituciones, gobierno; el rechazo llevaba a los *punks* a inclinarse por muchas cosas que la sociedad consideraba repugnante, destructivo o tabú. Esto ya lo habían hecho los jipis, pero los primeros *punks* eran mucho más gruesos y desde un principio mostraron una radicalidad que despreciaba la muerte. Su droga favorita fue la heroína, junto con alcohol y todo tipo de fármacos: anfetaminas y barbitúricos en especial. Nada de alucinógenos ni marihuana. Primero se vestían con ropa de piel y las mujeres en la moda del sadomasoquismo y de la Mujer Fatal; usaban los cabellos cortísimos y pintados de colores; después vinieron las cabezas con largas puntas, mucho maquillaje en las mujeres, collares de perro, arete, zapatos puntiagudos y demás.

Como se ve, en los setenta todo se fue al extremo opuesto, porque si bien los *punks* se cagaban en el mundo entero, detestaban especialmente a la generación anterior, a los jipis y los grupos sesenteros, especialmente a los Beatles, los Rolling Stones y al pobrecito de Donovan. Si antes se hablaba de amor y paz, a los *punks* les gustaban las suásticas y consideraban al amor como "un sentimiento bajo". Los *punks* llamaron mucho la atención y se reprodujeron en muchas partes de Europa, en Estados Unidos y México, aunque ya en versiones menos feroces. Su influencia fue decisiva en el rock y la contracultura, y en los años noventa, perfectamente establecido y con una vasta infraestructura, continuaba con fuerza porque el mundo seguía cancelando el futuro a los más jóvenes más pobres. El movimiento *punk* por lo tanto tuvo una influencia directa en el surgimiento de los fascistoides grupos de *skinheads* en varias partes de Europa.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> *ibid.*, pp. 79-80.

<sup>289</sup> José Agustín, *op. cit.*, pp. 102-103.

### 3.2.1a Cuauhtémoc fue nuestro primer *punk*: el *punk* en México

El movimiento *punk* llegó a México a principios de los ochenta y levantó furor entre la sociedad mexicana por la forma en que vestían y pensaban quienes se adherían a esta ideología. Más allá del atuendo, las bandas de rock *punk* haciendo caso de aquella consigna de máxima sencillez y mínima sofisticación, empezaron a proliferar en los barrios proletarios que se identificaron con esta música visceral y constestataria. Sin embargo, los orígenes del *punk* presentan más una necesidad de contestar y provocar a la sociedad, identificándose con los *punks* de otras latitudes por la coincidencia de clase y de necesidad de rebeldía. Escribe José Agustín:

En México, como en otras partes, el fenómeno *punk* se dio con variaciones al modelo original. Hacia fines de los setenta y principios de los ochenta aparecieron chavos muy pobres que, orgullosos, procamaban: "Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer *punk* mexicano". Como los ingleses, los *punks* aztecas no echaban raíces en el barrio, no consideraban que su territorio era sagrado ni que debían defenderlo a morir de chavos de otros rumbos; más bien, como plantea Juan Manuel Valenzuela, los *punks* eran nómadas urbanos cuyo centro de unión era el rock y la facha. Les gustaba salir a rolarla por la ciudad en busca de aventura y naturalmente para lucir el pelo pintado de colores, engominado para formar puntas de estrellas, o cabezas de maguey, o rapado a la mohawk. Les gustaban los pantalones con parches y muchos cierres, botas pesadas, muñequeras, chamarras y chalecos de piel con ásperos estoperoles y picos metálicos. Con el tiempo llegaron las camisetas negras con estampas de grupos de rock y la ropa negra en general, a la que añadían leyendas que los convertían, dice Valenzuela, en "oradores silenciosos". Al rolarla por la ciudad los *punks* se conectaban y así se formaban algunas, infrecuentes, bandas de *punks*. Fue un fenómeno de jóvenes jodidos, lumpenproletarios, y solo uno que otro niño rico, suscriptor de *Option*, quiso vivir el mito *punk* con resultados ridículos. Algunos chavitos de clase media también se emocionaron mucho con los *punks*, pero siempre desde fuera.<sup>290</sup>

Emiliano Pérez Cruz describe de manera puntual el aspecto visual de la banda *punk*, dice:

La banda *punk* han sido de los más estigmatizados. Por su actitud desafiante; por la facha, que según las buenas conciencias, agrede: la testa pelada a rape en los costados y larguísima desde el copete hasta la nuca, por donde resbala incluso más allá de la cintura, al estilo mohicano o a la *brush* o con generosas puntas como de estrella; por la vestimenta: negra, por lo general, de mezclilla o saldos del ejército, playeras holgadas y zapatones mineros o militaroides; por los accesorios: brazaletes en las muñecas, varios aretes o simples argollas en las orejas perforadas; seguros

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, 103-104.

en la bragueta o en las costuras laterales de los pantalones y chamarras; collares de la más diversa especie; estampados en la espalda, ya sea del grupo de rock preferido o de escenas eróticas o necrófilas.<sup>291</sup>

La apariencia externa de los *punks* les valió por mucho tiempo que la policía y la sociedad en general los acosaran de manera sistemática. El prejuicio acerca de las costumbres e ideología de los *punks* les acarreo un sinnúmero de problemas que por lo general se resolvían en el fondo de los separos de alguna delegación del Ministerio Público.

Con semejante fachada, especialmente el cabello, los *punks* llamaron la atención e inevitablemente fueron objetos de reportajes en los medios, generalmente para burlarse pero a veces con ánimo solidario. La gente por lo general los rechazaba o se burlaba de ellos por su aspecto ridículo. No tenían una manera específica de pensar, salvo la idea de que nada valía la pena porque el apocalipsis había llegado; por lo general no armaban escándalos y su manera de vestir y de peinarse era su proclama para mandar a todos a la chingada, como decía la canción del grupo *Solución Mortal, de Tijuana*. De cualquier forma, para no variar, la policía no dejó de hostigarlos y, como a los *hippies*, los arrestaba por pura apariencia. A principios de los ochenta, algunos *punks* organizaban fiestas pesadísimas en departamentos llenos de basura, donde la gente fumaba mariguana, bebía alcohol, inhalaba cemento, ingería pastas y bailaba en medio de vómitos, meadas y parejas que cogían en los rincones.<sup>292</sup> Los *punks* mexicanos eran pocos pero en un principio vivieron su mito con gran intensidad. De cualquier manera, con el tiempo la marranez bajó de volumen y los *punks* mexicanos atenuaron la onda nazi.<sup>293</sup>

Sin embargo, y aunque muchos *punks* utilizan material de desecho para poder tener la apariencia que tienen, la mayoría tiene que desembolsar un buen billete para poder andar vestidos como los cánones del *punk* mandan:

— Ya sabes como son, sale caro vestirse a la moda, imagínate unas *Marteens* usadas te valen que cinco o siete varos (quinientos a setecientos pesos), unas nuevas hasta kilo-kilo ciento cincuenta (mil a mil ciento cincuenta pesos), un panto (pantalón) *Levi's* usado en la tienda cuesta ciento cincuenta, una playera estampada setenta-ochenta varos y una marra (chamarra) más de dos varos, estamos hablando de cerca de dos

---

<sup>291</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Noticias de los chavos banda*, México, Planeta, 1994, pp. 138-139.

<sup>292</sup> Acerca de estas fiestas, José Agustín, Gerardo Pardo y José Buil incluyen una escena en su libro—guión para cine *Ahí viene la plaga* titulada "Tengo ganas de algo" en donde se describe una fiesta *punk*, México, Joaquín Mortiz, 1985, pp. 87-90.

<sup>293</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 104.

kilos, y eso ando limitado ya que si quieres vestírte más locochón te cuesta más.<sup>294</sup>

Sin embargo, no solo la ropa forma parte de la estética visual de los *punks*, tatuajes y perforaciones también son importantes y tienen su costo:

— ¿Cuánto te costó hacerte los orificios en las cejas, Seifer?

— Mira, estos cuatro de las cejas me costaron trescientos, me bajaron cuarenta pesos porque me los hice todos juntos. Éste del pezón ochenta, pero ya es por segunda vez, la primera vez que me lo hice se me infectó, me lo hice en la Lagunilla, ahí me costó treinta varos, pero lo barato sale caro... El de la lengua es de titanio y me lo hicieron en cuatrocientos pesos... ahorita vengo a que le den color a un tatuaje.

— ¿Y ése en cuánto te salió?

— Éste está chiquito, en trescientos pesos, pero éste de la espalda que tiene siete tintas y la abarca toda me costó cinco mil, hace como año y medio, tardaron como tres semanas pero quedó chingón, ¿no?<sup>295</sup>

Sin embargo, existen grupos de *punks* que más allá de la identificación visual se encuentran identificados con ideas políticas específicas y con formas de pensar que muestran una cara diferente de los *punks* en México, lejos de preferencias políticas o poses institucionales los chavos trabajan en lo que creen.

— No participamos en partidos políticos, aunque allá cada quien su preferencia. Nosotros somos del movimiento *punk*, de la especie positiva. [...] Porque al principio del movimiento había dos especies: los que eran autodestructivos o destructivos: primero destruir para hacer otra cosa; se daba por la frustración de los jóvenes. Luego cambió la idea y la música, y se llegó a lo de hacer cada quien un mundo donde yo me sienta bien: fue cuando nació la otra tendencia, con posturas incluso vegetarianas o ecologistas: no comer carne; no usar cosas de piel, sino sintéticas, para respetar a la vida, pero ésa es una línea que casi nadie sigue. [...]

— ¿Cómo ven ustedes la participación de la banda *punk* en la política, como ven a los partidos y sus rollos?

— La neta, te digo mi rollo personal. No me siento representante de nadie —ataja por lo sano—. Ahorita ya los partidos no son más que una pinche farsa; antes, yo siento, sí había gente que te ayudaba sin que necesariamente tuvieras que entrarle a la fuerza a un partido. Ahora, madres, tienes que afiliarte o no hay nada de nada. Nosotros por ejemplo: nos la hacen mucho de pedo para las tocadas que hacemos, o para las mesas redondas, para la difusión de las ideas que tenemos, para rentar los locales. Te orillan a andar pidiendo chichi por todos lados...

---

<sup>294</sup> Jorge Caballero, "Del tianguis a la *boutique*", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 26.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 27.

— Oye: este pedir chichi es para participar en qué zonas, en qué barrios. ¿Realmente participa la banda o queda nada más en familia?

— No, gacho: sí participa la banda, gacho que participa. Ya está choteadón que la banda participó en los rescates cuando el terremoto del 85. Hay más: hemos pedido varias veces foro en Culturas Populares para hacer tocadas a nivel masivo; también en el Museo del Chopo, en la Casa de la Pirámide (...) Por eso formamos el colectivo cultural, para que nos den chance en lugares céntricos, para salir de la clandestinidad: antes era un pedo eso de las tocadas; te agarraba la tira por la facha o por la música que te gustaba; te chingaban. Ahora es menos, la ley te ve muy acá y dicen: "Ahhh, es *punk*, pues piensan chido, no hay pedo". Aunque luego se manchan de uno y otro bando: no todos los *punks* son iguales, hay gente que también se dedica al agandalle, hay banda que es parásita, eso no lo puedes evitar, mucho menos en el sistema. Ahí tienes: hasta en los partidos políticos hay gente parásita. Pa' pronto.<sup>296</sup>

El movimiento *punk* cobijado bajo la etiqueta de "movimiento *Hardcore/punk/anarquista*" en México ha creado múltiples y variadas formas de autogestión, organizaciones como *Las Juventudes Libertarias Ricardo Flores Magón*, *los Colectivos Credo*, *Bandera Negra*, *Cocina Popular*, *Las Juventudes Antiautoritarias Revolucionarias*, los *punks de la Biblioteca Social Reconstruir*, entre otras. Organizaciones que editan fanzines y revistas independientes en donde se habla de todo lo que concierne a la comunidad a la cual van dirigidas, fanzines como *Germen*, *Testimonios*, *Brigada Subersiva*, *Ácrata*, *Resistencia*, *Renegados*, *Kontra lo Establecido*, *Abriendo espacios y Manifiesto* son clara muestra de esto.

En cuestión musical, el *punk* mexicano se encuentra fuera de lo que en la generalidad se concibe como rock mexicano por su alto contenido de anticomercialidad. Son innumerables las bandas que la rolan entre la comunidad *punk* tocando y repartiendo cassettes de producción casera o con múltiples limitaciones. Entre los grupos más importantes y de antología se encuentran grupos como *Rebel d' Punk*, *Attoxico*, *Dangerous Rithm* (devenido en grupo cumbianchero como *Ritmo Peligroso*), *Eskorbuto*, *Colectivo caótico*, *Sicodencia*, *Trincheras de Guadalajara*, *Los Desviados*, *Katarsis*, *Síndrome del punk*, *Polo Papo*, *La Ley Rota*, *Asociación Delictuosa*, *Vómito Nuclear*, *QV 7*, *Demenciales*, *Conciencias Muertas*, *Amaya*, *Rabia Colectiva*, *Moda ridícula*, *Regeneración*, *Coprofilia*, *Lucha autónoma*, *Fanáticos Bastardos*, y una infinidad de nombres que reflejan la rabia que se tiene contra la vida misma.

---

<sup>296</sup> Pérez, *op. cit.*, 139-140.

La música del *punk* mexicano cumple con los lineamientos del *punk* en general, letras y melodías cortas, desnudas y contundentes, la mayor parte de las producciones grabadas se llevan a cabo de forma artesanal y bajo el lema del "¡Hazlo tú mismo!"

En cuestión musical, por ejemplo, las producciones independientes son realizadas por los *punks* mismos, sin la ambición materialista de las grandes compañías. *Cryptas*, *Cisma*, *Tajobase*, *Resistencia* son sellos o distribuidores que graban y/o difunden bandas *hardcore/punk* de contenido político, producen folletos contrainformativos, fanzines especializados en música o "programas de radio" caseros. Los aspectos negativos para esta labor, radican en la falta de recursos económicos —común denominador en el llamado Tercer Mundo— y la inestabilidad en las bandas.<sup>297</sup>

Así pues, el *punk* es un movimiento diversificado, que no extendido, entre algunos sectores de la sociedad mexicana. Alejado de los grandes titulares de espectáculos de la prensa o de los programas de radio o de las actuaciones en televisión, los *punks* parecen más objetos del interés inamovible de los sociólogos y reporteros de nota roja.

Al leer tal cantidad de nombres y propuestas de vida, parecería que el movimiento *Hardcore/Punk* es enorme. La realidad es otra: son pocas y las mismas personas quienes hacen labores simultáneas. Es la escena pequeña; en momentos recuerda la vida de una comunidad rural en donde todos o casi todos se conocen. Por ahí, otros califican a esto de *ghetto*. Tal vez tengan razón; sin embargo, el deseo por darse a conocer en otras latitudes sociales, al parecer va en aumento. [...] Posiblemente, el único camino para la juventud aglutinada en torno al 'ruido y las ideas libertarias', sea algo parecido a lo que el fanzín *Renegados* —con un cínico realismo— escribe en el editorial de su último número: 'No queremos construir un mundo de sueños; sólo buscamos nuestro lugar en esta pesadilla cotidiana'.<sup>298</sup>

#### **Discografía recomendada del *punk* nacional.**

Varios, *El punk no está muerto ¡No!*, LTD, 1996.

Amaya, *Basura digital*, L.T.D., 1995.

Especimen, *Buenas noches Dios*, Denver, 1996.

Especimen, *Temas X la Paz*, Denver, 1994.

Eskroto, *Grotesco*, Denver, 1997.

Desecho social, *Aún sigue la revolución*, Independiente, 1996.

---

<sup>297</sup> Rafael Maya, "La rabia ante lo establecido (Movimiento *Hardcore/punk* en México)", *Generación*, número 12, abril- mayo de 1997, p. 11.

<sup>298</sup> *Ibid.*

### 3.2.2 Entre basura y Satán: la fuerza salvaje del *metal*

Dicen que el *metal* nació de una frase que Jimmy Page pronunció cuando alguien le preguntó que sentía al ver tocar a Jimi Hendrix, a lo que Page respondió que escuchar la guitarra de Hendrix era como viajar en un Zeppelin de Plomo, en un Led Zeppelin. Y de ahí en adelante la idea de pesadez se asoció con los blues esquizofrénicos interpretados por los integrantes del grupo.

Pero la historia es otra; influidos por la actitud contestataria y rebelde de los *punks*, a finales de los setenta y principios de los ochenta comienzan a surgir grupos que mezclaban potentes *riffs* de guitarra distorsionada a todo lo que daba su instrumento con solos de batería larguísimos y vocalizaciones cavernosas que se acercaban lo más posible a lo que resultaría un concierto de *blues* en el infierno. Con fama de salvajes y con adjetivos que van de desadaptados a satánicos, los amantes de la música bautizada como *Heavy Metal* han subsistido a lo largo de dos décadas dejándonos un intenso dolor en los oídos y un golpe certero en la conciencia de la generación que de 'perdida' se volvió 'X'.

A lo largo de su historia, el *heavy metal* se ha transformado en diversas y extrañas cosas. Veamos los subgéneros que esta música creó. Las primeras influencias las encontramos a finales de los sesenta y principios de los setenta encarnadas en grupos y solistas como Link Wray, The Who, The Yardbirds, The Kinks, Jimi Hendrix y Blue Cheer. Los primeros grupos de *Heavy metal* surgen en los primeros años de la década de los setenta y son considerados como los padres de dicho género: Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Kiss, Aerosmith, AC/DC, Alice Cooper, Van Halen, Scorpions y U.F.O.

En esta misma época surgen los malabaristas de la guitarra influidos por los requintos inspirados en los guitarristas de los grupos arriba mencionados. Es entonces cuando nombres como los de Yngwie Malmsteen, Joe Satriani, Steve Vai, Carcophony y Racer X aparecen. Viene entonces la respuesta británica en esa misma década: Def Leppard, Judas Priest, Iron Maiden y Motörhead invaden poco a poco los oídos cautivos de las guitarras distorsionadas.

El *Metal* de los primeros años de la década de los ochenta viene de Alemania encarnado en grupos como Diamond Head y solistas como Randy Rhoads y Ozzy Osbourne. Los norteamericanos enfundados en chamarras de cuero y mallas responden rápidamente a esa oleada de grupos europeos; en los primeros años de la década de los ochenta se deja escuchar el estruendo de Mötley Crue, Dio, Quiet Riot, Ratt, Dokken y W.A.S.P., mientras surge una andanada de grupos influidos

por los seminales Led Zeppelin: Whitesnake, Great White, Kingdom Come.

La década de los ochenta transcurre llena de nuevas tendencias en el *Heavy Metal* y así es como grupos de Los Ángeles en Estados Unidos se adueñan de la escena, grupos como Poison, Britny Fox, Faster, Pussycat y L.A. Guns, se enfrentan en conciertos llenos de explosiones y efectos especiales a los grupos que representan a la costa este de los Estados Unidos como Bon Jovi o Twisted Sister. Surge entonces el *Hair Metal*, ritmo que debe su nombre a las exhuberantes cabelleras que los músicos exhibían en sus conciertos. Se diferencian dos tendencias dentro del *Hair Metal*: una que se encuentra influida por el *blues* (Cinderella, Testa, Badlands) y otra que se encuentra influida por el rock progresivo que florece en esa época (Winger, Extreme, King's X, Saigon, Kick, Enuff Z'Nuff). Los últimos resabios de este tipo de música se extinguen con la década presentando a un conjunto de grupos que mueren con el inicio de los noventa (Warrant, White Lion, Slaughter, Mr. Big y Trixter).

La década de los noventa presenta, en realidad, una división en cuanto al sentido comercial del rock: por un lado, los grupos que ofrecen conciertos masivos en una cantidad inimaginable de países y los que se adhieren a una forma independiente ('alternativa') de hacer rock; muchas veces, como en todas las cosas, los extremos se tocan.

Se inicia una serie de corrientes hacia adentro del *Heavy Metal*. En Europa florece el *European Black Metal* representado por Tiamat y Samael; el *Black Metal Escandinavo* con Emperor, Mayhem, Burzum, Mortiis y Darkthrone; el *Death Metal Europeo* con Bathory, Kreator, Destruction y Sodom; sigue la feria europea con los representantes del *Doom Metal*: Cathedral, My Dying Bride, Candlemass y Paradise Lost; para entrar a la vanguardia del rock pesado de tintes oscuros y satánicos con el *Metal Gótico* y sus representantes: Mercyful, Fate y Helloween.

En los Estados Unidos, mientras tanto, el *Heavy Metal* comienza la década con los grandes iconos de masas de los primeros años de este decenio: Skid Row, Guns N' Roses, y Forced Entry. De ahí el *metal* estadounidense sufre una división entre el *metal* alternativo y el *metal* diversificado en una infinidad de géneros que tienen como base el *Heavy Metal*.

En la primera categoría podemos mencionar a las bandas tradicionales de *Metal Alternativo*: Corrosion of Conformity, Danzing, Prong y Crowbar, que a principios de los ochenta desatan una andanada de *metal* que viene de los ambientes *underground* de las ciudades de los Estados Unidos. Los estudiosos distinguen dos 'olas': de los grupos de la

primera ola se pueden mencionar a Helmet, Jesus Lizard, Therapy?, Monster Magnet, My Sister's Machine y Paw, mientras que en la segunda ola se encuentran bandas como White Zombie, Tool, Korn, Rage Against the Machine, Marilyn Manson y Machine Head. El *Metal alternativo* crea sus propios subgéneros: el *Metal Grunge* (Alice in Chains, Soundgarden), el *Metal Alternativo Progresivo* (Jane's Addiction, Faith No More, Primus), el *Metal Rap* (Biohazard, Pro-Pain, Deftones). Mención aparte merecen los grupos que, influidos por los grupos de rock *industrial* de mediados de los ochenta (Ministry, Revolting Cocks, Skinny Puppy, KMFDM, Front 242), recrean el sonido de las grandes fundiciones de metal con su constante martilleo y sonido destroza—tímpanos, en este rubro se apuntan Nine Inch Nails, Filter, Stabbing, Westward y Gravity Kills.

La otra parte del *Heavy Metal* de los noventa es creadora de géneros en que el ruido y la velocidad supersónica son el principal componente. Los géneros musicales que se crean a partir de los noventa son variados y sus nombres nos dan una idea aproximada de su sonido. Inicia la década el *Power Metal* (Pantera, Sepultura), el *Trash Metal* (Anthrax, Metallica, Slayer, Megadeth), el *Speed Metal* (Exodus, Testament, Metal Church, Voivod, Overkill, Possessed, Flotsam and Jetsam, Sacred Reich, Death Angel), el *Death Metal* (Venom, Hellhammer, Celtic Frost, Death, Morbid Angel, Obituary, Deicide, Cannibal Corpse, Disincarnate), el género conocido como *Hardcore/Trash/Metal Fusion* (Suicidal Tendencies, D.R.I, Nuclear Assault, Stormtroopers of Death), el *Death Metal Industrial* (Fear Factory, Frontline Assembly, Godflesh, Brujería), el *Grindcore* (Napalm Death, Carcass) y, a riesgo de olvidar algún género o a alguna banda, las bandas de *Noise* influenciadas por el *Grindcore* (Boredoms, Merzbow, Painkiller, Naked City, Brutal Truth).

En fin, que la historia (las historias) del *Heavy Metal* son amplias, extensas y extenuantes como el ritmo mismo. Se necesitaría un libro completo para explicar las características e historias de cada uno de los géneros aquí citados, quede pues para mejor momento tal explicación.

### **3.2.2a De la pose televisiva a la trascendencia internacional: el Metal mexicano**

La escena del *Heavy Metal* nacional se ve reducida a unos cuantos nombres que, de un tiempo a esta parte, se encuentran dominando las fronteras del ruido y el *slam* gandalla. De entre todos estos grupos sobresale el trabajo de Transmetal, un grupo que a lo largo de los años ha logrado establecerse como el mejor grupo de *metal* (tocando *death*

*metal*) de todos los que existen en la de por sí escasa oferta de grupos nacionales.

Transmetal es para muchos una banda seminal en el *metal* mexicano. Próximos a cumplir una década —su primera presentación data del 17 de junio de 1987—, el cuarteto ha eslabonado una discografía consistente: una decena de discos, entre ellos un EP (*Desear un funeral*), un doble en vivo (*Transmetal en concierto*) y una recopilación (*Veloz y devastador metal*). Integrado por Alberto Pimentel (voz y guitarra rítmica) y Lorenzo, Juan Y Javier Partida, en bajo, guitarra y batería respectivamente, Transmetal es una presencia constante en los escenarios de la república mexicana. Su palmarés incluye conciertos al lado de Slayer y Napalm Death, entre otros, así como giras a lo largo del país y en las que ha confirmado su persistencia.<sup>299</sup>

Otro de los grupos que suenan de manera constante en el circuito metalero del país es Mákina, un grupo que después de grabar dos discos: uno con una disquera independiente y otro con un sub sello de Sony, parece que con su tercer trabajo logra crear un *metal* lo suficientemente inteligente como para que no sea un éxito de ventas.

Formado en 1990 por Paul Rivers, Hans Mues, Carlos de la Peña y Gizmo Reza, en 1991 Mákina graba su álbum debut para la independiente Lejos del Paraíso. Los once cortes de *Dilemma* aún respetan los estándares y convenciones del *trash metal* postuladas en un clásico como *Ride the Lightning*: alternancia de ritmos, velocidad y potencia, sobre todo mucha potencia. Sin embargo, en *The Clown of this Town*, *The Window*, *Profound Conviction* o *Antiwar*, ya encontramos los trazos para el diseño genético de una bestial creatura que saldría a la luz en *Anabiosis* (Rockotitlán/Sony, 1994) e implantaría su régimen de terror y caos en *Red* (Manicomio, 1996). Si en el segundo disco no es tan evidente su ruptura con bandas como Slayer o Pantera, una parte del infernal sonido de *Anabiosis* se resiste a encuadrarse en los estrechos límites del *trash metal* y exige otros planteamientos sonoros que le permitirán generar mayores dosis de metralla y angustia, lo cual quedará firmemente asentado en *Red*, su rabioso alegato contra la política del neoliberalismo.<sup>300</sup>

Las críticas para con su disco fueron de total aceptación a total rechazo, la crítica que la revista *La Mosca* le otorgó no fue del todo benévola.

---

<sup>299</sup> David Cortés, "El retorno del México Bárbaro", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre - octubre de 1997, p. 22.

<sup>300</sup> Héctor Siever, "Mákina, rabiosa dosis de metralla sonora", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre - octubre de 1997, pp. 20-21.

Mákina, *Red*, (Manicomio/Polygram, 1996). Para imitar a Pantera se necesita un poco de gracia y otra cosita. Mákina carece de gracia y sobre todo de cosita.<sup>301</sup>

Sin embargo, las opiniones acerca de este tercer disco se dispersan y mientras algunos rechazan totalmente el concepto de Mákina, otros terminan por reconocerle méritos, sobre todo en el contenido letrístico.

Y si para ser eficaz la policía debe tener un mayor nivel de brutalidad que el de los criminales que pretende combatir, el tercer álbum de Mákina debía mostrar un espectro sonoro mucho más crudo, infame y descarnado que la claustrofobia de las peores pesadillas gestadas al amparo del nuevo orden mundial. Al margen de convenciones genéricas, el brutal sonido de *Red* exige ser escuchado como lo que es: un rabioso manifiesto contra la ciega ideología del salinismo; inclemente y demoledor como la política económica que le sirvió de caldo de cultivo, el bestial poderío de Mákina no otorga concesiones de ningún tipo y asume su papel con una carga de vehementemente visceralidad pocas veces vista por estos lares. Así, el debut en ligas mayores de este cuarteto es quizá la obra más explosiva, excitante, exaltada y extremosa que se haya hecho en toda la historia del *metal* destas (sic) amargas tierras. El único problema es que está dirigido a un público adulto, y en este país el *metal* se hace para niños de quince años.<sup>302</sup>

Existen por lo demás varios grupos que siguen con la tradición del *heavy metal* hasta sus últimas consecuencias, grupos como Pactum (con tres producciones hasta la fecha), Garrobos, Natas, Ak'Bal, Khafra, Luzbel (dirigido por Arturo Huizar, todo un mito dentro de la escena metalera) y una infinidad de grupos que desde la escena subterránea y lejos de las grandes disqueras continúan haciendo su trabajo. Las críticas a su trabajo se hacen por lo regular en medios en los cuales la aceptación de estos productos forman parte de su propia existencia, por ejemplo la crítica presentada por la revista *Códice Rock*, para un disco de Khafra.

KHAFRA, *LAS VÍBORAS CAMBIAN DE PIEL* (Denver, 1997)

¡Carajo! Por fin algo digno proveniente de una banda *metalera* mexicana; los veteranos Khafra fueron los que se atrevieron al cambio. Una banda que desde su anterior grabación, *Generaciones*, ya dio señales de poder desbordar su estilo a un sonido más actual y de qué manera lo han conseguido. *Las Víboras cambian de piel* es una grabación poca madre, dueña de una de las mejores canciones *heavys* que se han grabado a nivel

---

<sup>301</sup> Johnny Carmenta, "Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 22.

<sup>302</sup> Siever, *op. cit.*, p. 21.

nacional: *Ruido*. [...] Muy recomendable, finalmente tenemos a nivel nacional una grabación que vale la pena dentro del *metal*.<sup>303</sup>

Sin embargo, la cerrazón de la comunidad que forman los adictos al *metal* ha llevado a que sean duramente criticados, pues lo que en un principio se constituyó como un ritmo que se enfrentaba al sistema de manera frontal, decayó en la pose televisiva y el comercial de shampoo para el cabello. Acerca de ellos escribe Fernando Rivera Calderón.

Constituyen la secta más cerrada, la más dogmática, la más fanatizada. Cuentan con sus propios ritos, sus propias certezas, sus propias deidades. Pocos como ellos para mantener impolutos los sacramentos y ceremonias que les dan razón de existir y trascender. Son los beatos del *metal* pesado, los fieles de la doctrina más hermética y dura.

Los metaleros mexicanos y de todas partes del planeta se visten como extras de una película de Mad Max y suelen ser lo suficientemente borrachos como para meterse la cantidad de basura que se meten por los oídos. Ellos creen que más rápido y más duro es mejor, y como consecuencia natural, casi siempre son eyaculadores precoces pero consistentes. En el fondo, se sienten héroes, guerreros incomprendidos por la sociedad y, tal vez por ello sean los personajes más tiernos del mundo del rock, aunque se atasquen de calaveras y sangre de a mentiritas. Quizá algún día no muy lejano, el metalero sea considerado el mejor amigo del hombre (siempre y cuando escuche su música en un *walkman*) y no sería extraño que Disney haga una película de dibujos animados sobre una pandilla de metaleros salvajes.

[...] Quienes escuchan y quienes hacen esta música son seres particularmente extraños. Acostumbran pasar horas frente al espejo. Aun cuando parezca lo contrario, dedican buena parte de su tiempo a su embellecimiento. Después del baño, enroscan su larga cabellera en una toalla como las ñoras, para luego secarla meticulosamente (la secadora eléctrica resulta básica). Todo esto, con el fin de darle a la mata una consistencia esponjosa que les permita moverla con gracia, ya sea en la calle o en el intenso fragor de un concierto de *heavy metal*, máximo ritual de dicha fauna, en el que practican animados el *headbanger* (una vieja forma de apendejamiento) y se recetan a sí mismos el apestosisísimo hedor de sus sobacos harto peludos, ya que ellos no usan mangas y les vale madres oler feo.

[...] Los metaleros han perdido credibilidad: ya no le dan miedo a persona alguna, ya nadie les cree eso de que son guerreros (a lo mucho pasan por güeyes muy mamones que gustan de darse ladrillazos en la cabeza). Y para colmo, sus mejores elementos acompañan en vivo a

---

<sup>303</sup> Juan Carlos Castillo, "El templo de Euterpe", *Códice Rock*, número 15, p.

Cristian Castro y a Alejandra Guzmán. Eddie Maiden<sup>304</sup> acaba de inscribirse en la clínica de belleza Pond's.<sup>305</sup>

Así es como se encuentra la escena del *metal* mexicano, un grupo entusiasta de los grupos extranjeros que buscan en los grupos mexicanos el equivalente del ruido pero cantado en su idioma enfrentando una serie de prejuicios creados a su alrededor, prejuicios fundados sobre todo en su apariencia.<sup>306</sup> El *metal* sigue estando muy pesado, en todos los sentidos de la palabra.

#### **Algunos discos de heavy metal mexicano**

Ak'Bal, *Reino de las sombras y la muerte*, Denver, 1997.

Khafra, *Las víboras cambian de piel*, Denver, 1997.

Mákina, *Anabiosis*, Rocketitlán/Sony, 1994.

Mákina, *Dilemma*, Lejos del Paraíso, 1991.

Mákina, *Red*, Polygram, 1996.

Pactum, *Ficción, Lujuria y Blasfemia*, Avanzada Metálica, 1992.

Pactum, *Haciendo justicia con tu propia mano*, Culebra/BMG, 1997.

Transmetal, *El infierno de Dante*, Denver, 1994.

Transmetal, *México Bárbaro*, Denver, 1997.

### **3.3 No sólo el ron es de Jamaica**

Una de las manifestaciones que merecen atención especial es, sin lugar a dudas, la influencia que la música jamaicana ha tenido en la música del mundo. Presagiando el *punk* en Inglaterra y el *World beat* en muchas partes del mundo, Jamaica se aparece como un lugar en donde se ha escrito buena parte de la historia del rock alrededor del mundo.

#### **3.3.1 Skapándose de la rutina: el ska en el movimiento de rock**

Los jamaicanos han dado dos ritmos al rock de una importancia bastante considerable: por un lado el *reggae* y por otro uno de los ritmos que a fines de los noventa se convierte en el canal por el cual se transmite una serie infinita de consignas e ideologías que van de la más radical posición contestataria al afán más puro de estar a la moda: el *ska*.

El *ska*, a pesar de encontrar en los noventa su impulso más visible, de hecho es uno de los ritmos más viejos en cuanto a las

---

<sup>304</sup> La imagen de un cadáver descarnado adoptado como 'mascota' del grupo inglés Iron Maiden.

<sup>305</sup> Fernando Rivera Calderón, "Los beatos metaíeros", *La Mosca en la pared*, número 26, noviembre - diciembre de 1998, p. 40.

<sup>306</sup> Acerca de esto, y no muy lejano de la realidad mexicana, puede verse la súper disfrutable película *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) y el personaje de metalero satánico que interpreta Santiago Segura.

evidencias que se tiene de su nacimiento, y aunque muchos lo consideren solo 'rock con trompetas', este ritmo musical tiene implicaciones sociales y musicales más extensas.

El *ska* no es nada nuevo, de hecho surgió hace cuarenta años en Jamaica y quién sabe porque *skarismática* (sic) razón ha prevalecido a través de las modas, fusionándose y readaptándose a distintos géneros de diferentes épocas, desde la *polka* y el *swing* hasta el *punk* y el vallenato, sin perder nunca esa chispa curiosa que lo caracteriza y que tanto gusta a los chamacos revoltosos. Actualmente existe una variedad abrumadora de tipos de *ska*: el sonido *2 Tone*, los *ska roots*, el *skafunk*, el *skapunk*, el *skacore*, la *salska*, *ska* norteño, *skañol*, *ska'n bass*, etcétera.<sup>307</sup>

La influencia que el *ska* ha tenido y tiene en la actualidad es impresionante y parece que su naturaleza primigenia no se ha perdido; en sus orígenes, el *ska* nació como un género musical emparentado con los salones de baile y con los grandes conjuntos orquestales en los que la sección de *metales* era imprescindible.

En sus orígenes, a principios de los años 60, el *ska* era música jamaíquina para salones de baile con un sonido basado en una sección de trompetas, trombones y saxofón, y algún organito desafinado (dicen que mientras más instrumentos de viento tuviera la banda, mejor sonido y más alegría). Los músicos isleños crearon una música cálida y festiva que sonaba a banda de pueblo interpretando *rock & roll* viejito, sonido *Motown*, *jazz* simple incorporando ritmos tropicales de su cosecha, como el *calypso*, el *ya-ya*, el *zouk* y el *mento*. Para agradar a los danzoneros, aparte de tocar canciones originales, los *skataleros* solían improvisar parodias de canciones del dominio público a ritmos de *ska* tales como el tema de James Bond, los Cañones de Navarone o el tema de los Munsters; tradición que inclusive conservan los *skataleros* de ahora como los Voodoo Glow Skulls que se echan una versión de *Feliz Navidad* de José Feliciano a velocidad *skacore*.<sup>308</sup>

No obstante ser un género que se valió de múltiples influencias, y que por la misma razón experimentó una evolución importante, el *ska* es un ritmo al cual se acercaron infinidad de personas atraídas sobre todo por el ánimo festivo que en las tocadas donde se ponía este ritmo existía, de hecho el origen mismo del vocablo que se utiliza para definir a este ritmo musical tiene que ver de manera definitiva con las fiesta y el desmadre.

Acerca del término *ska*, la etimología no es muy precisa: algunas fuentes señalan que un sonidero llamado Clue J. Saludaba a la raza en sus conciertos con la frase 'Love Skavoovie!' y de ahí que la gente le llamara *ska*

---

<sup>307</sup> Uriel Waizel, "El *ska* stá ká...", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, p. 14.

<sup>308</sup> *Ibid.*

a su música. Otras fuentes dicen que *ska* es el sonido que hace la guitarra rítmica cuando se toca a destiempo.<sup>309</sup>

Los estudiosos de este fenómeno dividen la historia del *ska* en dos partes, la primer ola y la segunda. De la primera ola se desprenden grupos como los *Skatalites*, Desmon Dekker, Laurel Aitken y Derrick Morgan por mencionar algunos. Estos grupos se convirtieron con el tiempo en influencias obligadas de los demás intérpretes de *ska* alrededor del mundo. Las primeras canciones de *ska* remiten de manera interesante a ambientes desolados de desempleo e injusticia social, un tanto como el *punk*, pero con toques e ideologías jamaíquinos.

Las letras de las canciones de la primera ola de *ska* solían referirse a una subcultura de jóvenes desempleados y resentidos con el sistema; chicos malos en búsqueda de una manera de expresión y reconocimiento, que hacían destrozos en los pueblos de Jamaica sólo por el gusto de ganarse más problemas. Los *rude boys* eran *hooligans* jamaíquinos glorificados; en las letras de *ska* antiguo, el *rude boy* era un héroe de igual calibre que un *gangster* o un *cowboy* de las películas. Para otros, el *rude boy* era una simple víctima social, producto de las condiciones en las que nacieron y estaban destinados a morir. A pesar de ser unos revoltosos, los *rude boys* jamaíquinos no perdían el estilo y solían vestirse muy padrotes, con mocasines, trajes de colores brillantes, corbata y sombrero, y claro está, muchos sacaban su lana a través de negociar con la "*ganja*"<sup>310</sup> *maaan*.<sup>311</sup>

La forma de bailar de los aficionados al *ska* de la primera ola fue evolucionando de un baile de pareja a convertirse en una danza caótica en donde la multitud brincoteaba al ritmo que la banda en cuestión impusiera. De hecho podría ser que el *slam*, la danza por excelencia del rock frenético, se originara en estas tocadas.

Los *rudies* eran los meros gallos en los *dance hall* y el *skankin'* era su baile favorito: según la tradición, el *ska* se baila contorsionando los brazos y las piernas de una manera oblicua y angulada, doblando codos y rodillas a destiempo de todo ritmo, es un tipo de danza muy similar al *pogo punk*, al *stomp* de la segunda ola, y quizás, el *skankin'* podría haber ocasionado una especie de *slam* y el *mosh* en su época —se dice que no había tocada de *ska* que no terminara en *golpiza*—<sup>312</sup>

Sin embargo el *ska* comenzaría a tener proyección mundial a partir de que en Inglaterra se diera una fiebre por los ritmos caribeños y en donde el *ska* y el *reggae* tuvieron un contacto muy cercano con

---

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> Nombre que se le otorgó a la marihuana en Jamaica a raíz de convertirse en un 'catalizador espiritual' del movimiento *rasta* del *reggae* emparentado de manera importante con el *ska*.

<sup>311</sup> Waizel, *op. cit.*

<sup>312</sup> *Ibid.*

manifestaciones musicales que en los setenta se estaban dando en el Reino Unido, específicamente con el *punk*. Los ingleses retoman la música basada en *metales* y comienzan lo que los estudiosos llaman 'la segunda ola del *ska*'.

Al llegar los *rude boys* jamaquinos como inmigrantes a Inglaterra, continuaron con sus modales y sus ritmos, cosa que impactó a los *punks*, *mods* y *skinheads* locales. La mayoría de los ingleses optaron por la segregación racial o por la agresión directa a los negros, pero no faltó algún blanco que se interesara en la cultura de los ritmos antillanos, después de todo, los *rude boys*, los *punks* y los *mods* no eran muy diferentes entre sí; todos ellos sufrían y odiaban lo mismo. Curiosamente, los *punks* de Berkeley, los *funk-a-freaks* de Nueva York y los cholos y *skatos* que escuchan *ska* de la tercera ola, guardan una identidad muy parecida a la de los *rude boys*. El *ska* tiene los elementos comunes de la ironía y la anarquía *punk*, el humor y el amor universal que vibra en la música afroantillana, elementos que siempre van a encontrar una resonancia catártica en la juventud llena de energía que no sabe bien a bien qué hacer con ella.<sup>313</sup>

Inglaterra, convertida en un país en donde el descontento social crecía a pasos agigantados y con movimientos radicalmente violentos como los de los *punks* y los *skinheads*, mostraba que no tardaría en brotar una revolución social acaudillada por los rebeldes rapados o con cabezas llenas de picos. La llegada de los rebeldes jamaquinos despertó diversas reacciones, si bien al principio se creó un rechazo generalizado, la música consiguió que se creara una corriente musical de tintes políticos concretos que unió para siempre al *ska* con el *punk*; de la mezcla de estas dos formas de concebir la música y la ideología política surgió lo que se llama la 'Segunda Ola'.

"Deja de hacer desmadres, mejor piensa en el futuro, trata de enderezarte y piensa en los problemas de la comunidad...", era el sabio consejo de los *Specials* en su sencillo *A Message to You, Rudy*; era 1979 y las ciudades inglesas estaban convertidas en un hervidero social, una olla de presión a punto de estallar por el desempleo ocasionado por el recorte burocrático, problemas de inmigrantes que llegaban de todas las colonias del decadente imperio británico y los conflictos interraciales subsecuentes a la inmigración masiva de africanos, antillanos, árabes, chinos e hindúes. Las gallinas de la granja de Maggie (Thatcher) estaban armando una trifulca dentro del gallinero y no había quien las apaciguara; los gallos blancos (*punks* y *skinheads*) se agarraban a las gallinas negras, y el blanco y negro se podrían haber seguido peleando si no es porque el curioso ritmo del *ska* acabó por seducir los oídos de los *punks*. Es así como el ritmo constante

---

<sup>313</sup> *Ibid.*

del *ska*, mejor conocido como *rocksteady beat*, se fusionó con la velocidad del *punk*, creando con ello el llamado *ska-punk*.<sup>314</sup>

La fascinación que los ingleses tuvieron con el *ska* se vio reflejada en la creación de grupos que llevarían a éste a niveles de comercialización y de sofisticación realmente impresionantes. Grupos que además se encontraban comprometidos de manera importante con ideologías afines a la justicia social y a la libertad a toda costa. Las consignas de estos rebeldes eran gritadas a todo pulmón mientras se acompañaban de instrumentos de viento tocados por músicos negros.

En 1979 The Clash ya estaba experimentando con el *reggae dub*, los Buzzcocks y los Undertones ya estaban influidos por los organitos chistositos del *ska* y The Police estaba dando sus pininos de *new wave* a contratiempo de *reggae*. Ante el advenimiento de la moda, los *mods* se empezaron a vestir como los *rude boys* jamaquinos, con traje dominó o ajedrezado, pantalones rabones, calcetines blancos, corbata delgada y un sombrerito chido. De pronto, en una banda como los Specials, había blancos y negros sobre el escenario mezclando la música de banda de *ska* con la actitud *punk* y los mensajes políticamente conscientes.<sup>315</sup>

Sin embargo, si existe un lugar (tanto espacial como temporal) en el que se pueda observar la enorme influencia del *ska* en los ritmos contemporáneos, ese lugar es la creación de la disquera *2 Tone*. Los grupos y artistas que durante los setenta y ochenta grabaron con este sello discográfico se convierten en referencias obligadas para lo que en los noventa se ha dado por llamar 'Tercera ola del *ska*'. *2 Tone*, sin duda alguna, significó uno de los momentos más importantes para la difusión de este singular ritmo musical.

En el 79, Jerry Dammers, tecladista de los Specials, creó el sello más famoso del *ska*: *2 Tone Records* (Grabaciones Dos Tonos); festejando que la gente blanca y la gente negra pudieran tocar juntos. Desde entonces los cuadritos blancos y negros simbolizan al *ska*. En *2 Tone* grabaron los grupos más importantes de la segunda ola del *ska*: The Specials, Selecter, The English Beat, las Body Snatchers y el ahora mítico grupo Madness. *2 Tone* produjo entre el 79 y el 84 una cantidad memorable de sencillos: de los Specials se recuerdan 'A Message to You, Rudy', 'Stereotype' que seguramente influenció a Blur y la famosa 'Ghost Town', que con su coro de fantasmas de Gasparín narraba la desolación de las calles en las ciudades de Inglaterra debido al crimen y a los disturbios raciales de 1981. Más adelante The Specials se unió a la causa política con el himno 'Free Nelson Mandela', que obviamente clamaba por la liberación del líder negro de Sudáfrica. Quizá The Specials funcionó como el grupo seminal de la segunda ola, pero es a los chicos de Madness a quienes más se les

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>315</sup> *Ibid.*

recuerda gracias a la inevitablementeailable 'One Step Beyond', la arabesca 'The Prince', 'Our House' y la circense 'House of Fun', que con la aportación del curioso sonido del organito Hammond, añadió ese toque humorístico que caracteriza al *ska*. La sensación de *punk* con música de carrusel fue algo recurrente en la segunda ola, con rolas de broma como 'Tears of a Clown' de English Beat y *Gangsters* de The Specials. Pero el *ska* no era exclusivo de los *rude boys* y los *punks*, y es así como surgieron unas *skataleras* llamadas Body Snatchers y grupos fronteados por lindas gatitas como los *Swinging Cats* y *Selecter*, cuyas vocalistas definitivamente fueron antecesoras de Gwen Stefani y Monique Powell. Los años de *2 Tone* son narrados como una época muy intensa, donde los salones de baile eran un zoológico de *mods*, *punks* y *rude boys skankeando* felizmente ante los ritmos circenses del *ska*.<sup>316</sup>

En la actualidad parece dibujarse lo que los críticos de rock llaman una Tercera Ola de *ska*, liderada por grupos del llamado World Beat y por grupos pertenecientes al movimiento de música alternativa en los Estados Unidos, además de los viejos lobos que continúan creando su música; acerca de esto habla Neville Staple cantante de The Specials:

Se habla mucho sobre una nueva ola de *ska* mundial. Ahora vienen tipos muy diversos de público. De hecho, la idea de este *tour*<sup>317</sup> de reunir a patinetos, *punketos* y *skaters*, da una muestra de lo que es el movimiento hoy en día. Los asistentes a nuestros conciertos son mucho más jóvenes y están más involucrados que hace veinte años. El nuevo *ska* es mucho más *punky*, más rápido que el de antaño; hay más energía sin perder el ritmo y la melodía. Eso te habla de cómo el *ska* sí es un género que está cambiando continuamente, se renueva y se enriquece al tiempo que evoluciona.<sup>318</sup>

La tercera ola de *ska* llega a México de manera tal que se perfila, junto con el hip hop, como el ritmo oficial de la juventud a fines de los noventa.

### 3.3.1a Armando un skándalo: el *ska* en México

La llegada a México de este caribeño ritmo tiene una estrecha relación con la llegada de diferentes grupos sudamericanos y europeos que lo trajeron mientras interpretaban sus canciones en español. A principios de los noventa, llega de Argentina el explosivo ritmo de un combo que

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Se refiere al "Warped Tour '98" que recorrió durante 1998 diversas ciudades de Europa y los Estados Unidos y que tuvo entre sus participantes a The Specials, Luna Nova, MXPX, Unwritten Law, The Smooths, Cherrie Popping Daddies, No Use for a Name, Punkrea, Die Toten Hosen, Lagwagon y Bad Religion, en un festín de *punk* y *ska* que irá además a Oceanía y Japón planeando llegar a México en 1999.

<sup>318</sup> Benjamín Salcedo V., "Patinando en *punk*, maniobrando en *ska*", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, p. 47.

plantea mucha de su energía musical en los metales y que con el *ska* al frente empieza a escribir nuevas páginas para el rock cantado en español: Fabulosos Cadillacs. Teniendo como premisa la utilización de percusiones y alientos que denotan un aire tropical a la vez que jamaicano, los Fabulosos empiezan a calar fuerte en el ambiente rockero de México y se convierten en una influencia importante para diversos grupos. La evolución del estilo del grupo hacia estilos un tanto cuanto dispersos, inspiró a cuestionarlos en una entrevista acerca de sus inicios en el *ska*:

— ¿Ya dejaron el *ska*?

— No lo dejamos ni nada. Es un estilo de música que se usa o no según las ganas y los deseos de las canciones. El último corte del disco<sup>319</sup> *A.D.R.B. en busca eterna* es un *slow ska*, un original *ska* tocado a la usanza original del rock *steady*.<sup>320</sup>

De la misma forma como los Cadillacs experimentaron con el *ska* surgieron agrupaciones que fusionaban el *reggae*, el *ska* y el *punk* con sonidos latinos para dar cabida a números que cada vez calaron más en el ánimo de la juventud de los noventa, grupos como Todos Tus Muertos, Desorden Público, Paralamas do Suceso, Un Kuartito, la influencia innegable de Mano Negra y tantos otros que coadyuvaron para que en México surgiera un movimiento pujante de *ska*.

Los primeros en retomar esas melodías y ritmos fueron los chavos de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio que con sus percusiones y la participación de un saxofonista de cualidades notables lograron crear un *ska* que retomaba la inspiración de descontento social que dio origen a este ritmo y que tenía que ver también con cuestiones técnicas, se veía al *ska* como una forma accesible de poder soltar su rollo sin tanta complicación. En entrevista afirman:

Rogelio Villarreal: En enero de 1986, hace más de tres años, los escuché por primera vez y creo que lo que tocaban entonces era *ska* puro. Poco después, con los cambios en la alineación del grupo, enriquecieron su música y comenzó una evolución a partir de otros géneros. ¿Qué pueden decir de esto?

Roco: Cuando empezamos a tocar no teníamos instrumentos, así que la cuestión era conseguir equipo y aprender a tocar bien o empezar a tocar con lo que teníamos. Escogimos la segunda porque no queríamos que se pasara el tiempo: tener 28 años y ser buenísimos pero encontrarnos con que ya se nos había pasado la mitad de las cosas que queríamos decir. Éramos seis: cinco percusiones y un piano, era una música muy visceral.

---

<sup>319</sup> Se refiere al disco *Fabulosos calavera* (BMG, 1997), ganador del *Grammy* como mejor disco de rock latino en 1997.

<sup>320</sup> Marcos Ruiz, "Los Cadillacs pintan su calavera", *Switch*, número 18, marzo de 1998, p. 14.

Entre las muchas opciones que teníamos para tocar (al principio teníamos cosas muy *punkosas* y otras como de cabaret, nomás con piano y voz) escogimos el *ska* porque era muy sencillo, con las tarolas, el piano, el bongó y las voces sobre todo. Ni siquiera teníamos guitarra. Pero fue un *ska* que pasó por el filtro de todos nosotros, de todas nuestras influencias personales. El Germen era un *punk* tocando los bongós, arrítmicos y descuadrados. Cuando metimos la guitarra nos dimos cuenta de que podíamos trabajar más cosas, salían cosas muy raras, como la de *Mi tele y yo* (la versión original, que era como un *ragtime*, un *jazz* de los viejitos), o la de la *Deuda externa*, que sonaba como canción de banda de pueblo. Nos tiramos más al *ska* por lo precario de los recursos y por nuestra formación. Tampoco teníamos bajo.<sup>321</sup>

Una de las causas más comunes por las que se toca *ska* es por la simplicidad que este ritmo representa y por la relativa accesibilidad a los instrumentos necesarios para interpretarlos. Muchos de los grupos que empiezan a tocar rock ven en el *ska* una forma de expresión que no implica demasiados conocimientos técnicos o artísticos. Habla Roco, vocalista de Maldita:

El Tejón entró al Poli y yo al CCH y luego los dos al Conservatorio. Allí intentamos formar un grupo más en serio. Nos llamábamos Sífilis, primero, y después Chancro y Comezón, de corte francamente *punk*. Había varios miembros satélites, pero de planta el Tejón y yo. Ahí empezamos a escuchar *ska*, grupos como Madness y Specials, que sonaban mucho a música de pueblo, a cumbias, a todo lo que nosotros habíamos oído, con instrumentos accesibles; para nosotros un amplificador aún era algo inalcanzable, pero un par de bongós y unas maracas los conseguíamos en el Centro cagados de risa. Cuando surgió Maldita Vecindad éramos cuatro o cinco amigos reunidos no por intereses musicales, sino por intereses vivenciales. Le entró el Tiki, sobrino del Tejón, al que conocíamos desde chico, a tocar la guitarra. En el CCH conocí al Germen y al Lobito. El Germen era un tipo muy raro, pelado a lo mohicano y con una iguana al hombro; nos atraía mucho porque en el CCH aún persistía el pelo largo y reminiscencias de la 'generación' anterior. El Germen era alguien distinto y solitario. Hicimos cumbias, norteñas y *ska*. Lo que nos importaba era que sonara algo nuestro, con lo descuadrado de los bongós del Germen, o lo psicótico del Tejón en los teclados o lo desafinado de mi voz. El proyecto, más que musical fue extramusical.<sup>322</sup>

Así es como, después del afortunado experimento emprendido por Maldita Vecindad, muchos grupos se dieron a la tarea de continuar con ese intento de crear música basados en los ritmos frenéticos del *ska*; así

---

<sup>321</sup> Rogelio Villarreal, "Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 19.

<sup>322</sup> Roco de Maldita Vecindad en entrevista con Rogelio Villarreal, *op. cit.*, p. 19.

es como, de la misma generación que Maldita, surge Tijuana No, con una idea bastante acertada de lo quiere decir, apoyando causas sociales y denunciando los abusos sufridos por los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos o por la gente que habita en la frontera.

Ya para 1997 el movimiento *ska* comienza a tomar forma y se convierte en uno de los movimientos musicales más influyentes entre los jóvenes más jóvenes. El *ska* tiene entre sus seguidores a una masa de casi-ñños que son fanáticos de las patinetas y el slam, estudiantes de secundaria que adoptan los pantalones holgados, la ropa interior asomándose por la cintura, las playeras holgadísimas y las mochilas de *muppet* como signo inequívoco de su identidad. Una de las actividades preferidas de los seguidores del *ska* consiste en hacer acrobacias con la patineta o con los patines de línea, por lo que a este grupo de chavos con preferencias musicales ya establecidas se le ha dado también el nombre de 'patinetos', *skates* o *skatos*. Como mencionan los integrantes de Sekta Core:

Oriundos de Atizapán, estado de México, los integrantes de esta en apariencia caótica y morbosa banda se conocieron en la clase de música de una gris secundaria oficial. Hoy, tras grabar su primer CD, *Morbos Club* (Sony Music, 1997), niegan perseguir la aceptación de nadie. Aún sin desprender de su sonido la influencia de La Maldita Vecindad, Mano Negra o Molochete, se declaran en busca de un estilo y sueñan con mejorar sus tocadas al estilo Lollapalooza, 'introduciendo tatuadores, puestos con *souvenirs* y demás chacharas'. He aquí parte de la charla que sostuvimos con ellos.

— ¿A quién va dirigido su disco?

— A quien quiera. Si una señora lo compra y le late pues qué bueno (¿por qué 'una señora'? ¿Por qué no 'un señor', 'un niño' o 'un anciano'. Preguntas de La Mosca Redactora, a quien le preocupan las actitudes sexistas). Es obvio (¿de veras es obvio?) que la banda que a nosotros nos sigue son los *skates* (que en buen cristiano significa conductores de patinetas. Breviario cultural de la Mosca Redactora) aunque tampoco despreciamos a los de clase media alta o alta que quieran escuchar.<sup>323</sup>

El movimiento *ska* se ha dado de manera más visible en la capital de la república (hay cosas en las que el centralismo no ha podido ser extirpado) aunque existen buenos grupos en lugares como Tijuana y Monterrey. Los grupos de *ska* mexicano se diferencian en muchos casos por la corta edad de los ejecutantes de esta música. La existencia de un grupo (Nana Pancha) integrado por músicos de 16 años, muestra que la simplicidad de ejecución de este ritmo permite a los jóvenes expresar

---

<sup>323</sup> Juan Alberto Vázquez y La Mosca Redactora, "Sekta Core, el candor del morbo", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 12.

ideas que tienen que ver con la desigualdad social, la corrupción, la discriminación racial, el amor y las guerrillas de diversos tipos.

Los grupos que conforman esta avanzada de patinetas de origen jamaiquino y los que más se han distinguido por participar de manera constante en tocadas y festivales son, *grosso modo*: Sekta Core, Panteón Rococó, Nana Pancha, La Tremenda Corte, La Matatena, Salón Victoria, Maldita Vecindad en cierta medida, Tijuana No, Mexican Jumpin' Frijoles, Salón Victoria, El Parto de la Chole, Los Estrambóticos, entre otros.

Es de hacer hincapié en que este movimiento *ska* no ha tenido un contacto grande y directo con las disqueras transnacionales (a excepción de Sekta Core que grabó para Sony Music y La Matatena que lo hizo para Opción Sónica), pero ha tenido un canal muy importante para transmitir sus grabaciones: el estudio de Pepe Lobo. Pepe Lobo Rekords se ha convertido en una de las disqueras independientes que están más íntimamente ligadas al movimiento *ska* nacional, de hecho las primeras grabaciones de cualquier banda de *ska* se puede encontrar en este sello discográfico.

Así es como el *ska* se afirma en México, convirtiéndose en la opción más clara para los jóvenes que, sin tener una gran destreza musical, pueden transmitir todas las inquietudes que aparecen en los años en los que realmente se cree que confiar en alguien mayor de treinta es una estupidez. Conviene terminar con una apreciación hecha por Uriel Wazel:

Algo tiene el *ska* que es infalible y se niega a morir a través de las generaciones: los rude boys lo bailaban hace 40 años en Jamaica, los *punks* y *mods* la gozaron hace ya casi 20 y ahora los patinetos, los cholos y los gringos alternativos están redescubriendo sus bondades. A esto sólo se puede afirmar una cosa: el *ska* stá ká...<sup>324</sup>

#### **Algunos discos de *ska* nacional**

El parto de la Chole, *El Parto de la Chole*, Pepe Lobo Rekords, 1997.

La Tremenda Corte, *Orden en la sala*, Pepe Lobo Rekords, 1997.

Los Estrambóticos, *Piel de banquetta*, Polygram, 1997.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El Circo*, BMG, 1993.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, BMG, 1990.

Matatena, *Emulsión de Skape*, Opción Sónica, 1998.

Matatena, *Su Majestad*, Independiente (Demo), 1997.

Mexican Jumping Frijoles, *Bazooca*, Rock n' roll Circus, 1997.

Nana Pancha, *Nana Pancha*, Pepe Lobo Rekords, 1997.

---

<sup>324</sup> Waizel, *op. cit.*, p. 15.

Panteón Rococó, *Toloache pa' mi negra*, Pepe Lobo Rekords, 1997.  
Salón Victoria, *Salón Victoria*, Pepe Lobo Rekords, 1997.  
Sekta Core, *Morbos Club*, Sony, 1998.  
Sekta Core, *Terrorismo kaseero*, Independiente (Demo), 1996.  
Tijuana No, No, BMG, 1992.  
Tijuana No, *Transgresores de la ley*, BMG, 1994.

### 3.3.2 Otra vez Jamaica: el reggae

Uno de los movimientos musicales más importantes hacia dentro del rock y en la historia de la isla de Jamaica es sin lugar a dudas el *reggae*. Las historias acerca de su origen son difusas pero coinciden en tener como antecesor al *rock steady* o *ska*. De hecho, durante los últimos años de la década de los sesenta la música que acaparaba las tocaditas era el *ska*. Sin embargo, el *rock steady* había perdido gran parte de lo que constituía su propuesta original.

El *rock steady* se había convertido en fusiles de las listas pop de Norteamérica, mientras los Wailers (músicos de Bob Marley) hacían música original: *Seen Come*, *Do it Twice*, *Stop the train*, *Cheer up*, con Leslie Kong en la producción. Sin embargo, esta producción de *rock steady* se vendía a duras penas.<sup>325</sup>

Las leyendas acerca del origen del *reggae* caen muchas veces en la exageración, por ejemplo, la leyenda a la que alude Uriel Waizel:

Dicen que el *reggae* nació porque hubo una ola de calor extremo y los isleños ya no querían bailar al ritmo *upbeat* del *ska* porque se cansaban, así que dijeron —aliviáñense— y de ahí que el *reggae* sea lánguido y cadencioso en contraste con el *ska*, siempre animado y fiestero.<sup>326</sup>

A pesar de que se asocia de manera inmediata al *reggae* con la figura de Bob Marley, no es éste a quien se le asigna la paternidad del *reggae* como género musical, sino a un músico que se inicia en el *rock steady* para después evolucionar hacia este ritmo cadencioso y provocativo: Lee 'Scrash' Perry.

Antes de que se apagara su buena estrella Lee Perry lanzó un tema innovador en un ritmo que más tarde se conocería como *REGGAE*, la canción *People Funny Boy*, el resultado fue grandioso. Aunque un poco después los Maytals que lideraba Toots Hibbert se llevaron los honores con *Do the Reggay*, la primera vez que la palabreja aparece aunque deformada.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Ramón Ortiz, "El toque poderoso que no vendía", *Barrio Babilonia*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 5.

<sup>326</sup> Waizel, *op. cit.*, p. 14.

<sup>327</sup> Ramón Ortiz, "Lee Perry, el genio de *upsetter*", *Barrio Babilonia*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 9.

El significado de la palabra *reggae* se encuentra en dos raíces complementarias entre sí: *raggamuffin* y *streggae*.

*Raggamuffin*: en patois (dialecto local) significa 'desarrapado'.

*Streggae*: se dice para nombrar vulgarmente al acto sexual y la palabra la utilizan los *rude boys*.<sup>328</sup>

El invento de Lee Perry no solamente significó su revaloración como músico y una andanada de fama y dólares que le permitieron abrir un estudio en la capital de Inglaterra. Supuso toda una revuelta cultural que involucraba a todas las personas que se veían a sí mismas como desposeídas de varias cosas: su religión, su tierra, su cultura. El *reggae* pronto se vio transformado en un fenómeno cultural al asociarse con visiones místicas<sup>329</sup> por parte de los intérpretes de este ritmo.

El nuevo estilo en la música no solo se diferenció por el nombre sino que el bajo se convierte en la parte fundamental y el sincopado se hace más hipnótico, la batería se vuelve poderosa y la guitarra simple acompañamiento, los coros y las letras lo principal, los temas bíblicos y las teorías rastas son retomadas bajo el impulso de Count Ossie y su banda quienes hacen retornar las raíces al incorporar de nueva cuenta los tambores *burru* al nuevo estilo. Además de haber retomado los elementos raíces, los músicos también incorporaban a sus instrumentos la tecnología más moderna haciendo entonces una mezcla muy propia. Al hacerse más a lo espiritual y religioso se gana en interés y simpatía y se ve con renovada alegría el regreso a los orígenes convirtiendo entonces al *reggae* en un vehículo de protesta contra el sistema opresor (Babylon). El *reggae* fue entonces la mezcla entre lo místico y lo rebelde algo que agradó a los *rude boys* quienes pronto comienzan su conversión al *rastafarismo*.<sup>330</sup>

Y es precisamente Lee Perry quien toma bajo su tutela a los Wailers y al mismísimo Bob Marley para que graben con el sello *Upsetter* los discos de la banda; sin embargo, la influencia de Marley sería ante todo más visible en el escenario. Cabe incluir aquí el retrato que Juan Vittoria hace de éste:

En un principio Marley captó la atención del público británico como algo exótico, heredero del *ska* de los sesenta que habían traído al viejo continente figuras como Desmond Dekker y Prince Buster; al poco tiempo verían que el *reggae* contenía una carga más densa de ritmo y unos desarrollos más ricos de guitarra, inspirados en el R&B que los rastafaris habían escuchado a ídolos como Fats Domino, que en Jamaica adquirirían

---

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> La ideología *rasta* se incluía dentro de esta visión mística, la creencia en la deidad Haile Selassie y el acercamiento a dios por medio de la *ganja* (mariguana), además de un regreso triunfal de los negros hacia la tierra madre (África), todo esto se mezclaba para formar la ideología de los escuchas del *reggae* en la infancia de su vida.

<sup>330</sup> Ramón Ortiz, *op. cit.*, p. 10.

tintes de semidioses. Los rastafaris eran unos videntes jamaicanos que esperaban pacientemente su momento de liberación, su encuentro con Jah (Dios) y su comunión con la naturaleza a través de la espiritualidad de la *ganja* (marihuana). Tardaría mucho en explicar toda la idiosincrasia de estos revolucionarios pacifistas, hay libros para ello, pero quiero que no olvidemos que Bob Marley era un rasta, con todas sus consecuencias, como la limitación de creer a Haile Selassie un dios en la tierra. Marley tenía magia, sabía conquistar al público blanco y al negro, transmitía credibilidad, sus canciones tenían la fuerza motriz de un líder de masas. Fue una estrella y no se consumió por ello, sus composiciones son, además de cantos emblemáticos para los jamaicanos, un punto y aparte en el pop de los setenta, comprometido socialmente pero sencillo en sus mensajes, huyendo de poesía pedante y complicada. [...] Cuando Bob Marley y su guitarra cantaban canciones de rebeldía sus palabras no eran vanas, servían de prólogo a las notas más exhuberantes del sonido isleño.<sup>331</sup>

La influencia que tuvo Bob Marley no se limitó a su país natal o a Inglaterra; la ideología rasta y el fanatismo por la música *reggae* se extendió por todo el planeta, llegando a lugares como Francia en donde en la actualidad Mano Negra retoma toda esa herencia visible ante todo en su disco *Put a Little Love in Your Soul*. Sin embargo, y al contrario de lo que el símbolo del *reggae* quería para su música, ésta se ha comercializado de una manera infamante, aunque todavía existen grupos que utilizan al *reggae* como un medio de protesta como Ziggy Marley, Shinehead, Fugees o Sister Carol, existe la contraparte, aquellos grupos que utilizan al *reggae* como fondo musical de desmadres playeros y fiestas con ron a morir, Inner Circle, Big Mountain y UB40 entre ellos.

La influencia del *reggae* y la figura institucionalizada de Bob Marley crearon en México, a principios de los años noventa, un pequeño círculo de seguidores del ritmo jamaicano, que no obstante las limitaciones que encuentran para difundir las actividades que realizan, se encuentran en pie de lucha con grupos tocando material original y publicaciones referentes a este movimiento. Todas las actividades de este círculo de aficionados al *reggae* se resumen en la realización del evento más importante para los rastas mexicanos: el festival Razteca.

### **3.3.2a Rastas de clima templado: el festival Razteca**

'Rastafaris de Mexico, uníos', tal parece que fue la consigna que lanzaron Los Rastrillos, un grupo de *reggae* mexicano que, a principios de la presente década decidió darle forma a las actividades de los seguidores del *reggae* que en México comenzaban a ser legión; así fue

---

<sup>331</sup> Juan Vittoria, *Los 100 mejores discos del rock*, Valencia, La Máscara, 1993, pp. 110-111.

como se cristalizó el nacimiento del movimiento *Razteca* y de la organización posterior del festival con el mismo nombre.

El autoproclamado movimiento *razteca* nació en la ciudad de México cuando Los Rastrillos, un grupo de músicos que ya venían tocando desde 1988, tratan de encontrar por medio de la música *reggae* el justo equilibrio entre la cultura que representa el *reggae*, la cultura *rasta* y la profunda raíz que hoy forma parte intrínseca de nuestra mexicanidad, la cultura azteca. Esta gran combinación dio como resultado la definición exacta del sentir de los mexicanos que hoy gustamos del sonido auténtico y propio de las bandas mexicanas de *reggae*. El movimiento *razteca* tomó forma cuando logró reunir el trabajo que las bandas de *reggae* estaban realizando en aquél entonces (principios de los noventa), cuando se llevó a cabo en el sur de la ciudad el Primer Festival *Razteca* ideado por Los Rastrillos y que logró reunir alrededor de 3 000 personas, un chingo si tomamos en cuenta que la organización y estructura del movimiento apenas nacía y la participación así como la asistencia fue casi espontánea.<sup>332</sup>

A pesar de tener como eje principal al *reggae*, el movimiento *razteca* incluye también manifestaciones indígenas de nuestro país. En el festival participan grupos de percusiones prehispánicas, escultores, artesanos, pintores y una amplia gama de manifestaciones culturales que reflejan la hermandad entre dos culturas que se ven a sí mismas desposeídas y ultrajadas.

Además de la presentación de los grupos se extendió la invitación a diferentes artistas a exponer su obra, dando con ello apertura a diferentes manifestaciones, además de mesas dedicadas a los derechos humanos y la ecología, un tianguis donde encuentras comida, artesanías, música, playeras y otros productos. A partir de entonces el *reggae* mexicano ganó en importancia y el movimiento *razteca* fue ganando espacios llegando hoy a ser adoptado no sólo por los nuevos grupos que han surgido sino por todo aquel que trabaja alrededor de la música *reggae*. MOVIMIENTO RAZTECA es entonces la organización de un trabajo que aporta a la vasta cultura mexicana de hoy una propuesta nueva que lucha por ser conocida, un compromiso adoptado por aquellos que aman y dan vida a su manera al ritmo *reggae* en nuestro país.<sup>333</sup>

La última edición del festival *razteca* se llevó a cabo durante noviembre de 1997 y en ella participaron diversos grupos del *reggae* nacional además de grupos de percusiones prehispánicas y como invitado el grupo Desorden Público de Venezuela. Va una crónica de lo ocurrido en dicho festival.

---

<sup>332</sup> Ramón Ortiz, "Razteca, la fusión de dos culturas", *Barrio Babilonia*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 15.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 16.

Llama la atención desde que llegas a la esquina donde se ubica el centro de espectáculos 'El Rayo', la cantidad de gente que se aglomera en la desorganizada fila que le cuelga para ver el principio (o final según de donde le llegaron). Algunos ya de plano desparramando su hueva por el suelo, otros aventándose una chela pa' entrar en calor. Por los parlantes de la camioneta de Órbita que desde temprano llegó para transmitir en vivo para la radio, se escucha la reconocible voz del Zopi<sup>334</sup> que anuncia al respetable: "les sugerimos a quienes no tengan boleto que ya no vengan pues les será imposible entrar, los boletos están agotados y el local está a su capacidad máxima". A lo que alguien detrás de mí y con toda razón dice: "si a los que estamos formados desde las once nos es imposible entrar ¡imagínense cabrones!" Aún así no faltó el que quiso 'organizar' el ya tradicional y mexicanísimo portazo, pero solo quedó en intento (pues nadie le hizo eco). El acceso fue lento pero seguro, se entiende porque había muy poco personal, pero de verdad trabajando para esto. Ya en el interior las palabras del Zopi se hacen realidad, el impresionante local está abarrotado, aún así hubo quien logró llegar entre arrimones al puesto de los tacos, o darse un rol por el salón donde podías encontrar playeras, cintas, discos y hasta una exposición pictórica en un costado del corral que debe ser para el rodeo.<sup>335</sup>

El *reggae* sin embargo, no se escapó del slam y de los fanáticos del *ska*; además de escuchar *reggae*, el escenario se llenó con la música de caracoles y teponaxtles en un festival que logró mezclar el sabor caribeño con el sabor prehispánico.

Se anuncia entre tanto la actuación del grupo guanajuatense Caracol, música de las raíces mexicanas según se dijo, de la escuela del reconocido grupo Tribu quienes no pudieron asistir por estar en una gira en el extranjero. Caracol no hizo quedar mal a los maestros, las percusiones prehispánicas tradicionales fueron bien ejecutadas. Vino después el anuncio, ante la algarabía de *skatalíticos* personajes, del grupo venezolano Desorden Público quienes enseguida toman el mando del escenario saxofones en mano. La sección de metales de esta banda se destaca cuando somete al público ya desordenado a su descarga poderosa. Con un efecto tal que nos mantiene saltando en una verdadera catarsis epiléptica y en estado de alerta cuidando que del cielo y por la espalda no te caiga algún cabrón muy 'aventado'.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Característico individuo participante del movimiento *razteca* de nombre desconocido, conductor del programa *Reggaeneración*, que se transmite por Órbita radio (105.7 F.M.) los domingos de 14:00 a 16:00 hrs.

<sup>335</sup> Ramón Ortiz, "De la mitad pa' atrás, el tercer festival *razteca*", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 17.

<sup>336</sup> Ramón Ortiz, "Nadie se peinó", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 19.

Existe un grupo de *reggae* (Los Yerberos) que tiene contrato discográfico con la disquera Sony pero que, a pesar de la buena calidad de sus músicos, no ha logrado proyectar el lado prendido y fiestero del *reggae*.

Enseguida tocó el turno a Los Yerberos, grupo que a la fecha tiene dos producciones, la última en compacto (*A filo de machete*), misma que parecía ser el despegue de la banda pero no fue así y a Yerberos continúa faltándoles algo para echarse al morral al público que aplaudió el esfuerzo y el buen trabajo que, si bien es de calidad profesional, le falta calidez y no ha tenido tanta efectividad.<sup>337</sup>

Otro de los grupos que se encuentran dentro del circuito del *reggae* mexicano es Bosquimano, que también participó en el Tercer Festival *Razteca* y que ha formado a su público por medio de tocadas constantes en antros y festivales de rock de la capital de la república.

Continuó la caribeña presencia de Bosquimano, grupo ya conocido por sus presentaciones en la ciudad y al cual el público le tiene un gran aprecio, pues le aplaudió todo el tiempo cada una de sus rolas que van desde la sensualidad romántica y relajante hasta el sudoroso movimiento del *Dance Hall* playero y sin compromiso. Bosquimano llegó al tercer festival *razteca* con un público ya cautivo, producto de su trabajo en el circuito *reggeacero* en la capital y en varios estados, viene además tocando muy bien en vivo canciones de su más reciente disco *Resurrección*, que es un trabajo muy recomendable para escucharse sin compromiso.<sup>338</sup>

Sin embargo, es a Antidoping a quien se le otorga el título de mejor grupo de *reggae* mexicano; a través de su incesante trabajo a través de tocadas en antros y en festivales colectivos, Antidoping ha logrado calar su ritmo en los escuchas del *reggae* nacional de tal forma que se han convertido en el grupo predilecto de las saltarines pelucas enredadas.

Y es que en verdad, si algún grupo se llevó el festival fue sin duda Antidoping, que después de cinco años de arduo trabajo comienza a cosechar aplausos de reconocimiento. Cosa que me llena de gusto porque si algún grupo mexicano de *reggae* ha evolucionado buscando fórmulas para sonar cada vez más original y mejor es Antidoping, a quienes tuve la suerte de escuchar cuando recién comenzaban y créanme, sonaban de la chingada, descuadrados como ellos solos (tocando música propia sí, pero mal hecha). Pero esa etapa quedó atrás y hoy Antidoping refleja su constante labor ahí donde debe de hacerse, frente al público. Antidoping ha logrado conjuntar una excelente y bien acoplada sección de metales que hoy es parte del estilo propio del grupo que viene presentando música de su primer trabajo discográfico (*Búscalo*) donde ya definen un estilo después de la intensa búsqueda, en la voz principal sobre todo. El tercer festival

---

<sup>337</sup> Ramón Ortiz, "Los Yerberos sin mucho filo", *Barrio Babilonia*, número 28, Diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 20.

<sup>338</sup> *Ibid.*

*razteca* sirvió a los Antidoping para consolidarse en la capital como los número uno del *reggae* hecho en México.<sup>339</sup>

El grupo que cerró el Tercer Festival *Razteca* fueron Los Rastrillos, que a pesar de no recibir una respuesta muy calurosa de parte del ya escaso público (se veían borrachos y rastas que habían llegado tarde), lograron conservar su jerarquía de grupo más veterano de la escena del *reggae* en México.

Esta es la escena del *reggae* local: un círculo reducido pero no cerrado de admiradores de Bob Marley y su ritmo sincopado. La escena del *reggae* comienza poco a poco a poblarse con propuestas que vienen de otros lados de la república (Los Natural de Tijuana, por ejemplo), aunque es claro que este ritmo no se llegará a consolidar como vendedor seguro de discos o fenómenos de la mercadotecnia discográfica y de espectáculos; seguirá, eso sí, acrecentando su población con los asiduos a las gorras de estambre multicolor o los cabellos ensortienredados, con los visitantes religiosamente domingueros de Coyoacán o de la 'Casa Rasta'. Sin embargo, son una presencia importante para quien trate de mirar, de manera panorámica, el paisaje del rock hecho en México. Como dice Juan Vittoria: "*Reggae*; más que una música es propiamente una forma de vida, un pensamiento y un enfoque ideológico racial. El *reggae* siempre ha estado hermanado al rock, sus artistas creen en lo que hacen y sienten lo que interpretan".<sup>340</sup>

#### **Algunos discos de *reggae* nacional**

Antidoping, *Búscaló*, Independiente, 1997.

Bosquimano, *Resurrección*, Independiente, 1997.

Los Rastrillos, *Mexica Dreads*, BMG, 1997.

Los Yerberos, *A filo de machete*, Sony, 1995.

### **3.4 Pocas ventas, adeptos creciendo: los géneros marginales del rock mexicano**

Existen manifestaciones hacia adentro del rock mexicano que en la actualidad no han demostrado tener una fuerza comercial importante pero que cada día que pasa parecen ir ganando adeptos en cada lugar donde los grupos que tocan estos tipos de música se presentan. Saliendo de la marginalidad de los ambientes *underground*, los grupos

---

<sup>339</sup> Ramón Ortiz, "Antidoping, el número uno", *Barrio Babylonia*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 21.

<sup>340</sup> Vittoria, *op. cit.*, p. 110.

de música electrónica y de otros géneros musicales como el *soul*, el *funk* y variados estilos musicales comienzan a escalar nuevas cimas.

### 3.4.1 *Cyber, industrial y electro*: los caminos de la música electrónica

El avance de la tecnología en diversos campos del conocimiento humano no deja atrás a la música. La creación de sonidos ambientales o la recreación de ruidos que se encuentran en la vida cotidiana para transformarla en una propuesta musical ha sido el camino que se han marcado en los últimos años una infinidad de creadores de música a la que se le ha colgado el calificativo de electrónica. Esta música ('música sin músicos' la llaman algunos) nació, según los historiadores eclécticos, un 19 de octubre de 1954 cuando la estación de radio de Colonia transmitía conciertos de música clásica. Me explico.

En el inicio, música clásica electrónica, en Colonia, Alemania, se entendía como la música que era transmitida de un lugar y llegaba por la radio, las primeras obras concebidas como tal fueron: *Estudio II* (Karlheinz Stockhausen), *Glockenspiel/Carrillón* (Herbert Eimert), *Composición # 5* (Karel Goeyvaerts), *Sismogramas* (Henri Pousseur), *Formantes I y II* (Paul Gréninger), *Estudio I* (Karlheinz Stockhausen) y *Estudio sobre mezclas de sonidos* (Herbert Eimert).<sup>341</sup>

Si bien la primera noción o definición de música electrónica que se tenía correspondía a la transmisión radiada de música clásica, existían otros parámetros por los cuales se calificaba a diversos experimentos auditivos como música electrónica. Uno de estos experimentos a los cuales se le otorgó el calificativo arriba descrito corresponde a la ejecución en vivo de una orquesta de música clásica mientras por altavoces puestos en la sala de conciertos se reproducían otros sonidos.

En una sala de conciertos, mientras una orquesta interpretaba una obra existían altavoces por los que al mismo tiempo se emitían grabaciones que eran complementadas por la música instrumental. Estos dos tipos de música —electrónica e instrumental— no nacieron antagónicos sino complementarios.<sup>342</sup>

Sin embargo, para los músicos ya inscritos en la lógica de la música de masas, los orígenes de la música electrónica tienen ya otras referencias. La música clásica electrónica sigue persistiendo como experimento auditivo, muchas veces sin el apoyo ni la aceptación de los músicos clásicos.<sup>343</sup> Pero la música de masas, el rock en este caso, que es el

---

<sup>341</sup> Herbert Eimert et al., *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, p. 21.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>343</sup> Acerca de este fenómeno, de las pugnas entre las élites cultas de la música clásica y su contraposición, las élites cultas de la música popular, consúltese, de

primer asociado con la música electrónica, encuentra sus orígenes en lados distintos. Aunque muchos ven en Brian Eno al iniciador de la música electrónica (calificada por él como *música ambient*), los precursores se encuentran más atrás.

Antes de Brian Eno, lo que ahora conocemos como *ambient* ya era elaborado por grupos alemanes como Kraftwerk, Tangerine Dream, Popol Vuh o Ash Ra Temple, quienes combinaban los sintetizadores con la influencia de Pink Floyd de *Ummaguma*, el Mike Oldfield de *Tubular Bells* y hasta el Jimi Hendrix de *Electric Ladyland*; pero también tenían puntos de contacto con la música de la India, el serialismo, la música concreta de Schaeffer, Stockhausen y Xenakis, la obra de John Cage y, sobre todo, la corriente minimalista impulsada por LaMonte Young y Terry Riley.<sup>344</sup>

El disco que desató la fiebre por la música electrónica fue *Autobahn* del grupo alemán Kraftwerk, a raíz de este disco aparecieron muchos más, de hecho muchos críticos comparan la creación del grupo alemán con las creaciones contemporáneas y descubren que aquél es infinitamente superior.

Invitación al viaje, sonido que mana y fluye incontenible al margen de ataduras rítmicas, esta música electrónica de fin de siglo retoma los experimentos con el sonido en el punto exacto donde lo dejaron los tecnófilos alemanes de hace veinticinco años. Pero mientras el parteaguas de la música electrónica (*Autobahn* de Kraftwerk) debe su intemporal grandeza no tanto a su modo de construcción como a su inagotable capacidad de evocación funcionalista, para el *ambient* de los noventa ya sólo se trata de *know how*, cómo producir sonidos repetitivos y pulsátiles a partir de la manipulación de la tecnología. Mientras *Autobahn* se fusionaba íntimamente con su entorno para establecer una relación sintética con el ambiente real (la carretera), la *ambient music* de nuestros días es una reacción contra el medio del que surge, y por ello se aleja cada vez tanto de las pistas de baile como de cualquier posible contenido concreto.<sup>345</sup>

Existen puntos de contacto innegables entre la manipulación electrónica que se hacía en aquellos días (mediados de los setenta) y la música que se está creando en la actualidad. Modelos que sirvieron para crear sonidos o recrearlos de la naturaleza o el medio ambiente sirven en la actualidad para recrear la ideología de la 'Generación X' o la siempre pretendida vanguardia de grupos en busca del éxito comercial.

La música de Kraftwerk y Tangerine Dream representaba dos formas insuperables de plantear la dicotomía entre la máquina como frío

---

Julio López, *La música de la posmodernidad (Ensayo de hermenéutica cultural)*, Madrid, Anthropos, 1988.

<sup>344</sup> Héctor Siever, "Historia mínima de la música electrónica", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 9.

<sup>345</sup> *Ibid.*

instrumento de agresión y como elemento creador de belleza: sin modificar su esencia, la tecnología implícita en obras como *Ralf & Florian* o *Ricochet* se transformaba en una música bellamente rítmica y fluida, llevando la sensibilidad del escucha a terrenos hasta entonces inexplorados en estados de vigilia. En nuestros días, The Orb<sup>346</sup> y The Future Sound of London han llevado esa propuesta mucho más lejos, pues ya no se limitan a crear belleza a partir de secuenciadores y *software* hipersofisticado: ahora se trata de superar lo real, ya que al *samplear* cualquier sonido o patrón rítmico —o al generarlo mediante la programación—, el resultado debe ser más real, más verdadero que el original.<sup>347</sup>

Sin embargo, la música electrónica se conduce por derroteros siempre experimentales, la reproducción de sonidos que existen en la realidad ha llevado a los creadores de estos sonidos a experimentar con manifestaciones culturales de distintos puntos del planeta, creando música de una forma diferente y sin utilizar parámetros estrictamente musicales.

Así, con el correr de los años el *ambient* pudo desarrollar nuevas formas de expresión al incorporar influencias tan diversas como el minimalismo y los ritmos tribales africanos o asiáticos, música de cámara y percusiones del Medio Oriente, *Ataris* y *didgeridoos*, Amigas y salmodias islámicas, secuenciadores y palos de lluvia, imágenes de planetarios y de archivos de la NASA. Y mientras en Europa el *ambient* es una línea directa que va de Kraftwerk a Brian Eno, y de ahí a las manipulaciones de estudio descubiertas por Lee Perry<sup>348</sup> y King Tubby (*dub*, cámara de eco, remezcla) para llegar al *ambient* cibernético de Aphex Twin, Moby, Amorphus Androgynous o Pete Namlook, en cambio el mercado negro gabacho ofrece un espectro mucho más amplio de estrategias sonoras, aunque esta diversidad apabullante ha sido englobado en un solo concepto: *dark ambient* o *dark ethereal*, y como tal se ha impuesto en el viejo continente.<sup>349</sup>

Una de las corrientes más comunes en la música electrónica es la del *dark ambient* o *dark ethereal*, una música oscura que refleja el

---

<sup>346</sup> "Creadores de atmósferas irreales y volátiles, de paisajes sonoros quasi etéreos, la agrupación británica The Orb, comandada desde sus orígenes por su fundador, Alex Paterson, representa uno de los puntos más altos de la música *ambient* actual. Creada en 1988, esta banda comenzó a tocar en clubes londinenses, incluyendo en su formación a Jimmy Cauty de KLF. De esa etapa es la grabación *The Kiss EP*, cuya anárquica sucesión de *samples* dio origen al llamado *ambient house*", A.T., "The Orb, o la belleza de la música electrónica", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 10.

<sup>347</sup> Siever, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>348</sup> Para mayor información acerca de las contribuciones a la música electrónica de este músico jamaicano léase: Ramón Ortiz, "El *dub*, genial experimento", *Barrio Babylonia*, número 29, 1998, pp.4-6.

<sup>349</sup> Siever, *op. cit.*, pp. 10-11.

pesimismo y la decepción por un fin de siglo distinto de cualquier idealización. Si el *ambient* en su concepción plantea una recreación de lo agradable y disfrutable, el *dark* por el contrario se sumerge en una densidad de sonidos que van de la soledad a la depresión suicida. Ejemplo de esta tendencia es la música creada por grupos como Love is Colder Than Death, Attrition, The Moon Seven Times, Stoa, Bel Canto y Dead Can Dance.

Si la clavidez en las miserias emocionales de fin de siglo forma el objeto de estudio del *dark ethereal*, el *ambient* pretende restaurar (inútilmente) nuestra bancarrota espiritual a partir de una comunión con la infinitud del sonido. Si el primero es una especie de enorme campo gravitacional de la depresión, un inmenso hoyo negro abierto y alimentado por la tensión del caos neoliberal, el segundo es una fuerza centrífuga que expulsa lo que nos queda de percepción hasta los confines de la nada, o sea la vibración pura y simple de un cuerpo sonoro que gira en el *cyberespacio*. Aun cuando busca provocar un efecto emocional en el escucha —o cuando menos incitar imágenes en su atrofiada capacidad perceptiva—, desde sus inicios el *ambient* ha rechazado adoptar cualquier contenido concreto con miras a ofrecer una mayor riqueza expresiva. Fascinado más por el proceso que por los resultados, el *ambient* es proclive a sonidos discretísimos y tersos, acuáticos y ensimismados, felizmente imperturbables, como si flotara en una gran burbuja de Prozac.<sup>350</sup>

La música electrónica a partir de la música *ambient* ha creado una infinidad de subgéneros que tienen como común denominador que son ritmos que se basan en sintetizadores y secuencias programadas, en lo más avanzado de la tecnología para crear ambientes aptos para el baile o para la ingestión de drogas 'inteligentes'<sup>351</sup> vinculadas con los *raves*. Es así como a principios de los noventa surgen corrientes musicales basadas en la música electrónica como, el *punk* electrónico o *cyberpunk* representado por grupos como The Prodigy o Marilyn Manson; el *dance*, con todas sus ramas como el *triphop*, el *house*, etc., representado por grupos como Underworld, y el *post-tecno* o *tecno* para *headbangers* representado por grupos como The Chemical Brothers.

La música electrónica, inevitablemente ligada a la ciencia computacional y a la ciencia ficción llega a México en la década de los ochenta para instaurarse como uno de los géneros más apreciado por escuchas extranjeros que mexicanos. Veamos.

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>351</sup> Acerca de esto consultar: Gerardo Navarro, "Recetario de las drogas inteligentes en México", *Generación*, número 12, abril-mayo de 1997, pp. 58-59.

### 3.4.1a Tecnohuaraches y electronopales: la música electrónica en México

México ha entrado a fines de los noventa en la oleada de tendencias musicales que el *marketing* internacional está marcando. La llegada a nuestro país de materiales musicales provenientes de otras latitudes del planeta despierta pronto el interés de los jóvenes tenochcas que, en su capacidad de acceso a las nuevas tecnologías emprenden el camino creativo hacia nuevas expresiones musicales a través de la tecnología. Sin embargo, los antecedentes vienen de la década pasada.

Aunque traviesa, la memoria guarda los escauceos de la electrónica en México, una colección más de desencantos y frustraciones que de aciertos y buenos logros. No había de otra, cuando la alta tecnología llegó al rock, a principios de los setenta, en este país, eran muchas las ganas de crear música, pero pocos los recursos para hacerse de un sofisticado equipo. Aunque son varios los precursores en el manejo de sintetizadores, secuenciadores, cajas de ritmos, *korgs*, *crumars* y otros aditamentos electrónicos, toca a Casino Shanghai ser una de las primeras muestras del *techno-pop* en México. Inmerso en la vertiente *new romantic*, el grupo comandado por Walter Schmidt y Carlos Robledo plasmó en *Film*, su única grabación, un *pop* electrónico con herencia de Human League, Ultravox y Gary Newman. Nuestra primera victoria, aunque pírrica, se había dado en el orbe de la automatización musical.<sup>352</sup>

Los ochenta son un periodo oscuro para la música electrónica en México, debido sobre todo a una saturación de propuestas que venían de la televisión o a la siempre malinchista costumbre de preferir todo el material que viene del extranjero sin tener un ápice de crítica para con esos materiales. Escasos son los grupos que logran crear algo que se pueda identificar con lo que aquí hemos llamado 'música electrónica'.

Bandas ha habido, aunque no demasiados testimonios. Otro de los aferrados a considerar en este trayecto es Samir Manaceri que a fines de la década anterior y principios de la presente lideró el dueto Interface. Aunque poco enfocado en cuanto a composición, había por lo menos destellos en el par de álbumes que el dúo dejara como legado: *Dictadura y Extinción*. Ya en la presente década, el propio Manaceri grabó, al lado de Carlos Robledo, Roxana Flores (la otra mitad de Interface) e Illy Bleeding, *La condenación de Fausto*, único disco de un proyecto llamado Od en donde ya se anunciaba una nueva época para la música electrónica.<sup>353</sup>

La verdadera evolución en cuanto a una propuesta sólida por parte de los creadores de música electrónica mexicanos llegó hasta la década de

---

<sup>352</sup> David Cortés, "Historia mínima del tecno en México (Pero, ¿es acaso cierto que existe en nuestro país algo lejanamente similar al rock electrónico?), *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 15.

<sup>353</sup> *Ibid.*

los noventa en donde se han presentado los experimentos más interesantes en todos los subgéneros que la música electrónica creó. Una revolución electrónica llena de ciencia ficción, de computadoras, de consolas de aguja, de sonidos creados en secuenciadores, un viaje que se comenzó a desarrollar apenas iniciada la última década del siglo XX.

En realidad, esto del *techno-pop*, *industrial*, *cyber*, y demás derivados tiene en México su principal 'auge' (de alguna manera hay que llamarlo) en los noventa, cuando la tecnología avanza, comprime el tamaño de los equipos y los vuelve un poco más accesibles. Sin duda ello ha colaborado en la difusión del género y en la proliferación de grupos, duetos y proyectos para quienes *bits*, secuencias y *samples* se han convertido en herramientas cotidianas.<sup>354</sup>

Existen, dentro de la música electrónica que se produce en México, dos vertientes que son claramente identificables. Por un lado se encuentra un movimiento que experimenta con sonidos oscuros cercanos al *dark ethereal*, un conjunto de grupos que experimentan con una infinidad de sonidos y, por el otro lado, se encuentra una vertiente que tiende más a producir una música comercial que se encuentre más al alcance del gran público, una amalgama de sonidos accesibles que deja la agresividad colgando de la imaginación de sus creadores. De la primera categoría de creadores podemos mencionar a diversos grupos.

En este tráfago de bandas destaca, como centro neurálgico de la escena, la horda de Tijuana en la cual Artefakto es sinónimo de vanguardia. Con una tercia de álbumes, Pepe Moog y compañía se mueven con soltura envidiable en los páramos de la dureza y la alta tecnología. Y atrás de ellos, aunque no siempre en la misma línea, está el trabajo de Ford Procco y Bostich. En el centro del país, Deus Ex Machina —con un par de producciones— se ha encargado de abrir los caminos. Ellos fueron fundamentales en la creación de La Corporación, colectivo en donde varias bandas se aglutinaron a fin de catalizar de mejor manera sus esfuerzos. Este colectivo de *electro cybers*, en donde encontramos huestes como la de Cenobita, Encefálistis, Ogo, Portent, Souroex, Krimenia, Dulce Líquido y Óxido (todos ellos con por lo menos un demo), se ha anotado interesantes aciertos al organizar el Encuentro de Arte y Música Electrónica (con dos ediciones hasta el momento) en el Museo del Chopo. Y fuera de La Corporación las aguas no son menos agitadas, 29 y Airwaves (proyectos ambos de Oscar Menzel), Década Dos, La Función de Repulsa (más eclécticos, pero con un pie en el *cyber*), Hocico, y otros al amparo del sello Opción Sónica (responsable de dos acoplados esenciales en el impulso de la escena: *From trance to cyber* y *Tranceformation*), nos hacen sentir que no estamos demasiado lejos de la modernidad.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 16.

De los músicos mencionados, Hocico es un grupo que ha despertado buenos comentarios y culto en ambientes *underground* europeos. Este grupo representa de manera más o menos clara las intenciones creativas de los músicos que experimentan con sonidos y ritmos electrónicos, una experimentación que comienza a tener un público que los sigue a los *raves* en los cuales tocan y muestran sus trabajos.

Surgidos de la escena *electro-underground* de la ciudad de México, Racso Agroyam y Erk Aircrag (¿Oscar Mayorga y Erik García?, pregunta la Redacción?) se lanzan a explorar las turbulentas aguas de la maldad humana para crear un sonido demoledor e inquietante que se nutre de la desnutrición del alma. Asociados bajo el nombre de Hocico, estos dos jóvenes logran plasmar en su música el sentimiento de toda una generación que mira desencantada este fin de milenio, en el que impera la aberración humana, y a la que dedican su disco titulado *Odio bajo el alma* (Opción Sónica, 1997).

"Nuestra música es un reflejo del mundo en que vivimos. Expresamos lo que siempre hemos visto a nuestro alrededor: injusticia, marginación, violencia, odio. Sin embargo, a todo ese odio que habita bajo nuestras almas le damos un giro creativo al transmitirlo a través de la música y permitir que otros jóvenes tengan un momento catártico. Ante todo, somos responsables con lo que hacemos. Tenemos claro que nuestra forma de expresión es agresiva, pero no promovemos la agresión. De hecho, en nuestros conciertos en vivo hay una gran descarga de adrenalina de los chicos. Se prenden, bailan *slam*, pero nunca hay agresiones" señalan al ser entrevistados Racso y Erk. Su disco, catalogado como *electrodark*, es ya objeto de culto en los ambientes góticos de México y ha generado interés en otras latitudes. No obstante, a estos músicos los tienen sin cuidado las catalogaciones. "Nuestras búsquedas musicales son abiertas. No nos interesa casarnos con ningún género, queremos hacer música de buena calidad", indica Racso, quien considera que su música "te puede llevar a muchos lados, desde místicos parajes hasta ambientes oscuros y agresivos".<sup>356</sup>

Del otro lado se encuentran los grupos que, teniendo un nivel de calidad aceptable, producen una música que no es tan desoladora ni en su sonido, ni en su propuesta, ya que son asimilables como productos que trabajan con sonidos cercanos a la música *dance* que se produce en Europa y los Estados Unidos y que alcanzan niveles de aceptación masivos. Aunque esto no ha ocurrido en nuestro país, los grupos que producen música electrónica un tanto más accesible, han logrado incursionar con relativo éxito en los medios masivos, como la televisión o la radio.

---

<sup>356</sup> Laura Talavera, "Un madrazo en el Hocico", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 15.

En cuanto a un *tecno* más comercial y no del todo exento de calidad, grupos como L.L.T. y Moenia trabajan en proyectos electrónicos más cercanos a lo que en otros lares han hecho bandas como Depeche Mode, Erasure, Pet Shop Boys, New Order y otros. En el caso de Moenia, se trata de una especie de *eurobeat* con tendencias al *pop* y al *dance*. Con seis años de existencia, este trío conformado por Juan Carlos Lozano en la voz, Jorge Soto en los teclados y Alejandro Ortega en teclados y programación ha editado ya su primer álbum (*Moenia*, Universal, 1996), grabado en Barcelona, España, y resulta clara su tendencia hacia una música accesible e incluso un tanto inocua. En fin, que el *cyber*, el *industrial* y en general el *electro* nos acribillan con sus frecuencias, basta poner el oído en el lugar justo, en el momento necesario.<sup>357</sup>

De los grupos que intentan hacer un modelo de música electrónica más accesible sobresale la figura de L.L.T. (en algún momento de su carrera aseguraron que esas iniciales querían decir 'Los Legendarios Tlaconetes'), un grupo que a lo largo de toda la década de los noventa ha ingresado en un mercado de música electrónica en donde el *slam* y el baile se originan tiro por viaje. Junto a los ya mencionados Moenia y a propuestas como la de Titán, estos grupos escalan lentamente la pirámide que los conducirá, tal vez, al gusto masivo de un público pendiente de nuevos productos musicales.

En los albores de la década de los noventa, surgió ele.ele.te., grupo pionero del *tecno* y la música electrónica en nuestro país. Actualmente, el proyecto lo integran Mauricio Rojas y Luis Enrique Guzmán, aunque en otros momentos también lo conformaron Hilda Acevedo y Hugo Espinoza. Su primer álbum, *Tecno Ritual*, en el que participaron Rojas, Acevedo y Espinoza, fue producido por una disquera pequeña y tuvo muchas limitaciones presupuestarias, por lo que no se logró mucho. Fue un disco con mucha experimentación y con la escuela de la música *tecno* europea, de sonidos duros, cercanos al *cyber punk*. Ya en 1996, salió a la luz su segundo trabajo discográfico, titulado *Relatos del Futuro* (Opción Sónica), en el que en lugar de Espinoza se integró Luis Enrique Guzmán. Los actuales integrantes de ele.ele.te. definen su música como avanzada y arriesgada, con un sonido libre de ataduras: "no cargamos con la estructura clásica que te impone la radio comercial: introducción-verso-coro-puente, etcétera. Es una música que se caracteriza por el predominio del sentido rítmico sobre el armónico. Nosotros utilizamos la tecnología como una herramienta para darle forma a nuestras ideas musicales. Antes de meternos a los sintetizadores ya tenemos en la cabeza el *riff* de voz, el pasaje de guitarra, la línea del bajo, en fin, el carácter de la canción que está definido por el gusto musical de cada quien. Entonces, la tecnología te ofrece un mundo de posibilidades que te llevan más allá de una música fría

---

<sup>357</sup> Cortés, *op. cit.*, p. 16.

y lógica. Nosotros vemos al *tecno* como un campo fértil para la fusión de raíces multiculturales, donde se conjugan sonidos procesados con la parte rítmica, para lograr una música vanguardista que no tiene que ser estridente, pero sí cálida, abrazadora, seductora, que fomente la creatividad de la gente. Aunque, claro, está la parte comercial, el *dance*, que es como la espuma, la parte más superficial; pero la idea de la música *tecno* no es para las masas, es para individuos, para que cada quién le dé un sentido personal a lo que escucha.<sup>358</sup>

Así es como la escena electrónica de México muestra las propuestas que comienzan a emerger dentro de una escena rockera mexicana que cada vez se diversifica más, una escena que tiene lugar para todos los gustos musicales y que incorpora de manera importante la producción cultural de una escena subterránea conocida solo por los aficionados a la música que no aparece en MTV o la televisión comercial, las rolas que no son programadas por ninguna estación de radio comercial pero que, a su pesar, rolan.

#### **Algunos discos de música electrónica nacional**

Artefakto, *Interruptor*, Opción Sónica, 1997.

Hocico, *Odio bajo el alma*, Opción Sónica, 1997.

I.l.t., *Ligas diversas*, Opción Sónica, 1998.

I.l.t., *Relatos del futuro*, Opción Sónica, 1996.

I.l.t., *Tecno Ritual*, Independiente, 1992.

Moenia, *Moenia*, Universal, 1996.

Oxomaxoma, *Sin Boca con los Ojos Negros*, Opción Sónica, 1997.

Titán, *C'mon feel the noise*, EMI, 1998.

Titán, *Titán*, BMG, 1995.

#### **3.4.2 Propuestas marginales en proceso de comercialización: del soul al lounge**

Existen en México algunas manifestaciones musicales que se inscriben dentro del espectro que generalmente se asigna al rock que no han tenido un gran éxito de ventas o una respuesta favorable de parte de los grandes públicos. Estas propuestas van desde ritmos negros que surgen durante los cincuenta, como el *soul*, a ritmos más antiguos, como el *jazz*, de ritmos que crearon toda una época y un estilo musical, como el *funk*, hasta manifestaciones que se basan en el *kitsch* de la cultura popular, como el *lounge*. En nuestro país estos ritmos se comienzan a

---

<sup>358</sup> Laura Talavera, "Ele.Ele.Te., tres letras para el rock electrónico nacional", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 16.

establecer como opciones alternativas más o menos recomendables para los que se cansaron de bailar el *punchis punchis* o de reventarse los oídos con el *metal*. Con un público delimitado, las manifestaciones musicales que a continuación presentamos tienen presencia en el mercado y parece que de un momento a otro podrán despegar.

#### 3.4.2.1 Vivir en rock, nacer en jazz

Baluartes de la música culta norteamericana, el jazz se ha mantenido a lo largo de los años como un género musical que admite la experimentación y el enriquecimiento instrumental hasta límites determinados de manera muy abierta. Surgido en Nueva Orleans en los albores del siglo, el jazz se mantiene como un parámetro válido de buen gusto musical.

En México, se han dado a conocer diversos grupos y solistas que utilizan al jazz como una inspiración importante para la creación musical. Sobresalen los trabajos de Chilo Morán, de los hermanos Toussaint, de Germán Bríngas y de una buena cantidad de nombres, en su mayoría músicos de conservatorio que se encargan de mantener viva esta música que por mucho tiempo ha sido el orgullo de los músicos negros norteamericanos.

La escena mexicana incluye un circuito estable de sitios donde se puede escuchar a estas bandas, lugares como Los Íntimos, Taberna Sótano Beer, Pasta Jazz, New Orleans y, sobresaliendo entre todos, Jazzorca que ha creado un sello discográfico para mostrar el jazz que se está haciendo en nuestro país. La crítica se muestra benévola con las producciones nacionales. Basten estas dos críticas para dos discos de jazz nacional aparecidas en revistas especializadas en rock.

TRITONIA, *CIRRUS*, Ars fiventis/Opción Sónica, 1998. Continúa la aparición de grupos con ideas novedosas dentro de la alicaída escena del jazz mexicano. Ahora toca el turno a Tritonia, banda que en esta su *opera prima* nos da muestras de su calidad interpretativa, así como de un ánimo experimentador, pero con un fuerte componente lúdico, lo que le da características muy particulares.<sup>359</sup>

CRÁNEO DE JADE, *CRÁNEO DE JADE*, OPCIÓN SÓNICA, 1997. El jazz es de quien lo trabaja. Y más el free jazz, un género muy difícil de interpretar, que exige a los músicos al máximo y del que muy pocos salen bien librados. Cráneo de jade, liderado por el saxofonista Remi Álvarez, lo consigue de manera sobresaliente en éste que es uno de los mejores discos de jazz hecho en México de los últimos años. Sobresaliente.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> "Club Sónico", *Nuestro Rock*, número 40, diciembre de 1997, p. 27.

<sup>360</sup> Chilo Calatayud, "Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre-octubre de 1997, p. 26.

Es así como el *jazz* se va haciendo de un nuevo público, enriquecido por géneros musicales como el *funk* y el *blues*, los grupos mexicanos se cuentan con los dedos pero realmente se dejan escuchar con el cerebro. Podemos mencionar a Sacbé (el grupo de los hermanos Toussaint), Cráneo de jade, Casa de agua, Germán Bringas, Tritonía, y algunos otros que no han grabado ningún material pero que se encuentran vigentes, como Carlos Alvarado.

Algunos discos de *jazz* nacional  
Tritonía, *Cirrus*, Opción Sónica, 1998.  
Cráneo de jade, *Cráneo de jade*, Opción Sónica, 1997.  
Sacbé, *The painters*, Polygram, 1996.

### **3.4.2.2 Reviviendo el *alma* del rock: el *soul* mexicano**

Este ritmo de origen negro se populariza de manera importante junto con el R&B en la década de los sesenta debido al impulso que la empresa discográfica Motown le otorga en las estaciones de radio de ese entonces en los Estados Unidos. Caracterizados por sus vocalizaciones privilegiadas y, sobre todo, por una sección de metales consistente, los grupos que en la actualidad siguen tocando este ritmo tratan de emular a las grandes estrellas como Aretha Franklin, Ray Charles, Marvin Gaye, Otis Redding, Curtis Mayfield, The Impressions, James Brown, etc.

El *soul* en nuestro país no tiene una gran variedad de representantes; sin embargo, existe un grupo de Guadalajara que llega a la escena rockera con grandes influencias del *soul* y con una música de buena manufactura: La Dosis.

Este grupo, solitario en cuanto a la interpretación de *soul* por otros grupos del país, se ha hecho de buen nombre y ha llevado al *soul* por el camino que sus antecesores marcaron en sus tiempos, el de la buena música, las voces bien templadas y los instrumentos festivos.

Al fin un nuevo grupo mexicano se olvidaba de copiar a los blandengues roqueros españoles y argentinos y se dirigía a las verdaderas fuentes del rocanrol, a las raíces negras afincadas en el *deep south* estadounidense. No que se trate de una banda de *rhythm & blues* en sentido estricto, pero sí es un proyecto que abreva del *soul* de los años sesenta y setenta, el de Atlantic y Motown Records, el de Wilson Pickett, Otis Redding, Sam and Dave y Aretha Franklin entre muchos otros. Todo ello aderezado con elementos más contemporáneos, dando como resultado una música al mismo tiempo comercial y exquisita. [...] La Dosis surgió en 1993 y lo hizo en forma e cuarteto. En ese entonces, la cantante y compositora Sara Valenzuela se unió con el guitarrista Tlemilco Lozano, el bajista Ricardo Arreola y el baterista Aldo Ochoa. Sin embargo, la agrupación siempre sintió que para desarrollar sus ideas musicales debían incluir una sección

de metales, y, de ese modo, pronto se integraron Niina Venäläinen (sax alto), Giancarlo Fragoso (sax tenor) y Gilberto Cervantes (trompeta). Los integrantes de *La Dosis* reconocen como influencias directas no sólo a la música *funk* y al *soul* en general sino, a gente como James Brown, Tower of Power, Earth, Wind and Fire y, más recientemente a Jamiroquai e Incógnito. Sin embargo, pretenden que estas influencias sean solo eso y que el sonido de la banda sea resultado de algo propio y reconocible. Para ello, han renunciado a cualquier tipo de sintetizadores o percusiones programadas, nada de sampleos o trucos electrónicos. La música en su esencia, con toda su fuerza y toda su crudeza.<sup>361</sup>

A la fecha, *La Dosis* cuenta con tres producciones, la segunda con covers de la época arrabalera de la Sonora Santanera y Rubén Blades, producciones en donde se nota un compromiso por dejar que el *soul* siga tocando a la memoria y, de vez en cuando, al alma misma.

Algunos discos de *soul* mexicano

*La Dosis, La Dosis*, Sony, 1995.

*La Dosis, Radio Acapulco*, Sony, 1997.

*La Dosis, Hydro*, Sony, 1998.

### 3.4.2.3 Mexicano *Sex Machine*: el *funk* mexicano

A partir de que a finales de los sesenta el excitante James Brown le da el sonido *funk* a la música popular y en particular al rock, tal aportación fue aprovechada al máximo por el naciente movimiento disco y comercializada en coritos agudos y discos de 33 1/3 revoluciones.

Sin embargo, en la actualidad, a pesar de que el sonido *funk* es utilizado para crear infinidad de material, no existen grupos que realmente basen su propuesta en los estrafalarios lentes o las luminosas ropas de aquellos negros que pusieron a bailar a toda la generación que pasaba del sueño hippie a la pesadilla punk.

En México la escena del *funk* se reduce a unos cuantos grupos, anónimos los más, que retoman el sentimiento festivo del *funk*. El más representativos es sin lugar a dudas *Funkswagen*, trío que desde hace un buen tiempo la viene rolando y deja oír a través de sus instrumentos toda la descarga de la que el *funk* es capaz. Aunque la crítica no fue muy favorable con su primera producción, por lo demás grabada en vivo, constituyen, junto a Salamandra y Casa de Agua, las propuestas más sólidas alrededor de este ritmo.

Algunos discos de *funk* nacional

---

<sup>361</sup> Alejandra Tovar, "La Dosis, los hijos del *soul*", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 14.

Funkswagen, *Draxter*, Discos Dedo, 1996.  
Salamandra, *Korompit*, Peerless, 1997.  
La casa de agua, *La casa de agua*, Ars Flventis, 1996.

#### 3.4.2.4 ¡Aguas con los guampiros!: la escena *dark*

La desilusión de fin de siglo y las más grandes necesidades de amar a la muerte confluyen en lo que en los noventa se ha dado por llamar movimiento *dark* o *gótico*. Cargando con una imagen que tiene que ver con toda una serie de influencias filosóficas y literarias, los seguidores del rock *dark* aman a la muerte por sobre todas las cosas y desean ante todo obtener el conocimiento que ese último momento de la vida material les depara.

Los *darkies* son el símbolo de la incomunicación, o mejor dicho, el deseo de alcanzar una comunicación imposible. Y acaso sea ésa la razón por la que, en un desesperado intento por establecerla, se asocian entre sí para entregarse a la orgía de sus conocimientos elitistas. Una perversión artística y cultural que lo es tanto en el delirio de sus pasiones como en su pálida calma. En todo caso, los señalamientos que caen sobre los semejantes se convierten en placeres para ellos. Presos de sí mismos, buscan la comunicación imposible en el supremo orgasmo que, de acuerdo con su mitología, estremece los últimos instantes de quienes se conectan con la muerte. (...) Esta visión pasional no produce seres enteros, finos, valientes o aventureros. No. La flor de este género es el placer de la negación, entre otros. Por ende, tal forma de pensamiento se vuelve absoluta, mientras que los hedonistas sólo buscan la muerte para evitar el dolor. En esencia los personajes góticos son seres románticos florecidos en el pensamiento de John Donne, Samuel T. Coleridge, William Blake, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Velvet Underground, Patti Smith, Iggy Pop, Cocteau Twins, Dead Can Dance, Joy Division, New Order, Bauhaus, X-Mal Deutschland, Peter Murphy, Love Spirals Downwards, Masochistic Religion, Fields of the Nephilim, Glod, Human Drama, etcétera, etcétera, quienes los sujetan y llevan de la mano hacia el concepto de la negación del ser o al hastío de la vida.<sup>362</sup>

En México se ha llegado a formar una comunidad de seguidores del movimiento *dark* o *gótico* que ha hecho que varios de los representantes de este género musical vengan a tocar a nuestro país; la escena local, no obstante, es demasiado pobre, distinguiéndose entre todos tres bandas que han hecho los méritos suficientes como para poder grabar un disco: El Clan, Hueco y Nona Delichas. De todos estos grupos, quien parece despuntar con la propuesta más original y de buenísima calidad es Nona Delichas, banda originaria de Tijuana. Escribe Héctor Siever:

---

<sup>362</sup> Sergio Monsalvo, "Melancolía por la muerte: ética y estética *Dark*", *La Mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, p. 13.

Estos monos no se dedican a experimentar con ritmos y tratamientos armónicos —para eso se supone que están los ensayos en la intimidad del garage—, sino que de entrada juegan limpio y ponen todas sus cartas sobre la mesa; y precisamente como resultado de sus búsquedas encontraron que el *popcito* era muy aburrido y decidieron correr sendas poco exploradas en estas latitudes, llámese *dream pop apocalíptico*, *heavenly-goth voices* o —para entendernos más fácil— *dark ethereal*. (...) Por lo pronto, digamos clara y abiertamente que estos seis de Tijuana nos han agazajado con el mejor álbum debut del año pasado.<sup>363</sup>

La escena *dark* sigue creciendo y los adeptos también, aunque en la actualidad no representen un gran público, es claro que las disqueras independientes comenzarán a buscar grupos que satisfagan esa necesidad de música nacional en este género.

Algunos discos de *dark-gótico* nacional

Nona Delichas, *Nona Delichas*, Nimboestatic, 1997.

El Clan, *Sigue soplando el ánimo*, Opción Sónica, 1998.

Hueco, *Hueco*, Peerless, 1997.

Escarbarme, *Circular*, Opción Sónica, 1998.

### 3.4.2.5 Sencillo, sencillito: el rock rupestre en los noventa

En los años ochenta surgió una corriente de creadores que con una guitarra acústica y unas letras llenas de sarcasmo, ironía y crudeza reflejaban la vida caótica de la ciudad de México. Estos grupos casi han desaparecido por la acción que las compañías disqueras han tenido al realizar contrataciones de grupos que aseguran venta de discos. Sin embargo, muchos de estos músicos se encuentran todavía en pie de guerra y tienen cuerda para rato.

En los mismos ochenta comienzan las primeras manifestaciones de unos músicos designados como rupestres, que con la austeridad de una guitarra acústica y la fuerza de sus palabras, cantaban y mentaban madres por los padecimientos del amor, la violencia, la caguama, las azoteas, los azotes, los ejes viales y los saques de onda propios de la ciudad. La complejidad de la urbe fue abordada con los recursos más simples de la música. Con este movimiento se le otorga por primera vez al rock mexicano la fuerza de la letra, elemento primordial en una composición de música austera. Tras un largo padecimiento de letras insulsas, tanto en inglés como en español, se construyen verdaderas historias con albur y juego de palabras, giros citadinos y de la frontera norte, para integrarse a una realidad chilanga así de cruda y cruel, apasionada e indiferente. En los inicios de este movimiento se encontraban Rockdrigo González, Fausto Arellín, Rafael

---

<sup>363</sup> Héctor Siever, "Las delicias de la nona", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 11.

Catana, Alejandro de la Garza. Más tarde, en el hilo de esta corriente, Jaime López, Emilia Almazán, Roberto Ponce, Roberto González, Eblen Macari, la intérprete Nina Galindo, Armando Rosas y la Camerata Rupestre, Carlos Arellano, Arturo Meza y María Eva Avilés.<sup>364</sup>

El apelativo de 'rupestre' se origina en la escasez de recursos con que estos músicos crean su música, basando su inventiva ante todo en las letras. La guitarra acústica se convertía en la principal y a veces única aliada en la interpretación de una realidad gaudiosa y golpeadora. El músico más representativo de esta corriente resultó ser Rodrigo (Rockdrigo) González, a quien se le atribuye el término rupestre<sup>365</sup>.

A él se le atribuye el término 'rock rupestre', aunque Roberto Ponce dice que los originadores fueron Rafael Catana y Alain Derbez que en un principio lo utilizaban peyorativamente, como sinónimo de 'naco'. En todo caso, fue Rockdrigo el que escribió el *Manifiesto rupestre*, en el que planteaba: "Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de *synthers* y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente. Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como un chinito ante la cultura: nomás milando [...] Los rupestres son poetas y locochones, rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio". El rock rupestre, pues, era el rock de los jodidos, un rock básico, sin sofisticación, sin recursos, salido directamente de las márgenes de la realidad urbana de los años de la primera gran crisis; un rock de las cavernas, lo que implicaba también un movimiento musical en sus inicios. Por supuesto, se trataba del rock mexicano que al fin nacía: un rock tan inconfundible como el de Led Zeppelin, pero tan mexicano como José Alfredo Jiménez.<sup>366</sup>

En los noventa, los rockeros rupestres logran grabar materiales de regular calidad mientras nuevos miembros como Corazones Calavera, Paco Barrios, Guillermo Briseño, Arturo Meza y Tere Estrada, se integran a esta forma de crear música y recrear la realidad.

---

<sup>364</sup> Thelma G. Durán y Fernando Barrios, *El grito del Rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, pp. 76-77.

<sup>365</sup> Acerca de Rockdrigo y del movimiento rupestre en pleno, se puede ver el video *¿Por qué no me las prestas?* (Sergio García, 1995).

<sup>366</sup> José Agustín, *La contracultura en México*, México, Grijalbo, 1996, pp. 113-114.

#### **Algunos discos de rock rupestre de los noventa**

Armando Rosas, *Payola No*, El Repertorio de lo Oscuro, 1997.

Tere Estrada, *Encuentros cercanos conmigo*, Meztli-Opción Sónica, 1997.

Eblen Macari, *Ambar*, Lejos del Paraíso, 1997.

Corazones Calavera, *¿Dónde estás?*, Opción Sónica, 1996.

Francisco Barrios, *Prohibido*, BMG, 1996.

Rafael Catana, *El Nagual*, Opción Sónica, 1996.

#### **3.4.2.6 Los guerreros del polvo: el rock urbano**

Surge al abrigo del rock rupestre y de una gran tradición de decir las cosas que implantó Alejandro Lora y el Tri, una forma desnuda, llena de referencias sexuales, escatología, crítica social y crónicas realistas de lo que pasa en la ciudad. El rock urbano es el rock que se hace en las ciudades perdidas, que se toca en los auditorios comunitarios, en las canchas de basquetbol, en las calles cerradas con el riesgo de una redada policiaca. Es un rock que para resarcir la carencia musical y letrística antepone la catarsis de los desempleados, de los chemos, de los estudiantes semialimentados que utilizan la credencial como pasaporte hacia otra realidad de la que se encuentran demasiado lejos.

Numeroso grupos florecen en tocadas callejeras, apoyados por disqueras independientes que ponen en el mercado grabaciones con muy baja calidad pero que cubren la demanda de este tipo de música. Entre los grupos que podemos mencionar se encuentran la Banda Bostik, Haragán y Compañía, Tex Tex, Interpuesto, Loba, Next, entre otros.

En síntesis, el rock urbano es un rock para chavos marginales que les ofrece una recreación bastante acertada de su situación y que, lejos de burlarse de ésta, la toman con una filosofía valemadrística típicamente mexicana.

#### **Algunos discos de rock urbano**

Banda Bostik, *En el camino*, BMG, 1996.

Tex Tex, *Lo Mejor*, Discos Gas, 1993.

Tex Tex, *Súbete al tren*, BMG, 1997.

#### **3.4.2.7 La odisea del teponaxtle eléctrico: el rock experimental**

Existe un género dentro del rock al que se le ha dado el título de 'rock experimental' en tanto sus bases musicales se encuentran lejanas de lo que en la música, de cualquier tipo, se conoce. Una suerte de inventores posmodernos, los ejecutantes del rock experimental mexicano utilizan desde sonidos prehispánicos (y los instrumentos que se supone nuestros antepasados utilizaron) hasta llegar a *samples* y secuencias

electrónicas que crean atmósferas extrañas y melodías nunca imaginadas. Surge también la experimentación a partir de instrumentos tradicionales del rock pero a los cuales se les otorga la capacidad de producir sonidos a libre albedrío dando como resultado lo que algunos llaman 'rock bizarro' o simplemente 'experimental'.

Inscritos muchos en la etiqueta de *new age* o *bizarre world*, los creadores de esta música comienzan a cosechar adeptos en varios ambientes subterráneos y lugares alternativos. En México existen músicos que basan la creación musical en la experimentación, entre estos tenemos a Jorge Reyes, Julio Revueltas, Steve Brown y Nine Rain, Oxomaxoma, Iconoclasta, Deus Ex Machina, Consumatum Est, y varios que, por la marginación de la que son objeto, sus nombres son fáciles de olvidar.

#### **Algunos discos de rock experimental nacional.**

Jorge Reyes y Suso Saíz, *Bajo el sol del jaguar*, Exilio, 1991.

Jorge Reyes, *Crónica de castas*, Exilio, 1991.

Julio Revueltas, *De tierra y cielo*, Opción Sónica, 1995.

Julio Revueltas, *Mi Santa María*, Opción Sónica, 1997.

Oxomaxoma, *Sin boca con los Ojos Negros*, Opción Sónica, 1997.

Oxomaxoma, *La sombra de un difunto*, Opción Sónica, 1992.

Oxomaxoma, *Un difunto lleno de vida*, Opción Sónica, 1994.

Consumatum Est, *Nadie habla perfecto*, Opción Sónica, 1997.

Steve Brown, *Joeboy in Mexico*, Opción Sónica, 1997.

Nona delichas, *Nona delichas*, Opción Sónica, 1997.

#### **3.4.2.8 De tabla una guitarra: el surf en México**

El *surf* es un ritmo derivado del rock que en la década de los cincuenta y los sesenta causó furor entre la juventud del lado oeste de los Estados Unidos; su principal representante fueron los Beach Boy. Este ritmo llega a los noventa en México a través de la voz y los instrumentos de un grupo del Distrito Federal que tiene como premisa ejecutar un buen rock influido de manera preponderante por el *surf*. No se conoce otros grupos que toquen este ritmo (aunque se puede mencionar a Lost Acapulco, aclarando que los integrantes de éste grupo y de Los Esquizitos son prácticamente los mismos), por lo que la mención es obligada debido a su singularidad.

*Surferos* de la neurosis citadina, *garageros* de la lucha libre (protegidos ni más ni menos del 'Enmascarado de Plata'), *gremiins* de tiempo completo y con licencia autorizada, los integrantes de esta banda son tan exquisitos como una película de Juan Orol. [...] Cuatro años después de formados apareció lo inesperado: el primer engendro discográfico de Los Esquizitos, que como buen hijo procreado en el cuarto de servicio carece de nombre y

está encomendado al Santo de la devoción esquizita: El Enmascarado de Plata. [...] Al parecer todo va de rayos y centellas para Los Esquizitos y lo único que pueden hacer en este planeta es seguir tocando. Su marginamiento voluntario de todo lo que huelga a mierda mediatizada (a ellos les gusta tizada y media) es algo tan poco visto como el autoexilio de los marcianos en un circo. Huyen del éxito al igual que las cucarachas del Raid Matabichos y sus elementos, como el niño Nacho y el niño Alex, practican un terrorismo oligofrénico digno de verse.<sup>367</sup>

### **Los discos de surf en los noventa**

Los Esquizitos, *Los Esquizitos*, Opción Sónica, 1998.

Lost Acapulco, *Lost Acapulco*, Opción Sónica, 1998.

#### **3.4.2.9 La idolatría por Juan Torres y su órgano melódico: el lounge**

A partir de la década de los noventa comienza a observarse una tendencia a adoptar diversas actitudes y características de un fenómeno al que se le ha denominado 'onda o moda *retro*'. Ésta consiste en tomar elementos del pasado, que en su momento fueron calificados de 'nacos' o de mal gusto y convertirlos en sonidos que puedan ser digeridos por los escuchas de fin de siglo. En esta vertiente se encuentra el sonido *lounge*. De hecho se dice que esta revolucionaria forma de entender la música (en su momento llamada 'música *pop* de la era espacial') se originó en México a partir de los experimentos sonoros de un músico que hoy comienza a ser revalorado por diversos músicos extranjeros que se encuentran adheridos a este tipo de música que, en la actualidad, constituye una de las mil caras que tiene la vanguardia musical.

Resulta notable el cambio en el panorama musical durante los últimos años. A pesar de que el nuevo *punk* y sus ramificaciones han reinado durante este lustro, poco a poco un sonido más seductor y emocionante va ganando terreno. El Internet y los medios masivos de comunicación no han frenado esta franca regresión. Sin embargo, no se trata del típico sonido *retro* de los sesenta o los ochenta. Lo que viene es más, digamos, *coctelero*. Hablamos del movimiento llamado *lounge*, nombre que significa sala, salón. Se trata de la típica música que escuchamos mientras esperamos al dentista, música que nuestros padres escuchaban mientras saboreaban un delicioso martini en las rocas, durante una lunada en algún salón de té cercano a la Alameda. Kurt Cobain es reemplazado por Juan Torres y su órgano melódico, Pearl Jam por Les Baxter, Alice in Chains por Herp

---

<sup>367</sup> Rogelio Garza, "Los Esquizitos, el surf del Gremlin Esquizofrénico", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 27.

Albert. Así, de pronto, la música *lounge* se constituye como pieza fundamental del sonido contemporáneo.<sup>368</sup>

Esta música ha creado una verdadera fiebre a nivel mundial, en donde los seguidores de manifestaciones musicales del pasado se encuentran buscando material grabado en esa época en donde todo sonaba a sofisticación y *glamour*.

Dicen sus favorecedores que la música *lounge* es la música de la sofisticación rítmica, marcada por un *swing* elegante y muchas veces cursi, *naive*, *kitsch*. Ya sea *loungecore pop* (Esquivel), *jazz latino* (Herp Albert), música exótica (Los Indios Tabajaras), 'tonadas de espías' (los temas de las películas del Agente 007 o de agentes menores como Flint o Matt Helm), 'jazz criminal' (Peter Gunn?, 'La ciudad desnuda') o cualquiera de los muchos y diversos subgéneros en que se divide el *lounge*, para sus más viejos seguidores se trata de la música que marcó musicalmente buena parte de sus vidas. (...) La música *lounge* se enmarca en un periodo que va de 1954 a 1964, es decir, del surgimiento de la alta fidelidad (*hi-fi*) a la llegada de los Beatles a territorio estadounidense. En un principio, la tecnología de alta fidelidad (y la subsecuente estereofonía) dotó a las compañías disqueras de nuevas y múltiples posibilidades para ampliar el espectro de la audiorreproducción. Artistas como Esquivel, Enoch Light y Sauter-Finegan supieron aprovechar estas posibilidades, mediante composiciones que para los oídos de aquel tiempo parecían futuristas y espaciales. No obstante, una década más tarde la llamada 'Invasión Británica', junto con la naciente cultura psicodélica y el movimiento *hippie*, alteraron la música para siempre. Los más renombrados representantes de la música popular orquestal buscaron adaptarse a los cambios o desaparecieron en definitiva.<sup>369</sup>

Grupos que en la actualidad descubren a nivel mundial este género como Combustible Edison, Southern Culture on the Skids, Stereolab, Moonshake, reconocen en la figura de Juan García Esquivel a un nuevo gurú vivo de la música *lounge*.

No obstante, lo más asombroso de todo esto es saber que por primera vez estamos a la cabeza dentro de un movimiento de vanguardia. Porque el precursor del *lounge* es un viejo músico mexicano, prácticamente olvidado en nuestro país, donde sólo se le recuerda por sus participaciones en pésimas películas nacionales de los años cincuenta, como *La locura del Rock and Roll*. Nos referimos a Juan García Esquivel, el rey del *lounge*. Gracias a él, ha comenzado en varias partes del mundo una búsqueda por artistas del pasado que encajen dentro de esta posmoderna carrera de fin

---

<sup>368</sup> Camilo Lara, "Juan García Esquivel, nuestro único héroe internacional", *La Mosca en la pared*, número 18, noviembre de 1997, p. 34.

<sup>369</sup> Jan Sebastian, "El *Lounge* y cómo lograrlo", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, pp. 20-21.

de siglo. Esquivel fue uno de los músicos más innovadores de su tiempo. Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, experimentó con su orquesta y generó lo que bautizó como 'Sonorama!', una extraña mezcla de *big-band* y música espacial. Sonidos del futuro para gente con mentalidad moderna. Discos como *Infinity In Sound Vols. 1 y 2*, *Other Worlds Other Sounds*, *Strings Aflame* y *Esquivel 68* lo colocaron como el Sun-Ra latino, un genio incomprendido que, al final de su carrera, realizó una de las obras maestras para la generación del 75: *Odisea Burbujas*. En efecto, hablamos de aquella aventura mágico musical que durante años nos entusiasmó: Pistachón Zig-Zag, Patas Verdes y Mafafa Musguito. ¡Flashazos del pasado!<sup>370</sup>

Es así como en la década de los noventa, en México surge un grupo que retoma todos los elementos del *lounge* y los transforma en una música de excelente calidad que ha sido elogiada a nivel mundial y que comienza a ser reconocida en el ambiente *lounge* de todo el planeta: la música de Plastilina Mosh. Con un solo disco en su producción, estos músicos de Monterrey crean una diversidad de canciones a partir de referencias reconocibles en el pasado contemporáneo de México.

¿Revolucionarios o farsantes? Creemos que ni una cosa ni la otra. Sencillamente, este dueto de jóvenes músicos regiomontanos ha elaborado una singular propuesta musical que difiere de cuanto se había hecho hasta hoy en México y eso, cuando menos, ya es un gran mérito. ¿Hip hop? ¿Rock? ¿Jazz? ¿Bossa Nova? ¿World music? Todos eso y más existe en la música de Plastilina Mosh, una música de estilo indefinible, aunque quizá podríamos clasificarla dentro de ese género variado, ligero, ecléctico y quasi humorístico que es el *lounge*.<sup>371</sup>

Su disco *Aquamosh* ha recibido más comentarios favorables que desfavorables y el triunfo comercial es evidente. Sin formar parte de ningún movimiento, ya han sido contratados por una disquera estadounidense para publicar el disco por aquellos lares. Cargado de referencias cinematográficas acerca de Mauricio Garcés o Lyn May, este grupo explota los beneficios que en la actualidad le ofrece el *kitsch* y su utilización sin mayor complejo. Para muchos, Plastilina Mosh es el futuro del rock hecho en México; para otros, tan solo una propuesta que ha tenido suerte. Una cosa queda clara: no existe ningún otro grupo que lleve a tales extremos los postulados del *lounge* en nuestro país.

Jonás y Rosso viven en casa del Chuck, salen en la portada de la revista *Eres* y acaban de sacar su primer disco. [...] Jonás y Rosso, a diferencia de todos sus compañeritos de esa escuelita llamada rock mexicano, acaban de ver su disco publicado en Estados Unidos, bajo el sello Capitol. Jonás y

---

<sup>370</sup> Lara, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>371</sup> Marco A. Patiño, "Plastilina Mosh, los hijos putativos de Lyn May", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 24.

Rosso parecen felices. Dan ganas de poner su historia en un librito para colorear y venderla en Aurrerá, cosa que por cierto les encantaría, porque Jonás y Rosso le llevan una ventaja enorme a la mayor parte de los compatriotas del país en el cual nacieron, y mucho más ventaja a sus amiguitos de la escuelita del rock: no tienen un solo complejo. Y ésa es la diferencia. No incluyen en su rock temas indigenistas ni se sienten 'jodidos'. No defienden a los minusválidos ni les interesan las posiciones políticas. Les viene valiendo absolutamente madre que los pelen o no en las estaciones 'comerciales'. No sienten la obligación de incluir en su música conchas o teponaxtiles para demostrar qué mexicanos son, ni de sumarse a festivales por la paz. Uno es, como dijera Camilo Lara, una especie de Paul Muriat; el otro es un radical. O sea que ambos lo son. Y han generado el más grande disco surgido en México desde el último de Pérez Botija y José José: *Aquamosh*. Su grupo se llama Plastilina Mosh. [...] Y es que a Plastilina Mosh le toca colgarse la única medallita hasta hoy del deschongue que tanta falta le hace a este país y su música. Rock, *hip-hop* y jazz, encima, debajo, en el centro de todo el sonido de Plastilina Mosh, que representan la primera llegada a la meta. Atrás quedan las letras estúpidas de Maná, atrás la onda indigenista y mucho más atrás, las virgenmarieces y demás oportunistas y babosadas hechas con las patas por Alex Lora. Con Plastilina Mosh se traspasan, al fin, la barrera de querer quedar bien con todos y la eterna mediocridad grupal de una industria —la tal escuelita del rock— que cree que debe defenderse contra todos (y que tiene en Raúl Velasco y anexas el mejor pretexto para justificar su infantilismo) antes de ponerse a darle continuidad discográfica a sus carreras. Con Plastilina Mosh se impone la individualidad, única manera de llegar a algún lado en cualquier rama del arte. O de la vida misma. Con Jonás y Rosso no hay que preguntarse cuándo va a surgir de México uno de los mejores grupos del mundo. En este caso, cuando preguntas, es que ya llegaste. Viva Plastilina Mosh.<sup>372</sup>

### **El disco de *lounge* mexicano en los noventa**

Plastilina Mosh, *Aquamosh*, EMI, 1997.

#### **3.4.2.10 Algo acerca de los géneros marginales en México**

Acerca de este apartado se pueden decir muchas cosas, los géneros aquí tratados no tuvieron el espacio que los que le anteceden o le siguen a partir de aquí por una razón que tal vez no convenza a muchos, pero que es el parámetro bajo el cual se decidió su inclusión con tan limitado espacio: estas manifestaciones no forman parte de un movimiento visible, sino que representan ejemplos de lo que grupos mexicanos

---

<sup>372</sup> René Franco, "Ni perdón ni permiso: ábranse paso a Plastilina Mosh", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 25.

hacen en terrenos que se exploran en otras partes del mundo. Lo anterior es válido para los géneros que encuentran su equivalente en otros países; el rock urbano y el rock rupestre han sido incluidos porque, sin lugar a dudas, forman parte de lo que hemos estado llamando rock mexicano.

De las formas mencionadas, la mayoría se han originado en ambientes *underground* o marginales, pero han ido adquiriendo público en tanto las compañías discográficas han comenzado a dirigir sus ojos hacia opciones que escapan de manifestaciones que aseguran ventas de discos y conciertos masivos. Estos géneros bien podrían calificarse de alternativos en tanto representan una opción para los escuchas cansados del rock en inglés o de los productos más comerciales del rock que se hace en este país. Se aceptan sugerencias y reclamos.

### **3.5 En busca del disco de platino: la indetenible avanzada comercial**

Si en la actualidad existe un movimiento pujante de grupos que comienzan a ser considerados como vendedores de discos potenciales y que llevan de hecho la promoción de discos y espectáculos relacionados con un interés mercantil hasta sus últimas consecuencias, esto se debe a un proceso que comenzó a fines de los ochenta con el fenómeno musical bautizado como 'Rock en tu idioma', impulsado por la casa discográfica Ariola y que comenzó a impulsar a un conjunto de grupos de rock que tenían en la asimilación del *rock pop* al parámetro principal para permanecer en los catálogos de las disqueras y en los carteles de los conciertos. Si bien es cierto que el *pop* fue uno de los principales baluartes de que se valieron estos grupos, también es cierto que algunos músicos más experimentaron con ritmos de carácter nacionalista y lograron concretar una aceptación masiva de parte del público, del gran público.

Los vendedores de grandes volúmenes de discos o de llenos en conciertos fueron censurados por los críticos de rock por esa misma situación, parecía que el destino del rock mexicano era quedarse en la clandestinidad de los hoyos fonkis y en la distribución artesanal de sus grabaciones. El origen de los músicos que impulsaron la escena rocanrolera a fines de los ochenta y principios de los noventa era la clase media, situación que molestó a varias personas que gustaban del rock de manufactura nacional; aludían que el rock mexicano se había convertido en un nuevo escaparate de estrellitas televisivas y, sin embargo, con el paso de los años, estos grupos se convirtieron en baluarte y garantía para el desarrollo de nuevas propuestas, diferentes a los planteamientos del *rock pop*.

Ya para fines de la década de los noventa se dan nuevos fenómenos, interesantes sin duda: el encumbramiento del *hip hop* como un género musical vendedor de miles de discos o de la experimentación electrónica como una nueva opción dentro de la apertura comercial. La comercialización del rock mexicano es, sin lugar a dudas, un proceso indetenible y la opción musical que regirá en el principio del siglo próximo.

### **3.5.1 Nada que ver con Andy Warhol: el *pop* como la antítesis de la originalidad**

Podríamos hacer una apología de la obra de Andy Warhol y de todo el movimiento artístico que creó a su alrededor bajo el título de *arte pop* o *movimiento pop*: lo que comenzó como una manifestación que se oponía de manera tajante al sentido elitista de la llamada 'alta cultura' y que, retomando elementos de la cultura popular y recreándolos hasta obtener una nueva forma que muchos se negaron a llamar arte; se convirtió con el tiempo en una etiqueta para calificar ya no aquello que surgía de la calle o de la vida cotidiana, sino las manifestaciones que, por el número excesivo de personas que gustaban de ellas, se convertían en éxitos de mercado.

Es ahí donde el *pop* pierde su esencia contracultural para convertirse en una marca de mercado, en una etiqueta que deberán colgarse aquellos 'creadores' que pretendan vender muchos discos o introducir sus programas de televisión en los catálogos de las grandes empresas. La cultura *pop* devino en la cultura de masas, la cultura del consumo, la cultura de la ausencia de crítica, la cultura pues, en donde el comercio y la negociación monetaria eran la moneda corriente.

El *rock pop* como género se presenta desde su nacimiento; en determinado momento, Elvis hace *pop rock* no tanto por los orígenes o contenidos de su música, sino por el enorme éxito de ventas. El parámetro se establece y la etiqueta comienza a cundir: si tienes éxito de ventas, serás un flamante participante de la cultura *pop*. De hecho y en relación al rock, muchos historiadores y críticos establecen que el rock sólo es música *pop* y que debe de caber en la misma definición. Es aquí donde la confusión se origina.

Existe la creencia de que el rock y el *pop* son la misma cosa. Nada más lejano de la realidad. El rock es visionario, da forma a las verdades y mantiene el sentido crítico, contracultural. El rock es una música que exige ser valorada por su significado, por sus palabras, sus relatos, testimonios, intenciones del artista, el material biográfico, etcétera. El *pop* no. Éste no tiene que ver nada con rupturas. El *pop* es un argumento al que cualquiera

puede sumarse. La diferencia no tiene nada que ver con la presencia o ausencia de acordes fuertes. El rock provoca; el *pop* sólo evoca.<sup>373</sup>

Es así como se califica al *pop*, como una propuesta higiénica que no aporta al sentido de transgresión del rock y que cuando se asocia a este género es para determinar características musicales y no de actitud. De hecho, la propuesta del *rock pop* es una apuesta por el olvido de la realidad o contexto social; el sonido es suave, melódico, las letras enfrentan más al individuo que a la sociedad. El *pop* como propuesta comercial es digno de entrar en cualquier hogar sin que la abuela se escandalice.

Las buenas canciones del rock están dominadas por el pensamiento. Se trata de un proceso de reflexión. El *pop*, por el contrario, se opone a ello y renuncia a la sabiduría a favor de la insensatez, de los momentos de disipación. Es desnaturalizado, sobredimensional y lo bastante insistente para imponerse como una parte inevitable del paisaje, como la contaminación. En cuanto a esencias y contrarios: el rock es conciencia, consideración, análisis, vanguardia exploratoria. El *pop* es histeria y olvido.<sup>374</sup>

Sin embargo, aún dentro del estilo que la música *pop* ha implantado, existen manifestaciones que son dignas de aprecio por parte de la crítica musical especializada. El *pop* puede llegar a ser corrosivo y a utilizar en su favor las razones que le endilgan sus detractores. En la actualidad, el *rock pop* a nivel internacional se refleja en el trabajo de solistas y grupos como Brian Adams, Michael Jackson, Hanson, Spice Girls, Babyface, Mariah Carey, Janet Jackson, Rod Stewart, George Michael, Madonna, Whitney Houston, en el campo del *pop* como evasión y música que no va más allá que de los límites que la mercadotecnia les impone. Por el otro lado, el *pop* se cuestiona y encuentra más opciones que las del simple entretenimiento para hacer música en grupos y solistas como U2, Radiohead, Oasis, Alanis Morrissette, David Bowie, The Verve, Bob Dylan, Björk, Smashing Pumpkins, entre muchos otros.

### **3.5.1a La condena del Canal de las Estrellas: el *pop* rock mexicano**

'Rock en tu idioma', el movimiento patrocinado por la disquera Ariola en los últimos años de la década de los ochenta, se convirtió en el trampolín de variados grupos de rock mexicano que para inicios de los noventa contaban con al menos una producción discográfica y una actividad constante de conciertos. El rock que se produce en estos días y que llega a un público considerable cuantitativamente es *rock pop*. Un

---

<sup>373</sup> Sergio Monsalvo, "El rock en México: esencias y contrarios", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 41.

<sup>374</sup> *Ibid.*

rock que podía entrar a todos los hogares de la tan cacareada 'Gran Familia Mexicana',<sup>375</sup> de hecho ésa fue una de las causas por las que el rock mexicano de inicios de la década encontró una fuerte oposición por parte de su público asiduo: la aparición de estos grupos en la televisión; más concreto, la aparición en Televisa; más concreto aún, la aparición de grupos de rock mexicano como Fobia, Caifanes, Los Amantes de Lola, Kerigma, Maldita Vecindad y otros en *Siempre en domingo*, el programa más abominado por los asiduos al rock.

Escribía en esos días, Armando Nava en *El Financiero*:

[...] pero vemos que en realidad toda esa música en español de rock no tiene nada. Que ahora (1991) más que rock se está haciendo *rock pop* o *tecnopop*, que nada tienen del sentir roquero. Sólo así los grupos pueden aceptados por las grandes disqueras.<sup>376</sup>

Sin embargo, todos esos grupos fueron los que comenzaron a interesar a las disqueras para que invirtieran paulatinamente en otras manifestaciones musicales. Si algo se les puede reclamar a los rockeros que hacían *pop* al inicio de la década de los noventa es haber demostrado a las empresas discográficas que, con un buen manejo mercadológico, los grupos de rock mexicano podrían redituarse económicamente.

Los grupos de rock mexicano que, si bien tocaban *pop*, no llegaban a los extremos de cantar los mismo temas que por décadas prevalecieron en la radio y la televisión comercial. Los rockeros se diferenciaban de los demás 'artistas' (unos les dicen 'hartistas' de 'harto', otros le adicionan al sustantivo el complemento 'de plástico') en tanto sabían tocar sus instrumentos y la creación de las letras y la música partían de ellos mismos. En este sentido, los grupos de *rock pop* eran originales en tanto nunca se había visto esto en el terreno de la música comercial y originarios en tanto ellos mismos creaban sus productos musicales.

No todo es reprochable en el panorama del *rock pop*; existen grupos que están creando una música de excelente calidad y en los cuales el término 'industria' es interpretado de diversas formas. El rock mexicano tuvo en su momento con grupos como Caifanes, Fobia, Santa Sabina, La Lupita, La Castañeda, Cuca, Azul Violeta, Naranja Mecánica, Cecilia Toussaint, Julieta Venegas, Los Humanos, una etapa de creación musical de regular calidad que se hizo patente en comparación con los

---

<sup>375</sup> Con casos de 'censura' tan ridículos como el caso que se dio con la canción *El microbita*, la cual se negaron a programar diversos locutores de radio por los siguientes versos: "haré una alberca en tu ombliguito pa' meterme a nadar / y si me voy más abajito nadie me sacará".

<sup>376</sup> Armando Nava citado por Durán, *op. cit.*, p. 79.

'grupos', 'solistas' y 'conjuntos coreográfico-vocales' que eran promocionados por empresas televisivas.

Existieron casos de excepción, como los de Maná y Gloria Trevi; los primeros cumplían con los parámetros de ejecución musical, pero el tratamiento de sus letras y, ante todo, su éxito de masas hizo que el público rocanrolero los hiciera aparte del resto de los grupos. En el caso de Gloria Trevi, llamó la atención de manera importante su temática letrística, pero al estar dentro de la promoción televisiva y el espectáculo como única motivación de la difusión de su propuesta, el público asiduo del rock mexicano la rechazó terminantemente.<sup>377</sup> Reflexiona Jordi Soler:

Años después, ya en la cumbre, a (Joaquín) Sabina, que no sabía bien qué terrenos andaba pisando, se le ocurrió, muy a la madrileña, interaccionar con cantantes *pop* mexicanos de la talla de Verónica Castro y con eso ofendió a gran parte de sus fanáticos; no consideró (quizá porque no lo sabía) que en México los cantantes de rock tienen que observar ciertas reglas, no pueden pisar ciertos escenarios, no deben convivir públicamente con ciertos artistas, porque nos hacen pensar que van a convertirse al 'sistema' y cuando eso sucede el cantante (todos aquí lo sabemos) reduce sus márgenes de expresión y tiene que producir de acuerdo a los lineamientos de ese 'sistema' y entonces deja de ser maleducado, respondón y combativo, pierde de manera inmediata su condición de alternativa-contra-la-música-pop-que-se-fabrica-en-serie-y-con-fines-y-parámetros-exclusivamente-mercadotécnicos y esto ofende de manera irreversible a sus seguidores. [...] Es cuestión de orden y de equilibrio: el rock mexicano es música alternativa, no puede ingresar al gran mercado sin antes convertirse en otra cosa, por la sencilla razón de que lo alternativo se contrapone a lo masivo y cuando existe uno, no puede existir el otro. [...] Y en este punto podríamos preguntar ¿entonces qué es el rock?, ¿los Caifanes son rock?, ¿es rock lo que hacen Maná y Gloria Trevi? Y quedaríamos atrapados en el berenjenal de las definiciones. Más bien deberíamos considerar que el rock en México, su producción y su consumo es completamente distinto del rock gringo, que aquí se trata de un arte marginal y que sus consumidores en base a los cuales subsiste, no le permiten la masividad. Maná puede ser rock técnicamente, pero la pequeña sociedad de consumidores de rock no los aprueba, quizá porque su actitud no los convence, su manera de ser les molesta, no les late sus apariciones en televisión, sospechan de su gran público que al rato también le aplaude a Luis Miguel o a Capetillo y entonces la técnica se vuelve insuficiente porque faltan la vibra, el carisma y la autenticidad.<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> Acerca de esto consúltese la entrevista que Thelma G. Durán y Fernando Barrios le hacen en el libro que aquí hemos citado.

<sup>378</sup> Jordi Soler, "El rock mexicano es un niño de 30 años", *Complot*, número 3, abril de 1997, sin página.

Sin embargo, la producción discográfica ha sido exuberante y prolífica con los grupos de *rock pop*. De hecho es el género musical que más discos tiene. La contradicción se muestra en el momento en que se confunden dos planos distintos en donde se manifiesta el *pop*: por un lado el terreno de la actitud y por el otro el de la creación musical.<sup>379</sup> Queda decir que muchos de los mejores discos del rock mexicano en general han sido productos de *rock pop* por lo que la descalificación a los grupos de rock de manera global es demasiado arriesgada. Sin embargo, no falta quien la propone.

La representación de la música llamada 'rock mexicano' de nuestros días es música *pop* de insignificantes cenáculos, música sin demanda real ni utilidad, producto del narcisismo ridículo de sus autores (o más que nada de sus ansias de notoriedad), pero que no responde a ninguna necesidad social y mucho menos contracultural auténtica.<sup>380</sup>

### **Algunos discos de rock pop nacional.**

- Aurora y la Academia, *Horas*, Polygram, 1996.  
Azul Violeta, *Globoscopio*, EMI, 1997.  
Caifanes, *El diablito*, BMG, 1990.  
Caifanes, *EL nervio del volcán*, BMG, 1994.  
Caifanes, *El Silencio*, BMG, 1992.  
Cecilia Toussaint, *Sirena de trapo*, Sony, 1993.  
Cecilia Toussaint, *Tírame al corazón*, CBS, 1990.  
Fobia, *Amor chiquito*, BMG, 1995.  
Fobia, *Leche*, BMG, 1993.  
Fobia, *Mundo Feliz*, BMG, 1991.  
Jaguare, *El equilibrio de los jaguares*, BMG, 1996.  
La Castañeda, *El globo negro*, BMG, 1995.  
La Castañeda, *Servicios Generales II*, BMG, 1993.  
La gusana ciega, *Merlina*, Polygram, 1996.  
La Lupita, *Pa' servir a usted*, BMG, 1993.  
La Lupita, *Qué bonito es casi todo*, BMG, 1994.  
Los Amantes de Lola, *Los Amantes de Lola*, BMG, 1990.  
Los Humanos, *Instinto animal*, Opción Sónica, 1997.  
Santa Sabina, *Santa Sabina*, BMG, 1992.  
Santa Sabina, *Símbolos*, BMG, 1994.  
Víctimas del Doctor Cerebro, *Brujerías*, EMI, 1995.

<sup>379</sup> Algunos críticos sostienen la tesis de que el origen del rock *pop* mexicano de los noventa tiene su origen en las canciones que interpretaba el grupo Timbiriche, la creación comercial más importante del productor de televisión Luis de Llano, *cfr.* Alejandra Tovar, "Hijos de la tele", *La Mosca en la pared*, número 18, diciembre de 1997, p. 11.

<sup>380</sup> Monsalvo, *op. cit.*, p. 41.

### 3.5.2 Entre historias de negros y asesinatos particulares: el *hip hop* - *rap*

El origen del *rap* se remonta a parajes desolados y marginales de la historia social para al mismo tiempo sobrevolar las estaciones más diversas de la historia musical. Emparentados de manera muy cercana con la música jamaicana, los ritmos resultantes de la fusión que dio origen al *rap* se convirtieron en una forma de identificación para la juventud negra relegada socialmente en los Estados Unidos, expresada en un movimiento violento y representativo de los *ghettos* negros dominados por el crimen, el *rap* toma carta de naturalización en muchos lugares, adaptando ritmos diversos e ideologías múltiples. Remontarnos a los orígenes de este ritmo sería lo más adecuado para tratar de entender las modalidades que este género musical ha tomado con el paso del tiempo, alrededor de este tema se consigna en el libro *All Music Guide*:

Surgido en los depauperados barrios negros de las grandes ciudades estadounidenses, el *rap* es sin duda el género más popular de la música afroamericana de los ochenta y los noventa. Sin embargo, es también el más controvertido de todos. Subversivo por naturaleza, el *rap* no sólo desafía los principios sociales establecidos, sino incluso los parámetros convencionales del rock más conservador. De ahí que muchos rocanroleros, tanto blancos como negros, lo rechacen de manera terminante, señalando su supuesta pobreza artística. Y no obstante, el *rap* es una corriente surgida del rock y otros géneros afines, como el *blues*, el *jazz*, el *gospel*, el *soul*, el *reggae*, la música africana y el *funk*, muy especialmente el *funk*. De hecho, hay quienes consideran a James Brown como el padre involuntario del *rap*, debido al contenido y la forma de sus letras y al modo de frasearlas. Fragmentos de varias de sus composiciones y de las de otros *funkeos* han sido *sampleados* por los modernos *raperos* en multitud de ocasiones<sup>381</sup>

Este ritmo musical ha surcado infinidad de situaciones en cuanto a su legitimación como vehículo para manifestar inquietudes políticas o denunciar injusticias sociales, ésa es en realidad la marca de origen del *rap*, ésa es en esencia, su naturaleza principal. Si bien se deriva del *funk* y los géneros ya mencionados, encuentra su vocación contestataria más adelante; es por eso que la fuente citada menciona:

Con todo, el origen más preciso y concreto del *rap* se encuentra en la obra de los llamados Últimos Poetas: Gil Scott-Heron y Jayne Cortez, quienes a principios de los setenta escribieron narraciones altamente politizadas acerca de la vida de los afronorteamericanos en las grandes ciudades de los

---

<sup>381</sup> Varios, *All Music Guide*, New York, Miller Freeman Books, 1997, pp. 123.

Estados Unidos. Estas narraciones eran leídas en voz alta, con cierto ritmo sincopado al hablar, mientras se les acompañaba con piezas de *jazz percusivo*. Por otro lado, en la música *reggae* se acostumbraba que los *DJ's* (apodados *toasters*) rapearan sobre la música, hábito que pasó de Jamaica a Nueva York, más específicamente al Bronx, en los barrios habitados por la comunidad jamaíquina. Estos personajes (DJ Kool Herc es considerado como el primero) acostumbraban mezclar sonidos de diferentes tornamesas, divisa que llegaría a ser la marca de fábrica del *rap*. Sin embargo, no sería sino hasta 1979 que todo esto llegaría a los estudios de grabación con la pieza *Rappers Delight* de Sugarhill Gang, la cual contenía en germen las características del *rap* y el *hip hop* actuales. Pero la primera canción realmente *rapera* fue el sencillo *The Message* de Grandmaster Flash, de 1982, corte que obtuvo un impacto masivo a pesar de no aparecer en las muchas veces manipuladas listas de *popularidad*. A partir de entonces, el *rap* ya no pudo ser ignorado y pasó a ser algo más —mucho más— que un simple microgénero. Había nacido la que no tardaría en convertirse en la más importante manifestación musical negra de los últimos años, un estilo que desde el *ghetto* daría cuenta de las inquietudes de la comunidad afroamericana, para luego extenderse a otras minorías raciales, incluida la de los blancos pobres de los barrios marginados.<sup>382</sup>

La evolución del *rap* bien podría representarse en una evolución cronológica en donde se muestra la capacidad de cambio que el género ha experimentado, evolución que partiría de la música *funk* y disco de los setenta, representada por gente como James Brown, Isaac Hayes y Barry White, en donde se empieza a vislumbrar el germen de lo que más tarde se convertiría en la forma de expresión de los negros; del ritmo *funk* al contenido político de las letras sirven de puente los Últimos Poetas, inscritos dentro de un género que bien podría llamarse el primer *Jazz-Rap* con Gil Scott-Heron y Jayne Cortez, para después adoptar la tradición de los *DJ-Toasters* del *reggae* jamaíquino como Big Youth, I Roy y DJ Kool Herc.

La industria discográfica no tardaría en vislumbrar las capacidades de audiencia del *rap* y se iniciaría la era de los *raperos* que entablaron relaciones con empresas discográficas tales como The Sugarhill Gang, Grandmaster Flash, Kurtis Blow, The Fat Boys y África Bambataa, para derivar en las primeras superestrellas del *rap*, gente como Run-D.M.C., LL Cool y The Beastie Boys, que vendían discos y llenaban estadios de manera impresionante. Surge el *Gangsta Rap*, un género saturado de expresiones misóginas y violentas que reflejan la vida de los negros de los barrios más pobres, un género que encuentra dos grandes zonas de influencia en los Estados Unidos: la costa Oeste,

---

<sup>382</sup> *Ibidem.*

encabezada por los *gangsta* de Los Ángeles, y la costa Este, representada por los *gangsta* de Nueva York. En días recientes, el *gangsta rap* perdió a dos de sus más grandes figuras, envueltas en luchas de poder y prestigio ante sus fans. El asesinato de Tupac Shakur levantó la sospecha de que fuese Notorious BIG el autor del crimen; cierto o no, seis meses después el presunto sospechoso era baleado dentro de su camioneta.<sup>383</sup> La violencia característica del *Gangsta Rap* se reflejó desde sus inicios en las voces de Schooly D, Public Enemy y NWA, violencia y lenguaje que alcanzaron grados sangrientos en la década de los noventa donde los *gangsta* se llaman Tupac Shakur, Dr. Dree, Ice Cube, Snoop Doggy Dogg, Notorious BIG y Ice T.

El *rap* no puede considerarse un género puro o libre de influencias, como no lo es ninguno de los géneros que conforman la escena del rock. Grupos de *rap* han fundido su música con variadas influencias de otros ritmos musicales, sobresaliendo aquellos que hacen un rescate de los ritmos ejecutados en África, que buscan puntos de identificación con los negros afronorteamericanos: gente como De la Soul, A Tribe Called Quest, Digable Planets y Arrested Development son algunos ejemplos de esa apertura del *rap*. Muestra también de apertura son las fusiones que se han hecho con ritmos que, si bien fueron antecedentes del *rap*, en la actualidad suelen ser observados como géneros más distintos que cercanos. Uno de los resultados de la fusión de ritmos es el llamado *Jazz-Rap* que tiene en Gurú, Gang Starr y US3 a sus principales exponentes; otro de los resultados proviene de la renuencia de abandonar las raíces rítmicas jamaíquinas, que da como resultado el llamado *Reggae Rap* con gente como Shinehead, Fugees y Sister Carol.

A pesar de que el *rap* tiene una naturaleza misógina, también existen mujeres que se dedican al *rap* y que han alcanzado notoriedad a niveles importantes; sobresalen entre ellas, Roxanne Shante, Salt-N-Pepa y Queen Latifah. La industria discográfica no tardó en satisfacer a los sectores más conservadores al ofrecerles *rap* higiénico que no hiciese alusión a los problemas sociales o a las guerras de pandillas: el *Rap Pop*, como podría llamarse a este género, originó figuras redituables económicamente pero efímeras dentro del medio de raperos, como las de MC Hammer, Vanilla Ice y hasta el mismo Bobby Brown.

Por mucho tiempo, el *rap* era un *ghetto* donde sólo los negros podían hacer valer su derecho a interpretar esta música; el *rap* había

---

<sup>383</sup> Al respecto se pueden consultar los siguientes artículos: Rosa Hellion Tovar, "Vivir y morir en el *rap*, Tupac Shakur vs. Notorious BIG, crónica de dos muertes anunciadas" y Sergio Monsalvo C., "Gangsta Rap, en la mira de los asesinos", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997.

nacido negro y definitivamente así quería quedarse. No obstante, en 1987 surge un grupo que rompería el tabú de que el *rap* era música de y para negros al fusionar dos géneros antagónicos de origen pero complementarios en su propuesta, así es como de la mezcla del *rap* negro y el *punk* blanco surgen los Beastie Boys que se convirtieron en un fenómeno dentro de la música *rap*, ya que con su primer disco *License to Ill* ingresaron a la escena rapera de una manera contundente al tratarse de un grupo de raza blanca en un género que hasta entonces había sido tan racista y cerrado.

Los Beastie Boys causaron conmoción no sólo en el medio rapero, sino también en la mente de la conservadora sociedad clasemediera estadounidense:

Su primer álbum, *License to ill*, aterrorizó a las buenas conciencias de un 1987 que hoy podría parecernos bastante lejano. ¿Qué hacía un trío de jóvenes blancos interpretando un género tan absolutamente negro? Se preguntaban escandalizados quienes veían y siguen viendo en el *rap* algo semejante a la llegada del Apocalipsis. Porque aparte de todo, Adam Yauch (MCA), Mike Diamond (Mike D) y Adam Horowitz (Ad-Rock) no sólo escribían y ejecutaban excelentes piezas de un *rap* violento y desafiante, con letras críticamente agudas, sino que lo hacían de manera creativa y llena de imaginación, dando lugar a un estilo propio e identificable, el estilo de los Beastie Boys.<sup>384</sup>

La conversión de los Beastie Boys en un icono cultural hizo que después de haberse roto las fronteras raciales, el mundo se preparara para que se rompieran los límites geográficos. Convertidos en influencia visible e inmediata de grupos con relaciones latinas indirectas, como Rage Against the Machine, 311, Cake, Bloodhound Gang o Fun Lovin' Criminals, además de grupos que cantaban en español en los Estados Unidos como Delinquent Habits, el *rap* y el *hip hop*<sup>385</sup> ingresaron al espectro de la música cantada en español.

El *rap* llegó a la comunidad de habla hispana de la misma forma como había sido utilizada por la comunidad negra, como una forma de

---

<sup>384</sup> Six Pack Shakur, "Beastie Boys, bestialmente duros", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 12.

<sup>385</sup> Antes de pasar al recuento del *rap* en Latinoamérica es conveniente mencionar cuál es la naturaleza del *hip hop*, ritmo emparentado con el *rap* pero no del todo similar; en la serie televisiva "En busca del ritmo perdido" producido por la BBC en 1996 y transmitido por el Canal 22 durante mayo de 1997 se comenta lo siguiente: "En el Bronx neoyorkino surgió un nuevo tipo de *rap* de los setenta. Los jóvenes negros crearon el *hip hop* impulsados por los DJ's, y una subcultura con su propia música, lenguaje, baile, moda y dibujos. Esta celebración se convirtió en una poderosa voz de protesta, un reflejo de la crisis en el interior de las grandes ciudades de Norteamérica".

protesta de grupos minoritarios; este fenómeno se dio principalmente en España con grupos como Negu Gorriak, Kortatu<sup>386</sup> y Def con Dos, además de grupos que ocasionalmente utilizaban el *rap* para incluirlo en su repertorio musical (fue el caso de Joaquín Sabina que en su disco *El hombre del traje gris* interpreta algo que podría considerarse *rap*, "El *rap* del optimista").

Pasando a América Latina, la fiebre del *rap* cundió de manera especial durante los noventa, convirtiéndose en un fenómeno musical que cada día ganaba más adeptos. En Argentina, surge Illya Kuryaki and The Valderramas, grupo que a merced de equivocación, debería considerarse el precursor de la fiebre *hiphopera* de los noventa. A pesar de tener dos discos anteriores (*Fabrico cuero*-1991 y *Horno para calentar los mares*-1993) es con *Chaco*, disco grabado en 1995, que se convierten en un fenómeno musical de ventas ya inscrito dentro de los parámetros de la *MTV Generation*, una venta masiva de discos y primeros lugares en el *hit parade* hicieron que la fiebre del *rap* latinoamericano cundiera para acrecentar la rentabilidad de *Abarajame* y *Casa Jaguar*, los sencillos que lograron las ventas de este disco, mismo que fue seguido en un periodo de menos de dos años por la grabación de los discos *Nirja Mental* (versión acústica del *Chaco* grabada durante el programa *MTV Unplugged*) y *Versus*, el álbum más reciente.

Entonces comenzó la lluvia de propuestas raperas procedentes sobre todo del cono sur; de Argentina podemos mencionar a Illya Kuryaki, Mamá Vaca, Actitud María-Martha, Peyote Asesino, Sindicato Argentino del *hip hop*, entre otros; de Chile, Los Tetas y así en cada uno de los países de habla hispana comenzaron a darse las propuestas que tomaban al *rap* como medio de expresión, grupos como: King Changó, Poncho Kings, Latino Diablo y las versiones hipercomercializadas de raperos como El General de República Dominicana o Gerardo de Puerto Rico.

### **3.5.2a No soy negro/ pero también rapeo: el *hip hop* mexican rap**

1996-1998 es el periodo durante el cual se da una explosión de grupos y propuestas nuevas que giran en torno al *rap*. Las causas por las que este ritmo haya podido calar en el público latinoamericano puede tener diferentes explicaciones. Gustavo Santaolalla, productor de varios grupos de rock mexicano (Café Tacuba, Maldita Vecindad, Caifanes, Molotov, entre otros) opina acerca de esa adaptación:

Las nuevas generaciones, las *MTV Generations*, están recibiendo muchísima información por medio de imágenes, de videos y todo eso, y

---

<sup>386</sup> Estos grupos cantaban en vasco y eran partidarios del movimiento por la independencia del país vasco con la organización ETA a la cabeza.

empiezan a ver que los músicos blancos cada vez tocan una música más repetitiva, llámese *grunge* o como se quiera. Sin embargo, algo en verdad revolucionario, algo que musicalmente resulta diferente es el *rap*. No sólo por la incorporación de la poesía de una manera rítmica, sino también por la forma en que está construida la música, a través del *sampleo*.<sup>387</sup> Yo siento que al escuchar eso, los jóvenes del Tercer Mundo se sienten identificados con los negros norteamericanos, que en su gran mayoría constituyen un grupo sometido. Se identifican más con ellos que con los chicos blancos de un conjunto de rock. Esto se debe a una cuestión natural, porque los negros en sus orígenes provienen también del Tercer Mundo, donde de igual modo nosotros vivimos sometidos por el poder. Por eso durante los últimos años han surgido en toda Latinoamérica grupos que siguen esta línea y muchos inclusive la mezclan con otra línea aún más pesada que el *hard core*.<sup>388</sup> Entonces tenemos esa combinación de un tipo que rapea sobre una base muy dura, casi metalera y hay que recordar que los metaleros son algo así como los desclasados dentro del movimiento del rock. Por tanto, veo muy lógico que en nuestros países haya una asociación con esa música. Ya en términos musicales, es un modo de recuperar el *swing* original del *rock and roll*, ese *swing* que se fue perdiendo con el transcurso de los años. O como dijera Joni Mitchell: They took the roll out of the rock' ('Le sacaron el rol al rock'). Se convirtió en rock y se perdió el *swing* que resulta tan excitante y que está relacionado directamente con los negros.<sup>389</sup>

En México el fenómeno del *rap*, a principio de los noventa, se cristalizó en un grupo coreográfico-vocal creado para dar una versión en español del *Rap Pop* que llegaba de los Estados Unidos; liderado por un *DJ* de una discoteca exclusiva de la ciudad de México, vio la luz el grupo Caló, que a pesar del nombre utilizaban con propiedad y mesura el idioma sin establecer realmente una propuesta novedosa que fuera más allá de la música comercial; paralela a éstos, surge una parodia hecha al *rap* por un cómico de televisión: Memo Ríos.

Haciendo a un lado estas manifestaciones, uno de los primeros grupos que utilizan el *rap* es Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio justo en el primer *track* de su primera producción, *Apañón*, en donde se notaba cierta influencia de este ritmo al vocalizar la letra.

---

<sup>387</sup> Se llama *sampleo* a la técnica por la cual es posible introducir fragmentos de sonidos, canciones, diálogos o melodías ya existentes en una creación completamente diferente.

<sup>388</sup> El *hard core* es un género musical emparentado con la simplicidad del *punk* y la violencia del *metal*, es un ritmo bastante agresivo y radical en cuestiones que atañen a propuesta melódica y rítmica.

<sup>389</sup> Gustavo Santaolalla en entrevista con Hugo García Michel, "Las razones del *rap* hispanoamericano", *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 19.

Otro de los grupos que se dejaron influir por este ritmo fue Real de Catorce, que en su disco *Voces Interiores* incluye una canción de rap (*Voces familiares*), el último track de esa producción.

En México, la explosión de este ritmo se dio con la salida al mercado de dos discos totalmente diferentes entre sí: el primero es *Mucho Barato* de los regiomontanos de Control Machete y el otro es *¿Dónde jugarán las niñas?* de Molotov.

En cuanto a Control Machete, podemos decir que este grupo se formó después de la desintegración de Pasto, La Última de Lucas y Profuga del Metate, contando entre sus filas a dos vocalistas (Raúl Chapa — Fermín “Cuarto Caballero”) y un DJ encargado de hacer la música de este grupo. A pesar de su exitoso debut discográfico en ventas, la crítica musical no fue nada bondadosa con este material.

Al respecto de la meteórica subida de popularidad de Control Machete, Héctor Siever afirma:

Confortablemente instalados en una *Weltanachaaung* que nada tiene que ver con lo que tú o yo conocemos como realidad, las bandas mexicanas se erigen o han sido erigidas por sus publicirrelacionistas, tal vez de manera involuntaria como enormes mausoleos a la estupidez y al sin-sentido. En consecuencia, tenemos a una tercia de norteños que se pasa por el arco del triunfo el imprescindible contenido político del *hip hop* y pretende hacer de éste subgénero tan sólo un inofensivo jueguito de palabras. Lejos del contenido sociológico y político instaurado por NWA, Ice T, Cypress Hill o Rage Against The Machine, la lírica de Control Machete no concibe otra forma de lucha que las golpizas entre bandas de barrios antagónicos, ni más estética que la del manoseadísimo *grafitti* de los cholos, ni otra moral que la impuesta por su formación católica y firmemente derechista.<sup>390</sup>

Sin embargo, para escritores de rock como Ricardo Bravo, la posición de Control Machete es justificable dentro de la lógica de avance generacional, es decir, la música de este grupo tiene que ver directamente con la vida de los nuevos jóvenes. Dice:

Una generación que parece más despierta e interesada por lo que pasa en el país, con lo que hacen aquellos que dirigen sus destinos, y que en cuanto a lo musical es mucho más abierta y receptiva, que disfruta lo mismo de la fuerza y el ritmo de un buen *hip hop* que de un demoledor *power metal* de tintes alternativos o un fenético *ska* salpicado de *hard core*. Varios grupos pasan a la primera división del rock mexicano, pero es Control Machete, con su disco *Mucho Barato* (Polygram) editado en febrero, en donde plasman, bajo la producción del estadounidense Jason Roberts, su sonido netamente *hip hopero* salpicado de fuertes rasgos de identidad de

---

<sup>390</sup> Héctor Siever, “Control Machete, nuestro rockcito y sus imposturas”, *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 20.

su natal Monterrey, el que unos meses después se convierte en el detonante definitivo de esta nueva era dentro del rock mexicano, logrando hace unos días alcanzar las 200 mil copias vendidas, cifra que muchos "grandes" del rock nacional nunca han logrado.<sup>391</sup>

Siever, sin embargo, no deja que el argumento cobre fuerza; tomando como punto de partida la nula aportación musical o estética y la temática de las letras, contraataca:

Tan ingenuos como inofensivos, a estos niños clase media de Monterrey —profundamente guadalupanos y respetuosos de los valores nacionales— les da por jugar al *enfant terrible* en un pastichote pseudo *rapero* como *Mucho Barato*: "alabado el Señor porque soy mexicano, que sabe unirse y darle la mano al hermano inocente que ha sido enjuiciado"; "somos los que somos aunque no comprendes [...] andamos armados con el machete y el ritmo"; "une sangre azteca a tu pueblo armado, une gente a todos los barrios, une pueblo fiel", y así hasta el hartazgo, o hasta que un vínculo fraternal tan falso como abstracto nos funda en un abrazo más allá del nihilismo y de la mística guadalupana.<sup>392</sup>

Con ánimo de polemizar, Siever continúa:

Tercia de batos locos y absurdísimos, pero absurdísimos en el sentido de andar clavados en el sinsentido de armar rimitas a lo *pendejo* y ensamblar *beats* y *loops* reiterativos y agüevantes, a estos niños de Control Machete les fascina la impostura y la contradicción: en los créditos agradecen a Diosito Santo y a la virgencita de Guadalupe, y de seguro después de ir a misa los viernes en la tarde sus papis les dan chance de irse a reventar y hasta meterse un churro para prenderse y jugar un ratito a 'somos los machines del gansta rap de tiendita de artesanías'. Carentes de un lenguaje sólido y estructurado, las frases se ensartan a tontas y locas, pues no se trata de contar pequeñas historias acerca del barrio, sino de amontonar palabras nomás para ver que se siente jugar con sus sonidos: "Mucho barato, un guato pa' rato, siempre que contengas la risa ante el bato, más nunca contengas la rabia de un pato, andar por las calles tirándole al chato". Y mientras los verdaderos protagonistas del *rap* como violentísimo estilo de vida se masacran entre sí, los fresas de Control Machete hacen de la violencia tan sólo un pretexto lírico para echar harto desmadre en buenísima onda y tratar de mantener su comfortable forma de vida sin herir a nadie, pues hasta a los de Pro Vida les cae el veinte de que estos tres monitos son tan feroces como un perrito chihuahueño y tan radicales como Magneto.<sup>393</sup>

---

<sup>391</sup> Ricardo Bravo, "¡Al abordaje muchachos! (A golpes de rap y hip hop irrumpe la nueva generación del rock mexicano)", *Reforma* (Sección Primera Fila), 12 de diciembre de 1997, p. 31.

<sup>392</sup> Siever, *op. cit.*

<sup>393</sup> *Ibidem*

Una de las cuestiones por las cuales ha sido cuestionado el grupo es por lo que parece un sospechoso encumbramiento en la escena del espectáculo de los grandes medios, síntoma de esto es la nota que aparece en el número 18 de la revista *La Mosca en la Pared*: "El personal que labora en *La Mosca en la Pared* felicita calurosamente a Control Machete por su aparición en la portada de la rocanrolerísima revista *Eres*. Ahora sí... ¡¡Ya la hicieron!!"<sup>394</sup> La molestia que ocasionó este hecho y el número de seguidores que el grupo estaba consiguiendo pareció no caerles demasiado bien a los críticos de rock que argumentaban que el grupo había pasado a ser uno más de los grupos fabricados en serie. Ricardo Bravo ofrece su opinión al respecto:

Criticado sin mucho fundamento por haber aparecido en la portada de la revista *Eres* (por la que recordemos, han desfilado Caifanes, Maldita Vecindad o en peores condiciones, al lado de estrellas de plástico, Fobia y Café Tacuba), este trío regiomontano, que ya ha hecho giras por España y Sudamérica, reafirma su compromiso con el movimiento invitando a abrir en cada concierto importante a bandas de la nueva generación.<sup>395</sup>

De la misma generación y en el mismo año surge el primer disco de Molotov, titulado *¿Dónde jugarán las niñas?*, que tiene un impacto comercial inmediato y que sirve para apuntalar el movimiento creciente del rap en nuestro país; críticas que en un primer momento fueron favorables declinaron a medida que el grupo iba subiendo en popularidad. Una característica que de principio parecía ser su condena para quedarse enterrados en el *underground* se convierte en el principal trampolín para que el éxito toque a sus puertas: la censura casi sistemática de que fue objeto su disco la describe Martha Silvia Sánchez en la introducción a una entrevista con ellos:

Hacen manifestaciones por la censura a su primera producción, *¿Dónde jugarán las niñas?* Razones de la censura, varias. Ya sea por el contenido de sus canciones, la cantidad de palabras altisonantes que usan, también por la sugestiva portada en la que aparece la imagen de una niña de secundaria en un auto y con el calzón abajo. Pero también la mujer puede sentirse agredida y detectar un machismo de miedo. O las autoridades brincar por la serie de verdades que estos jóvenes músicos le gritan al gobierno de nuestro país. Pero más allá de una propuesta escandalosa que ellos definen como *rap and roll*, ¿qué hay en la música de Molotov, qué quieren decir, que pretenden transmitir, cuál es el fondo de esta nueva corriente musical? Micky Huidobro (bajo y voz), Tito Fuentes (guitarra y

---

<sup>394</sup> *La Mosca en la Pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 33.

<sup>395</sup> Bravo, *op. cit.*

voz), Paco Ayala (bajo) y Randy Ebrighth (batería), son los cuatro lacras que arrojan una bomba Molotov a nuestro país.<sup>396</sup>

Las diversas facetas que este grupo ha tenido a lo largo de su carrera parece resumirlas Patricia Peñaloza cuando afirma:

¡Ya estuvo bueno! Molotov no son sólo una bola de raperos con lenguaje soez, majadero y manchado; mezcle usted dos poderosos bajos, una divertida y rockerota guitarra, un gringo-bataco medio *funky*, una lírica lasciva, y obtenga no solo un coctel sabroso y picante, sino una bomba energética y chilanga de furia y rocanrol muy bien interpretado. Después de casi dos años de tocar como locos, de estarse riendo todo el tiempo en el escenario, y de haber ganado el concurso de rock "Ciudad de México" en 1995, Molotov acaba de grabar su disco *¿Dónde jugarán las niñas?* (Universal, 1997), producido por Gustavo Santaolalla (...) Molotov se ha ganado su lugar al cantar lacónicas y pegajosas canciones que corean "Chinga tu madre", "Que no te haga bobo Jacobo", "Mueve tu puerco", "Mátate Teté, que te mates Teté", "Puto, porque eres muy puto", "Perra arrabalera, quítate que masturbas" o "¿Por qué no te haces para allá al más allá?".<sup>397</sup>

Las críticas que recibió el disco van de poner atención en la innovación musical que pueda tener y confluyen en la lírica agresiva y misógina que reflejan; el comentario al disco presentado en la sección "Tiovivo" de la revista *La Mosca en la pared*, firmada por Mario Alain, afirma:

Sin duda uno de los mejores discos de rock hecho en México de los últimos años. Contundentes y a la vez juguetonas, las doce composiciones que se reúnen en este disco, aunque no todas con el mismo nivel de calidad, demuestran que detrás de Molotov hay algo más, mucho más, que cuatro tipos desmadrosos. *Hip hop* y rock pesado (*¿o rap n' roll?*) en perfecta y explosiva combinación, junto con letras ingeniosas, ácidas y de un agradable humor muy poco comprometido con posiciones políticamente correctas (lástima sin embargo que de pronto caigan en el cliché aburridor y falsísimo de "La raza" y el "Viva México, cabrones", pero bueno, la enfermedad infantil del chauvinismo en el rockcito nacional parece difícil de extirpar). La producción de Gustavo Santaolalla, impecable.<sup>398</sup>

Molotov creció con esa popularidad que le ofrecía el lenguaje utilizado en sus canciones; tanto escándalo ocasionó, que las tiendas Samborns se

---

<sup>396</sup> Martha Silva Sánchez, "Cuatro bombas en concierto (Explosivo, irónico y desfachatado, Molotov habla a calzón quitado)", *Reforma* (Sección Primera Fila), 12 de diciembre de 1997, p. 30.

<sup>397</sup> Patricia Peñaloza, Molotov, la música como desmadre", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 16.

<sup>398</sup> Mario Alain, "Molotov. ¿Dónde jugarán las niñas? (Universal/ Surco, 1997) Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 17, agosto de 1997, p. 25.

negaron a vender su disco<sup>399</sup>, lo mismo ocurrió con las estaciones de radio que transmiten rock en español al exigirles su público que programaran la música de este grupo. WFM, una de las radiodifusoras pertenecientes al grupo Radiópolis organizó una encuesta preguntándole a sus radioescuchas si creían correcta la transmisión de las canciones de Molotov por la radio; obtuvo un 97% de respuestas a favor. La fama obtenida a través de la censura que recibió en todos los medios acrecentó la curiosidad de los escuchas y sus discos empezaron a venderse como pan caliente. Las nominaciones de mejor video latino en MTV y más aún, la nominación al Grammy como el mejor artista de rock en español al lado de grupos de la talla de Aterciopelados de Colombia y Fabulosos Cadillacs de Argentina, parece darnos una idea de la fuerza que este grupo adquirió. Producto de la censura, Molotov creció de manera apabullante y el éxito comercial empezó a levantar ampollas en los más acendrados fanáticos del rock nacional.

De manera general, podemos decir que la aparición del fenómeno comercial del *hip hop* tuvo una respuesta entusiasta por parte de los críticos de rock; sin embargo muchos lo recibieron con escepticismo, tal es el caso de José Xavier Nívar que en un artículo en forma de test titulado *¿Existe o no el rock mexicano? (pequeño test)* hizo las siguientes preguntas referentes a los grupos que hemos visto:

2. Control Machete, "La Cenicienta del *Hip hop* Norteño", ¿es un garbanzo de a libra dentro del panorama del rock en México?

Sí ( ) No ( )

5. ¿Suena verdadero eso de que Molotov hizo una cruzada anticensura con venta camionera de su disco dizque para defender la libertad de expresión?

Sí ( ) No ( )

12. Los radicales ultra, encabezados por varios bonzistas,<sup>400</sup> opinan que el rock mexicano esta jodido y no tiene remedio por culpa de grupos como:

a. Molotov y Control Machete ( )    b. Un *jam* de Molotov y Control Machete ( )    c. Otro *jam* de Molotov, Control Machete, Sekta Core y Resorte ( )

16. ¿Cuál de estos grupos te gustaría que falleciera en un accidente aéreo o de carretera, sin que hubiera sobrevivientes?

a. Jaguares ( )    b. Control Machete y Molotov ( )    c. Maldita Vecindad.<sup>401</sup>

---

<sup>399</sup> La respuesta a esta negativa fue una serie de conciertos callejeros que el grupo calificó como "manifestaciones", en donde se ofrecían los discos a la venta.

<sup>400</sup> 'El Comando Bonzo' es el título que algunos críticos de rock le han otorgado a un grupo de críticos que se muestran particularmente ácidos y que ponen en tela de juicio la calidad e intenciones del llamado 'rock mexicano'; la Comandancia General le ha sido otorgada al periodista Sergio Monsalvo.

<sup>401</sup> José Xavier Nívar, "¿Existe o no el rock mexicano? (pequeño test)", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 16 .

Los integrantes de Molotov dan su versión de los hechos al responder a la pregunta de ¿Cómo los ha tratado la escena del rock nacional? Dicen:

El público muy bien, pero algunos periodistas 'muy rocanroleros' se sacaron de onda porque ganamos el concurso de rock de la Ciudad de México porque éramos 'raperos'. Pero al fin y al cabo nos movemos en el medio del rocanrol [...] Mientras toques pesadón en vivo, seas joven y feo, eres roquero [...] Lo que suena a rock son las líras distorsionadas, por eso es que suena a rock, pero por otro lado, los bajos tienen todo el swing del mundo, como del *funky* o *rap* [...] ¡Los bajos suenan más *hip hop* que nada! [...] Además cada vez hay más bandas que están haciendo mezclas rocanroleras y *raperas*, o con *hip hop*. Es como el movimiento que está entrando.<sup>402</sup>

El lenguaje que este grupo utiliza ha ocasionado cuestionamientos constantes para el grupo; una acendrada misoginia ha sido el obstáculo para que varios críticos los acepten de manera total. Es el caso de Benjamín Anaya que, respecto del disco, escribe:

Molotov ¿Dónde jugarán las niñas? (Universal). La extremosa puesta en escena de la clase media satelitense que quiere jugarle al radical: uno no sabe si deba darle *the power* a gente que enaltece la misoginia, como una actitud radical chic, si es que algo puede ser radical en el mundo chic. Tiene buen sonido y alimenta fuertemente las expectativas de nuestra muy vapuleada juventud, convertida en simple consumidora de productos que según esto, están siendo 'censurados'.<sup>403</sup>

El uso de la grosería dentro de las letras de las canciones es un tema que se aborda de manera sistemática, la comercialización y aceptación masiva de productos que no han podido ser difundidos en los medios debido al contenido de las letras es un fenómeno que requiere de una perspectiva fría y objetiva. La pregunta que debería plantearse es ¿De dónde viene toda esa aceptación que raya en el éxito comercial más apabullante? Carlos Monsiváis opina:

Hay dos grupos recientes, Control Machete y Coctel (sic) Molotov que han tenido éxito por sus imprecaciones, por su uso de la grosería como elemento de gran estímulo, etc, etc. Ya hay todo un movimiento de los propios partidarios de esta música que asimila con rapidez su propuesta transgresora y la convierte en una modalidad de ternura, la canción de *Puto*, que es la más solicitada a Coctel (sic) Molotov, se ha convertido ya en un grito casi cariñoso, casi afectuoso, en una domesticación que no viene

---

<sup>402</sup> Peñalosa, *op. cit.*, p. 18.

<sup>403</sup> Benjamín Anaya, "Ensamble (Recomendaciones y un rechazo)", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, p. 51.

de la industria ni viene de los poderes contruidos, sino que viene del público.<sup>404</sup>

Todo ese movimiento al cual alude Carlos Monsiváis tiene que ver con la inundación de grupos de *rap* y *hip hop* con diferentes propuestas y diferentes niveles de calidad, de la noche a la mañana y muy especialmente durante el segundo semestre de 1997, el espectro musical del rock nacional se vio inundado de estas agrupaciones, de las cuales convendría analizar el impacto que tuvieron en el mercado musical y la crítica.

Uno de estos grupos fue Resorte que venía trabajando un concepto de *rap core* desde hacía ya un buen tiempo, trabajo que redituó en la opinión que la crítica tuvo de ellos. Benjamín Anaya escribió en *Ensamble*:

RESORTE. República de ciegos (Manicomio/Polygram). Excelente resultado de una banda que atraviesa nuestra república mental con la actitud del guerrero, planteándonos la fuerza de la palabra y viceversa.<sup>405</sup>

Por su parte Javier López escribe en la sección de crítica discográfica de *La Mosca*:

La primera vez que escuché este disco, pensé que los compas de Discos Manicomio habían logrado juntar a los integrantes de Control Machete con los de Máquina y que eran ellos quienes conformaban a Resorte. Porque ése es justamente el sonido que salía de los altavoces: una potente mezcla de *hip hop* con *metal*, acompañado de letras pseudocombativas y políticamente correctísimas (ya saben, loas a 'los indios', etcétera). Sin embargo, hete aquí que Resorte existe, que es una banda defeña y nada tiene que ver con las dos mencionadas atrás. En fin, que *República de Ciegos* es un buen disco a secas, con piezas duras y agresivas, una correcta producción de Vernon Reid y la suficiente dosis de volumen para reventar dosquetrés bocinas chafas.<sup>406</sup>

Sin embargo, la salida de materiales como el de Resorte fue más bien escasa; grupos como Los Quehaceres de Mamá, Nudo y Riesgo de Contagio aprovecharon el éxito que habían tenido las producciones ya mencionadas y lanzaron sus discos al mercado; la crítica no fue nada complaciente con ellos. Uno de los grupos analizados fue Nudo, del que escribe Hugo García Michel:

---

<sup>404</sup> Carlos Monsiváis en entrevista para Gabriela Aguilar, "Las propuestas más radicales terminaron asimiladas: Carlos Monsiváis", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, p. 31.

<sup>405</sup> Benjamín Anaya, "Ensamble (Recomendaciones)", *Generación*, número 15, octubre - noviembre 1997, p. 54.

<sup>406</sup> Javier López, "RESORTE, República de Ciegos, Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 18, diciembre 1997, p. 24.

NUDO. *Mundo Película* (WEA, 1997). Era de temerse. El éxito (de ventas) de grupos como Control Machete y Molotov tendría que derivar en el surgimiento de toda clase de engendros dizque raperos. Y ¡horror!, así ha sido. Para muestra un botón, una cosa llamada Nudo que garabatea 'letras' como estas: 'Yo la meneo y la meneo/ la meneo porque estoy bien bueno' (¡juro que es verdad!) o 'Agárrame la dicka (¿?) nena/ hazlo bien, hazlo ahora, cabrona'. Música (¿Música?) para oligofrénicos, elaborada por cerebros trepanados que siguen fomentando la anticalidad de un rockcito cada vez más triste, imbécil y lamentable.<sup>407</sup>

Otro de los discos que no recibieron muy buen recibimiento fue Demasiado Peluche de Riesgo de Contagio:

RIESGO DE CONTAGIO. Demasiado Peluche (Opción Sónica, 1997). En efecto: demasiado peluche, demasiado *blof*, demasiada autocomplacencia, demasiada falta de rigor, demasiado infantilismo, demasiado humor barato, demasiado afán por el relajo, demasiada peste a falso espíritu adolescente.

(...) Posdata 2: El mejor corte es el que está en el *track* número 69. ¡A lo mejor por ahí se encuentra la clave, cuates!<sup>408</sup>

El panorama que se desprende después del análisis en cuanto a las expectativas del *rap* en nuestro país parecen inciertas, un ritmo asimilado al contexto mexicano, hecho por jóvenes provenientes de un medio diferente al de sus creadores de origen y con pretextos que difieren de manera notable; al respecto, escribe Rogelio Garza:

Sin embargo, en nuestro raquítico panoramaseudoroquero, esta novedosa forma de canalizar y comunicar el malestar se percibe más como una posición clasemediera o un elemento en el difuso *¿estilo?* de los nuevos grupos para sentirse al día, que como una expresión marginal. Los exponentes más "filosos", léase Control Machete, Molotov y los desaparecidos Mazinger Z, se han dedicado a copiar indiscriminadamente los códigos norteamericanos sin poder ocultar las notables diferencias de entorno social que predominan en ambos lados (sólo es cosa de ver el video de los incoherentes Control Cachete para constatarlo). Es un hecho que Monterrey no es El Ei, Ciudad Satélite no es el Bronx ni los arriba mencionados son los Beastie Boys. O, dicho de otra manera ¿qué día de su cómoda existencia los *raperos* mexicanos han padecido discriminación en sus marginados *ghettos* residenciales? ¿Cuándo han tenido que montar su equipo en la calle, rapear en caliente y vender sus cintas de mano en mano antes de que aparezca la policía? Mientras que allá este ritmo surgió por la necesidad de comunicarse, acá se redujo a la repetición tardía de la moda:

---

<sup>407</sup> Hugo García Michel, "NUDO, Mundo Película, Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 19, octubre de 1997, p. 30.

<sup>408</sup> Javier López, "RIESGO DE CONTAGIO, Demasiado Peluche, Tiovivo", *La Mosca en la pared*, número 19, octubre de 1997, p. 30.

allá es cuestión de vida o muerte en manos de auténticos perdonavidas, acá es desmadrito bien organizado en discotecas y festivales playeros; allá su difusión es constantemente censurada y acá es la gallina de los huevos dorados.<sup>409</sup>

La supuesta protesta social de los grupos de *rap* mexicanos es analizada por Benjamín Anaya, que menciona:

Fines de 1997. El año de los nuevos bríos juveniles que a simple vista parecieran haber consolidado al rock como opción cultural y que sin embargo, quedan sumergidos en la inercia de la lógica comercial, al parecer única para la divulgación de los proyectos musicales, toda vez que las universidades, los municipios, las casas de cultura y en general el sector público han dejado de apoyar —y recommenzado a atacar— a la cultura popular juvenil de fin de siglo. El año de Control Machete, por ejemplo. El año en que la consigna 'política' se convirtió en la estrategia de venta más celebrada, a pesar de su mediatización chic/snob y de sus magros alcances. El triunfo del *mexican hip hop*, creado y cocinado como producto de apariencia contracultural, desde la imaginación de la industria misma, para llegarle a ese pueblo subyugado por el fresa fascismo ignorante de publicaciones como *Eres*. El aparente triunfo de la tecnológica virtualidad: música sin músicos. Software en sentido contrario a la composición musical, pero a toda velocidad en el canal del diseño y de la lógica industrial, de la penetración, donde el público se vincula con las ideas por su capacidad de consumo. La Gran Revelación que no puede mostrar más que la coreográfica versión del éxito prefabricado, para rodar ridículamente en el jardín de David Bowie, como un signo más de la voraz integración de los grandes monopolios, a los que no les importa desvalijar los expedientes de treinta años de experimentación musical, con el muy mal calculado propósito de 'atraer nuevos públicos'. El resultado es el mismo que habrá con U2.<sup>410</sup> Si una mentira se repite muchas veces, *mírame a los ojos, verás lo que soy*.<sup>411</sup>

Sin embargo, críticos como Ricardo Bravo tienen una visión diferente de lo que el movimiento del *rap* se refiere:

---

<sup>409</sup> Rogelio Garza, "Rap o no rap (Semillas del mal)", *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 32.

<sup>410</sup> Se refiere a los conciertos que Control Machete abrió durante 1997 de grupos internacionales: David Bowie y U2.

<sup>411</sup> (La última frase en cursivas corresponde al estribillo de una de las canciones de Control Machete.) Benjamín Anaya, "El rock como espectáculo político (3 casos mexicanos del 97)", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, p. 5.

Luego de aquel día,<sup>412</sup> poco a poco, estos grupos 'alternativos' fueron pasando de desahuciados por los que pensaron que el rock nacional seguiría tal y como estaba (respetando los sobados moldes ochenteros) por un buen tiempo más, a ser los nuevos protagonistas en un momento de cambio crucial, en un relevo de generación vital para el rock local de cara al arribo de un nuevo milenio. En aquel cartel había nombres como Molotov, Los Estrambóticos o La gusana ciega, por el sur de la ciudad de México, La Concepción de la Luna, Sekta Core o Resorte por el norte, representando a lo que se conoce como Sonido Satélite, así como, desde la llamada Avanzada Regia de Monterrey, Zurdok Movimiento y los dos grupos que, junto con Prófuga del Metate, aportaron un integrante cada uno para la formación en ese mismo año del trío Control Machete: La última de Lucas y Pasto. Bandas todas muy distintas entre sí, aunque parecían compartir una nueva actitud, generada por el clima de violencia (guerrillas, asesinatos políticos, escalada delictiva, etc.). Les había tocado vivir el fin de la inocencia provocado por un sistema que se estaba cayendo a pedazos, por el abrupto término de la tan sobada paz social, lo que reflejaban a través de un sonido más agresivo y, por otro lado, más vanguardista, acorde con las tendencias que estaban imperando en la escena mundial.<sup>413</sup>

Parece que el malestar se presenta en el momento en que estos grupos utilizan al *rap* para cantar una realidad que no están viviendo, una simulación de sociedad o clase social a la cual no pertenecen, en fin, que la utilización de un ritmo tan radical como lo es el *rap* esté en nuestro país en manos de empresarios y gentes (incluyendo los músicos) que sólo buscan el éxito comercial, dejando escondida para siempre su propuesta. Como dice Rogelio Garza:

A pesar de su feroz comercialización, el *rap* todavía conserva la tendencia de confrontación y resistencia con la que comenzó a manifestarse en las marginadas comunidades negras (donde, naturalmente, también se practica el racismo). Su influencia es doblemente considerable porque enriqueció el panorama musical, anteponiendo un especial interés en el contenido de las canciones, con el objetivo de crear un espacio rítmico en el que se pudiera decir prácticamente todo lo que se tenía que decir [...] Ya lo dijo Ice-T en México hace un par de años: el *rap* no puede ser de otra forma (haciendo referencia a la crudeza de las letras y a la violencia de su actitud) porque se cocinó en los excusados de aquel país y, por lo tanto, no puede tocarse en los centros nocturnos de Beverly Hills. Ante tal declaración, uno se pregunta con la misma hueva con que escucha un disco de Vanilla Ice:

---

<sup>412</sup> 1 de junio de 1996, día en que se llevó a cabo el Primer Festival Tocapañola, un festival que aglutinó a las bandas que en ese momento se cobijaban bajo el título de alternativas.

<sup>413</sup> Bravo, *op. cit.*

¿Qué hacen y para quiénes tocan los raperos nativos en Hard Rock Café?  
*Rapear o no rapear, esa es la cuestión.*<sup>414</sup>

#### **Algunos discos de hip hop / rap nacional**

Control Machete, *Mucho Barato*, Polygram, 1997.  
El Gran Silencio, *Libres y locos*, EMI, 1998.  
La Candelaria, *Técnicas de limpieza*, Opción Sónica, 1996.  
Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Universal, 1997.  
Nudo, *Mundo película*, WEA, 1997.  
Plastilina Mosh, *Aquamosh*, EMI, 1997.  
Resorte, *República de ciegos*, Polygram, 1997.  
Riesgo de contagio, *Demasiado peluche*, Opción Sónica, 1997.  
Surdok Movimiento, *Antena*, Polygram, 1997.

#### **3.5.3 El futuro del rock mexicano: la vertiente del *world beat***

Existe en la actualidad un pujante movimiento de rock en diversas latitudes del planeta, tal proliferación de bandas que no cantan en inglés, el idioma de las grandes ventas, ha obligado a clasificarlas en un género específico, así es como nace el *world beat*. El *world beat* es una etiqueta que la mercadotecnia de la globalización ha implantado para toda la música emparentada con el rock que es interpretada en un idioma distinto al inglés y que tiene características propias de la música de su lugar de origen.<sup>415</sup>

En México, éste parece ser el camino que puede llegar a constituirse en la propuesta para crear un movimiento rocanrolero de carácter nacional, esto es, con una identidad definida. Un rock que tome elementos de la música popular y lo sepa conjugar con las 'fuentes' del rock clásico para formar híbridos que funcionen como muestras de un rock original y de raíces fundadas en la música que se ha creado en este país. Las propuestas no son muchas, pero son, en cambio, esperanzadoras.

Tenemos por ejemplo, a grupos como Café Tacuba, que experimenta con ritmos como el son jarocho, el huapango huasteco, el danzón, el bolero, la cumbia, la canción ranchera, los cuales conjugados con *punk* o con otra manifestación del rock dan lugar a sonidos que se identifican plenamente con las raíces musicales que tenemos. Los trabajos de este cuarteto de músicos ha sido elogiado en revistas como *Raygun*, *Spin* Y *Rolling Stone*; para los entendidos, los máximos

---

<sup>414</sup> Garza, *op. cit.*

<sup>415</sup> Acerca de esto se puede consultar la revisión discográfica alrededor del mundo que realiza José Luis Paredes Pacho, "Noticias y comentarios discográficos de África y Asia (Los colores de la aldea)", *La pus moderna*, número 4, Primavera de 1992, pp. 65-69.

representantes de la prensa rockera a nivel mundial. El texto siguiente apareció en *Raygun*.

En América, un enorme país con nombre español, es muy difícil ser escuchado y apreciado sin la ayuda del inglés, la lengua de un pequeño país en el Mar del Norte. Café Tacuba es mexicano. Es grande allá y lo ha sido por largo tiempo. Su música trasciende la identidad cultural porque posee una cercanía muy profunda con lo propio —de la misma manera como Mano Negra lo hizo en Francia hace algunos años. Estos mexicanos mezclan estilos más allá de meras imitaciones. Rocanrolean, rapean, salsean, hacen mambo. *Avalancha de éxitos*, su tercer y más perfecto álbum hasta la fecha, está impactando al mercado norteamericano con la ayuda del más fuerte departamento de promoción 'alterlatino'. Y aun si usted no comprende el español (lástima por usted), ellos son buenos. Son muy buenos. Tienen muchos huevos y, sobre todo, saben lo que están haciendo. Una rara combinación. Y por favor, no se pierda las sandalias de plataforma de su vocalista si es que ellos llegan a tocar en su vecindario.<sup>416</sup>

Otro de los grupos que manejan este concepto, aunque con un enfoque diferente, es Maldita Vecindad, que retoma elementos de la cultura popular y ritmos de naturaleza mestiza para crear un mosaico sonoro que le otorga un sonido que se podría definir como mexicano. Con constantes referencias al cine de la época de oro y tocando danzones y huapangos con guitarras eléctricas distorsionadas, llevando esa imagen a los conciertos con proyecciones, invitando a participar en sus discos a gente como Armando Manzanero, haciendo homenajes reiterados al pachuco de oro, Germán Valdés 'Tin Tan'. Después de sus giras por el sur de los Estados Unidos y varias ciudades de Europa, el público de estos lugares ha comenzado a escuchar a la Maldita como una opción dentro del panorama mundial del rock. Habla Pacho, baterista:

Mucha gente que conocemos de los medios de anglosajonia lo dice porque está harta del estancamiento del rock norteamericano y de la constante autocopia. Los gabachos estaban tan enamorados de sí mismos que no se dieron cuenta de lo que estaba pasando en el sur desde hacía tiempo y, como en *El día de la Independencia*, creían que iban a salvar al mundo, pero resulta que llegaron tarde al banquete. Por eso están viendo hacia otras tradiciones musicales, y el agotamiento de propuestas ha llevado al público gringo a intrigarse por lo que sucede fuera de su país. Pero no sólo es rock mexicano, es Yossou'n Dour de Senegal, o Mano Negra de Francia. No diría que el rock latino es el futuro, porque sería como pronosticar su muerte y entonces estaríamos hablando de una moda. El rock nacional no viene a retomar la estafeta; pero sí va a ocupar todos los espacios que el agotamiento del rock anglosajón está dejando.

---

<sup>416</sup> Jerome Curchod citado por Alejandro César, "¿Humoristas anónimos?", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 7.

¿Cuál fue el momento en el que los mismos medios mexicanos voltearon hacia el rock que se hacía en su país?

Pacho: No sé, ni creo que se haya dado todavía ese momento; pero sin pretender que La Maldita sea la pionera, nosotros comenzamos a ir a Estados Unidos en el 90, y eso influyó en los medios de aquí. No éramos muy conocidos en México y cuando regresamos, la prensa se rió de nosotros, se decía que cómo pretendíamos ir a cantar rock, pero allá tocábamos y caía gente, se nos acercaban y nos decían que ellos también tenían una banda. Eran experiencias solitarias, pero de repente empezaron a descubrir que había grandes ventas, y en el 93 obtuvimos la portada de *L.A. Weekly*. Ahí se decía que el movimiento del rock en español era la nueva energía del género y que venía con un empuje similar al del movimiento de los 60, pero con más frescura y más actualidad. Muchos lo consideran en Los Ángeles como el punto clave: que un grupo mexicano apareciera en la portada del *L.A. Weekly* fue un trancazote. De ahí han venido otros medios grandes que le han puesto atención como *SPIN*, *Alternative Press*, *Ray Gun* y algunas revistas bilingües como *Banda Elástica* y *Retila*. Aún no se da lo que sería el *turning point* del rock en español en México, ni a nivel mundial, porque haría falta un reconocimiento de igual a igual, que además, creo que no va a suceder.<sup>417</sup>

Otro grupo que se constituyó en un hito dentro de esa búsqueda de identidad del rock mexicano fue El Personal. Radicados en Guadalajara, la creación del malogrado Julio Haro irrumpió con un humor juguetón y ácido, y se combinaba con una instrumentación que encontraba sus raíces en los boleros, o los sones, además de que la nueva versión del grupo, hecha en 1996 no se quedó atrás de su predecesor y consiguió un sonido que se identifica con la idiosincrasia y algunas facetas de la cultura musical de este país.

Otro músico de excepción que ha buscado de manera incesante en la tradición musical mexicana los sonidos que le podrían otorgar un sonido original y definido es Jaime López.

Hablar de Jaime López es hacer mención de uno de los trabajos más creativos en la música mexicana. Cultura popular en toda la extensión de la palabra: cumbia, rock, aires del norte; humor, ironía, cualidades que casi ningún grupo mexicano posee; revitalización del habla cotidiana condimentada con juegos de palabras a la Villaurrutia, lugares comunes renovados a base de una nueva disposición de sus elementos, explotación de la musicalidad propia del verso. Jaime López hace una música que pudiera ser lo más cercano al tan buscado (sí es que alguien sigue a la caza de concepciones) rock mexicano.<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> Banazak, "Maldita Vecindad", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, pp. 17-18.

<sup>418</sup> Durán, *op. cit.*, p. 80.

Jaime López logró conjuntar una letra consistente, una música que raya en lo sobresaliente y una forma de hacer música consecuente antes que oportunista.

Hay un corazón untado en el escenario. Los parroquianos no hacen por limpiarse los salpicaderos de que fueron objetivo. Mientras unos aúllan por dolor en el *blues* superior izquierdo, otros levantan su Victoria por descubrir o redescubrir sobre el tablado a un hombre de rasposa voz y norteña geografía. Ese cantante teatricanta sus composiciones manufacturas de lo suyo y de los géneros de música popular; andamiaje existencial de un tal Jaime López. En vivo y en directo, proveniente del planeta de la creatividad amorosa, humorosa, guapachosa, bolerosa, norteña y roquera, se nos aparece un trailerero intergaláctico, la guitarra su volante, que desde hace más de veinticinco años troka rolas a lo mero chilango. Desde sus melancólicos ojos se observa al solitario agrieta-corazones de concreto.<sup>419</sup>

Otro músico que se ha caracterizado por crear una música con identidad propia es José Manuel Aguilera, que con sus dos proyectos musicales, Sangre Azteca primero y La Barranca después, ha logrado hacer una música que tiene en lo popular su principal fuente de abrevadero.

Como Botellita de Jerez en su 'Guacarrock', en la actualidad existen grupos que tratan de obtener de los ritmos autóctonos elementos para crear un rock que suene 'mexicano'. Tal es el caso de El Gran Silencio que mezcla la polka con el *hip hop*. El caso es que la búsqueda constante de la originalidad en la que el rock se mezcla con géneros musicales diferentes parece ser el camino por el cual el rock mexicano obtenga por un lado carta de naturalización al convertirse en un producto cultural basado en la asimilación de la propia cultura y, por el otro, su pasaporte para llegar a los públicos internacionales.

Aunque las voces disidentes no se hacen esperar y desconfían de la exageración de tal optimismo:

Ser nacionalista se ha vuelto algo así como un requisito para figurar en la Lista Oficial de los Rockeros Respetables. Nopales, sombreros, virgencitas: empeñados en la búsqueda de una honestidad elemental, los rockeros nacionales topáronse con la posibilidad de vivir de los clichés charros. Muy bonito, muy divertido, muy vistoso, pero la libertad creativa de mucha gente dispuesta a hacer lo suyo se está topando con la estorbosa obligación de jugar a las noches tapatías con la guitarra eléctrica.<sup>420</sup>

Mientras algunos descalifican más que la forma, la intención, otros creen que aquí es donde realmente se deben buscar los sonidos para

---

<sup>419</sup> Patricia Peñaloza, "Un tal Jaime López, rockero intergaláctico", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, p. 18.

<sup>420</sup> Xavier Velasco citado por Adrián de Garay, *El rock también es cultura*, p. 31.

crear un rock nacional que pueda competir con el de otros lares. La búsqueda es continua y tal vez a la larga resulte fructífera.

### **Algunos discos de rock con influencias de géneros musicales mexicanos**

Café Tacuba, *Avalancha de éxitos*, Warner, 1996.

Café Tacuba, *Café Tacuba*, Warner, 1992.

Café Tacuba, *Re*, Warner, 1994.

El Gran Silencio, *Libre y locos*, EMI, 1998.

El Personal, *Melodías Inmortales*, Pentagrama, 1996.

El Personal, *No me hallo*, Caracol, 1989.

Jaime López y José Manuel Aguilera, *Odio Fonky – Tomas de buró*, Lejos del Paraíso, 1994.

Jaime López, *Jaime López*, RCA, 1989.

Jaime López, *Primera Calle de la Soledad*, RCA, 1985-1993.

Jaime López y José Manuel Aguilera, *Odio fonky (tomas de buró)*, Opción Sónica, 1994.

La Barranca, *El fuego de la noche*, Opción Sónica, 1996.

La Barranca, *Tempestad*, BMG, 1998.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Baile de máscaras*, BMG, 1996.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El circo*, BMG, 1991.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Mostros*, BMG, 1998.

Sangre Asteka, *Sangre Asteka*, Lejos del Paraíso, 1990.

### **3.6 Conclusión**

Éstos son los géneros que hoy alimentan al rock mexicano, quedará para otra ocasión analizar a conciencia cada uno de ellos. La producción discográfica comienza a diversificarse cada vez más buscando nuevas propuestas y nuevos géneros. El acceso a las redes cibernéticas y a los canales de televisión de otros países ha hecho que los músicos mexicanos comiencen a experimentar con las propuestas que nos llegan de otros lados. Los mercados internacionales comienzan a considerar de manera importante al rock hecho en otras partes del mundo y lo clasifican como algo aparte que, sin embargo, es parte del mundo del rock. El rock mexicano continúa sus caminos de experimentación y, en algunos casos, de plagio. Sin embargo, ahí están, bandas y solistas que apuestan por propuestas nuevas y comienzan a emerger de la marginación (las que así lo quieren); tienen de antemano el apoyo, a veces pequeño a veces exageradamente grande, de un círculo de consumidores. Ahí está el rock mexicano y sus géneros, entre la lógica del mercado y la lógica del reconocimiento.

## **CAPÍTULO IV**

### **Los escenarios del rock mexicano**

Hemos hablado, hasta este momento, de dos aspectos importantes para el desarrollo de una música popular que busca de manera reiterada el éxito comercial y que paulatinamente lo ha logrado; hemos visto que esos dos aspectos se constituyen en la columna vertebral de la existencia de un concepto artístico que parte de los creadores de la música: las temáticas letrísticas y los géneros musicales que se interpretan. En este capítulo se presenta un tercer aspecto que le otorga al rock constancia de existencia: el de la representación en el escenario (los escenarios) de la propuesta que a través de la música y la palabra quedan asentadas en los documentos que hemos utilizado para su estudio: las producciones discográficas.

A finales del siglo XX, la tecnología y la lógica del mercado han diversificado de manera notable los espacios (físicos y virtuales) en donde los músicos de rock y de los demás géneros musicales presentan sus propuestas artísticas. Espacios que van de la presencia física de los creadores (conciertos), pasan por la presencia virtual (presentaciones en televisión, transmisión de material discográfico por la radio, transmisión simultánea de conciertos por las redes informáticas), dejan constancia documental (producciones discográficas, videoclips, participación en películas, entrevistas en los diferentes medios) y llegan, algo maltrechos, al terreno de la evaluación y el análisis de su propuesta (crítica discográfica y periodismo).

En este capítulo se pretende explorar esos escenarios que, en conjunto, representan los espacios en los cuales el rock mexicano se hace presente, espacios en los cuales se finca el alcance y la trascendencia que una propuesta cultural como el rock mexicano puede ofrecer. Las partes que conforman este capítulo se presentan en forma progresiva de la siguiente manera: el origen de una propuesta (formación de grupos musicales, grabación de materiales discográficos al margen de la industria), la presentación física de la propuesta musical (realización de conciertos), la participación de los medios en este proceso (papel de la radio, televisión y redes informáticas en la difusión de material), la constancia documental (videos y películas) y el análisis y evaluación de las propuestas presentadas (crítica rockera, periodismo 'de campo' y actividad editorial). Se abre el telón.

#### **4.1 Es sólo rock, pero me gusta: la formación de la banda**

Muchas veces comienza como un pasatiempo compartido entre cuates; otras, la creatividad de un individuo inspira a otros para crear nuevas

cosas. Esto, mientras que a algunos les interesa más la fama y todos los beneficios que ésta reditúa; el caso es que el rock comienza con la conformación de un grupo de personas que se encuentran identificadas con un objetivo común y un fin único: tocar rock.

En nuestro país la forma como una banda se forma tiene múltiples variantes.

Para que exista un grupo de rock se necesitan músicos que se reúnan para generar una expresión musical. Y los grupos de rock emergen de la masa de consumidores de discos de rock, se inspiran en los discos producidos por otros para hacer música 'por ellos mismos'. [...] El camino se inicia, en su gran mayoría, por la reunión de amigos o conocidos que comparten determinados gustos, estilos e ideas musicales y que por distintas rutas previas, generalmente estructuradas y desarrolladas en el seno familiar o escolar, han adquirido cierto conocimiento y dominio de algún instrumento musical.<sup>421</sup>

Es de esta forma como se comienzan a delinear los elementos que se deben de tener para crear una banda de rock: en primer lugar, el elemento humano; después el elemento intelectual, que sería el conocimiento previo que el individuo tenga acerca de la técnica para utilizar un instrumento musical; y, en tercer lugar, la posesión o acceso a ese instrumento de forma continua. Los instrumentos musicales se han constituido como una herramienta necesaria y, en el caso del rock, la industria que se encuentra a cargo de la producción de instrumentos los ha vuelto cada vez más sofisticados y ha ampliado de manera importante los horizontes creativos de los músicos.

En síntesis, para ser músico de rock se requiere, en términos generales, poseer determinados 'saberes y técnicas' musicales, y haber acumulado algún tipo de *capital cultural* en relación a la historia del rock, nacional y extranjero. No obstante, la expresión musical en general, y especialmente el rock contemporáneo, requiere medios musicales: instrumentos y equipos de amplificación que ha llegado a niveles de sofisticación tecnológica inimaginables hace veinte años. En este sentido, la historia del rock está íntimamente ligada a la historia de los instrumentos musicales. El desarrollo de la tecnología musical asociado al rock es de gran importancia; las empresas dedicadas a ello, como por ejemplo, *Fender, Gibson, Boss, Yamaha, Roland, Pearl, Tamma, Peavey, Marshall*, invierten millones de dólares al año en investigación y generación de instrumentos, amplificadores y sonidos cada vez más sofisticados.

Hoy en día existen publicaciones periódicas especializadas en dar a conocer y difundir sus innovaciones y, por supuesto, son quienes se encargan de darles la mejor promoción a los músicos famosos que utilizan sus instrumentos y amplificadores (*Guitar Player, Keyboard, Bass Player,*

---

<sup>421</sup> Adrián de Garay, *El rock también es cultura*, México, UIA, 1993, p. 33.

etc.). La historia de los instrumentos musicales está plagada de múltiples innovaciones que han producido modificaciones permanentes tanto en los sonidos, como en la composición artística. Si hace muchos años la introducción del pedal cambió el estilo de composición entre Haydn y Chopin, qué no podríamos esperar en el rock con la aparición del distorsionador, el *Wha Wha*, el *Chorus* o el *Delay* en las guitarras, la batería eléctrica y electrónica, el bajo de cinco cuerdas, las guitarras de dos mangos, los sintetizadores digitales, los secuenciadores como dispositivos programables que almacenan relaciones matemáticas que pueden controlar a uno o varios sintetizadores y hacerlos sonar sin necesidad del intérprete.<sup>422</sup>

De la posesión de tales técnicas intelectuales y herramientas físicas depende en gran medida que un grupo de rock prospere como tal, lo que impone otra necesidad: la capacidad económica para obtener esos elementos. "Los recursos económicos necesarios para ser un grupo de rock competitivo, en condiciones de aspirar a grabar un disco, exige además de 'talento' y 'propuesta musical' una inversión económica considerable en equipo y tecnología musical".<sup>423</sup>

De ahí viene la parte creativa, es decir, el proceso mediante el cual el grupo de rock va a establecer las bases conceptuales por medio de las cuales transmitirá su mensaje. Propuesta que tiene que ver con los temas que se tratarán en las canciones, el ritmo musical que se utilizará y un conjunto de situaciones que otorgará un valor social a la obra producida.

Una vez que el grupo de rock se ha formado, se inicia el proceso de generación de su propuesta musical, para lo cual se requiere de una inversión de tiempo considerable en la que los músicos 'fabrican' sus canciones, le van dando cuerpo a su *producto* cultural: el trabajo de creación. ¿Con qué criterios, bajo que parámetros, con qué dispositivos imaginarios, conscientes y racionales, o inconscientes, los grupos de rock, trátense de cualquier país en el mundo, construyen e integran una *propuesta musical que pretende ser original y aportar al desarrollo del campo* al que se quiere pertenecer o en el que se busca mantenerse?.<sup>424</sup>

De manera general, éstas son las condiciones que se deben de cumplir para conformar un grupo de rock. Mismas que son reflejadas, para bien o para mal por las tres bandas que a continuación se citan:

Cuando nos juntamos Paco Barrios, Sergio Arau y Armando Vega Gil (primera agrupación de Botellita de Jerez) cada quién tenía una larga historia. Paco había hecho música política, yo había hecho teatro político y Sergio era caricaturista político. Los tres teníamos una visión muy clara de

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>424</sup> *Ibid.*

lo que queríamos: cantar en español y que el público de clase media nos escuchara.<sup>425</sup>

Cuando nosotros comenzábamos, queríamos tener un grupo de rock para tener chavas guapas, andar en limusinas, volar por todo el mundo y divertirnos, era como un sueño. Cuando ya lograste meterte te das cuenta que por ahí no va la cosa, que el chiste del rock, sobre todo hoy que hay tanta música, es hacer algo bueno e inventar. Los grupos nuevos no pueden inventarse una actitud si no la sienten, si no la viven, porque se quejan de algo que ya no les está tocando vivir.<sup>426</sup>

Nosotros somos rocanroleros desde chavitos. Cuando tenía entre 8 y 10 años me gustaba la música de los Beatles, aunque no le entendía, pero me llamaba la atención. No sé por qué no me gustaban los mariachis, las cumbias o la música afroantillana que era lo que oían mis papás. A mí me gustaban grupos como Led Zeppelin, Black Sabbath y el Three Souls in my Mind, que era una música que te hacía mover y sentir diferente a la demás gente. En ese tiempo a mí me gustaba el rock y a mis papás no. A partir de ahí comenzó a surgir la idea de hacer un grupo, de tocar, de realizarte, de sentirte como esos grupos que escuchabas en los discos y comenzamos a alucinar. La banda Tex Tex proviene de una familia trabajadora, por lo que era muy difícil para nosotros comprar instrumentos, porque eran muy caros. Pero fueron tantas nuestras ganas que comenzamos a comprarlos de una u otra forma y empezamos a rocanrolear y a tocar algunas pisadas. José Luis y yo, en una semana, ya tocábamos la guitarra. Había algo que nos hacía sentir bien. Era jugarle al grupo, estudiábamos y tratábamos de aprender, pero aún no era algo en serio.<sup>427</sup>

Es así como las motivaciones y los procesos de conformación de bandas dentro del rock mexicano es diversa y de naturalezas originarias a veces impensables. Acerca de la improvisación y de la oleada de grupos que comenzaron a grabar discos y a presentarse de manera reiterada en diversos foros enarbolando la bandera del 'rock mexicano', Hugo García Michel hace una crítica ácida acerca de los mecanismos que se siguen, no en todos los casos (aunque la sentencia dice que la excepción confirma la regla), para formar grupos de rock. Aunque la crítica parte de la actitud de los grupos después de originados y no del momento en que se originan, vale incluir este artículo.

1. Reúnanse de tres a cinco jóvenes (de preferencia entre los 15 y los 22 años de edad) con algunos rudimentos musicales. Los guitarristas pueden saber dos acordes (vulgo *pisadas*), los tecladistas tocar en el universalmente aceptado estilo conocido como 'de a dedito', los bateristas

---

<sup>425</sup> Botellita de Jerez en entrevista para Thelma G. Durán y Fernando Barrios, *El grito del rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, 1995, pp. 13-14.

<sup>426</sup> Fobia en entrevista para Durán, *op. cit.*, p. 23.

<sup>427</sup> Lalo Tex de Tex Tex en entrevista para Durán, *op. cit.*, p. 49.

medio llevar el ritmo y los bajistas ir marcando las notas *ai más o menos*. En cuanto a los vocalistas, no es requisito que sepan cantar pero sí que sean de buen ver, por aquello de la fotogenia, la posible formación de clubes de *fans* y la aparición en portadas de revistas *roqueras* al lado de las estrellitas televisivas del momento ('Y tú..., ¿qué pitos tocas?').

2. Búsqese un *concepto* (palabreja de moda) que dé su sello de distinción al grupo. Por ejemplo, pueden vestirse todos de jorongo y huaraches, de pachucos tintanescos, de jevimetaleros con estoperoles, de jipitecas trasnochados, de groncheros coyoacanenses, de darquis de la colonia Condesa (o barrios equivalentes en las ciudades del interior), de diyéis payos o hasta de pelones con tendencias dizque a la locura.

3. Compóngase (es un decir) una docena de canciones (a las que llamaremos *rolas*) según el estilo elegido. Las letras pueden versar sobre cualquier tipo de temas: amorosos, ecologistas, místico-indigenoides, hipernacionalistas o de 'crítica social' (cualquier cosa que eso signifique). La calidad literaria es lo de menos (nomás revisen las letras del noventa por ciento de las bandas de éxito). Un buen *tip* es el de hacer rimar las estrofas con verbos en infinitivo. Por ejemplo: 'Ya mi chava no me quiere hablar, / porque en el rol me pasa andar, / ya mi torta no me quiere pelar, / pero eso no me va a importar'.

4. En el aspecto musical, búsqese imitar a algún grupo de éxito probado como Jaguares, Fobia, La Lupita, La Maldita Vecindad, Café Tacuba, etcétera. Cuanto mayor sea el parecido, mayores las posibilidades de *hacerla*. Recuérdese que muchas de estas agrupaciones nacieron también de copiar a otras como Soda Stereo, Mano Negra, The Clash, The Cure, Los Xochimilcas, etcé.

5. Olvídense de cualquier rasgo musical emparentado con el *blues* o el rock anglosajón. Acuérdense de que las raíces mexicanas están en corrientes tan entrañablemente nuestras como el *pop* argentino y español, la cumbia colombiana, el danzón cubano y la onda grupera.

6. De cada cinco *rolas*, cuando menos cuatro deben de contar con un ritmo machacón y persistente que permita al público lanzarse a bailar *slam*. Téngase presente que la gente no va a los conciertos a escuchar música sino a gritar, agitarse, golpearse unos contra otros y brincotear hasta el último aliento.

7. Al presentarse en vivo, cuéntese siempre con un repertorio de frases hechas, a fin de *prender* al respetable. Ejemplos: '¡Viva México, cabrones!' (infalible), '¡Qué onda, banda!' (tierna y paternal), '¡Arriba la imaginación!' (¡imaginativa!), 'Muera la *polecia!*' (combativa), '¡Abajo Televisa!' (siempre y cuando no estén presentes las cámaras de Televisa, se entiende), '¡Que viva el rocanroll!' (tradicional), '¡Arriba el EZLN!' (políticamente correcta), etcétera. Obviamente, algunas de estas arengas no deben pronunciarse a la hora de aparecer como invitados en *Siempre en Domingo* y emisiones afines.

8. Búsquese por todos los medios hacerse cuate de los periodistas roqueros que *desinteresadamente* apoyan al rock hecho en México. Al topár con alguno de los susodichos, láncese exclamaciones de júbilo y abrácese calurosamente. Él sabrá agradecer tarde o temprano que le inflen el ego, sobre todo si se le menciona por su nombre delante de otros (envidiosos) colegas.

9. Durante las entrevistas en tele, radio o publicaciones escritas, ayuda mucho hacerse los chistosos. Deséchese todo intento de parecer inteligente o medianamente pensante. Al contrario: imbéciles manejables que sirvan como ejemplo a la juventud es lo que se requiere urgentemente y serlo, o al menos parecerlo, asegurará el más rotundo éxito. Sin duda.

Obsérvense, pues, al pie de la letra los anteriores consejos y en pocos meses su nombre aparecerá en todos los medios. ¡Ga-ran-ti-za-dol! De nada.<sup>428</sup>

Así es como, por medio de la crítica, se analizan las características que en la actualidad se dan en el rock mexicano y muchas de las deficiencias que se presentan al momento de formar una banda. Sin embargo, y aunque las intenciones difieran, esto es, que algunos grupos quieran mostrar su trabajo como un resultado artístico creativo y otros sólo para obtener reconocimiento de un grupo social o cultural determinado, el concierto (y posteriormente la grabación del disco), es el primer objetivo de los grupos de rock.

#### **4.2 Entre sudor, *slam* y el abuso nuestro de cada día: los conciertos de rock mexicano**

Uno de los rituales que han caracterizado por siempre al rock es el del concierto. Ese momento en el cual la banda se planta frente a un grupo de personas a fin de presentar el producto musical en que ha estado trabajando. Son muchos los aspectos que se presentan en los conciertos: la necesidad de una infraestructura, como equipo de sonido, iluminación, aditamentos escénicos, vestuario, en fin, todos aquellos elementos que conforman en su conjunto el *espectáculo* que implica la presentación en vivo (*en directo* dicen unos); de entrada, tenemos que ver la variedad de lugares que existen para presentar esta propuestas.

#### **Los lugares del rock mexicano**

Existe en el Distrito Federal lo que se podría llamar un circuito rocanrolero en el cual los músicos pueden aparecer ante el público a fin de presentar su propuesta. Los primeros lugares en los que los grupos

---

<sup>428</sup> Hugo García Michel, "Instrucciones para triunfar en el rock hecho en México (Manual práctico)", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 38. (Una versión levemente más corta de este artículo apareció el jueves 12 de diciembre de 1996 en la Sección Cultural de *El Financiero*).

recién formados se foguean es en fiestas particulares (de *garage*), lugares como kioscos, festivales populares, canchas de basquetbol, auditorios comunitarios y, ya en otro nivel, presentaciones en el Tianguis del Chopo, donde se da la oportunidad de tocar a bandas noveles.

Después vienen los lugares que, ahora sí, podrían incluirse dentro de un circuito profesional. En los noventa (aunque algunos lugares han cambiado de nombre o desaparecido) se escucha rock mexicano en lugares como Rockotitlán, El Hijo del Cuervo, La Tentación, Fixion, Bar Mata, El callejón, Multiforo Cultural Alicia, Café Caribe, El Hábito, Jazzorca, New Orleans, Café de Nadie, La Última Carcajada de la Cumbacha, Wendy's, Aramis, Rockstock, Tutti Frutti, Arterías, La Iguana Azul, El Buga, El Nueve, La Viuda, La Diabla, Hard Rock Café,<sup>429</sup> Tropi Rock, Café Rock, Casa Rasta, Pervert Lounge, el ES3, entre muchos otros.

Los antros muchas veces ponen condiciones para que los grupos toquen en esos lugares. Uno de los mecanismos más utilizados es el de la venta de boletos.

Vender boletos es la primera condición que los antros establecen para que cualquier grupo pueda tener acceso a tocar en el lugar. Raúl, integrante de Caras Ciudadinas comenta: "Cuando tocamos en Rockotitlán, La Diabla y Rock Stock nos hicieron vender boletos. En el foro Alicia hemos tocado, pero allá Nacho, el encargado, es muy alivianado y te permite que casi tú armes el toquín —aunque no menciona que este espacio ha adquirido el truco de programar de cuatro a seis grupos, lo que garantiza de cuatro a seis públicos, disminuyendo el ingreso por músico, sin contar el transporte—. Él te apoya y lo que salga es para la banda —ganancia que se reduce notablemente al aumentar los grupos— sólo un porcentaje es para el lugar. En el Stock te ponen a vender alrededor de 60 boletos a un precio no muy accesible y de allí te dan una lana, pero es muy poco, apenas sales con tus gastos. En Rockotitlán una vez llegamos a vender casi tres mil pesos de boletos y de eso sólo nos dieron trescientos. No te apoyan con transporte ni con alimentos, a ellos lo que les interesa es ganar en forma

---

<sup>429</sup> Este lugar ofrece también lo que es su memorabilia, esto es, instrumentos y efectos personales que han donado músicos al lugar, la idea de hacer esto la describe Óscar Sarquiz: "Un día, entre copa y copa, (Eric) Clapton se quedó viendo la parte superior de la barra y le preguntó tímidamente a (Isaac) Tigrett: '¿Si te traigo una de mis guitarras, la pondrías ahí arriba?'. La respuesta fue obvia, pero una semana después se presentó un individuo en el Café con un estuche bajo el brazo, exigiendo ver a Isaac. En su oficina, puso el estuche sobre el escritorio y lo abrió revelando la joya: una hermosa guitarra Gibson Les Paul Deluxe con una nota entre las cuerdas que decía: 'la mía es tan buena como la de él'; firmaba Pete Townshend". Óscar Sarquiz citado por Adrián de Garay, *op. cit.*, p. 71.

gandallezca [...] Después de haber vendido boletos en La Diabla y La Viuda no pensamos volver a hacerlo pues somos músicos, no comerciantes".<sup>430</sup> Además, después de conseguir que los dueños de los lugares les permitan tocar, por lo regular no lo hacen como el principal atractivo.

Una vez que los grupos de rock han conseguido la oportunidad de presentarse en los circuitos públicos de importancia, generalmente se les programa como grupos *teloneros*, esto es, les corresponde iniciar el espectáculo; son el 'entremés' de un banquete musical que culminará con la aparición del 'platillo fuerte': la agrupación que ya ha conseguido cierto reconocimiento y presencia, tanto por parte de los empresarios como del público asistente. Este fenómeno es una peculiaridad común al *campo* cultural del rock, existente en cualquier país.<sup>431</sup>

Sin embargo, para los grupos que ya tienen un nombre dentro de la escena del rock nacional, las condiciones son otras. Los lugares, además de los ya mencionados en donde son considerados como los grupos estelares, se diversifican; las bandas de rock nacional que tienen el público suficiente, tienen la oportunidad de presentarse en lugares en donde el foro es mucho más grande: Auditorio Nacional, Palacio de los Deportes, Plaza de toros México, Foro Sol del Autódromo 'Hermanos Rodríguez', Gimnasio Juan de la Barrera, Teatro Metropolitan, Cine Ópera, Teatro Blanquita, en donde se presenta un espectáculo masivo que es apoyado muchas veces por patrocinadores comerciales.

Frecuentemente, estos espectáculos son organizados por empresas que se dedican exclusivamente a eso. En el circuito del rock aparecieron empresas de conciertos interesantes como La Iguana Internacional; sin embargo, es OCESA la que ha centralizado la realización de conciertos en espacios grandes, centralización que huele a monopolio. Si bien es cierto que la infraestructura de esta compañía permitió la realización de eventos internacionales y nacionales en lugares con capacidad para un buen número de personas, es cierto también que ese acceso a los espectáculos se encuentra restringido por otros parámetros.

El hecho de que exista una operadora de eventos que cobra lo que se le da la gana y ofrece tan poca calidad, no quiere decir que la represión se acabe.<sup>432</sup> Poner los espectáculos sólo al alcance del que tiene dinero, es

---

<sup>430</sup> Ana Lilia Pérez y Alberto Solís, "Somos músicos, no comerciantes", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 16.

<sup>431</sup> Garay, *op. cit.*, p. 41.

<sup>432</sup> De hecho, la empresa encargada de la 'seguridad' de los conciertos (LOBO) ha recibido diversas denuncias por exceso de violencia en contra de los escuchas del rock, va un ejemplo: 'Prepotentes, agresivos y siempre impunes, los integrantes del cuerpo de seguridad protofascista LOBO siguen haciendo de las suyas. Lo anterior se desprende de una carta publicada en la sección 'El Correo Ilustrado' del diario *La*

otra forma de represión. Los conciertos en México son los más caros del mundo y no son los mejores. El gran público, la banda, siempre estará castigada por la economía. Y en la dinámica interna del Palacio de los Deportes o del Auditorio, por ejemplo, existe un control exacerbado: sólo puedes consumir un par de cervezas, no puedes subirte a las butacas, ni acercarte al artista; es decir, no puedes dejar salir tus emociones más oscuras (que el rock propositivo consigna). En un concierto en México debes actuar con propiedad y divertirte de la manera que ellos disponen. La secuela de crisis en la economía acaba con la posibilidad de esparcimiento, que es un derecho y una necesidad de la gente. Y mientras más se castigue a la economía, más se castiga al público.<sup>433</sup>

Los rituales creados por el concierto de rock son variados; sin embargo, el que más ha llamado la atención, tanto en lugares pequeños como en los grandes conciertos es el del baile, lo que se ha dado en llamar *slam*,<sup>434</sup> es la manifestación de movimiento del cuerpo (danza) que representa la respuesta del público hacia el grupo que toca en el escenario, manifestación que, por lo demás, sólo puede ser visible cuando los géneros musicales interpretados por el grupo permiten el

---

*Jornada*, a fines del año pasado. A decir de numerosas personas firmantes, el 9 de diciembre de 1997, durante el concierto en el Teatro Metropolitano de Los Fabulosos Cadillacs, 'la excesiva 'seguridad' por parte de la organización Lobo creaba una atmósfera de represión [...] Lo más grave es que cualquier muchacho que brincaba eufórico en su lugar al escuchar a los Cadillacs de inmediato era hostigado por esos individuos. Ese fue el delito que cometió el joven Miguel Ángel Zarco Almazán, estudiante de la Facultad de Química de la UNAM. Esa noche, en unos segundos, cinco elementos de Lobo se apresuraron a sacarlo a rastras, a golpes y torciéndoles los brazos. Ya en la parte trasera del teatro le propinaron una salvaje golpiza. ¡Cinco Lobos golpeando y pateando a un joven de complexión delgada de 22 años! El resultado: golpes en todo el cuerpo y un pulmón perforado, el cual se le atendió en la clínica 8 del IMSS. Presentaba un cuadro crítico cuando llegó, pues se encontraba colapsado". Y concluye la carta: "Queremos dejar claro lo siguiente: 1. No existe justificación alguna para la brutalidad que ejerció seguridad Lobo en contra de Miguel y de los demás jóvenes. 2. El grupo Los Fabulosos Cadillacs es copartícipe y cómplice de la golpiza que recibieron los jóvenes y en particular Miguel. Creemos que no hay congruencia entre el discurso del grupo y lo que practican: 'por el solo hecho de bailar distinto / si todo estuviera mejor'. 3. Responsabilizamos a Ocesa, al grupo de seguridad Lobo y a los Fabulosos (¿?) Cadillacs del daño físico y moral, gastos de hospitalización y consecuencias que presente Miguel Ángel Zarco Almazán". Cuatroporcuatro, "¡Ataque de Lobos en el Metropolitano!", *La Mosca en la pared*, número 20, febrero de 1998, p. 7.

<sup>433</sup> Jordi Soler en entrevista para Ana Luisa Calvillo, "El inicio de los conciertos masivos", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1997, p. 33.

<sup>434</sup> "Slam, onomatopeya inglesa -¡pug!, en castellano- sintetiza el sonido del choque entre uno, dos y más cuerpos. Multitud que golpeando la tierra levanta el polvo, el *slam* es un movimiento con un límite amplio de tolerancia", Josué Ramírez, "Slam, la danza vulnerable", *El laberinto urbano*, número 8, 3 de junio de 1997, p. 26.

movimiento frenético de la masa. Carreras, golpeteos de unos cuerpos contra otros, voladores que aterrizan sobre la multitud, saltos desde el escenario, impulso hacia el cielo, el *slam* se constituye en una forma de catarsis colectiva con reglas que, aunque no estén escritas, deben de cumplirse al pie de la letra.

En el *slam*, ritual urbano, existen reglas: 1) ningún 'guerrero' baila con brazaletes con puntas ni botellas, porque el *slam* es una manera de trascender lo personal; 2) protege a quien ha caído y ofrécele tu mano para que se levante; 3) no se hace *slam* con ninguna balada; 4) ayuda a pasar a los que se deslizan por sobre las cabezas y aguanta a los que se echan un clavado; y 5) no existen distinciones sociales ni de generación, si quieres bailar hazlo con todos.<sup>435</sup>

Se han hecho también eventos en los cuales los grupos participantes son variados y que incluyen a grupos 'consagrados' y a novatos. Ejemplo de esto son los conciertos a favor de la guerrilla en el estado de Chiapas. Sin embargo, y sin lugar a dudas, el objetivo que persigue de entrada una banda de rock, justo después de tocar en algunos lugares, es la grabación de algún material que dé constancia de su existencia dentro del mundo del rock.

#### **4.3 Del *demo* a la compañía transnacional: la industria del disco en el rock mexicano**

Los primeros materiales discográficos que una banda tiene son aquellos que la misma banda produce. Para darse a conocer y para tener algún material que ofrecer a las compañías discográficas a fin de mostrar su trabajo, los grupos de rock graban un 'demo', por lo regular un *cassette* producido por medio de aparatos caseros o, en el mejor de los casos, en estudios de grabación que establecen tarifas por hora.

Sin embargo, el requisito de acceso de los grupos de rock a la gran mayoría de los mencionados circuitos públicos de *iniciación*, requiere de la grabación de un *cassette* conteniendo, al menos, tres o cuatro canciones como la 'carta de presentación' del grupo. Esta grabación es conocida en el medio como *demo* y ha sido llamada por algunos como 'el arte de venderse a sí mismo'. Salvo que el grupo logre conseguir un productor-*manager* dispuesto a arriesgar su capital en ese momento del proceso, los grupos de rock tienen que llevar a cabo una inversión adicional a la costosa compra de equipo: la grabación del *demo*.<sup>436</sup>

Los beneficios que otorga la grabación de un *demo* tienen repercusión en situaciones como las presentaciones de los grupos en ciertos lugares, donde pueden poner a la venta e incluso regalar las copias del *cassette*

---

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> Garay, *op. cit.*, p. 38.

en cuestión, o bien manejarlo como una mercancía para que sea ofrecida a la venta en mercados alternativos a las tiendas de discos. En este punto, los tianguis sobre ruedas, lugares localizados como de afluencia rockera, lugares de reunión del público potencial a su propuesta, etcétera, se convierten en punto de venta de la propuesta que se quiere manejar.

La grabación de materiales implica gastos económicos y riesgos al contratar a determinado estudio de grabación. En su mayoría improvisados, los ingenieros de sonido y los músicos mismos, no tienen control sobre las formas de producción de discos y la suerte muchas veces se convierte en un elemento para que el *demo* tenga un sonido al menos aproximado al que tiene la banda en concierto.

Hoy en día, existen compañías que se dedican fundamentalmente a la grabación de *demos* de los grupos, solistas e intérpretes buscadores de 'éxito comercial'. Incluso, son empresas que en ocasiones llegan a grabar *cassettes* y discos que estarán restringidos a un mercado restringido: el público que asiste a las presentaciones en directo de los grupos, o bien en el llamado *Tianguis del Chopo* que se ha convertido en el principal espacio para la difusión y venta de cientos de *demos*, *cassettes* o discos de muchos grupos de rock mexicanos que no han podido, o no se les ha permitido, o simplemente no les ha interesado formar parte de los catálogos de las grandes compañías disqueras. En general, al entrar a estos estudios de grabación los grupos de rock no cuentan, ni con experiencia ni con los conocimientos profesionales necesarios para producir la cinta magnetofónica, lo que representará estar sujetos a las habilidades, destrezas e imaginarios de los ingenieros y técnicos de sonido asignados por la compañía para producir el ansiado *demo*. En este terreno, es importante considerar que estas compañías grabadoras operan con una lógica totalmente distinta a las compañías discográficas, pequeñas o grandes. Se trata de empresas que producen una mercancía —el *demo*— cuyo beneficio económico les viene previa e independientemente de la distribución, circulación y consumo que se haga de ella, mientras que las ganancias económicas de las compañías disqueras dependerán de la eventual venta de los discos que producen, y una vez cubiertos los costos de producción y publicidad.<sup>437</sup>

La grabación de un *demo* le permite a la banda tener un producto que le sirva para comenzar a circular por lugares y prever algún contrato importante con alguna disquera. A partir de este momento surge otra necesidad: la de contratar a un representante o *manager*.

La tarea de buscar y conseguir audiciones en vivo, para lo cual la existencia de un *demo* del grupo significa entrar al campo en mejores condiciones de competencia, requiere también, en muchos casos, de la

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

intervención o participación de otro agente: un *manager* o representante que se aboque a ello. Improvisado, con experiencia, 'contactos' o 'relaciones' en el medio, el *manager* tiene así la tarea de encontrar los espacios para que el grupo se presente ante determinado auditorio.<sup>438</sup>

En el rock mexicano, muchos acusan a los *manager* de convertir a los músicos en personajes alejados de su público, en figuras de cartón piedra que aceptan salir en programas de televisión oligofrénicos o posar al lado de modelos (ellas y ellos) de cerebro trepanado. Los representantes del rock nacional han alcanzado un determinado protagonismo en la carrera de los grupos, protagonismo que, en descargo y en algunos casos, ha servido para que se vea realmente al rock mexicano como un movimiento que es susceptible de manejo, con músicos dóciles, interesados en que los medios los endiosen sin importar el precio a pagar. Y así, el camino de los representantes se ha empedrado desde las buenas intenciones y los esfuerzos sinceros a principios de la década de los noventa con gentes como Adriana Díaz Enciso hasta el *glamour* y la exigencias sin sentido de gente que ha alcanzado determinado poder y que es vista como 'la gran opción' de los manejadores dentro del medio del rock nacional: Maruxa Reyes y Jorge Mondragón, por ejemplo. Dentro de la lógica del mercado, los representantes son necesarios, pero su función debería limitarse a lo que el músico necesita para desarrollarse como ente pensante y creativo y no ampliarse para crear, a partir de la necesidad del mercado, a un peluche de teatro guiñol.

Después del *demo*, y si la propuesta del grupo resulta interesante, vendría el contrato con alguna empresa discográfica; es aquí donde el papel del *manager* es determinante, mismo papel que se describía líneas arriba. Ahora, el manejador deberá de encontrar las mejores condiciones para el conjunto de artistas que representa.

Ahora bien, una vez que la compañía disquera toma la decisión de producir un disco de un grupo de rock, el siguiente paso es la firma del contrato. En él se establecen los derechos y obligaciones de ambas partes: los músicos y la empresa. Para el caso de los músicos, la presencia del *manager* o representante resulta ser crucial. Aunque en esta fase el objetivo del *manager* consiste en negociar los mejores contratos con las compañías discográficas, tanto para conseguir las mayores ganancias, como para lograr que la propuesta músico-estética del grupo no se modifique, su papel y el lugar que ocupa en los grupos, con todas las variantes que puedan encontrarse, han sido claramente descritos por Tony Hatch: "Hablando estrictamente, un *manager* es un director de personal que se ocupa de todos los asuntos del artista que representa. Esto significa

---

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 40.

asesoramiento con respecto a todos los aspectos de la carrera del artista, tratos con la prensa, los agentes, promoción y publicidad, relaciones con las compañías discográficas. Sus actividades también pueden incluir los viajes y traslados. Por lo general, un *manager* lo hace todo en lugar de su artista, excepto salir al escenario y cantar<sup>439</sup>.

Después de estar afinados los detalles del contrato discográfico, se procede a la grabación del mismo: se le asigna al grupo contratado un productor<sup>440</sup> y se pagan los gastos de estudios, mezclas, impresión de copias y diseño de las carátulas; se decide también el formato de la grabación; en la actualidad ha quedado desplazado el disco de vinil, por lo que los formatos más comunes resultan ser el *cassette* (grabación magnética en cinta) y el disco compacto o *Compact Disc* (grabación digital de lectura óptica), aunque algunos grupos graban material en nuevos formatos como el mini disco (*Mini Disc*, grabación idéntica a la del *CD* pero de tamaño menor), el disco video digital (*DVD*, grabación digital que incluye video y cuyo tamaño es el de un antiguo disco LP de acetato) o *CD rom* (*real only memory*, software de computadora que suele incluir animaciones, video juegos, entrevistas y material 'interactivo').

Es relevante la naturaleza de la casa grabadora; antes había seis grandes empresas transnacionales, pero con la adquisición en 1998 de la compañía *Polygram* por el consorcio *Universal*, las compañías se han visto reducidas a cinco grandes nombres: la mencionada *Universal Music Group*, *Sony Music Group*, *Warner Music (WEA)*, *Bertelsmann Music Group (BMG)* y *EMI Records*. Cada empresa transnacional tiene a su vez subdivisiones nacionales, regionales o genéricas que atienden a un público determinado; baste un ejemplo: la disquera *Universal Music Group* tiene subsellos reconocidos alrededor del mundo como: *Universal Records*, *Mercury*, *MCA*, *MCA Nashville*, *Mercury Nashville*, *Geffen*, *Interscope*, *Dreamworks*, *Island*, *Hollywood Records*, *Motown*, *A&M*, *Def Jam*, *Verve*, *GRP*, *Deutsche Grammophon* y *Curb Universal*, entre otras.

En México todas estas disqueras tienen actividades y atienden la demanda de rock mexicano por medio de subsellos que se convierten en canales de producción y distribución 'restringida', es decir, con un mercado predeterminado que por lo regular incluye al país, Sudamérica y Centroamérica, así como al sur de los Estados Unidos. De esta forma, las disqueras transnacionales se aseguran ganancias 'permitiendo' un desarrollo regional de los grupos que, en el contexto marcado por el

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>440</sup> Un productor es la persona encargada de obtener el mejor sonido de un grupo; por lo general las disqueras contratan a músicos o a ingenieros de sonido con amplia experiencia. Muchas veces el papel del productor es tan importante que el resultado final de una grabación puede ser una 'creación' del productor más que del músico.

mercado musical de carácter internacional, se considerarían *underground*, subterráneos o alternativos.

En México, el rock mexicano se produce y distribuye, como ya dijimos, por sub sellos de la siguiente manera: *BMG* ha creado el sub sello *Culebra*, *Polygram*—ahora en el catálogo de *Universal*—trabaja con el sub sello *Manicomio*, *Universal* con *Surco*, *Sony* eventualmente bajo el sello *Epic* y con lo que han denominado *El Mazo*, mientras que *EMI* y *WEA* trabajan sin sub sellos en nuestro país.

Existen también otras disqueras que se constituyen en canales de difusión para los grupos de rock mexicano, disqueras que contratan a grupos que las grandes compañías no han querido por considerarlos sin condiciones 'comerciales' o por no tener la calidad que un sello transnacional pretende. Estas disqueras, arropadas bajo el distintivo de 'independientes', han escrito una gran parte de la historia del rock mexicano;<sup>441</sup> en nuestro país, sobreviven con desigual suerte una serie de disqueras independientes que graban a grupos de rock mexicano en condiciones que no son siempre las adecuadas, con presupuestos bajísimos en comparación con los de las grandes compañías, pero con un nivel de calidad que en ocasiones llega a igualar el de éstas. Van nombres: *Grabaciones Lejos del Paraíso*, *Discos Pueblo*, *Discos Gas*, *Discos Denver*, *Avanzada Metálica*, *Discos Rockotitlán*, *Seman Baker*, *Magia Records*, *Discos Pentagrama*, *Discos La Mina*, *Rock n' Roll Circus*, *Dark Side*, *Genital Producciones*, *Discos Dodo* y, sobresaliendo entre todas, *Opción Sónica* que se ha convertido en la disquera independiente más importante del país, con grupos de rock nacional y grupos *underground* de otras partes del mundo.

Si tomamos en cuenta que la forma de la mercancía rock es el disco, podemos decir que, a partir de la grabación de un producto discográfico, se comienza con el verdadero crecimiento de una banda de rock. De este elemento se desprende la participación de los grupos en los diferentes canales de difusión: prensa, radio, televisión y otros que veremos a partir de este momento.

#### **4.4 En el principio fue el Verbo y el Verbo fue hecho Crítica**

La situación que se observa en el ambiente del rock mexicano está fuertemente influida por la información que se difunde en los medios impresos. Los artículos de opinión así como las notas periodísticas son

---

<sup>441</sup> Baste decir, que a principios de la década de los noventa, las disqueras independientes fueron las que más grupos de rock mexicano contrataron: "En 1991, los grandes sellos establecieron contratos con cerca de quince grupos mexicanos, en tanto que las compañías 'independientes' produjeron alrededor de ochenta grabaciones en elepés, compactos y, sobre todo, *cassettes*". Garay, *op. cit.*, p. 42.

elemento importante para el desarrollo de este género musical. De hecho, muchos periodistas se atreven a decir que la historia del rock mexicano no está hecha por los músicos, sino por los críticos y periodistas de rock.

En el caso del periodismo, el papel del comunicador en su papel de reportero se limita a informar acerca de los eventos que ocurren (ocurrieron) en el ambiente del rock mexicano. Notas, que muchas veces no son más que transcripciones de boletines de prensa mandados por las empresas que organizan los eventos; crónicas que recrean los momentos más importantes de la actuación de un grupo en algún concierto o presentación de disco, así como las reacciones del público; entrevistas, las más de las veces para apoyar eventos como conciertos, lanzamientos de material discográfico o el ingreso de alguna banda al mercado de la música. El periodismo llevado a cabo por reporteros que son enviados a cubrir algún evento es la manifestación más importante que se puede encontrar en medios impresos como los periódicos diarios. Algunas veces podemos encontrar la información sobre rock mexicano en la sección de espectáculos, otras en la de cultura y, raramente, en la sección de artículos de opinión.

Hay dos niveles en cuanto a las formas de entender la información escrita acerca del rock mexicano. El primer nivel es el del reportero, el periodista que hace la nota para que aparezca al día siguiente en el periódico diario o en la edición semanal de la revista; por lo regular, las empresas organizadoras del evento son las que 'acreditan' a los periodistas. En la mayoría de los casos, existe un alto grado de improvisación y de exclusiones debidas a críticas desfavorables dirigidas a la empresa o al grupo que se encuentre como atractivo del evento. Magdalena G. Gámez describe escuetamente los métodos de los periodistas de 'diario':

Llega la conferencia de prensa, se reparte el paquete con el ansiado disco nuevo y de ahí, a armar la nota. Dada la rapidez del proceso en los diarios, la información contenida en el boletín pasará casi textualmente en algunos casos, en otros irá acompañada por el bagaje que el reportero haya alcanzado a recordar, y en otros saldrá a relucir el *fan* impunemente, sin importar que sus proyecciones alcancen cobertura nacional. Los menos, dedicarán tiempo a la reflexión y pisarán el terreno de la opinión. A la hora de evaluar, la compañía incorpora las notas de prensa, es decir, forman parte de la campaña (publicitaria). ¿Por qué se les considera publicidad y quién jijos cobra el trabajo del reportero? ¡Pero si ellos trabajan para los medios! Si ahí les pagan, lo único que hacen es escribir sobre lo que arma

la industria. Es decir, el trabajo periodístico no es parte reconocida de la industria aunque sirva para adelgazar los presupuestos de publicidad.<sup>442</sup> Se ha tomado, de una manera que parece costumbre, al periodismo informativo, ese que se hace todos los días y que va de la máquina de escribir a las rotativas, como una parte fundamental de las campañas publicitarias. De tal forma que mucho del material 'informativo' de los diarios no es más que 'favores' que los jefes de promoción de disqueras o empresas organizadoras de eventos le piden, de maneras no muy ortodoxas, al reportero.

Llega la hora de planear el lanzamiento de un disco y hay que armar la campaña de publicidad. El presupuesto para ejecutarla dependerá de las metas de venta y los plazos para alcanzarlas. La mayor parte se invertirá en la radio y dado el caso en televisión, aunque para eso son los videos. Otra, servirá para pagar inserciones en revistas, con mayor peso en las de Televisa, entre otras cosas dada la escasez de este tipo de publicaciones que tengan perfil diverso. El rock mexicano, a excepción de Maná o el Tri, se promueve casi exclusivamente en revistas. Los diarios entran en la pauta cuando hay presentaciones en vivo. La responsabilidad del jefe de prensa de la disquera, dependiente directo del área de mercadotecnia, es convencer a los periodistas para que claven notas sobre la promoción del momento. Y ahí los tienen promueve y promueve: 'Apóyame, en buena onda, échame la mano...'. Las presiones que reciben son morales, como se sabe, los despidos son cosa de todos los días.<sup>443</sup>

La periodista arriba citada se refiere, a la situación que de manera reiterada se da en el ambiente rockero mexicano: las disqueras o las empresas toman al periodismo informativo como parte de la campaña publicitaria del evento que estén organizando. De hecho, existen publicaciones que venden sus espacios informativos (notas, entrevistas, crónicas) como espacios publicitarios.

En el campo de la música también vivimos en los tiempos de Don Porfirio. ¿Por qué, quién empezó? Una de las tantas formas en que Televisa se ha allegado recursos ha sido vendiendo los contenidos informativos de sus múltiples medios, en particular de las revistas. Y lleva haciéndolo 40 años. Por supuesto que *Switch* forma parte del tinglado. Televisa asegura a sus anunciantes que las revistas tienen la ventaja de incluir reportajes con información sobre los productos que se deseen exhibir. A diferencia de la inserción del anuncio, 'el reportaje no causa el rechazo del lector'. Así se ha institucionalizado la incorporación del trabajo periodístico a la cadena publicitaria con el objetivo de determinar los gustos y por tanto las compras, sobre todo en las revistas femeninas, musicales y de

---

<sup>442</sup> Magdalena G. Gámez, "En el rock: periodismo crítico, no publicidad gratuita", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, pp. 16-17.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 16.

espectáculos. De acuerdo con la farsa, a ningún reportero se le paga con parámetros de publicidad. El mecanismo ha servido para enriquecer a los mismos de siempre, empobrecer a los periodistas e incomunicar al público de los que desarrollan propuestas musicales. Hemos develado el mecanismo de corrupción 'industria de entretenimiento—medios de comunicación'.<sup>444</sup>

Lo que mencionamos anteriormente, acerca de que la empresa organizadora de eventos en vivo otorga las 'acreditaciones' sólo a periodistas que incluyan la nota como una forma de promoción, es evidente en una acusación aparecida en la revista *La Mosca en la pared*.

No vamos a darles acreditaciones para el concierto de U2 porque no nos han traído ejemplares de su revista. Y si en el próximo número no meten algo de Deep Purple y de los Rolling Stones, tampoco vamos a acreditarlos'. Palabras lapidarias y amenazantes de la jefe de prensa de OCESA, la inefable Lourdes Gómez (tan bien que nos caía la chaparrita, caray), quien apoyada por su lugarteniente Herr José Cepeda, quiso leernos la cartilla de lo que debe hacer una publicación para recibir los favores limosneros de la empresa a la que tan perruna (¡grrr!) y eficientemente (¡jal) sirven. Según Lulucita, los medios están, básica y esencialmente, para promover los conciertos de OCESA, razón por la cual deben hablar de éstos antes de que se lleven a cabo. 'A mí las crónicas posteriores no me sirven de nada', nos dijo ostensiblemente alterada, luego de reclamarnos porque no encontramos *La Mosca* en el Sanborns de Plaza Universidad (?) y de poner en duda incluso la existencia de la publicación: 'No voy a acreditar a nadie, aunque tenga mucho nombre (sic), si no cumple con nuestros lineamientos', terminó su histórica perorata quien habíamos considerado una persona ecuánime y diplomática. Por nuestra parte, solemnemente declaramos que no vamos a convertirnos en un instrumento de promoción al servicio del departamento de prensa de OCESA. De ninguna manera. Ya pueden entregar sus acreditaciones a los medios que acepten sus absurdas condiciones. Sobran sin duda los que accederán a lamerles los pies a cambio de un plato de lentejas (¿qué tal la frascita? Es bastante lugarcomunesca, pero como que le da dramatismo al asunto, ¿no?). Con nosotros no cuenten, pues. Si un concierto nos interesa, iremos a cubrirlo con nuestro boletito pagado (¡nomás no nos vayan a echar a sus hitlerianos lobos!). Así pues, como decíamos en la primaria: ¡córtenlas!<sup>445</sup>

Ante esta situación, Magdalena G. Gámez propone terminar con estas prácticas modificando, de entrada la visión de los reporteros.

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>445</sup> "Ocesa niega acreditaciones de prensa a *La Mosca* por no alinearse como se debe (¿Y ahora, ¡ay!, qué será de nosotros?)", *La Mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, p. 10.

Miles de periodistas, sobre todo en el área de cultura, sufrimos las consecuencias de estas políticas cada que la crisis recrudece. Basta de vivir en el límite de la exclusión. La única forma de romper con este mecanismo antihigiénico es desligar de una vez por todas la promoción del trabajo informativo.

- Quienes creamos proyectos informativos debemos competir con nuestro trabajo y dejar de enriquecer a tanta zanganería burocrática y especulativa.

- El reportero debe elevar la calidad de su trabajo y recibir una remuneración digna.

- La industria del entretenimiento debe redistribuir sus presupuestos de publicidad.

- El artista tiene derecho a no ser objeto de procesamiento publicitario y, finalmente,

- El público tiene derecho a decidir.

¿Qué tiene que ver todo esto con nuestras archiconocidas revistas de rock? La reacción ante la falta de apoyos del Estado ha sido la de repetir la fórmula del vecino gigante: tener revistas como pretexto para allegarse lana poniendo a disposición el contenido. Pero de ninguna manera son proyectos informativos.<sup>446</sup>

Siguiendo con su exposición acerca de la corrupción que se da en el trabajo del reportero de rock con respecto a los eventos y promociones con las empresas de la industria del rock, la misma autora plantea acciones que, duro es reconocerlo, se ven enormemente utópicas.

La consecuencia natural de todo este planteamiento es convocar la acción de quienes tengan conciencia de esta problemática:

- En primer lugar al público, para que exija información y cobre conciencia de que tras la música está la industria del disco y el espectáculo. Basta de que los altos directivos hagan sus negocios en la certeza de que el público es ignorante.

- En segundo lugar a los periodistas, sobre todo del área de cultura y espectáculos. Paradoja: es mucho más redituable trabajar éticamente. No hay que hacer publicidad gratuita o venderse por unos cuantos discos. (Llamado especial para Marco Antonio Rueda: es mejor que seas célebre como periodista y no por vender tus discos de promoción en el Chopo.)

- A los sectores de la industria que están conscientes de esto, es importante que dejen de insertar publicidad en medios espurios.<sup>447</sup>

Esto corresponde a la primera parte de lo que constituye el escenario periodístico impreso del rock mexicano, la parte de la información. La otra parte es la más controvertida y, por naturaleza propia, la más importante: el papel de la crítica de rock. La capacidad de enjuiciar

---

<sup>446</sup> Gámez, *op. cit.*, p. 17.

<sup>447</sup> *Ibid.*

determinada creación (producto) artística a fin de 'guiar' de manera oportuna y veraz al lector oyente de rock. Al respecto de la crítica y de su función, hablan diversos personajes.

Un buen crítico musical es un tipo que piensa, que sabe y puede expresarse; que tiene el sentido de la intuición bien desarrollado, amplios conocimientos de las obras del pasado así como de los postulados estéticos contemporáneos y de los que empiecen a preludiar el porvenir. Debe de ser alguien apasionado, obsesivo y con la plena certeza en la obligación de mantener abierta la mente a las manifestaciones artísticas, incluso las más bizarras y excéntricas. Éste sería el ideal para quien ejerza la crítica musical de cualquier índole. En el que se dedica al comentario rockero, aún con mayor razón.<sup>448</sup>

(La Crítica) Cumple con la función de observar, analizar y guiar. Actualmente hay una transición incómoda, a punto de constituirse en un fenómeno cultural pero que no lo logra del todo. Hay cierta vergüenza que se superará más adelante. Creo que aunque actualmente cumple con los mínimos requerimientos la prensa cultural la debería de tratar más a fondo.<sup>449</sup>

(Existen diferentes niveles de crítica) Desde el gacetillero, el periodista de la fuente, el 'director' de una revista chatarra —que abundan aquí en México y que en verdad se creen críticos—, hasta aquel que realiza ensayos de largo alcance. El verdadero crítico es quien considera al rock como un auténtico fenómeno cultural, quien lo ve como una presencia constante, quién lo ve como algo válido.<sup>450</sup>

En el ambiente del rock mexicano existe una pugna constante entre los escritores dedicados a la crítica musical, en tanto existen, como en el caso de los reporteros, las mismas presiones y los mismos mecanismos que limitan la acción del periodismo: condiciones impuestas por las empresas discográficas, los organizadores de eventos y, paradójicamente, los mismos dueños (o directores, o encargados de sección) de los medios impresos. No es extraño encontrarse con editores ignorantes acerca del quehacer periodístico rockero.

En la prensa escrita mexicana, que es donde se realiza tal función de manera preponderante ya que en la radio y la TV es nulo el afán crítico (debido a la payola y el *marketing*), para llevar a cabo su labor el comentarista debe enfrentar diversos ámbitos que las más de las veces entorpecen su trabajo. En primer término están los editores o responsables de sección que hacen o no posible la función crítica. En México

---

<sup>448</sup> Sergio Monsalvo, "La prensa rockera, oficio de tinieblas", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 14.

<sup>449</sup> José Agustín citado por Jorge Acuña, "La crítica de rock por los críticos", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 8.

<sup>450</sup> Naief Yehya citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 9.

regularmente estos sujetos, que deberían de tener conocimiento de casi todo y llenar el 'casi' con la información que les proporcionen sus reporteros y la opinión de sus colaboradores, no son así, sino todo lo contrario. No les interesa realmente la cuestión rockera (separada siempre en el prejuicio 'cultura' o 'espectáculo') y rigen sus espacios de acuerdo a caprichos y veleidades personales o intereses muy particulares (los ejemplos de Braulio Peralta en *La Jornada*, en su momento, o el de Víctor Roura en *El Financiero* son patentes). Los hay con una visión totalmente provinciana del asunto (Ana Isabel Aguayo de *Reforma*) o con una perenne y agónica languidez que sólo alcanza para contagiar del oscuro anonimato a sus colaboradores (los casos del *Unomásuno* y del *Novedades*, por ejemplo).<sup>451</sup>

Sin embargo, muchas veces no solamente es la ignorancia o la mala voluntad la que aniquila a la crítica rockera; tiene parte de culpa el oportunismo y el excesivo afán de comercialización de las empresas editoriales, lo que permite una 'diversificación' del contenido y de la información que se presenta en estos medios, haciéndolos cada vez más ambiguos y desechando la supuesta 'especialización' que estas publicaciones deberían de tener.

Las revistas 'especializadas' no se diferencian mucho de las que no lo son e incluso es difícil distinguirlas debido a las políticas editoriales felizmente empantanadas en la cuestión comercial y el chismorreo trivial. Las hay que incluso se apropian de conceptos, ideas y perfiles creados por sus colaboradores para luego despedirlos sin justificación y explotar a su vez el producto concebido por éstos. Tal es el caso de *Pulse! México* (antes dirigida por Rodrigo Farías B.), ahora convertida en *Pulse! Latino*<sup>452</sup> bajo la

---

<sup>451</sup> Monsalvo, *op. cit.*, p. 14.

<sup>452</sup> *Pulse! México*, se convirtió en la homóloga de *Pulse!*, una revista que patrocina la cadena de tiendas de discos Tower Records, caracterizada por un tratamiento crítico de la información y que tenía aceptación entre sus lectores. En octubre de 1997 la agencia regional de Tower Records acordó despedir a los periodistas complicados en este proyecto para dar lugar a otro que se llamó *Pulse! Latino* que originó diversas reacciones nada favorables para con la nueva publicación. "He aquí las flamantes novedades: primero los despidos del editor y creador del concepto, Rodrigo Farías, y del diseñador Alejandro Gutiérrez; luego la 'separación' de todo el equipo al ser eliminados del directorio. Así comenzó la 'nueva etapa'. [...] Es evidente que a Tower Records sólo le importa la gente en el papel de compradores y no su opinión. Tal carencia de sensibilidad y visión consta en el aviso citado: 'Esperemos que, en adelante, nuestra revista refleje cada vez mejor los gustos e intereses del público de Tower Records de habla hispana'. Lo que no dicen es que la línea editorial impuesta tiene como propósito ofrecer facilidades publicitarias a las compañías disqueras en particular, a las que se les ofrece el espacio informativo como una bonificación por la compra de inserciones. Esto no es una excepción, es la norma que priva en el trato que tienen los sellos discográficos con las publicaciones

directriz de soberanos desconocidos. En las revistas hay plumas de peso que se desperdician al anteponer los editores la publicidad favorable en contra del punto de vista crítico e ilustrador. Como en todo hay una que otra excepción. *La Mosca* es una de ellas, así como publicaciones de circulación restringida y *underground*.<sup>453</sup>

La relación entre las publicaciones especializadas y las disqueras y organizadoras de eventos y conciertos es uno de los lastres que más pesan dentro de la crítica musical rockera de México. Las condiciones que imponen las compañías discográficas muchas veces se anteponen a la compra de espacios publicitarios lo cual ocasiona que las publicaciones se encuentren en la disyuntiva de llevar a cabo su función crítica hasta sus últimas consecuencias, o 'alinearse' con las disposiciones de las empresas productoras de discos. Todas estas cuestiones son 'supervisadas' por los jefes de prensa que trabajan en las disqueras y que demuestran su trabajo con reportes contruidos a partir de los artículos y notas periodísticas que se publican en los medios impresos.

Otro ámbito de enfrentamiento es el de las disqueras y sus jefes de prensa. Dichas compañías y sus empleados, que sólo deberían limitarse a proporcionar el material y sanseacabó, a través de sus directorios y agendas crean políticas selectivas y auténticas listas negras para sus presentaciones de discos y distribución informativa. Tales jefes de prensa jamás leen los artículos, nunca están enterados de quién es quién en el medio y su trabajo se reduce a palomear las cabezas del escrito y recortarlo para presentarlo al superior inmediato en forma de *dossier*, y justificar así el sueldo que percibe. Cuando el jefe de prensa no cumple con una cuota de recortes es removido de su cargo y sustituido por otro homólogo ignorante y desinformado, aunque puede haber sus salvedades. Situación semejante sucede con los organizadores de espectáculos y conciertos.<sup>454</sup>

Otra de las situaciones que se dan en el medio de la crítica es la de encontrar a periodistas dentro de los esquemas de las empresas discográficas, situación que es utilizada por los críticos para cuestionar de manera importante el papel de estos periodistas—promotores. Uno de los casos más sonados es el de José Návar, crítico que, además de escribir en periódicos y revistas de rock mexicano, es un ejecutivo promotor de la empresa BMG-Ariola.

No puede existir una función crítica genuina mientras no se establezca una clara diferenciación entre el trabajo informativo, de apreciación de una obra, y el trabajo promocional. La crítica no evoluciona porque depende en

---

musicales". Rodrigo Farías Bárcenas, "El apagado Pulso! Latino de Tower Records", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 18.

<sup>453</sup> Monsalvo, *op. cit.*, p. 15.

<sup>454</sup> *Ibid.*

demasia de sus relaciones con disqueras, lo que es una promoción disfrazada de periodismo; que indudablemente crea una confusión grave entre la información y la publicidad, siendo cosas diferentes. Un ejemplo de lo anterior lo personifica José Nívar, cómo darle credibilidad a la profesión cuando lo que él hace es una promoción descarada, cómo creer una recomendación de un producto que a él le hace ganar dinero con su promoción; ahorrándole gastos a su compañía disquera al usar el espacio periodístico.<sup>455</sup>

Otros argumentan que esa relación (periodismo—promoción) no afecta en lo absoluto a la función de la crítica musical. Que lo importante, a fin de cuentas, es la información que se otorgue.

En lo personal creo que la columna de Nívar sirve sólo como punto de información. Ahora la manipulación se da en la gente que se deja. Soy de la idea de trabajar en base al comentario, en realidad existe una vocación de los que escuchamos música de rock por compartir con otros, de boca en boca, esta afición, es paradójica porque a veces les creo más a los cuates que a los críticos.<sup>456</sup>

El causante de los comentarios se defiende argumentando que se puede ser crítico y a la vez promotor si se es congruente con sus principios y gustos.

La relación promotor—crítico no debe chocar si se es coherente con uno mismo, por ejemplo: yo detesto el *rap*, y de repente debo promocionar discos de *rap*. Ahí yo debo de ser profesional con un producto, aunque no me guste, y de no manejarlo de acuerdo a sacar notas positivas, pero si a la gente que se lo dé tampoco le gusta el *rap*, pues le va a ir muy mal; en ese momento debe darse la función crítica. Ahora, considero que en dicha relación hay malos entendidos. Si se sabe usar los servicios de prensa en las disqueras y les cumples, siempre vas a tener las puertas abiertas, pero es vital trazar contacto. Muchos se quejan de que las disqueras no los pelan pero eso sucede porque no buscan la relación o creen que su periódico es el *City Times* o *La Mosca* es la *Rolling Stone* y se comportan como divas, eso no puede ser; lo que es la atención y buscar la relación algunos no lo hacen.<sup>457</sup>

José Nívar no es el único periodista que trabaja como promotor dentro de alguna disquera; se encuentra también el caso de Jorge R. Soto, que escribe en *La Mosca en la pared*, *El Financiero* y otros medios además de ser promotor en la compañía MCA de *Universal Music*; sin embargo, él se ha impuesto algunas opciones a fin de que su trabajo como promotor no interfiera con su trabajo como crítico.

---

<sup>455</sup> Rodrigo Farías citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 9.

<sup>456</sup> Víctor Ronquillo citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>457</sup> José Nívar citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 9.

Una de las reglas que me propuse es no escribir de los productos de la empresa, situación por demás difícil pues existen discos realmente buenos, pero por no levantar suspicacia he evitado reseñarlos; va con una ética profesional y de credibilidad que he tratado de formar desde que empecé a escribir de música. Sin embargo sí conozco gente que promociona sin recato alguno sus productos en sus espacios periodísticos y generalmente muy alejados de la supuesta objetividad.<sup>458</sup>

Otro caso que se ha establecido es el de la tan llevada polémica sobre el 'apoyar' al rock mexicano, suposición que sostienen unos como verdad única al mismo tiempo que se reciben múltiples beneficios por parte de las disqueras o de los organizadores de eventos precisamente por ese 'apoyo' otorgado.

El hecho de que en disqueras te den el disco sucede en todo el mundo. Con el sueldo actual sería imposible comprar novedades para comentarlas. Pero tampoco se puede aceptar que te den cinco discos y tengas que escribir de todos. Uno debe entender el mecanismo disqueras-público, donde el periodista es el enlace, a partir de lo anterior se debe desarrollar la crítica sin sentir ataduras de ninguna especie, en base a una ética forjada en tus propios principios; pero no al estilo de alabar todo para quedar bien y continuar con apoyos, como el caso de Ricardo Bravo (*Nuestro Rock*).<sup>459</sup>

Uno de los casos más interesantes en el ambiente de la prensa rockera mexicana es el protagonizado por la revista *Nuestro Rock*, publicación de la cual se habla mucho al referirse reiteradamente a este medio como un ejemplo de la corrupción que prevalece entre los medios y la industria discográfica. Esto ha generado opiniones como las de Magdalena G. Gámez que dice que "aún los proyectos planteados como independientes, como 'Su' Rock (que no *Nuestro*) de Ricardo Bravo, se empeñan en conservar su espacio haciendo pequeños favores. Es inaudito que la casa de Bravo se nos presente como un centro de investigaciones sobre rock en español".<sup>460</sup> Y hay más.

Hay mucha deshonestidad en el medio, mucha moralidad torcida, como lo ejemplifica muy claro *Nuestro Rock* y su premiación: llevan bastante tiempo entregando premios a las cinco mismas bandas. El oficio ofrece múltiples ventajas (discos gratis, camisetas, conciertos, drogas) a lo que accedes por el hecho de publicar en un medio y si aparte comprometes la opinión pues hay más opción de entrarle al manejo de los medios.<sup>461</sup>

Todos estos comentarios han originado una pugna visible y que se desarrolla en dos publicaciones especializadas en rock: *La Mosca en la pared* y *Nuestro Rock*. Ésta última ha acusado a la primera de haberse

---

<sup>458</sup> Jorge R. Soto citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 10.

<sup>459</sup> Hugo García Michel citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 10.

<sup>460</sup> Gámez, *op. cit.*, p. 17.

<sup>461</sup> Héctor Siever citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 10.

convertido en una trinchera desde donde se ataca, buscando destruir, al rock mexicano; reza uno de sus editoriales.

Quienes hayan fincado lo que tienen en la traición a otros,<sup>462</sup> sobre todo a sus amigos o a quienes confiaron en su buena fe (sic), no podrán más que disfrutar efímeramente de lo malhabido para luego ser perseguidos por un karma que tarde o temprano les pasará la factura. Estos personajes constituyen un cáncer que, como de cualquier otro ámbito, deben ser extirpados para siempre de Nuestro Rock.<sup>463</sup>

Todo el texto estaba haciendo alusión a los colaboradores y, en particular, a la dirección de *La Mosca*. Éstos respondieron el editorial de *Nuestro Rock* con una nota que decía lo siguiente:

Aparte la dudosa y confusa sintaxis de su texto, ¿qué es lo que pretende Ricardito? ¿A quién o a quiénes está amenazando? ¿De modo que hay que 'extirpar' a los 'traidores'? ¿Extirparlos cómo, de qué manera? ¿Acaso con un puñal como el que ilustra su editorialito? ¿Y quién va a determinar quienes son los 'traidores' para luego extirparlos? ¿El director de *Nuestro Rock*, autoconstituído en Gran Inquisidor? ¿Se encargará personalmente del asunto o está dando ideas para que algún fanático de su calaña se encargue de acabar con ese 'cáncer' que, según él, está formado por todos aquellos que tienen la osadía de criticar al rock que se produce en nuestro país? Con su actitud fascistoide, Bravo se pone en evidencia y muestra una de las razones por las cuales el rock en México no ha logrado superar sus complejos infantilistas, victimistas y miserabilistas: la absoluta e infinita imbecilidad de sus defensores a ultranza, de sus niños héroes de pacofilla, de sus panegiristas patéticamente oligofrénicos.<sup>464</sup>

*La Mosca en la pared*, junto a otra publicación menos conocida, pero igualmente atacada, *Corriente Alterna*<sup>465</sup> han sido fuertemente criticadas

---

<sup>462</sup> El que escribe supone que esta afirmación inicial se debe a que, en un principio, Ricardo Bravo era parte del equipo que trabajó para que *La Mosca en la pared* saliera a la circulación, y fue desplazado, según los periodistas de *La Mosca*, porque quería otorgar 'apoyos' a músicos que ni siquiera estaban dentro de los terrenos de rock (según los periodistas de *La mosca* 'con él todo valió madres cuando decidió eliminar un reportaje de Metallica para meter otro de Alejandro Lerner que quién sabe qué cosa le había dado por echarle sus porras'. Consúltese para mayor información: Fernando Rivera Calderón, "Algo sobre *La Mosca*", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, pp. 8-9.

<sup>463</sup> Ricardo Bravo, "Editorial", *Nuestro Rock*, número 50, p. 7.

<sup>464</sup> "Ojo de Mosca", *La Mosca en la pared*, número 26, noviembre - diciembre de 1998, p. 9.

<sup>465</sup> "Hay una publicación digna del elogio: *Corriente Alterna*, dirigida por Sergio Monsalvo, iconoclasta al que con gusto le crucificarían músicos (roqueros mexicanos) y escribidores ('críticos' mexicanos). *Corriente Alterna* es una publicación que no se limita al rock sino a todas sus posibles ramificaciones y a las músicas con que se ha desarrollado paralelamente, tanto en México como en el extranjero. La edición es

por presentar en sus contenidos análisis que, en muchas ocasiones, hacen aparecer al rock mexicano como una manifestación musical con múltiples defectos y limitaciones. Las respuestas no se hacen esperar y variados críticos la acusan de tener entre sus colaboradores a varios integrantes del *Comando Bonzo* y de buscar, a toda costa, destruir al rock mexicano. Al respecto, *La Mosca* responde.

A menudo escuchamos comentarios que cuestionan el hecho de que nuestra revista no apoye al rock nacional. Se afirma incluso que somos 'enemigos' del mismo y que en lugar de criticarlo deberíamos impulsarlo. Opiniones respetables pero que, a nuestro modo de ver, parten de un supuesto falso: el del pretendido apoyo que una publicación como *La Mosca* debería dar al llamado rock mexicano.

La labor de una revista debe ser esencialmente periodística. Esto implica informar y opinar por medio de reportajes, entrevistas, crónicas, columnas, artículos editoriales, etcétera. Pero una revista —y en este caso una revista de rock— no tiene por qué apoyar a nadie. ¿Apoyar desde nuestras páginas al rock hecho en nuestro país? No, de ninguna manera. Esa es labor de promotores, empresarios, manejadores y disqueras, que para ello están. En cambio, la tarea de un órgano que se quiere periodístico es muy otra. Los músicos cuentan con nuestra publicación para dar a conocer lo que son y lo que hacen, sí, pero al mismo tiempo están sujetos al escrutinio de críticos y comentaristas especializados, cuyas opiniones —subjetivas por necesidad— forman parte intrínseca de la labor editorial.

Resulta lamentable que a estas alturas aún no se entiende la importancia de la crítica y su papel formativo e informativo. Ser crítico no significa ser enemigo, como ser panegirista no implica ser 'amigo'. En *La Mosca* estamos convencidos de la dirección que hemos seguido desde nuestro primer número y no la cambiaremos por una línea que, sin duda resultaría más cómoda y convenenciera, como la de decir que todo en el rock nacional es maravilloso, que 'nuestro rock' está a la altura del de cualquier parte del mundo y demás mentiras repetidas hasta la náusea por tantos medios que lo único que buscan es quedar bien con los grupos y las disqueras.

El único compromiso que tenemos es con la inteligencia del lector y con la certeza de nuestra verdad. Tienen razón: nosotros no apoyamos al rock hecho en México, (ni al de ninguna otra parte), sólo intentamos hacer periodismo a partir de él.<sup>466</sup>

A pesar de existir un gran número de personas que escriben sobre rock mexicano, pocas son las que lo hacen con conocimiento de causa. La mayor parte de estos escritores es gente sin preparación y sin los

---

artesanal, sin fotografías, de tiraje limitado y que corre de mano en mano. Cuaderno ejemplar desgraciadamente destinado a muy pocas personas", Durán, *op. cit.*, p. 81.

<sup>466</sup> "Ojo de Mosca", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 13.

conocimientos culturales a nivel general como para poder llevar a buen fin un texto crítico. Este fenómeno, la proliferación de escritores acerca del rock, lo explica mejor Sergio Monsalvo.

Por otro lado, y en cuanto al trabajo crítico en sí, desde el comienzo de la década de los noventa —debido a la por fin constante realización de conciertos masivos— ha habido una explosión demográfica extraordinaria de comentaristas del género rockero. No obstante, la calidad no ha correspondido a la cantidad. A flote han quedado, desde estos años, sólo aquellos con una larga trayectoria dentro del medio; aquellos que durante tantos años de vacas flacas no abandonaron ni la obsesión ni la pasión por el rock, así como tampoco la disciplina de la escritura, de la recopilación informativa, auditiva, de experiencias. Preparación que se ha manifestado con la consecuente legitimación por parte de los lectores, con quienes finalmente se tiene la responsabilidad. De manera lamentable son pocas las firmas a las cuales acudir por un juicio de valor o por información fidedigna.

En su mayoría, los comentaristas de la prensa con respecto al rock son improvisados, con una carga de ignorancia supina en todos los sentidos; con escasa o nula profesionalización, raquíticos instrumentos de trabajo, y con ello me refiero a limitaciones de lenguaje y tecnología; limitaciones cognoscitivas de la realidad social en las que se circunscriben las distintas tendencias musicales; limitaciones de cultura general o de acercamiento interdisciplinario. Muchos de ellos no tienen formación periodística o pertenecen a otras ramas y por casualidad, puntada o por unos boletos le entran a escribir de música.

Son en general personas sin bagaje cultural necesario para distinguir la historiografía del mero chisme; un disco de otro; el devenir de los géneros o la simple formación de un grupo. También los hay que, por intereses creados con músicos, disqueras, tiendas u organizadores de espectáculos, son capaces de tergiversar la realidad, de recomendar basura, de avalar fraudes al público, de poner en entredicho el oficio periodístico. Por otro lado, la prensa escrita ha sido, merced a los comentaristas preparados, la única opción en estos años del noventa para acceder a lo actual, al desarrollo musical del mundo, a su análisis. E insistiré en ello siempre que pueda: al rock en México lo han hecho los escritores especializados, no los músicos.<sup>467</sup>

Las reflexiones de Monsalvo, parecen ser confirmadas por otros críticos que afirman que en México los nombres de verdaderos críticos se reducen a unos cuantos nombres.

Al volverse el rock más un fenómeno musical que un fenómeno contracultural se perdió un poco la capacidad de interlocución con los críticos, se volvió menos interesante como tema. Es por ello que al nombrar

---

<sup>467</sup> Monsalvo, *op. cit.*, p. 15.

a los críticos de rock se llega generalmente a los mismos desde hace veinte años: José Agustín, Oscar Sarquíz, Xavier Velasco. Creo que existe un vacío de reflexión en torno a este tipo de música.<sup>468</sup>

Y hay por último los que llegan al radicalismo de decir que en México no existe crítica musical.

En mi concepto la crítica es bastante pasiva, tendenciosa, intelectualmente bastante frívola. En realidad la crítica es medio innecesaria porque la música es tan abstracta que se rige por el gusto. En general hay intentos, aunque si se trata de ser tajante se podría decir que no hay crítica musical en México.<sup>469</sup>

Éste es el panorama de la crítica rockera en México. Un ambiente lleno de pasiones, reivindicaciones, fanatismos, corrupción, pleitos personales o institucionales y un sinfín de características. Sin embargo, se escribe de rock de manera intensa y numerosa; entre las publicaciones que podemos mencionar que entre sus contenidos incluyan reflexiones en relación al rock mexicano de los noventa están: *La pus moderna*, *Graffiti*, *La regla rota*, *La guillotina*, *Moho*, *Corriente Alterna*, *La Mosca en la Pared*, *Generación*, *Rock Press*, *Rock Pop*, *Entremés*, *Conecte*, *Banda rockera*, *Código Rock*, *Nuestro Rock*, *Topodrilo*, *Switch*, *Rock América*, *Rock en Español*, *El gallito inglés*, *El laberinto urbano*, *Viceversa*, *Pulse! México*, *Ruido*, además de las innumerables publicaciones independientes y subterráneas que circulan de mano en mano, los fanzines. Los periódicos diarios, en su totalidad, incluyen esporádicamente, y repartidos entre la sección de espectáculos y la cultural, comentarios e información sobre rock mexicano.

Podemos mencionar, con riesgo de olvidar a alguien, los nombres de los críticos que se han logrado crear un nombre a través de su escritura (los mismos críticos de rock lamentan que no exista un equivalente a Jorge Ayala Blanco para la crítica rockera): Hugo García Michel, Óscar Sarquíz, Víctor Roura, Carlos Chimal, Rafael Vargas, Juan Villoro, Xavier Velasco, José Xavier Návar, Alain Derbez, Sergio Monsalvo, David Cortés, Jorge R. Soto, Arturo Saucedo, Ignacio López Velarde, Antonio Malacara, Naief Yehya, Jordi Soler, José Luis Paredes Pacho, José Agustín, Ricardo Bravo, Rodrigo Farías, Benjamín Anaya, Mauricio Bares, Rogelio Villarreal, Víctor del Real, Federico Bonasso, Magdalena G. Gámez, Fernando Rivera Calderón, René Franco, Jairo Calixto Albarrán, Alejandra Tovar, Patricia Peñaloza, Héctor Siever, Rogelio Garza, Ernesto Vargas, Federico Arana, Adriana Díaz Enciso, Marisol Rueda, entre muchos otros.

---

<sup>468</sup> Juan Villoro citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 9.

<sup>469</sup> Fernando Rivera Calderón citado por Jorge Acuña, *op. cit.*, p. 9.

De la crítica de un disco dependen muchas cosas, aunque no todas. No es lo mismo que te digan que un disco es malo a escucharlo por ti mismo y juzgarlo. Es ahí donde la palabra escrita pierde sentido y es entonces cuando nos montamos temerariamente en las ondas hertzianas.

#### 4.5 Hertzianerías rocanroleras: la radio

El papel de la radiodifusión en el mundo de la música es hartamente notable. Durante la mayor parte de su existencia, la radio ha sido un canal por el cual la gente se entera de las últimas novedades musicales que se pueden obtener en el mercado. A través de campañas publicitarias o de gustos del público, la radio que transmite música regularmente dirige sus transmisiones a un auditorio específico, para de esta manera tener centralizado su campo de acción en determinado tipo de música.

Sin embargo, no debemos olvidar que decir a los potenciales consumidores que escuchen un disco nunca será lo mismo que lograr que lo oigan. Para vender un bien cultural como lo es el disco de rock, las compañías tienen que conseguir que el público oiga su sonido y una de las formas más efectivas es a través de las estaciones de radio, (un) canal de transmisión cultural del rock.<sup>470</sup>

Un elemento importantísimo dentro de la lógica de la radiodifusión es el que representa el locutor—programador de radio (*discjockey*), el cual muchas veces tiene la oportunidad de dar a conocer nuevos proyectos musicales, convirtiéndose en una especie de gurú para los nuevos grupos.

Son muy pocas las estaciones de radio que programan rock y aún menos los locutores que le apuestan al rock mexicano. Lalo, baterista de La Reta, opina: Para que te programen en la radio sólo hay de dos. Una es que tengas un paro (apoyo, ayuda, contacto, 'palanca') y otra es que toques chingonísimo. A nosotros nos recibió el Renegado en Órbita 105.7, como ya lo conocemos nos ha programado...<sup>471</sup>

Sin embargo, el papel del *discjockey* o del locutor de radio es limitado. Si bien a inicios del movimiento de rock tuvieron un papel decisivo para el desarrollo de este género musical (el caso de Alan Freed es el ejemplo), en la actualidad no tienen el poder de decidir qué es lo que se va a programar al aire. Por lo regular, los locutores siguen lineamientos empresariales o indicaciones de la dirección acerca del perfil de la emisora, perfil que rara vez es cambiado por un locutor.

---

<sup>470</sup> Garay, *op. cit.*, p. 59.

<sup>471</sup> Pérez, *op. cit.*, p. 23.

El *discjockey*, aun si puede ocupar un puesto clave en la estructura de la toma de decisiones dentro de la emisora, no deja de ser un empleado de la estación de radio, de tal suerte que si no programa lo que el auditorio reclama, los *raatings*<sup>472</sup> pueden descender y dejará de cumplir el objetivo de su trabajo: conseguir el mayor número de radioescuchas. No olvidemos que las estaciones comerciales obtienen sus mayores ingresos económicos gracias a la venta de anuncios publicitarios de una gran variedad de mercancías —desde jabones hasta papas fritas—, y las empresas pueden llegar a pagar grandes cantidades de dinero por sus comerciales si los *raatings* de las estaciones son lo suficientemente altos. En esta perspectiva, la política de las estaciones de radio es lograr un formato y una estrategia de programación musical que atraiga el mayor número de oyentes y anunciantes. Para hacerlo exitosamente dependen del tipo, calidad y cantidad de los productos de la industria discográfica.<sup>473</sup>

Sin embargo, existen diversos mecanismos mediante los cuales, las compañías discográficas logran que las estaciones de radio programen sus productos. Algunos de estos mecanismos son considerados ilegales en varios países, el más común es la *payola*, término con el que se define al soborno que reciben las estaciones de radio para programar a determinado artista de manera constante a fin de aumentar las ventas del disco de éste.

El principal problema de las compañías disqueras y de los músicos es que no controlan las estaciones, y los intentos de las compañías por controlar la emisión de discos, pagando directamente al *discjockey*, al productor, o a los dueños de las radiodifusoras el llamado *sobre* o *payola*, en muchos países es ilegal, aunque no quiere decir que no exista; o bien que se haga uso de otros medios para conseguir que las estaciones programen los discos de las compañías, como por ejemplo: fiestas, comidas, obsequio de discos, participación de los *discjockeys* o gerentes y propietarios de las radiodifusoras en los Consejos de las compañías disqueras, etcétera.<sup>474</sup>

En México, los mecanismos no se diferencian demasiado. Aunque la mayoría de las estaciones aseguran ser inocentes en cuanto a recibir la *payola*, reciben apoyos de otro tipo, lo que viene a tergiversar la naturaleza objetiva de un programador de radio. Los programadores de radio de tres estaciones rockeras en México responden a la pregunta ¿Existe la *payola* en sus estaciones?

Rubén Martínez, director de programación en *Órbita 105.7 FM*: No mira... en realidad la *payola* existe, es como un secreto a voces. Existe pero en *Órbita* no. Yo he sabido cosas que te dicen, que les dan un carro,

---

<sup>472</sup> Índices de audiencia, cantidad de público que está observando o escuchando determinado programa.

<sup>473</sup> Garay, *op. cit.*, p. 59.

<sup>474</sup> *Ibid.*

televisiones o hasta les han llegado a regalar casas. Lo que nosotros recibimos, si tú lo quieres llamar *payola*, son promociones, es decir, mandamos hacer mantas de la estación, para tener presencia en el Autódromo o en el Palacio de los Deportes; las mantas cuestan y yo prefiero decirle a la compañía: hazme una manta de 9x9 y yo te sigo apoyando'.

Manuel Fernández, director de programación de *Óxido 1180 AM*: '(con las disqueras) es una relación de trabajo, si ellos te vienen a ofrecer un tema, entonces yo decido que tipo de temas y cuáles no. En mi caso te puedo hablar de que las cosas son así, si tengo el tema y si sé que definitivamente no es el perfil de mi estación, no toco. Si uno quiere que el proyecto crezca, no se debe de perder la directriz de la música. No es que a mí me guste; es que le tienes que gustar a la gente que te está escuchando. Tienes que valorar el producto en función de esta regla fundamental. Y si de plano las disqueras te ofrecen cosas que ni al caso, ni modo, no se programan y no pasa nada. [...] La payola implicaría que te vendieras y que anteponeieras (sic) el interés fundamental de la estación por un interés propio. Puedes ver que gracias a esto muchas estaciones poco a poco empiezan a caer porque comienzan a tener compromisos que no van, uno siempre debe tener la idea de que tu público es el primero y lo demás no cabe. El público es el que te hace y te deshace.

Gerardo Fabres, director de programación de *WFM 96.9 FM*: 'Hay gente que trabaja en las disqueras y colabora con nosotros pero tratando de que sea muy equitativo y realmente no porque seas disquera y porque vienes a proponernos material nuevo, lo vamos a apoyar. No existe el 'oye, quiero que me programes este material'. Así pasa con muchísimas disqueras que llegan todos los días a ofrecernos nuevos discos, pueden ser grupos muy buenos como Oasis que son muy buenos, pero no va mucho con el formato de la estación, aunque sí los programamos de vez en cuando porque es música que le gusta a mucha gente pero nada más. (Con la *payola*) Desgraciadamente en el formato inglés que nosotros manejamos no se da eso. En español sí, porque es otro vínculo, como ejemplo está Luis Miguel que a lo mejor vende 5 millones de discos en México y a la disquera sí le interesa mucho promocionarlo, porque tiene que vender cierto número de copias a como dé lugar. También en las estaciones en español existe una alta rotación de X temas por lo mismo. Aquí lo más alto de rotación<sup>475</sup> es de tres veces en grupos como U2, Alexia, etc. Lo que hacemos es tratar de poner en alta rotación a grupos que no tienen disquera; todos los grupos que estamos trayendo de *dance* europeo no tienen disquera en México.<sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> Nombre que se otorga a la frecuencia de programación de una canción determinada, la unidad de tiempo generalmente utilizada es una hora.

<sup>476</sup> Zuleika Déciga, "La payola: todos saben qué es, pero nadie la recibe", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, pp. 20-21.

La historia de la radio rockera en México comienza en los años cincuenta cuando las estaciones Radio Mil y Radio Éxitos comienzan a programar rock. En la década siguiente aparecen *Radio 590* y *Radio Capital*, mientras en los setenta *Radio Universidad* y *Radio Educación* emitían el excelente programa *El lado oscuro de la luna* de Juan Villoro y Alain Derbez. Ya en los ochenta surgió *Espacio 59* y *Rock 101* dirigida por Luis Gerardo Salas y que se convirtió en un parteaguas para el rock mexicano. En los noventa las estaciones de radio que programan rock mexicano<sup>477</sup> regularmente se pueden contar con los dedos: *Rock 101* (desaparecida hacia 1996), *Radiactivo 98.5*, *Órbita 105.7* (antes *Stereo Joven* y después *Conexión Acústica*), *WFM 96.9*, todas ellas en la banda de Frecuencia Modulada y *Óxido 1180* en AM. Esto, hablando de estaciones con estructuras comerciales, pues tanto *Radio UNAM* como *Radio Educación* y un sinnúmero de radios comunitarias o estudiantiles se dedican a transmitir en sus espacios muestras de rock nacional.

La radiodifusora más importante (o al menos la más influyente) en la década de los noventa es *Rock 101*, nacida en 1984; Luis Gerardo Salas nos explica el propósito de su creación:

En 101 desde un principio tratamos de hablar el lenguaje de los jóvenes, cosa que no hacían las otras estaciones dedicadas a ellos. Se trajo música de los Estados Unidos para crear nuestros propios éxitos. La premisa era salir, llevar la radio a todas partes. Surgieron cosas tan significativas como 'la idea musical', una aportación intelectual al universo de la música, programas como 'Utopía', 'Mujeres y rocanrol' y muchos más que conformaron una especie de enciclopedia radiofónica del rock. Aún después de que desapareció, sigo creyendo en el concepto de *Rock 101*, porque tenía fines más allá de los meramente comerciales.<sup>478</sup>

Sin embargo, a fines de los ochenta y principio de los noventa, no todos opinaban lo mismo acerca de tal estación, escribe Xavier Velasco:

Ya entradillos los ochenta varios niños chistositos aparecieron en el 101 del FM con una estación cien por ciento roquera y con ciertas pretensiones culteranas, el rock ya no era en México una cosa subterránea y escucharlo era la mejor manera de cuchiplancharse a la compañera de pupitre. *101* llegaba con toda la fuerza de la lógica. Como llegan al cine Latino las películas que ya ganaron óscaros. Sin embargo, no hay que olvidarlo: *101* nació en el país de Raúl Velasco, ese mítico lugar donde la palabra rock se asocia, durante los setenta con la orquesta de Pepe González reventándose *La plaga* en un bodorrio y, en los ochenta, con Menudo, Luis Miguel, Timbiriche y demás deyecciones de Luis de Llano y proxenetes que lo

---

<sup>477</sup> Las estaciones referidas se encuentran en su totalidad en la capital del país, lugar donde es más visible el fenómeno que estudiamos.

<sup>478</sup> Luis Gerardo Salas en entrevista para Ernesto Vargas, "La radio juvenil en México: una chafez", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, p. 12.

acompañan. Así, en un país donde hacer rock es dejarse padrotear por la televisión privada, los de *101* llegan pretendiendo, con la pedantería de un adolescente que apenas leyó *Siddharta*, ser honestos. [...] Pero, cómo ignorarlo, algo apesta: [...] Apesta la prepotencia chiíta de los de *101* que no sólo se van haciendo viejos sino que, comandados por un niño que se sabe dueño de la pelota, juegan nada más a lo que él se le ocurre. Y él, por cierto, no es rico en imaginación.<sup>479</sup>

De la misma época en la que surge *Rock 101* es una emisora también desaparecida: *Espacio 59*, una estación que desde la guerrilla de la Amplitud Modulada mandaba sus mensajes rocanroleros hacia el espacio. Muchos de los grupos de rock mexicano que nacían en los albores de la presente década vieron (o escucharon) sus trabajos por primera vez en el 590 de la AM.

Apesta la Frecuencia Mierdulada. El rock ya es cosa popular, cosa rentable. Angeliquita Vale y Luis Gerardo Salas ven venir la prosperidad a sus cuentas maestras. Mientras, en el anonimato de la no-rentabilidad decidida por esta bola de ojetes pusilánimes y oportunistas los grupos de rock se multiplican como virus. Tal vez de cada diez hay uno solo interesante, pero esos diez nacen todos los días. Para escucharlos, jóvenes y señoritas, para conocerlos a ellos y a muchos subterráneos, sin pretensiones eruditas involuntariamente cómicas ni mamonerías a lo Cachún-Cachún, existe un solo aparador. Ajá mis cuates, hemos sido engañados otra vez: compramos nuestro radio F.M. a lo pendejo, porque el reventón, el único nuevo, fresquecito y ponedor, anda en un rumbo insospechado, despreciado y desolado, conocido por el populacho como Amplitud Modulada.

*Espacio 59* se llama el lugarcito, una estación hija de *101*, con la pequeña diferencia de que aquí, para ser locutor, no le exigen a uno ser bien mamón. Como *101*, *Espacio 59* tiene la hermosa fama de no aceptar sobornos de las disqueras. Pero van más lejos: *Espacio 59* es el hogar de los sin-hogar, esos grupos que andan rolando por la ciudad sin contrato en disqueras, o con contrato en Polygram, que es peor. Grupos que uno vio en LUCC o en Rockotitlán, grupos que andan en la calle. [...] Allí se escuchó a Caifanes antes de que su disco rolara entre nosotros. Allí se escucha no lo Establecido por las Normas, sino lo parido por la calle. Es allí donde hay gente tomando riesgos. Donde los más ingenuos son los más chinguetas. Donde el personal recibe el rockcito más genuino de la radio. Tal vez el *59* no tiene la, digamos, Infraestructura Intelectual del *101*, donde a veces se hacen cosas tan escuchables como 'El Noveno Agujero'. Tal vez les falta en sofisticación lo que les sobra de inmediatez. Tal vez la calle no sea todo el mundo. [...] Si en lugar de artículo esto fuera un telegrama escribiría que,

---

<sup>479</sup> Xavier Velasco, "En cosas de radio, la banda manda", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 58.

por ahora, uno sintoniza F.M. para oír lo que ya conoce. O se va al 59 de A.M. para descubrir algo que, en una de éstas, es nuevo.<sup>480</sup>

*Rock 101* tuvo más vida que *Espacio 59*, que no pasó de los primeros años de esta década. *Rock 101*, sin embargo, se mantuvo como una de las opciones más frescas de la radio hasta su cierre, por demás polémico y criticado, el 6 de agosto de 1996. La llegada a su fin desató una ola de reclamos y hasta un concierto en pleno Insurgentes para que se echara atrás la decisión. No fue así. Iñaki Manero, uno de los locutores más influyentes de la última generación de locutores de *Rock 101*, narra el fin de dicha emisora apenas un mes después de ocurrido.

Hace año y medio, por la fusión comercial entre Núcleo Radio Mil y Plataforma Somer (dueño de *Stereo Cien*) entró una nueva directiva, más interesada en el aspecto comercial de las estaciones que en el contenido radiofónico. Sin poder soportar esta presión, Jordi Soler, quien fungía como director de *Rock 101*, salió en julio de 1995 y fue sustituido por Edilberto Huesca, que sin tomar en cuenta al equipo, colocó en la selección de la música a su hijo Germán, quien además de programar *Stereo Cien* reconocía no saber 'nada' de rock. A partir de entonces todo fue negociar, pues con el pretexto de que la emisora ya no vendía publicidad porque la música que se tocaba era 'muy violenta' (cuando en realidad los agentes hacían una pésima comercialización) se empezaron a meter las canciones que todo mundo programaba, en vez de fabricar sus propios éxitos como lo había hecho siempre. En cada junta los directivos exigían subir los *ratings*, pero las peticiones de mejor equipo por parte de los locutores nunca fueron atendidas. Los promotores de antros preferían acudir a *Radioactivo* o a *Órbita 105*, ya que por promover cada evento en *Rock 101* la gerencia les exigía porcentajes absurdos de las ganancias.

Un día me enteré por fuera de Radio Mil que a la estación le quedaban cuando mucho dos semanas de vida. El director ordenó a los chavitos de 'La Ruleta' (un nuevo programa) que no nos avisaran a Clauzzen ni a mí del cambio que se preparaba, a uno de ellos le propusieron ser la voz oficial de la nueva estación. Fui con el licenciado Salas Peyró, presidente de Núcleo Radio Mil y le dije qué nos habían ocultado. La propuesta que nosotros hicimos fue que Germán Huesca dejara de programar *Rock 101* y que se nos dieran tres meses de prueba, pero ya con amplia libertad para hacer las cosas. Los siguientes días fueron terribles hasta que les dije a los chavos: la estación no tarda en acabarse, ustedes consideren si se quieren ir o, sin la menor represalia, quieren quedarse y se acoplan al nuevo formato de la emisora. Algunos dijeron que lo iban a pensar. Un miércoles, yo me despedí en 'Los cuernos de la luna', porque no quise esperar a que ya no me dejaran entrar a la cabina. El martes seis, al mediodía, hablaron con nosotros para decirnos que nuestra propuesta no cabía en el nuevo

---

<sup>480</sup> *Ibid.*

formato. El sindicato trató de que saliéramos lo más dignamente posible. Salimos Lucila, Clauzen, Guillermo Fernández y yo.

[Los ejecutivos de Radio Mil] nunca se dieron cuenta de que estaban sentados en una mina de oro. En mucho tiempo no quisieron escuchar los *demos* de programas nuevos que les presentamos. Como personas los respeto, pero me parece poco ético no avisar a un empleado que su chamba está en riesgo, hacer las cosas por debajo del agua. [...] Tal parece que *Rock 101* ya tenía desde hace tiempo firmada su sentencia de muerte.<sup>481</sup>

Otra de las emisoras que en los noventa trabaja con rock mexicano es *WFM 96.9*, emisor del grupo Radiópolis perteneciente a Televisa y que representa la estación más comercializada y ecléctica de todas las que se dedican a tocar rock en sus espacios. Preponderantemente programa rock en inglés y música 'de vanguardia' como se le ha dado en llamar a la música electrónica o ambiental, sin prestar demasiada atención al rock en español o mexicano, aunque es incluido esporádicamente. Sin embargo, *WFM* creó escuela en diversos sentidos, como la forma de presentar sus promocionales o el estilo de sus locutores. Sin embargo, sería superada por un proyecto que tenía entre sus filas a ex integrantes del equipo *WFM: Radioactivo 98.5*.

*Radioactivo* nace en el tercer año de la década con la consigna de crear una radio diferente e innovadora. He aquí lo más sobresaliente de su historia.

*Radioactivo* inició con la honestidad que caracteriza a los proyectos jóvenes, como puede recordarse en el efervescente pésame que lanzó aquel 20 de junio de 1992 a las 21:13 hrs, instante del cambio de estación primavera-verano, 'a las estaciones que creen más en llegar a ser las número uno que en su público, a las de plástico'. Las voces de Mauricio Cantù, Gabriela Martínez, Cecilia Pérezgasga y Edgar David Aguilera nos acompañaron en programas como 'Puerto Caribe', 'Altermix' y 'Los espaciales de los martes'. Poco después se recurrió a las habilidades de Arturo Pérez Gavito, ex *WFM* y actual director de Universal Music, para lograr una excelente programación que ofrecía en cualquier momento del día buena música de las últimas dos décadas, allanando el terreno para el 21 de mayo, fecha del relanzamiento de Martín Hernández con aquel célebre promo que invitó a la audiencia a votar a favor o en contra de su regreso.

Así iniciaba la época más inteligente de la estación, logrando un nivel adecuado entre lo serio y lo absurdo, considerando verdaderamente a los radioescuchas, como lo fueron las promociones para verdaderos fanáticos en pleno *boom* de los conciertos en el DF, además de ofrecer programas especializados como 'El Dinosaurio', 'Cinematico', 'La

---

<sup>481</sup> Iñaki Manero en entrevista para Ernesto Vargas, "*Rock 101, requiescat in pace* (nos siguen pegando abajo...)", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, p. 16.

Escuelita', 'La semana de entrevistas' o 'México en vivo', lo que además coincidió con el nacimiento de formas de comunicación como *Viceversa*, el periódico *Reforma* y la misma *Mosquita*.

Sin embargo, un enigma sin resolver inició cuando la fecha del primer aniversario se trasladó al día en que Martín Hernández había reaparecido al aire y como anécdota quedó la fallida transmisión en vivo del concierto de Phil Collins, marcando el inicio de la decadencia del 98 ½. Comenzaron programas como 'Radiotomía', producido por Edmundo Navas (director de Opción Sónica); 'Rockactivo' con Giselle Trainor, 'Radio Virtual', 'Powermix', 'El Mañanero' con Aleka Vial, Sonia Orgado, Raúl David y José Enrique Fernández. A pesar de estas novedades, la soberbia llegó muy pronto a la emisora, pues como suele pasar en todas las estaciones, empezaron a creer que sabían perfectamente lo que quiere el radioescucha; la gente resintió este desprecio y se los devolvió cambiándole. Para colmo, debido tal vez a la crisis económica y en plena imitación de *Alfa 91.3* la programación se llenó de *dance* y de la voz de Hernández, hasta su salida en febrero de 1996, cuando su lugar fue ocupado por Olallo Rubio, quien debutó con 'FT, la frecuencia del tiempo', una producción que pretendió ser una crítica de la radio y resultó ser menos contundente de lo que dejaban oír los preventivos. Poco después, la estación comenzó a repuntar mediante campañas como 'Director de Radioactivo por un día' (una pifia), la transmisión en vivo de Woodstock '94, los 'Juguetes radioactivos' -que según el director de la estación 'a veces definen una posición política' (!)-, 'Pasajero radioactivo a Sarajevo' y el enlace *Radioactivo-WFM*, tal vez lo único digno de recordarse por las perspectivas que abrió.

De esta forma, la emisora se convirtió en lo que es hoy día: la opción roquera menos peor del cuadrante, debido no a la cantidad de locutores que mantienen al aire todos los días, mucho menos a su agu(a)da inteligencia (salvo el caso de Fernanda Tapia), sino a la aridez que el cuadrante padece.

Actualmente sigue una línea que quiere parecer de izquierda de la Colonia Condesa pero se queda en furibunda protesta de ceuista desengañado, cosa que también *Rock 101* tuvo que padecer en la decadencia de su primera etapa. Así lo demuestran sus intenciones de hablar acerca de Chiapas,<sup>482</sup> del Che Guevara (¡hay que estar *in!*), el emplear a Cuauhtémoc Cárdenas, Carlos Monsiváis y Daniel Giménez Cacho para identificar la estación. No nos tragamos el cuento. Mientras los directivos sigan con sus poses vanidosas, minimizando las ideas que los

---

<sup>482</sup> En febrero de 1998, un grupo de simpatizantes del EZLN tomaron las instalaciones del Grupo Imagen, sede de *Radioactivo* y *Pulsar FM*, para protestar por la matanza de indígenas en la población de Acteal en Chiapas lo que originó una intensa movilización policiaca. Las cosas terminaron en un susto para los trabajadores de la mencionada empresa y en Cuauhtémoc Cárdenas fungiendo como mediador en este incidente, el cual no pasó a mayores.

radioescuchas les proponen, serán otro más de los demasiados vehículos de entretenimiento que existen, perderán más *rating* y se verán más obligados a depender de las compañías disqueras y a seguir ejercitando su humor pseudoácido, para tener cautiva a una audiencia que a cambio de su valiosa atención recibe los espejitos que caen de la ropa de una *vedette*.<sup>483</sup>

Sin embargo, la emisora que más ha programado rock mexicano en sus espacios es *Órbita 105.7*, un proyecto que surge en 1995 y que a la fecha, se mantiene como una de las emisoras con mayor *rating* dentro del cuadrante del rock. Desde su aparición, la emisora se caracterizó por su rápida escalada en las posiciones de audiencia. La historia la platica Jorge R. Soto.

En el mes de mayo de 1995 tomó posesión del cargo como director de la estación *Conexión Acústica* el señor Aníbal Córdoba. Con este movimiento, se inició una sacudida en la emisora dependiente del IMER. La mayor parte de los programas y conductores de los mismos fueron retirados del aire y empezó, de esta manera, una serie de periodicosos en contra de la medida (patadas de ahogado de quienes salieron) y un fuerte proceso de reestructuración. La emisora se encontraba en aquel momento en el lugar 23 de las listas de audiencia y el panorama no resultaba muy promisorio que digamos. Poco a poco se fueron incorporando personas que aportaron ideas para conformar la programación, que empezó a llamar la atención de un auditorio eminentemente joven. Uno de los cambios fue el de un nombre que identificara los cambios que se estaban sucediendo al interior de la empresa, así nació *Órbita 105.7*.

A esta modificación nominativa le siguieron la elaboración de originales anuncios que identificaran la nueva cara de la estación ('promos' que les dicen) y la inclusión de programas especializados en determinado tipo de música. Con pocos recursos económicos y bastante imaginación, la estación empezó a ascender peldaños en las listas de audiencia y, en un brinco sorprendente, logró apoderarse del séptimo lugar, por arriba de estaciones como *WFM* o *Radioactivo*. De esta manera, *Órbita 105.7* apareció en el mapa para anunciantes, disqueras y otros interesados en el tema. ¿Cuál es el secreto de este éxito? Quizá una de las razones principales tenga que ver con el hecho de que la programación es sencilla y directa, sin mayor complicación o pretensiones (nada de ecos y otras faramallas). Esta labor es llevada a cabo por Juan Carlos Miranda y Alfredo Martel, quienes incluyen preponderantemente rock en español (un setenta u ochenta por ciento) y algunos programas especiales que han captado la atención de la audiencia; tales como son los casos de 'La Otra Cara del Rock' (música en español de antaño), 'Sólo rock' (música en español de 1990 a la fecha) o

---

<sup>483</sup> Ernesto Vargas, "¿Qué pasó con Radioactivo?", *La Mosca en la pared*, número 23, julio de 1998, p. 32.

'Back in time', emisión nostálgica que recicla el rock en inglés de todos los tiempos. Como puede apreciarse, la falta de complicaciones, el lenguaje directo y la ausencia de pretensiones grandilocuentes han hecho que *Órbita 105.7* sorprenda a propios y extraños con su vertiginosos ascenso.<sup>484</sup>

Otra de las emisoras que se han hecho de un lugar en el cuadrante rockero es, sin duda alguna, *Óxido 1180*, nacida en noviembre de 1996<sup>485</sup>, radio que se transmite en AM y que cuenta ya con un auditorio más o menos constante. A pesar de que muchos de los colaboradores de esta estación trabajaban en *Órbita*, la emisora tiene su propio estilo y según dicen, está dirigida a un público diferente.

Y como en los mejores tiempos de *Radio Capital y Espacio 59* (y más atrás *La Pantera* y *Radio Éxitos*), el rock se vuelve a escuchar por monoaural por la frecuencia de los 1180 khz de AM. Es *Óxido*, llegando a los sectores a los cuales quienes estudiaron maestrías y doctorados llamarían 'más desprotegidos de la población' (a nosotros los pobres, vaya), con un lenguaje más directo que el acostumbrado. ¿Pero dónde radica la fuerza que la elevó del lugar 54 al 37 en *rating*? Después de librarse de la sombra que representaba *Órbita 105.7* para el equipo egresado de allí, sus integrantes se dedicaron a reabrir algunos espacios que se perdieron en *Estéreo Joven* y *Rock 101*, de manera que quienes gustan de escuchar a su grupo favorito improvisando música y palabras, tienen el 'Laboratorio'; si se busca la combinación del rock ochentero en español y las propuestas más recientes, ahí está 'Alquimia'; ¿disqueras pequeñas y material nuevo?: 'Ética independiente'; para los que desean rock clásico está 'El baúl del abuelo', y si extrañas viejos programas están 'Los cuernos de la luna', 'Gaveta 12' y 'Radiodifusión'.

Además de sus promociones en lugares a los que otras estaciones ni se acercarian, como Neza o Ecatepec, otro factor de ascenso han sido sus locutores, varios de ellos conocidos en otras estaciones, como Clauzen, Olivia Luna, Rafael Bazaldúa y Gabriel Ríos, aunque sin duda la carta fuerte es Iñaki Manero, considerado por muchos, junto con Fernanda Tapia, los mejores de la radio para jóvenes, debido a su habilidad, riqueza verbal, conocimientos y respeto por sus oyentes.<sup>486</sup>

Sin embargo, no sólo la radio comercial atiende al rock nacional; emisoras como *Radio Educación* y *Radio UNAM* tienen en su programación algunos segmentos de rock, aunque éstos tienden más al

---

<sup>484</sup> Jorge R. Soto, "La órbita de 105.7", *La Mosca en la pared*, número 8, julio de 1996, p. 29.

<sup>485</sup> La inestabilidad de los grupos de rock parece transportarse a los medios, en el momento en que este trabajo está a punto de irse a imprenta se aclara que *Oxido* desapareció del cuadrante.

<sup>486</sup> Ernesto Vargas, "Óxido pasaría a Frecuencia Modulada para horror de estaciones anquilosadas", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre - octubre de 1997, p. 5.

rock en inglés. Por otro lado, existen emisoras que no tienen gran alcance pero que se mantienen en 'el aire', de manera constante y programando regularmente rock mexicano. Propuestas creativas que se encuentran empantanadas entre la falta de recursos técnicos y la incomprensión de los empresarios de radio que no intuyen el potencial de estos creadores independientes que se dan en racimos en las diversas universidades.

Último reducto de la libertad creativa, las estaciones de radio colegial enfrentan, por lo menos en el DF, diversos problemas que han impedido explotar las infinitas posibilidades que podrían ofrecer no sólo a los universitarios, sino también al radioescucha común, dado el papel de ayuda social que pueden desempeñar. Así, los dos únicos ejemplos de estaciones que poco a poco han logrado resolver lentamente tales dificultades son *Radio Ibero* y *95.7 'El Politécnico en radio'*. La primera transmite doce horas al día, de lunes a viernes, en el 90.9 de FM, al área sur poniente de la ciudad. Fundada en 1992, cuenta con programas para todos los gustos, de los que sobresalen 'El Desván' (alternativo), 'Sangre del rock, polvos de la urbe' (rock en español), 'Disonancia' (música clásica) y 'Cultura Legal' que brinda asesoría en la materia. Por otro lado, *95.7 del IPN* transmite desde hace un par de años la amplia variedad musical existente, que aunque no tiene la misma calidad de producción y contenido de *Radio Ibero*, puede escucharse incluso los fines de semana.

Ambos proyectos lograron hacerse de ideas sustentables resolviendo las dificultades de las que hablábamos. El primero de ellos es que el relevo de las autoridades universitarias impide la permanencia de responsables del funcionamiento y continuidad de las emisoras, lo que no ha permitido que una generación estudiantil le transmita sus conocimientos a la que sigue. Esto también ha provocado que las compañías disqueras no las apoyen con la fuerza necesaria, pues al ver que las estaciones no son respaldadas por sus universidades, les envían muy poco material de calidad. Ante esta circunstancia también hay que reconocer que las estaciones colegiales no han encontrado su vocación de impulsoras de nuevos grupos musicales y de creadoras de otros lenguajes para los jóvenes.

Es necesario crear una asociación de estaciones universitarias que se encargue de apoyar a sus afiliadas, que organice encuentros donde se intercambien experiencias y soluciones a problemas del sector, que las ayude a obtener donaciones de los grandes consorcios y las auxilie en el gestionamiento de los permisos para transmisión ante la SCT. Mientras tanto, escuchemos también a *Radio Experiencia* de la UVM Roma, ejemplo de organización y autofinanciamiento; a *Stereo UIC*, *Rockotec*, *Radiodifusión Comunitaria de la UVM Tlalpan* y *Xperimento Radio* (de la UVM San Rafael),

opciones donde actualmente se elaboran las alternativas que tal vez un productor inteligente se llevará a la radio comercial.<sup>487</sup>

Éste es el panorama de la radio rockera en México, un panorama que se convierte en el canal más importante para la difusión de las propuestas musicales de los grupos de rock mexicano. De la aceptación que estas propuestas tengan en la radio, dependerá mucho la venta del disco y, consecuentemente, el acceso de los grupos a otros medios.

#### **4.6 El rock no tiene la culpa, la tele sí**

En principio, haremos una separación necesaria. En este apartado hablaremos de la televisión de señal abierta, esa que cualquier persona que tenga un televisor puede captar. El análisis de la televisión de paga se analizará en el apartado siguiente que concierne al papel del videoclip como difusor de las propuestas del rock mexicano. Así pues, tenemos en nuestra división una nueva: la existente entre la televisión cultural y la televisión comercial.

Las posiciones en ambas no distan mucho; por lo regular, y a través de la historia, en nuestro país la televisión de señal abierta no se ha caracterizado por ser impulsora del rock nacional. Los esfuerzos que se recuerdan provienen de la década de los ochenta, cuando Imevisión transmitió dos programas de rock: *Flor de asfalto* y *Nebolina morada*, mientras el cineasta Alberto Cortés lograba completar, en las mismas fechas, una serie completa de programas de rock llamada *Águila o rock*.

Por parte de la televisión comercial, Televisa incluyó esporádicamente en sus programas 'de variedades' (*Para gente grande*, *En vivo*, *La tocada*, *Ándale*, *La movida*, y ¡por supuesto! *Siempre en domingo*) a grupos de rock mexicano; sin embargo, nunca se ha producido un programa que esté dirigido especialmente a esta manifestación cultural. Debemos decir que existía un estigma, desaparecido actualmente en casi todas las bandas, acerca de las presentaciones en televisión y principalmente en Televisa; las bandas de rock mexicano tenían el pacto no escrito de abstenerse de tocar en los canales de Televisa. La mercadotecnia ha cambiado muchas de estas situaciones y ahora es posible ver a Café Tacuba persiguiendo a Paco Stanley o a Las Víctimas del Doctor Cerebro haciéndole la corte al 'roquerín' César Costa.

La venta (privatización estratégica, dicen) de Imevisión al sector privado dio a luz uno de los proyectos más interesantes que se habían

---

<sup>487</sup> Ernesto Vargas, "Radio Universitaria, las ondas inexploradas", *La Mosca en la pared*, número 15, Juniode 1997, p. 33.

presentado en televisión abierta: el advenimiento de Televisión Azteca inauguró, en su primera etapa, una especie de ventana virtual desde donde se podía observar de manera gradual la aparición de nuevas bandas de rock mexicano: *Rock Líquido*. Patrocinado por la empresa Coca-Cola, el proyecto no duró mucho tiempo al aire pues no le gustó al dueño de la empresa, lo cual comprueba que los prejuicios hacia el rock siguen vigentes. El proyecto, que nació en noviembre de 1995, vio trágicamente su fin en junio del año siguiente. El siguiente artículo relata las causas por las que este programa dejó de transmitirse:

*Rock Líquido* fue un programa que se transmitió por el Canal 7 de Televisión Azteca durante ocho meses, hasta el pasado 30 de junio. Con un contenido variado de música, videos, especiales, notas de conciertos, difusión de grupos nuevos y consolidados, la producción corrió a cargo de productores independientes, principalmente de la empresa Cinematepec.

"La idea era promover y ganarse a las generaciones rocanroleras; una propuesta original de Coca Cola, interesada en abarcar otro nichito del mercado", explica Joaquín Jaubert, conductor y productor de *Rock Líquido*.

— ¿Por qué salió la serie del aire?

— El programa era una propuesta interesante, distinta a lo que se hace habitualmente en televisión, pero el *rating* no fue muy alentador. En el medio rocanrolero se hablaba mucho de la emisión pero fuera de ahí no. Además, el horario, los miércoles a las seis y media de la tarde, no era el más conveniente. Televisión Azteca no quedó contenta con los resultados. Hubo una junta con Ricardo Salinas Pliego, a quien por lo visto no le gustaba el proyecto de *Rock Líquido* por la imagen de la juventud que transmitía. A Salinas no le agradan el café ni el negro ni el gris en la pantalla, él está a favor del colorido y le parecía que el programa daba una imagen sucia.

— ¿Qué sucede con la televisión? ¿Por qué se sigue satanizando al rock?

— Que se le satanice resulta hasta cierto punto normal, porque es joven, porque es un despliegue de energía, de reventón, de emociones y vísceras, porque en esta etapa hay drogas, experimentación, sexo y factores por el estilo que corresponden a una juventud inquieta. Además la gente que hace este tipo de música no te va a venir a platicar si los marcianos son amarillos o anaranjados, sino más bien de que están hartos por no encontrar trabajo, de la corrupción, etcétera. El asunto resulta muy panchero para el sistema.

— Pero se agotan los espacios...

— Lo que sucede es que donde hay calidad hay difusión. Tras la experiencia de *Rock Líquido* me di cuenta de que es muy padre que la juventud esté inquieta, pero que son muy pocos los grupos que realmente valen la pena. Y esto finalmente no deja de ser un negocio. No es que se cierren las puertas o que falte difusión: si el producto tiene calidad se

transmite. Mucha gente cree que la culpa es sólo de los medios de comunicación; pero cuando existe calidad, el medio es el primero en estar interesado, así se trate de rock o de algo aún más agresivo.

— ¿Qué sucederá con el proyecto?

— Es simple. *Rock Líquido* deja de existir por no tener suficiente *rating*.

¿Futuro en TV Azteca para un programa especializado en rock? No creo. Lo que duró, duró..., y esto se acabó.<sup>488</sup>

La televisión cultural por su parte ha hecho esfuerzos por transmitir programas de rock mexicano. Canal 22 ha transmitido algunos que han pasado sin pena ni gloria (*El rock también se ve, Ruta 22*), Canal 40 también incurrió en programas de rock sin demasiado éxito. En la actualidad el proyecto que más expectativas ha levantado por la propuesta que presenta es *Sónicamente*, un programa que presenta actuaciones en el estudio de los grupos de rock mexicano, entrevistas, videos y un formato que es a la vez divertido y novedoso; con el actual auge de propuestas de grupos de rock mexicano, es posible que este programa, transmitido por Canal 11, se convierta en punto de despegue para nuevos proyectos por televisión.

Así es como la televisión de señal abierta no ha visto el potencial comercial que representa el rock mexicano (o lo ha visto demasiado deficiente), por lo que la mayor parte de la información audiovisual proviene de un canal de videos que ha instaurado la transmisión cultural por medio de un híbrido entre la actividad musical, el cine y, por supuesto, los mecanismos de la televisión: el video.

#### 4.7 MTV te ve

La música internacional, y de manera preponderante el rock, se han visto envueltos en un mercado que representa, sin lugar a dudas, uno de los canales más importantes para la difusión y promoción de los grupos de rock: el mercado del videoclip. Cuando la industria discográfica se da cuenta de la competencia que representaba la imagen para el producto disco, y en vista de la enorme penetración de la televisión y los juegos de computadora, además de la aceptación de formas de reproducción de video, decide no enfrentarse a esa industria gigantesca y poderosa, sino más bien utilizarla a su favor.

La mayor atracción que empezó a generar la televisión entre la población, condujo a la industria ligada al rock a establecer una nueva estrategia de mercado, con objeto de recuperar ventas. En lugar de optar por una política de enfrentamiento y competencia con la televisión, la alternativa consistió en aprovechar la oportunidad que ofrecía dicho medio de

---

<sup>488</sup> Nancy Lillián de La Cruz, "Liquidados por el *rating* (La experiencia de *Rock Líquido*)", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, p. 17.

comunicación masiva para penetrar en un mercado que estaba perdiendo. De esta forma, aunado a la transmisión de los conciertos y a la participación de los grupos en muy diversos programas de entretenimiento en la televisión, la creación en agosto de 1981 de la *Warner Amex Satellite Entertainment Company Launched Music Televisión (MTV)*, le abrió al rock una perspectiva de desarrollo inimaginable: los videoclips.<sup>489</sup>

De esta forma, *MTV* se convirtió en uno de los canales de promoción del rock y en uno de los principales elementos para el crecimiento de la industria discográfica. Los *videoclips* o *videorocks* se convierten en una forma de transmitir diversos aspectos de la cultura, aunque tienen, según muchos estudiosos, una evidente función psicológica.

La propia estructura de los fragmentos audiovisuales que se denominan 'videorocks' o 'videoclips' acrecienta el papel de los *videorocks* como recurso. En múltiples casos las imágenes ofrecen un *silencio narrativo*: algo que aparentemente reproduce la serie de episodios oníricos, su falta de consistencia narrativa. Sólo que este despliegue, al estar privado del contenido afectivo de los sueños, es una recreación vacía. De ahí su eficacia, su carácter sugerente, pero también su disponibilidad ofrecida al resguardo de la gestión reductora de la familia. Referida al sueño, leída como imagen del delirio o como inexacto duplicado de un relato onírico detiene súbitamente el acto de evocación. Es simplemente una 'fotografía' del proceso del sueño, con toda su opacidad prepsicoanalítica, con toda su indiferencia. [...] Lo mismo ocurre con el otro tipo de *videorocks*: aquellos que muestran sólo diversas facetas de un concierto, como si fueran la repetición abreviada de un espectáculo ya presentado. Se trata de imágenes testimoniales reiterativas, referidas a sí mismas, cerradas sobre su propio espacio. La música se encuentra tributaria de las ejecuciones y éstas a su vez del cuerpo de los músicos. Una apoteosis vacía de los cuerpos. Una elocuencia apagada: la narración parece ofrecer un tiempo, una textura que invoca una lectura 'documental'. Así tocan, así preparan el concierto, eso es lo que pasa a los músicos antes, durante, después. Género ambiguo: la autorreferencia del 'videorock' coincide con esa clausura de la información, de las cápsulas culturales, esas evidencias de la pluralidad contemplable del mundo.<sup>490</sup>

*MTV* se convirtió en el modelo de televisión que llevaba a sus últimas consecuencias la transmisión de propuestas que son afines al rock. Sin embargo, todo este apoyo no se da de manera desinteresada, el éxito que *MTV* obtuvo en sus primeros años influyó de manera notable en la venta de discos de artistas que presentaban videos de sus canciones (*sencillos*,

---

<sup>489</sup> Garay, *op. cit.*, p. 74.

<sup>490</sup> Raymundo Mier y Mabel Piccini, *El desierto de los espejos: Juventud y televisión en México*, México, UAM - Plaza y Valdés, 1987, pp. 339-341.

les dicen), lo que originó toda una revuelta entre las emisoras de televisión de los Estados Unidos que rápidamente asimilaron el modelo.

La unión de la industria televisiva con la industria musical vino a producir un cambio radical en los parámetros usuales de la producción, transmisión y consumo cultural del rock; incluso, algunos estudios han encontrado que cada vez más las decisiones de compra de discos de la juventud pasan por la información que reciben de *MTV*. Por su parte James Riordan afirma que de las cien canciones colocadas en el 'top 100' de la afamada revista *Billboard*, ochenta cuentan con su correspondiente videoclip. El éxito de la cadena *MTV* generó una fiebre por los programas con un formato similar en algunas cadenas televisivas de los Estados Unidos, mismos que hoy día son enviados por vía satélite a cientos de países. Por sólo mencionar dos programas de este corte: *Friday Night Videos* de la empresa NBC y *Video Jukebox* de la compañía HBO.<sup>491</sup>

Existen dos formas de presentar los videos, uno es el llamado video *performance* en el cual se puede observar al grupo en el estudio o interpretando una canción en un concierto; el otro tipo es el del video *conceptual* que tienen un formato diferente y que llega a constituirse en una creación artística de alta calidad, por lo que algunos lo han llamado 'minicine en video'. Existen diversas definiciones y consideraciones acerca del significado contemporáneo del videoclip; ofrecemos una aquí.

Es el género más intrínsecamente posmoderno. Intergénero: mezcla de música, imagen y texto. Transtemporal: reúne melodías e imágenes de varias épocas, cita despreocupadamente hechos fuera de contexto; retoma lo que habían hecho Magritte y Duchamp, pero para públicos masivos [...], en la mayoría de los casos toda acción es dada en fragmentos, no pide que nos concentremos, que busquemos una continuidad. No hay historia de la cual hablar. Ni siquiera importa la historia del arte o de los medios; se saquean imágenes de todas partes, en cualquier orden.<sup>492</sup>

En nuestro país, la única forma de tener acceso a esta torre de Babel es estar suscrito a las empresas de cable (Cablevisión y sus homólogas en el interior de la república) a los sistemas de televisión de señal restringida (Multivisión) o los sistemas de televisión directa al hogar o *Direct to Home* (Sky y Direct TV). Sin embargo, la señal de *MTV* no siempre fue bien recibida, en tanto mostraba imágenes que nunca se habían mostrado.

En el caso de nuestro país, cuando la empresa Cablevisión inició sus transmisiones, incluyó un canal en donde retransmitía por completo la programación de la cadena *MTV*, lo que le permitió crecer rápidamente entre los televidentes jóvenes. Sin embargo, en 1986 se suspendió intempestivamente la programación de videoclips. Las razones nunca se

<sup>491</sup> Garay, *op. cit.*, p. 74.

<sup>492</sup> García Canclini citado por Garay, *op. cit.*, p. 77.

hicieron públicas, pero se comentó con insistencia que la Secretaría de Gobernación, había 'girado instrucciones' para sacar del aire dicha programación pues consideró que muchos de los videos eran 'inmorales'.<sup>493</sup> El papel de los videoclips para los grupos de rock mexicanos alcanza a veces una importancia inimaginada, tal es el caso del grupo Resorte, cuya carrera dentro de la industria del disco se inició por la transmisión de su video de la canción *América* por la cadena *MTV Latino* (un intento de descentralización de la cadena *MTV* dirigido al público de habla hispana que comenzó sus transmisiones en 1994).

Esto fue como de película. Tenemos un amigo que se llama Paco Guerrero, nos dijo que quería hacer un video de Resorte; nosotros pensábamos que lo iba a hacer casero, pero un día en que tocábamos llegó con un equipo sofisticado para filmarnos, eran tres cámaras y trajo consigo a treinta personas para que le ayudaran en la iluminación y el audio. Filmó como loco, antes, durante y después de la tocada, lo editó y lo mandó a *MTV*; a la semana nos mandaron una carta pidiéndonos permiso para publicarlo, en un mes salió y gustó, ahora ya tiene un año y lo siguen programando, el tema fue *América*. Pienso que el video fue el detonador para que a Resorte lo conociera mucha gente. [...] El video nos ayudó muchísimo, al poco tiempo y sin necesidad de ir a tocar puertas, recibimos tres ofertas de compañías disqueras: Polygram, Culebra y Warner; primero platicamos para conocer sus condiciones, queríamos saber por dónde andaba la jugada.<sup>494</sup>

La entrada de *MTV Latino* a los televisores de Latinoamérica constituyó uno de los detonantes para que las bandas de rock mexicano obtuvieran una difusión más grande que la que tenían hasta entonces. Sin embargo, como en todo, *MTV* ha levantado infinidad de comentarios. Muchos de estos comentarios están dirigidos al contenido conceptual de la emisora como institución.

Uno de los pocos espacios en los que el pulgar se solaza en sus ímpetus autolacerantes es el canal de videos, especie de maquina purgadora, pasteurizadora, vomitadora y exprimidora de imágenes llamado *MTV*. *MTV* es el sueño *macluhiano* hecho realidad: desde todas sus trincheras, el canal proyecta un impetuoso arsenal videoclipero en donde se expanden las obras de los músicos contemporáneos, esencialmente rockeros de todas las religiones y gustos metafísicos en boga en las máquinas registradoras. *MTV* es el gran acontecimiento mundial, porque a pesar de estar diseñado para cumplir con una sola función (darle imagen a la música), ha conseguido ser vocero oficial de estrellas y novatos, impone modas, formas de pensar y, lo mejor del menú, consigue ofrecer vitamínicos y proteínicos

---

<sup>493</sup> Garay, *op. cit.*, p. 75.

<sup>494</sup> Resorte en entrevista para Juan Carlos Castillo, "Resorte: nuestra música sube, baja, rebota, se estira", *Códice Rock*, número 15, abril de 1997, p. 15.

cardúmenes de información descontextualizada, frivolidada, desideologizada, desamparada de toda referencia conceptual: todo ha sido copado por las imágenes que dicen más que mil palabras y por la música que concentra sus ímpetus en la abstracción.<sup>495</sup>

Sin embargo, otros analistas ponen en contraste los beneficios que *MTV* trajo a los televidentes jóvenes ante la falta de opciones dentro de la televisión mexicana. Ventajas que después se traducirían en una nueva relación dentro de la industria cultural del rock con la televisión, específicamente con el canal de videos regional.

Claro que no podemos satanizar a *MTV*. Gracias a ella, millones de jóvenes en el mundanal mundo conocen (manque sea a escondidas y en retazos) lo que se hace en otros países. Algunos de los videoclips son verdaderas obras de arte que valen ya como meros productos visuales. Muy a su pesar, pero en Mamá *MTV* se dan ya las principales tendencias musicales de occidente, desde el *blues* hasta el *hip hop* pasando por el *pop*, el *trash* y un poco de *cumbiarrock* (es chistoso, mas el primer negro -o ex negro y futura señora rubia y gorda- que apareció en *MTV* fue Michael Jackson, gracias a que la CBS se impuso y amenazó con impedir que sus demás artistas se presentaran para esa cadena racista). Hoy los chavos se portan bien, hacen sus tareas, sacan seis en matemáticas, dejan de fumar -¡hipócritas lectores!- con tal de que sus jefes se suscriban al cable y poder ver *MTV*, y no hacen mal. ¿Qué otra opción tiene un joven azteca interesado en ver y escuchar rock? ¿*Siempre en domingo* (o esa cosa que lo sucedió con el inefable -¡ay!- César Costa como conductor), *Al ritmo de la noche*, *Valores juveniles*, *Especiales de TV Huasteca*, *El espacio de Cositas*? Claro que puede meterse a una tvdisco -aunque sale carisimo- o comprar videos en el Chopó -pero sale igual.<sup>496</sup>

A pesar de los beneficios que otorga *MTV*, beneficios inscritos dentro del proceso de globalización que alcanza a la mayoría de las manifestaciones culturales, *MTV* muestra caras que deben de ser puestas a discusión. Las desventajas que implica pues.

De las desventajas que tiene *MTV* destaca su absolutismo: nada ni nadie puede estar encima de ellos, todos los intentos por construir canales de tv alternativos a *MTV* han fracasado, aplastados por el poderío de la emisora. El material que se presenta es muy heterogéneo, a veces demasiado. Al lado de The Verve aparecen las Spice Girls; junto a Eric Clapton sale Maná, luego de Molotov viene el tema de *Titanic* y si uno se descuida pueden aparecer Luis Miguel (neta) y en una de éstas hasta el grupo Limite. Así no se puede. No hay variedad sino revoltijo. Hay *hit parades* de todo y en la

---

<sup>495</sup> Jairo Calixto Albarrán, "Los videoclips me hacen llorar", *La Mosca en la pared*, número 14, abril - mayo de 1997, p. 30.

<sup>496</sup> César Benítez, "Mamá *MTV* te ve: témele", *La Mosca en la pared*, número 23, julio de 1998, p. 30.

mayoría el material ganador es el que más vende, es decir, puro mercantilismo. Otra cosa funesta son sus presentadores. ¡Dios mío! ¿quién soporta a esos argentinos *arrashtrando* las ellas, alzando la ceja y hablando como si tuvieran e'pinas en la lengua tal si fueran *semidioses*? Lo mismo pasa con los mexicanos pedantes que además se quieren hacer los chistosos. ¿Por qué la necedad de protagonizar los segmentos? Sería mejor pasar y pasar videos hasta la enajenación que soportar a estos fachosos *light* y *huarachudos* in que atestan MTV.

Lo que no debemos hacer es creerlo todo. Las dictaduras siempre terminan por aniquilar al individuo y eso es *Music Television*, una dictadura de la música de rock. Enajenémonos hasta las lágrimas, vivamos la dulce idiotez de estar seis horas frente a la tele, idioticémonos hasta llegar a la santidad, babeemos hasta la saciedad, ofusquémonos con candor, saquemos a pasear nuestra calaca, todo con tal de ver MTV, pero sin olvidar que el arte auténtico no necesita escaparates. ¡Viva el sueño de los vagos pájaros nocturnos! ¡Mueran los ídolos! ¡Vivan los artistas aunque no salgan en la tele ni sean famosos o ricos!<sup>497</sup>

La televisión de paga ha intentado nuevas alternativas de canales de videos; sin embargo, la mayoría de estos intentos no tiene nada que ver con el rock y menos con el rock mexicano. Existe un canal dedicado a transmitir videos de música *pop* y las creaciones de grupitos de plástico (*Tele Hit*) y otro dedicado a transmitir videos de bandas gruperas, tropicales y salseras (*Ritmo Son*<sup>498</sup>) que se muestran como lo que es MTV para el rock: como el paraíso de la promoción a través de los videoclips, y que buscan cumplir la misión que Raymundo Mier y Mabel Piccini señalan.

Se trata de enunciar los lugares comunes, de sustituir con ellos paso a paso, la trama inmersa de las solidaridades sociales que se anudan y, en el caso del rock, se desnudan, en sacralización, la gran convergencia de multitudes en los conciertos; se trata de conducir la exaltación de las masas a la silenciosa mirada, a la extática contemplación del videorock.<sup>499</sup>

El video es el nuevo canal del éxito inmediato que ha permitido a los grupos de rock mexicano darse a conocer en lugares demasiado alejados de nuestras fronteras. Los videoclips, por medio de MTV se han convertido en los nuevos emisarios de la música rock de fin de siglo, la meta a la que cualquier músico que busque el reconocimiento debe llegar. Definitivamente, en la búsqueda del éxito comercial dentro del rock mexicano, si no estás en MTV, no existes.

---

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> Acerca de esto consúltese: Jairo Calixto Albarrán, "La nueva revancha del naco", *La Mosca en la pared*, número 20, febrero de 1998, p. 31.

<sup>499</sup> Mier, *op. cit.*, p. 319.

#### **4.8 Piedras en rodaje: la pantalla grande**

La historia del rock mexicano en las pantallas de cine es muy limitada, como lo es de hecho para el rock mundial. Si hurgáramos en los expedientes de algunos rockeros, veríamos que muy pocos se han aventurado a posarse frente a las cámaras cinematográficas. Entre los que podemos mencionar están Elvis Presley (*Viva Las Vegas*), The Beatles (*A Hard Day's Night*, *Help*), Ringo Starr (*Candy*, *Caveman*), John Lennon (*How I Won the War*), Mick Jagger (*Performance*, *Ned Kelly*), Bob Dylan (*Pat Garret & Billy the Kid*, *Renaldo and Clara*) Roger Daltrey (*Lisztomania*, *McVicar*), David Bowie (*The Man Who Fell to Earth*, *Just a Gigolo*, *Merry Christmas*, *Basquiat*) y Sting (*Quadrophenia*, *Breamstone and Treacle*, *Julia and Julia*, *Stormy Monday*, *The Bride*, *Dune*).

El cine en México no ha dado mucho qué comentar durante la década de los noventa, el rock mexicano no se ha mostrado en las pantallas grandes a no ser por dos producciones, una es *Ciudad de ciegos* dirigida por Alberto Cortés en 1990 en donde participan rockeros como Rita Guerrero, Alfonso Figueroa y Patricio Iglesias de Santa Sabina, Saúl Hernández de Caifanes y Sax de Maldita Vecindad.

La otra producción es *El chavo banda* dirigida por Antonio López Sánchez en 1993 y donde participan Las Víctimas del Doctor Cerebro. Podemos mencionar también el *soundtrack* de *Cilantro y Perejil* (Rafel Montero, 1995) donde se deja oír la voz de Betsy Pecanins; y *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1996), donde participa Alejandro Marcovich, antiguo guitarrista de Caifanes. Digno de mención resulta, por otra parte, la inclusión de una canción de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (*Morenaza*) en el *soundtrack* de la película *Reality Bites* (La dura realidad, Ben Stiller, 1994). A pesar de esto se puede decir que, para el rock mexicano, el cine no ha sido un canal importante.

En 1999, la película de Antonio Serrano, *Sexo, pudor y lágrimas*, incluyó en el *soundtrack* a los grupos de rock La Matatena, La Portuaria, Lost Acapulco y al solista Aleks Sintek. A partir del éxito de ventas del *soundtrack* de esta cinta, un año después, Fernando Zariñana repite la fórmula de incluir a grupos de rock mexicano en la banda sonora de su cinta *Todo el poder*. Los grupos incluidos son Plastilina Mosh, Molotov, Azul Violeta, Surdok y Titán.

#### **4.9 La música del navegante: el rock mexicano en la red Internet**

La red informática de comunicación cibernética o Internet se ha convertido en un canal por el cual circulan, aprovechando las posibilidades multimedia que los equipos de computación ofrecen hoy

en día, una cantidad impresionante de información escrita y audiovisual acerca de las bandas de rock de cualquier parte del mundo.

El rock mexicano no se ha quedado atrás; por lo general cada grupo tiene su espacio reservado en la red a través de las páginas de sus disqueras, aunque no es raro observar a veces que son los mismos músicos los que crean sus páginas.

Internet se ha vuelto una alternativa muy importante para los grupos que se encuentran relegados de la industria y que son desconocidos en otras partes del mundo. Tanto músicos reconocidos como principiantes piden su lugar en la red. Las actividades que se desarrollan en estos lugares virtuales son variadas.

Las páginas dedicadas a músicos en la *World Wide Web* suelen incluir información biográfica, entrevistas, recopilaciones de citas, discografías con muestras sonoras de las canciones así como de videos, fotografías, reseñas e información sobre giras, la posibilidad de pedir CD's y otras mercancías y, a veces, las fechas y horarios en que será posible sostener una conversación electrónica directamente con el músico en cuestión. (Cabe anotar que no todas las páginas comprenden todo lo mencionado.) Las páginas pueden ser diseñadas, mantenidas y puestas al día por el propio artista o grupo, por su disquera o por sociedades de *fans*, incluso por aficionados individuales. Esto explica que a veces existan muchas páginas en torno a un solo músico. También se realizan foros de discusión continua acerca de la obra de alguno en particular, los cuales envían regularmente una copia de todas las participaciones recibidas a sus suscriptores electrónicos.<sup>500</sup>

Sin lugar a dudas, la red se consolida lentamente como el nuevo espacio de acción para el futuro, espacio de acción que podría reemplazar aspectos como las tiendas de discos y la distribución de éstos a otros lugares del orbe, creando una nueva forma de mercadeo que le permita subsistir como la industria cultural que genera las ganancias más grandes.

El Internet —usado en este sentido— permitiría desarrollar una subcultura musical global sin que se corra el peligro de que se sofoque en sus comienzos. Durante mucho tiempo, la música se convertiría nuevamente en información libremente disponible. El sinnúmero de grupos sin agentes podrían cultivar su propia comunidad de *fans*, en dimensiones que justificarían el esfuerzo. Y los ya conocidos utilizarían —como Bowie— vías alternativas para sus manifestaciones estéticas y sociales. De por sí representa una situación curiosa que unos músicos quienes con toda naturalidad emplean y dominan los medios electrónicos en la producción de sus obras, regresen a la edad prehistórica de la sociedad industrial

---

<sup>500</sup> Sergio Monsalvo, "La música del W.W.W.", *Generación*, número 12, abril - mayo de 1997, p. 38.

cuando se trata de distribuir su producto a los interesados. La ley dominante del alto tiraje será cosa del pasado en unos cuantos años y se modificará sustancialmente el paisaje musical. El corto camino de la PC a la red vuelve superflua la pesada y onerosa industria distribuidora y conducirá a una multiplicidad hasta entonces inconcebible en una cultura musical de extensión global.<sup>501</sup>

Así es como la red se convierte en un canal más dentro de toda la maraña de posibilidades que tienen los músicos para darse a conocer. Los grupos de rock mexicano se encuentran dentro de la red como resultado de una homogeneización de las estrategias de mercado impuestas por la industria musical en general. De tal forma que tenemos que el rock mexicano está presente hasta en la realidad virtual.

#### **4.10 Conclusiones**

La revisión de los escenarios en donde el rock mexicano se desenvuelve nos da varios puntos sobre los cuales reflexionar. El más importante es que hemos demostrado que los mecanismos de producción y promoción de productos musicales relacionados con el rock no difieren mucho (más que en cantidad de dólares invertidos) unos con otros.

La globalización ha alcanzado a la industria musical de manera importante, imponiéndole inmediatamente una homologación en las posibilidades de acceso al mundo civilizado. Ahora, los únicos obstáculos para un intercambio en igualdad de condiciones son los del idioma y la idiosincrasia, barreras que podrán ser salvadas con el tiempo.

En cuanto al rock mexicano, hemos visto que, al igual que las bandas de rock de todo el mundo, ha diversificado los escenarios en los cuales se presenta. Diversificación en sentido físico y en sentido musical. Los grupos de rock mexicano siguen un camino que otros ya han recorrido, pero que a medida que los primeros pasan, éste se va allanando de manera notable.

El campo de los medios de comunicación nos muestra un escenario en donde el afán de lucro y la comercialización desmedida han orillado al rock mexicano siempre a la búsqueda de nuevas opciones y que las opciones descubiertas no implican una difusión desinteresada sino todo lo contrario. En nuestro país, la opción para que el rock nacional se conozca en otros lados depende de manera importante de la cadena televisiva *MTV*, con lo que se crea un interés desmedido por mantenerse o llegar a mostrarse en este medio que se ha convertido en un escaparate internacional.

---

<sup>501</sup> *Ibid.*

El rock mexicano está involucrado en este momento en un proceso de comercialización internacional que tiene como elementos importantes a los medios de comunicación. Mientras en lugares como Estados Unidos, España, Italia, Suecia, Austria, Sudamérica y Japón, el rock mexicano comienza a conquistar públicos importantes, al interior de este país poblado de paradojas, el público potencial se encuentra embebido en los chismes de estrellitas televisivas o en el baile tribal y desindividualizador (para mal) de las bandas gruperas. Tal vez el destino del rock mexicano sea el de no ser profeta en su tierra.

### Conclusiones

Al escribir esto escucho por la radio que Molotov abarrota conciertos y triunfa en Milán y Florencia siendo comparado con bandas como Rage Against the Machine y Red Hot Chili Peppers. Al mismo tiempo, Hocico es una banda de culto en los ambientes *underground* de Alemania, mientras Plastilina Mosh está convertido en un éxito de ventas en Japón y Los de Abajo firman contrato discográfico con *Luakabop* la disquera fundada por David Byrne, el cerebro de los Talking Heads.

El rock mexicano de los noventa se presenta en un contexto que nos plantea diversas interrogantes y serias dudas. En este momento, existe una fuerte demanda de productos musicales que se originan en los llamados países del Tercer Mundo, la industria discográfica y del espectáculo a nivel mundial ha 'descubierto' una veta interesante y altamente productiva en los ritmos exóticos de los países de economía emergente.

Actualmente, todas las actividades que se desarrollan alrededor del campo del rock en cualquier parte del mundo, no se diferencian demasiado entre sí. ¿Hablamos de globalización en la industria cultural del rock? Evidentemente. Los parámetros de evaluación de calidad artística y potencial comercial se encuentran en un punto en donde la nacionalidad del producto musical ha dejado de tener significado. Así, un grupo de *metal industrial* alemán triunfa cantando en inglés, mientras un grupo de rock camerunés hace bailar a París y un grupo mexicano de *lounge* pone de cabeza los *raves* neoyorquinos. La música, y en particular el rock, se convierten en un lenguaje universal que se ve frenado solo por una situación: el idioma. Es cierto que el inglés ha sido por décadas el idioma hegemónico para la transmisión de mensajes a través del rock, también es cierto que en muchas ocasiones el inconveniente del idioma perdía significado ante la capacidad evocadora de la música, esto es, que se consumía el rock en inglés tan sólo por la calidad musical que estos productos representaban sin prestar demasiada importancia (por la incapacidad de comprensión de la lengua) al contenido de las letras, el rock tenía un propio lenguaje que unía a millones de jóvenes ante un aparato de sonido para 'escuchar' a su grupo favorito.

La situación parece cambiar en sentido opuesto, ahora, a pesar de que los grupos angloparlantes siguen a la vanguardia del movimiento rockero, cada vez existe mayor interés por conocer manifestaciones musicales alejadas de la cultura que originó el rock anglo y la mirada se ha posado sobre los países del Tercer Mundo.

Aquí es donde entra el rock mexicano de los noventa. Este fenómeno parece ser el resultado de una conjunción de elementos que

tienen que ver con los avances tecnológicos y con la desaparición de fronteras virtuales. El acceso a canales de difusión como *MTV* o la red cibernética ha ocasionado el rápido ascenso de propuestas que llevan en su interior diversos elementos que pueden ser considerados mexicanos.

El rock mexicano de esta época no es un rock homogéneo en ningún sentido. Ni en cuanto a aspiraciones comerciales, ni en cuanto a propuestas conceptuales, ni a influencias musicales, ni a ansias de notoriedad, ni en cuanto, obviamente, calidad musical, letrística o de representación escénica. Sin embargo, es un fenómeno social que se consolida en esta década como un auténtico movimiento. Un movimiento que tiene sus propios símbolos personales, sus propios líderes (autoproclamados o elegidos), sus propios ambientes de desarrollo (ambientes alejados de la televisión comercial nacional, que hasta hace poco, era el único parámetro de 'éxito'), sus propios dogmas, cualidades y defectos.

Cuando inicié esta investigación veía al rock mexicano con la visión limitada del fanático (alejado de la objetividad, creyente febril de sus cualidades, defensor irreverente de su anticomercialidad, promotor convencido de su originalidad, buscador incansable del paraíso rocanrolero), al terminarla prefiero guardar silencio sobre esas primeras inclinaciones. No terminé frustrado, de hecho encontré algo que ya sospechaba pero que nunca había comprobado. Así es señores, señoras, señoritas, niños, niñas y mascotas: el rock mexicano, como cualquier otra manifestación artística que busque en el ejercicio constante de su actividad la supervivencia, se encuentra dentro de la dinámica de la ley de la oferta y la demanda. También es parte del mercado y de eso que frunciendo el ceño y levantando la voz llamamos 'sistema capitalista'. Los que pretendíamos que todos, 'pero absolutamente todos', se pusieran a escuchar rock mexicano creyendo que el éxito comercial no era el único camino, ahora guardamos silencio. Queríamos que todos conocieran a 'nuestros' grupos pero que no salieran en televisión, que todos escucharan sus 'rolas' pero que no los programaran en estaciones de radio comerciales, que todos tuvieran sus *posters* pero que no vendieran demasiados discos. La utopía disfrazada de paraíso realizable.

El rock mexicano es transgresor, es cierto, se ha atrevido a hablar de temas que nunca antes se habían tocado por otros fenómenos artísticos. Es joven, cada vez más joven, pero no maduro. Parece que la apertura que los medios de comunicación y la industria del espectáculo ha creado una escalada de propuestas pobres y carentes de muchos de los estándares de calidad necesarios para competir en el mercado como verdadero producto artístico. Pero eso no ocurre solo en el rock mexicano, es un reflejo de lo que pasa en la industria cultural del rock

en general. Junto a artistas que arriesgan nuevas formas de comunicación se encuentran productos de la mercadotecnia y la publicidad.

El rock mexicano en los noventa no es homogéneo porque el mundo del rock no es homogéneo. Hay de todo, grupos excelentes y grupos malísimos, propuestas innovadoras y fusiles descarados, grupos buenos sumidos en el olvido y grupos malos con éxito apabullante de ventas. Todo esto y todo lo contrario.

Se dice que el rock mexicano no tiene una identidad musical, que ésta debe de partir de una revisión de las características culturales propias del país. Estas revisiones se han hecho y han obtenido resultados excelentes y resultados frustrantes: hemos llegado al punto donde podemos hablar de un rock que emparenta en ocasiones al son jarocho, al corrido norteño, a la polka, a la canción ranchera, la canción de arrabal, el bolero, el danzón y hasta las danzas prehispánicas. La eficacia de tales 'fusiones' (frase de moda para calificar el estilo musical de un grupo: 'nuestra música es una fusión') depende en gran parte de la calidad de los músicos y del juicio, por fuerza subjetivo, de los oyentes de tal propuesta.

Hablar de rock mexicano como un rock que incluya elementos 'folclóricos' es cerrar los ojos ante una realidad que sobrepasa la supuesta misión redentora de un rock nacional. El rock mexicano actual es la consecuencia de todo lo que le rodea, esto es, un producto de los medios de comunicación que de manera simultánea enlaza diez ciudades diferentes, es producto del avanzado estado de la industria discográfica que se da el lujo de estrenar el disco de un artista al mismo tiempo en todos los países, es producto de la llegada al mundo de la guerrilla cibernética, de la democracia local vigilada internacionalmente, de la libertad sexual restringida por un organismo minúsculo e invisible a simple vista, producto, a fin de cuentas, de una auténtica aldea global.

La implosión no es inminente, es una realidad. Todo confluye en un solo lugar. Nadie está solo en ningún lado y México es el nombre de cierta extensión geográfica que se encuentra dentro de ese actuar constante de la realidad del planeta. El rock mexicano de los noventa es resultado, contra lo que se piense, de todo lo que existe dentro de su país, lo que calificará su existencia no es sólo la capacidad que tenga para asimilar su historia musical o cultural, sino la capacidad que tenga para enriquecerla y modificarla. El rock mexicano no es un ente estático o cerrado, es un mutante en constante movimiento que tiene la capacidad de alojar en su interior a una inmensidad de manifestaciones musicales sin atender a su origen, a gritos de auxilio y de júbilo, a reclamos de carácter social y actitudes de total indiferencia, a ideales

utópicos y a experimentos fallidos. Es la manifestación de una juventud heterogénea que busca identificarse mediante un lenguaje internacional: la música. ¡Viva el rock sin adjetivos!

### Bibliografía

- Attali, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.
- Blanco, José Joaquín, "Cuentos rosas para una ciudad triste", *Un chavo bien helado (crónicas de los años ochenta)*, México, Era, 1991.
- Bosch García, Carlos, *La técnica de investigación documental*, México, UNAM, 1974.
- Cohn, Larry (et. al.), *Solamente Blues*, Barcelona, Altaya, 1997.
- Chimal, Carlos (Comp.), *Crines: otras lecturas de rock (1989-1992)*, México, Era, 1993.
- De Aguilar, Miguel Ángel (et. al.), *Simpatía por el rock: industria, cultura y sociedad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- De Garay Sánchez, Adrián, *El rock también es cultura*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Díaz Enciso, Adriana, "Historia de un basilisco", *Las horas y las hordas (Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI)*, México, Siglo XXI, 1997.
- Durán, Thelma G. y Fernando Barrios, *El grito del rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, 1995.
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, México, GEDISA, 1986.
- Eimert, Herbert (et. al.), *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.
- Enciclopedia Salvat de la Música*, Tomo 1, Barcelona, Salvat Editores, 1967.
- Escamilla, Gloria, *Manual de metodología y técnica bibliográficas*, México, UNAM-IIB, 1973.
- Fadanelli, Guillermo, *No te enojés Pamela*, Barcelona, Daimon, 1996.
- García Aguilar, Eduardo, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, UNAM, 1985.
- Garza Mercado, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*, México, El Colegio de México, 1972.
- Ginsberg, Allen, *Aullido y otros poemas (Traducción de José Vicente Anaya)*, México, 1997.
- Gunia, Inke, *¿Cuál es la onda?: la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta*, Madrid, Iberoamericana, 1994.
- Homs Quiroga, Ricardo, *Al compás del rock and roll*, México, Universo, 1992.
- José Agustín, Gerardo Pardo y José Buil, *Ahí viene la plaga*, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- José Agustín, *La contracultura en México (La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas)*, México,

- Grijalbo, 1996.
- Kozak, Claudia, *Rock en letras*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.
- Larousse, *Diccionario básico de la lengua española*, México, Larousse, 1989.
- López, Julio, *La música de la posmodernidad (Ensayo de hermenéutica cultural)*, Madrid, Anthropos, 1988.
- Mier, Raymundo y Mabel Piccini, *El desierto de espejos (Juventud y televisión en México)*, México, UAM-Plaza y Valdés, 1987.
- Monsiváis, Carlos, *Entrada libre*, México, Era, 1988.
- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios*, México, Alianza Cien, 1994.
- Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Era, 1995.
- Noise, Black, *Rap music and black culture in contemporary America*, New England, Wesleyan University Press, 1994.
- Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Ortiz Oderigo, Néstor, *La música afronorteamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México, Era, 1993.
- Pérez Cruz, Emiliano, *Noticias de los chavos banda*, México, Planeta, 1994.
- Rice, Anne, *Entrevista con el vampiro*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
- Roura, Víctor, *Apuntes de rock: por las calles del mundo*, México, Nuevomar, 1985.
- Roura, Víctor, *Diaria escritura: de bandas, rolas y medios*, México, Oriental del Uruguay, 1988.
- Roura, Víctor, *Negros del corazón*, México, Dirección de Difusión Cultural, 1984.
- Sábato, Ernesto, *El túnel*, México, Pepsa Ed., 1975.
- Sablosky, Irving L., *La música norteamericana*, México, Diana, 1993.
- Sartre, Jean Paul, *La Náusea*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Schultz, Uwe, *La fiesta: de las Saturnales a Woodstock*, México, Alianza Editorial, 1995.
- Varios, *All Music Guide*, New York, Miller Freeman Books, 1997.
- Vitoria, Juan, *Los 100 mejores discos del rock*, Valencia, La Máscara, 1993.
- Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas (Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas)*, México, UNAM, 1997.

## Hemerografía

- A.T., "The Orb, o la belleza de la música electrónica", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 10.
- Acuña, Jorge, "El chiste no es hacer chistes", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 9.
- Acuña, Jorge, "La crítica de rock por los críticos", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, pp. 8-10.
- Aguilar Sosa, Janet, "La onda fue una en la vida y no más", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, pp. 16-18.
- Aguilar, Gabriela, "Las propuestas más radicales terminaron asimiladas: Carlos Monsiváis", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, p. 31.
- Albarrán, Jairo Calixto, "¿To Vip's or not to Vip's?", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 7.
- Albarrán, Jairo Calixto, "¿Toma usted plastilina? ¿Ah qué mala medicinal", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 30.
- Albarrán, Jairo Calixto, "De luces y rebeldías", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 31.
- Albarrán, Jairo Calixto, "La nueva revancha del naco", *La Mosca en la pared*, número 20, marzo de 1998, p. 31.
- Albarrán, Jairo Calixto, "Los premios MTV", *La Mosca en la pared*, número 26, noviembre - diciembre de 1998, p. 35.
- Albarrán, Jairo Calixto, "Los videoclips me hacen llorar", *La Mosca en la pared*, número 14, abril - mayo de 1997, p. 30.
- Alcelay, Marisol, "Tres años en Órbita 105.7", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, pp. 54-55.
- Aldana, Jeancarlo, "Crónica de una puta reivindicada", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.
- Alejandro César, "¿Humoristas anónimos?", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, pp. 5-7.
- Alejandro César, "Rockdrigo", *La Mosca en la pared*, número 11, diciembre de 1996, p. 7.
- Anaya, Benjamín, "Búsquedas y variantes (¿Contracultura y rock mexicano?)", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 45.
- Anaya, Benjamín, "El rock como espectáculo político (3 casos mexicanos del 97)", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, pp. 5-6.
- Anaya, Benjamín, "Enigma, una experiencia contracultural de los 70", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 43-44
- Anaya, Benjamín, "Ensamble (Recomendaciones y un rechazo)",

- Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, p. 51.
- Anaya, Benjamín, "Rock y violencia social", *Generación*, número 19, pp. 29-30.
- Arana, Federico, "Donde se alega que los indios sí tienen alma y que el rock mexicano sí existe", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, pp. 14-15.
- Arévalo, Iván, "Los días y las noches del rock", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 48.
- Banazak, "Maldita Vecindad", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, pp. 17-18.
- Bares, Mauricio, "Fonoteca tolteca y huasteca", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 55-57.
- Bares, Mauricio, "Rock en tu idiota, ¿o a poco no?", *La Pus moderna*, número 1, noviembre-diciembre de 1989, pp. 6-7.
- Barrios, Francisco, "Añoranzas y remembranzas del album familiar de Botellita de Jerez", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, pp. 20-22.
- Benítez, César, "Del rock y otras rolas", *La Mosca en la pared*, número 20, marzo de 1998, p. 30.
- Benítez, César, "La tv en tiempos de Azcárraga", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 29.
- Benítez, César, "Lo peor de la telera mexicana", *La Mosca en la pared*, número 26, noviembre - diciembre de 1998, p. 34.
- Benítez, César, "Mamá MTV te ve: témele", *La Mosca en la pared*, número 23, julio de 1998, p. 30.
- Blanc, Enrique, "La surrealista y ridícula pero verdadera historia del rock and roll", *La pus moderna*, número 7, otoño de 1996, pp. 48-51.
- Blanco, Alberto, "Las plumas atómicas", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, p. 34.
- Bonasso, Federico, "Generación Z: de Darwin a los zapatistas", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, pp. 5-8.
- Bonasso, Federico, "Rock y sistema", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, pp. 11-13.
- Bravo, Ricardo, "¡Al abordaje muchachos! (A golpes de rap y hip hop irrumpe la nueva generación del rock mexicano)", *Reforma (Sección Primera Fila)*, 12 de diciembre de 1997, p. 31.
- Bravo, Ricardo, "Editorial", *Nuestro Rock*, número 50, octubre de 1998, p. 7.
- Bravo, Ricardo, "La conclusión... ¿un final feliz?", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.
- Bravo, Ricardo, "Molotov: explosivo y explícito", *Nuestro Rock*, número

- 42, febrero de 1998, pp. 12-14.
- Bravo, Ricardo, "Tempestad en la barranca", *Nuestro Rock*, número 4, diciembre de 1997, p. 30.
- Briseño, Guillermo (et. al.), "Todos somos Chiapas", *Códice Rock*, número 15, abril de 1996, pp. 2-6.
- Caballero, Jorge, "Del tianguis a la *boutique*", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, pp. 26-27.
- Calvillo, Ana Luisa, "El inicio de los conciertos masivos", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1997, pp. 32-33.
- Carrillo, Huéssica, "Los punks del futuro", *Generación*, número 18, mayo - junio de 1998, p. 7.
- Castillo, Juan Carlos, "Pactum: solamente nos idolatramos a nosotros mismos, a nadie más", *Códice Rock*, número 15, abril de 1996, pp. 10-11.
- Castillo, Juan Carlos, "Resorte: nuestra música sube, baja, rebota, se estira", *Códice Rock*, número 15, abril de 1997, pp. 14-15.
- Catana, Rafael, "José Cruz, un poeta iluminado en la carretera a Real de Catorce", *El Gallito inglés*, número 6, pp. 11-12.
- Chava Rock, "La Concepción de la luna, el oscuro placer del dolor", *Códice Rock*, número 15, abril de 1996, pp. 12-13.
- Chava Rock, "La Nao", *Códice Rock*, número 15, abril de 1996, p. 25.
- Cortés, David, "El retorno del México Bárbaro", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre - octubre de 1997, pp. 22-23.
- Cortés, David, "Historia mínima del tecno en México (Pero, ¿es acaso cierto que existe en nuestro país algo lejanamente similar al rock electrónico?)", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, pp. 15-16.
- Cortés, David, "No le voy a El Tri", *La Mosca en la pared*, número 27, enero - febrero de 1999, p. 24.
- Cortés, David, "Un enano con ínfulas de gigante", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p.14.
- Cortos, "5 de enero no se olvida: los zapatistas toman Radioactivo", *Switch*, número 18, marzo de 1998, p. 5.
- Cortos, "Unionfest o primer festival de lodo en América Latina", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, p. 5.
- Cruz Bárcenas, Arturo, "Real de Catorce, expresión sin trabas", *Macrópolis*, número 44, 7 de enero de 1993, p. 72.
- Cruz, José, "Real de Catorce", *El gallito inglés*, número 6, p. 3.
- Cruz, Nancy Lillián de la, "Liquidados por el *raiting* (La experiencia de *Rock Líquido*)", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, p. 17.
- Cuatroporcuatro, "¡Ataque de Lobos en el Metropolitán!", *La Mosca en la*

- wared*, número 20, marzo de 1998, p. 7.
- Cuatroporcuatro, "Ocesa niega acreditaciones de prensa a *La Mosca* por no alinearse como se debe (¿Y ahora, ¡ay!, qué será de nosotros?)", *La Mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, p. 10.
- Cuatroporcuatro, "Ojo de Mosca", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 13.
- Cuatroporcuatro, "Ojo de Mosca", *La Mosca en la pared*, número 26, noviembre - diciembre de 1998, p. 9.
- Daniilo Amílcar, "La resistencia femenina en el rock mexicano", *Rock América*, número 14, 4 de enero de 1993, pp. 12-13.
- De la Cruz Polanco, Fabián, "Resorte, ¿Tuertos en una república de ciegos?", *La Mosca en la pared*, número 17, p. 21.
- De Oyarzábal, Rodrigo, "Kerigma - Esquizofrenía", *Rock Press*, número 7, enero - febrero 1992, pp. 12-13.
- Déciga, Zuleika, "La payola: todos saben qué es, pero nadie la recibe", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, pp. 20-21.
- Díaz Enciso, Adriana, "En busca de las pruebas de su existencia", *La mosca en la pared*, número 18, noviembre de 1997, p. 15.
- Díaz Enciso, Adriana, "Nada, nada personal (o más artistas y menos estrellas)", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 46.
- Díaz Enciso, Adriana, "P.D. Si quieres cambiar el mundo... (cambia a Pepsi)", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, pp. 46-48.
- Díaz Enciso, Adriana, "Rock y huevos contra Laguna Verde", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, pp. 53 - 56.
- Díaz Millán, Efrén, "Los quebrantos de la contraculturita mexicana", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, pp. 21-22.
- Díaz Millán, Efrén, "En las escuelas el rock no es el único camino", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, pp. 27-28.
- Domínguez, Edgardo, "¿Es violento el rock?", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, p. 7.
- En Corto, "Sin grandes novedades transcurrió el festival ecologista de Huatulco", *Nuestro Rock*, número 40, enero de 1998, p. 10.
- Espinosa Proa, "La posmodernidad: el show de las vanguardias", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 28-31.
- Estrada, Carmina y Moreno, Ximena, "Rock Mexicano", *Universidad de México*, número 498, julio de 1992, pp. 58-62.
- Estrada, Tere, "Mujeres rockeras en México (crónica de una historia desenterrada)", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, p. 29.

- Evans, David, "Recorriendo el país (El blues de Texas y el profundo sur)", *Sentir el blues*, número 3, Barcelona, 1995, pp. 21-22.
- Fadanelli, Guillermo J., "Cultura subterránea", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 25.
- Fariás Bárcenas, Rodrigo, "El apagado Pulsol Latino de Tower Records", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, pp. 18-19.
- Fariás Bárcenas, Rodrigo, "Las virtudes del blues impuro", *El gallito Inglés*, número 6, p. 18.
- Fariás, Rodrigo, "El rock mexicano no ha avanzado como se cree", *El grito del rock mexicano*, México Ediciones del Milenio, 1995, pp. 70-71.
- Franco, René, "¿Y hasta ahora preguntan?", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 6.
- Franco, René, "Ni perdón ni permiso: ábránle paso a Plastilina Mosh", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 25.
- Gámez, Magdalena G., "En el rock: periodismo crítico, no publicidad gratuita", *Generación*, número 16, diciembre de 1997 - enero de 1998, pp. 16-17.
- García Michel, Hugo, "Alex Lora en Avándaro", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, pp. 8-9.
- García Michel, Hugo, "Crónica de una violencia inexistente", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, pp. 6-7.
- García Michel, Hugo, "Instrucciones para triunfar en el rock hecho en México (Manual práctico)", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 38. (Una versión levemente más corta de este artículo apareció el jueves 12 de diciembre de 1996 en la Sección Cultural de *El Financiero*).
- García Michel, Hugo, "Jaguares, ¿Borrón y cuenta nueva?", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, pp. 4-6.
- García Michel, Hugo, "Julieta no es la milagrosa", *La Mosca en la pared*, número 8, julio de 1996, p. 10.
- García Michel, Hugo, "julio Revueltas, la precocidad vistuosa de un joven guitarrista", *La Mosca en la pared*, número 11, diciembre de 1996, p. 16.
- García Michel, Hugo, "Las razones del rap hispanoamericano", *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 19.
- García Michel, Hugo, "Los Humanos, ¡Por fin una nueva banda de rócánrol en México!", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 7.
- García Michel, Hugo, "Lovely Rita: La santa, la reina de las sabinas", *La Mosca en la pared*, número 8, julio de 1996, p. 11.

- García Michel, Hugo, "Mostros, una obra maestra de la música contemporánea", *La Mosca en la pared*, número 27, enero – febrero de 1999, pp. 6-7.
- García Michel, Hugo, "Rita y Julieta", *La Mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, pp. 24-27.
- García Michel, Hugo, "Treinta años con Alejandro Lora", *La Mosca en la pared*, número 27, enero – febrero de 1999, pp. 20-25.
- García Michel, Hugo, "Yo estuve en Avándaro", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 13.
- García Saldaña, Parménides, "Avándaro: amor y pasón", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, pp.12-13.
- García, Sergio, "El Nuevo Tri", *La Mosca en la pared*, número 27, enero – febrero de 1999, p. 25.
- Garza, Rogelio, "10 en rock a la mexicana", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 13
- Garza, Rogelio, "Las semillas del mal", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 9.
- Garza, Rogelio, "Los Esquizitos, el surf del Gremlin Esquizofrénico", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 27.
- Garza, Rogelio, "Rap o no rap (Semillas del mal)", *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 32.
- Garza, Rogelio, "Rock y religión", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 31.
- Girón S., Carlos U., "La locura de la calle", *El gallito inglés*, número 2, p. 17.
- González, Juan Pablo, "La cuchilla está afilada: Guillotina", *Rock América*, número 25, agosto de 1994, pp. 4-5.
- Héau Lambert, Catalina y Giménez, Gilberto. "El cancionero insurgente del movimiento zapatista (Ensayo de análisis sociocrítico)", *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 4/97, octubre-diciembre de 1997, pp. 221-244.
- Hellion Tovar, Rosa, "Vivir y morir en el rap, Tupac Shakur vs. Notorious BIG, crónica de dos muertes anunciadas", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, pp. 5-6.
- Jan Sebastian, "El Lounge y cómo lograrlo", *La Mosca en la pared*, número 25, pp. 20-21.
- JFK, "Rocanroleras en la tierra del tequila y el mariachi", *La Mosca en la pared*, número 8, julio de 1996, p. 18.
- José Agustín, "El tremendo poder de los ideales", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 11.
- José Agustín, "Mis viajes por la contracultura", *Generación*, número 11, enero – febrero de 1997, pp. 12-13.

- Krauss, Werner, "MTV Music Video Awards", *Rock Press*, número 6, noviembre - diciembre de 1991, pp. 38-39.
- La guitarra eléctrica, "¿Y después de Avándaro qué?", *Rock Press*, número 5, octubre - noviembre de 1991, pp. 28-29.
- La Mosca Nius, [Truena la Botella], *La Mosca en la pared*, número 14, abril - mayo de 1997, p. 14.
- La Mosca Nius, "Ba(rran)ca rota: ¡Antro de pirrurris ataca dignidad de músicos!", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 13.
- La Mosca Nius, "Discos Manicomio presentó sus lanzamientos para 1997", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 16.
- La Mosca Nius, "Impidieron a Julieta Venegas abrir el concierto acústico de Joaquín Sabina", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 18.
- La Mosca Nius, "No trascendió la gira De Diva Voz", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 6.
- La Mosca Nius, "Se entregaron los Cochinitos de Tepalcate (¡Unos premios dignos de ¿nuestro? Rock!), *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 14.
- La Mosca, "La música en 1997, un balance crítico", *La Mosca en la pared*, número 20, marzo de 1998, p. 13.
- Lara, Camilo, "Esquivel, ¿nuestro único héroe internacional?", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, pp. 34-35.
- Limón, Eduardo, "Instrucciones para acudir al Autódromo", *La Mosca en la pared*, número 20, marzo de 1998, p. 32.
- López D., Ramiro, "Rock'n regio", *Códice Rock*, número 15, abril de 1996, p. 39.
- Mandoki, Katya, "El cisma del rock", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, pp. 38-40.
- Martínez, Rubén, "Más allá de las mamonerías: Cultura, Migración y Desmadre en ambos lados del Río Bravo", *La Pus Moderna*, número 7, otoño de 1996, pp. 14-16.
- Maya, Rafael, "La rabia ante lo establecido (Movimiento Hardcore/punk en México)", *Generación*, número 12, abril- mayo de 1997, pp. 10-11.
- Maza Bustamante, Verónica, "Corazones calavera, locos, maliciosos y sorprendivos", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, p. 28.
- Monsalvo C., Sergio, "¡Ah, qué mancha tan negra es la pobreza!", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 10.
- Monsalvo C., Sergio, "El drama de Alejandro", *La Mosca en la pared*, número 27, enero - febrero de 1999, pp. 22-23.
- Monsalvo C., Sergio, "Gangsta Rap, en la mira de los asesinos", *La*

- Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, pp. 8-11.
- Monsalvo, Sergio, "El rock en México (esencias y contrarios)", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, pp. 41-42.
- Monsalvo, Sergio, "En México no hay rock mexicano", *El grito del rock mexicano*, México, Ediciones del Milenio, 1995, pp. 69-70.
- Monsalvo, Sergio, "La casa de agua, mexicanos al grito de jazz", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 21.
- Monsalvo, Sergio, "La música del W.W.W.", *Generación*, número 12, abril - mayo de 1997, p. 38.
- Monsalvo, Sergio, "La prensa rockera, oficio de tinieblas", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, pp. 14-15.
- Monsalvo, Sergio, "Melancolía por la muerte: ética y estética *Dark*", *La Mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, pp. 12-13.
- Monsiváis, Carlos, "La dicha de ser Marqués de Comillas", *Excélsior*, 21 de septiembre de 1971, p. 17.
- Monsiváis, Carlos, "Sobre Avándaro", *Siempre!*, número 958, 3 de noviembre de 1971, p. 24.
- Mosquito Masacre, "D Avanzada", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.
- Nachón, Fernando, "Chismes de vecindad", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 42.
- Návar, José Xavier, "¿Existe o no el rock mexicano? (pequeño test)", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 16.
- Návar, José Xavier, "El *undergound* del Chopo", *La Mosca en la pared*, número 20, marzo de 1998, p. 34.
- Návar, José Xavier, "No sopor..., no sopor..., no soporto el rap", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 32.
- Návar, José Xavier, "Treinta años del Tri: ¿Justicia a Chela Lora?", *La Mosca en la pared*, número 27, enero - febrero de 1999, p. 23.
- Navarro, Gerardo, "Recetario de las drogas inteligentes en México", *Generación*, número 12, abril-mayo de 1997, pp. 58-59.
- Nieto, Omar, "Mundo Película: Nudo de influencias", *Nuestro Rock*, número 4, diciembre de 1997, p. 30.
- Olivares, Juan José, "Negu Gorriak: rock y revolución", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, p. 41.
- Olvera, Adriana, "Una síntesis maldita", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 50.
- Ornelas, Oscar Enrique, "Naftalina, el humor en los tiempos de la cólera", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 12.
- Orozco, Gabriela, "Oxomaxoma, la música de los sueños extraños", *La Mosca en la pared*, número 14, abril - mayo de 1997, p. 21.
- Ortega, Arturo, "Las palabras de Santana", *La Pus Moderna*, número 4,

- primavera del 92, pp. 99-100.
- Ortiz Gómez, Octavio, "Negritud y cultura", *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, pp. 8-9.
- Ortiz, Fernanda, "Café Tacuba", *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, pp. 30-31.
- Ortiz, Fernanda, "Caifanes", *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, p. 20-23.
- Ortiz, Fernanda, "El circo y el rol actual del rock mexicano", *Rock Press*, número 6, noviembre - diciembre de 1991, p. 12-14.
- Ortiz, Fernanda, "El Tri", *Rock Press*, número 6, noviembre - diciembre de 1991, pp. 6-7.
- Ortiz, Fernanda, "Fobia", *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, pp. 24-25.
- Ortiz, Fernanda, "Matrimonio PRI y música", *Rock Press*, número 4, septiembre - octubre de 1991, p. 18.
- Ortiz, Ramón, "Antidoping, el número uno", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 21.
- Ortiz, Ramón, "De la mitad pa' atrás, el tercer festival razteca", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 17.
- Ortiz, Ramón, "El dub, genial experimento", *Barrio Babylonía*, número 29, 1998, pp.4-6.
- Ortiz, Ramón, "El toque poderoso que no vendía", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 5.
- Ortiz, Ramón, "Lee Perry, el genio de *upsetter*", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 9.
- Ortiz, Ramón, "Los Yerberos sin mucho filo", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 20.
- Ortiz, Ramón, "Nadie se peinó", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 19.
- Ortiz, Ramón, "Razteca, la fusión de dos culturas", *Barrio Babylonía*, número 28, diciembre de 1997 - enero de 1998, p. 15.
- Oyarzábal, Francisco, "El arduo camino de los espacios alternativos", *Generación*, número 12, abril - mayo de 1997, pp. 50-51.
- Oyarzábal, Francisco, "El *show-bisnes* debe continuar", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, p. 26.
- Oyarzábal, Rodrigo, "El rock mexicano en 1991", *Rock Press*, número 8, febrero de 1992, pp. 8-11.
- PANSA, "Cuestionan el repentino acceso de fe que aqueja a Alejandro Lora", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 19.
- Paredes Pacho, José Luis, "La contracultura de José Agustín", *La pus moderna*, número 8, primavera del 97, p. 51.
- Paredes Pacho, José Luis, "La corriente de los criticones y el Telekinder

- de Pepita Gomiz", *La mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, p. 39.
- Paredes Pacho, José Luis, "Noticias y comentarios discográficos de África y Asia (Los colores de la aldea)", *La pus moderna*, número 4, primavera de 1992, pp. 65-69.
- Patiño, Marco A., "Plastilina Mosh, los hijos putativos de Lyn May", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, pp. 24-25.
- Peñaloza, Patricia, "Botellita de jerez, una banda con derecho de piso", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, pp. 10-11.
- Peñaloza, Patricia, "Dios agarre a Lora confesado", *El Laberinto urbano*, número 8, junio de 1997, p. 32.
- Peñaloza, Patricia, "Mas Syntek que Aleks", *El laberinto urbano*, número 8, 3 de junio de 1997, p. 31.
- Peñaloza, Patricia, "Molotov, la música como desmadre", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, pp. 16-18.
- Peñaloza, Patricia, "Un niño en busca de voz propia", *La Mosca en la pared*, número 19, diciembre de 1997, p. 38.
- Peñaloza, Patricia, "Un tal Jaime López, rockero intergaláctico", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, pp. 18-19.
- Pérez, Ana Lilia y Solís, Alberto, "Somos músicos, no comerciantes", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, pp. 22-23.
- Ponce, Felipe, "El Tianguis Cultural Guanatos", *Generación*, número 11, enero - febrero de 1997, p. 51.
- Ramírez, Josué, "Slam, la danza vulnerable", *El laberinto urbano*, número 8, 3 de junio de 1997, pp. 24-28.
- Rivadeneira, David, "¿Sabrás Morir?", *Rock América*, número 25, agosto de 1994, pp. 22-23.
- Rivera Calderón, Fernando, "¿Rock no mexicano existe el?", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 7.
- Rivera Calderón, Fernando, "Algo sobre *La Mosca*", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, pp. 8-9.
- Rivera Calderón, Fernando, "Café Tacuba: Nunca nos han pedido que hagamos películas porno con animales", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, pp. 14-15.
- Rivera Calderón, Fernando, "Los beatos metaleros", *La Mosca en la pared*, número 26, noviembre - diciembre de 1998, p. 40.
- Rivera Calderón, Fernando, "Los Santos Inocentes", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 40.
- Rivera Calderón, Fernando, "Noticias de consolación", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, p. 18.
- Rivera Calderón, Fernando, "San Alex Loro", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 36.

- Rivera Calderón, Fernando, "Santa Sabrita", *La Mosca en la pared*, número 24, agosto - septiembre de 1998, p. 36.
- Rivera Calderón, Fernando, "Saúl de Nazaret", *La Mosca en la pared*, número 23, julio de 1998, p. 36.
- Romero, Elizabeth, "En la cola de las tortillas", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 62-63.
- Romo Molina, Pablo, "¡Múevetel, gira por la libertad", *Códice Rock*, número 15, abril de 1996, pp. 7-8.
- Roura, Víctor, "Juego de manipulaciones", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, pp. 11-12.
- Roura, Víctor, "julio Haro y los vecinos tocando", *El gallito inglés*, número 1, pp. 19-21.
- Rueda C., Marisol, "Victimas del Doctor Cerebro: ¡No somos farsantes!", *La Mosca en la pared*, número 14, abril - mayo de 1997, pp. 18-19.
- Rueda, Marisol, "Guillotina: ya sabemos quién chingaos es Nirvana", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, p. 29.
- Rueda, Marisol, "Tex Tex, de Texcoco... ¿para el mundo?", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 11.
- Rueda, Marisol, "Un beso, un nuevo disco y ... ¡bang!", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, pp. 18-19.
- Ruiz, Marcos, "Deliquent Habits: los mexicanos no saben hip hopear", *Switch*, número 18, marzo de 1998, pp. 50-51.
- Ruiz, Marcos, "El rockcito amable de La Gusana Ciega", *La Mosca en la pared*, número 24, agosto - septiembre de 1998, pp. 14-15.
- Ruiz, Marcos, "Los Cadillacs pintan su calavera", *Switch*, número 18, marzo de 1998, pp. 12-14.
- Ruvalcaba, Eusebio, "Tres reflexiones fresas de un antirrockero", *Generación*, número 16, diciembre 1997- enero 1998, p. 30.
- Salcedo V., Benjamín, "Patinando en punk, maniobrando en ska", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, pp. 46-47.
- Salcedo, Benjamín, "Historia del Heavy Metal", *Rock-Press*, número s 1-7, 1991-1992.
- Sánchez Lira, Mongo, "Dos de oreja y uno de ojo", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 96-97.
- Sarquiz F., Oscar, "La Cuca en su cuarto", *Switch*, número 18, marzo de 1998, pp. 40-41.
- Sarquiz F., Oscar, "Rock mexicano: el ser y la nata", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 8.
- Servicios Especiales Moscosos, "Naranja Mecánica", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 17.
- Servín, Juan Manuel, "A mis amigos pachecos", *El Gallito Inglés*, número 6, pp. 43-44.

- Servín, Juan Manuel, "Público fervoroso", *El gallito inglés*, número 1, p. 46-48.
- Siever, Héctor, "Control Machete, nuestro rockcito y sus imposturas", *La Mosca en la Pared*, número 16, julio de 1997, p. 20.
- Siever, Héctor, "Historia mínima de la música electrónica", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, pp. 9-13.
- Siever, Héctor, "Las delicias de la nona", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 11.
- Siever, Héctor, "Máquina, rabiosa dosis de metralla sonora", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre - octubre de 1997, pp. 20-21.
- Siever, Héctor, "Maldita Vecindad y sus Máscaras de lo Real", *La Pus Moderna*, número 8, pp. 58-59.
- Siever, Héctor, "Plastilina Mosh y la dialéctica de la totalidad concreta", *La Mosca en la pared*, número 25, octubre de 1998, p. 26.
- Siever, Héctor, "Rock Mexicano: to be or no to be", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 12.
- Silva Sánchez, Martha, "Cuatro bombas en concierto (Explosivo, irónico y desfachatado, Molotov habla 'a calzón quitado')", *Reforma* (Sección Primera Filal), 12 de diciembre de 1997, p. 30.
- Six Pack Shakur, "Beastie Boys, bestialmente duros", *La Mosca en la pared*, número 16, julio de 1997, p. 12.
- Soler, Jordi, "El rock mexicano es un niño de 30 años", *Complot*, número 3, abril de 1997, s/p.
- Soto, Jorge R., "La órbita de 105.7", *La Mosca en la pared*, número 8, julio de 1996, p. 29.
- Soto, Jorge R., "Pero... ¿Existe el rock mexicano?", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 9.
- Storms Roberts, John, "La música latina en África", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 57.
- Tagliolini, Marco, "La batalla de las bandas", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, p. 62.
- Talavera, Laura, "Ele.Ele.Te., tres letras para el rock electrónico nacional", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 16.
- Talavera, Laura, "La Barranca, una banda con sangre en las venas", *La Mosca en la pared*, número 11, diciembre de 1996, p. 17.
- Talavera, Laura, "La Candelaria, chistosos con calzador", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, pp. 18-19.
- Talavera, Laura, "Un madrazo en el Hocico", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 15.
- Tapia, Fernanda, "Doce contactos con el rock mexicano", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 19.
- Tejeda, José, "Qué hay en el cuarto de Cuca", *Nuestro Rock*, número 4,

- diciembre de 1997, p. 32.
- Tejeda, José, "XI Encuesta Nacional de rock en español", *Nuestro Rock*, número 42, febrero de 1998, pp. 16-24.
- Tena, Carlos, "Editorial", *Sentir el blues*, número 1, Barcelona, 1995, p. 6.
- Tena, Carlos, "El rey del blues", *Sentir el blues*, número 1, Barcelona, 1995, p. 3.
- Tena, Carlos, "El ritmo del 'Boogie Man'", *Sentir el blues*, número 3, Barcelona, 1995, p. 11.
- Torreblanca, Mireya, "Aurora y La Academia", *El laberinto urbano*, número 8, 3 de junio de 1997, p. 37.
- Tovar, Alejandra, "Hijos de la tele", *La Mosca en la pared*, número 18, diciembre de 1997, p. 11.
- Tovar, Alejandra, "La Dosis, los hijos del soul", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 14.
- Tovar, Alejandra, "Las Madres del rock", *La Mosca en la pared*, número 8, julio de 1996, pp. 12-17.
- Urrutia, Luis, "Jaime López: pertenezco a la gran tradición que es la música popular mexicana", *El laberinto urbano*, número 1, 15 de abril de 1997, pp. 30-32.
- Vargas, Ernesto, "¿Qué pasó con Radioactivo?", *La Mosca en la pared*, número 23, julio de 1998, p. 32.
- Vargas, Ernesto, "El dudoso humor de la radio", *La Mosca en la pared*, número 13, marzo de 1997, p. 31.
- Vargas, Ernesto, "El que busca, encuentra", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 32.
- Vargas, Ernesto, "La radio juvenil en México: una chafez", *La Mosca en la pared*, número 12, febrero de 1997, p. 12.
- Vargas, Ernesto, "Óxido pasaría a Frecuencia Modulada para horror de estaciones anquilosadas", *La Mosca en la pared*, número 17, septiembre - octubre de 1997, p. 5.
- Vargas, Ernesto, "Radio Universitaria, las ondas inexplotadas", *La Mosca en la pared*, número 15, junio de 1997, p. 33.
- Vargas, Ernesto, "Rock 101, requiescat in pace (nos siguen pegando abajo...)", *La Mosca en la pared*, número 9, septiembre de 1996, p. 16.
- Vargas, Ernesto, "Rock mexicano: búsquedas y desencuentros", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 13.
- Vázquez Chávez, Rafael, "La hermana república de Avándaro", *Rock-Press*, número 5, octubre-noviembre 1991, pp. 26-27.
- Vázquez, Juan Alberto y La Mosca Redactora, "Sekta Core, el candor del morbo", *La Mosca en la pared*, número 22, mayo de 1998, p. 12.

- Vega Gil, Armando, "El juego de los espejos", *La Mosca en la pared*, número 18, septiembre de 1997, p. 16.
- Velasco, Xavier, "En cosas de radio, la banda manda", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 58.
- Velasco, Xavier, "En la hora del rock mexicano: préstame tu peine... y ya no me transes", *Rock América*, número 14, 4 de enero de 1993, pp. 27-29.
- Viadas, Laura, "El rock Azteca", *Rock-Press*, números 4-9, 1991-1992.
- Villareal, Rogelio, "número s Rojos", *La pus moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 92-93.
- Villarreal, Rogelio, "Los casetes en el chopo", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 63-64.
- Villarreal, Rogelio, "Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio", *La Pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, pp. 10-30.
- Villarreal, Rogelio, "Maldita Vecindad, el gran circo de la ciudad", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, p. 64.
- Villarreal, Rogelio, "número s rojos", *La Pus moderna*, número 1, noviembre-diciembre de 1989, pp. 10-11.
- Villoro, Juan, "Rebanadas de utopía", *La Mosca en la pared*, número 10, noviembre de 1996, p. 10.
- Waizel, Uriel, "El ska stá ká...", *Switch*, número 27, diciembre de 1998, p. 14.
- Yehya, Naief y Villarreal, Rogelio, "El Personal, aquí la voz de Guadalajara", *La pus moderna*, número 1, noviembre - diciembre de 1989, p. 68.
- Yehya, Naief, "Oxomaxoma, el renacimiento", *La Pus Moderna*, número 4, primavera del 92, pp. 58-59
- YUPI, "Aparece Ruido, publicación de la disquera Opción Sónica", *La Mosca en la pared*, número 24, agosto - septiembre de 1998, p. 8.
- Zepeda, Dinorah, "Reglamentar los espacios alternativos: Pacho", *Generación*, número 16, diciembre 1997 - enero 1998, pp. 24-25.
- Zequeira, Jorge, "La gusana ciega acelera en su Super Bee", *Nuestro Rock*, número 4, diciembre de 1997, p. 32.
- Zequeira, Jorge, "Una dosis de Xcover Radio Acapulco", *Nuestro Rock*, número 42, febrero de 1998, p. 34.

## Discografía

- Ak'Bal, *Reino de las sombras y la muerte*, Denver, 1997.  
Amaya, *Basura digital*, L.T.D., 1995.  
Ansia, *Ansia*, Rockotitlán, 1991.  
Antidoping, *Búscalo*, Independiente, 1997.  
Armando Rosas, *Payola No*, El Repertorio de lo Oscuro, 1997.  
Artefakto, *Interruptor*, Opción Sónica, 1997.  
Aterciopelados, *Caribe atómico*, BMG Ariola de Colombia, 1998.  
Aterciopelados, *La pipa de la paz*, BMG Colombia, 1996.  
Aurora y la Academia, *Horas*, Polygram, 1996.  
Azul Violeta, *Globoscopio*, EMI, 1997.  
Banda Bostik, *En el camino*, BMG, 1996.  
Betsy Pecanins, *El Efecto Tequila*, Milán Records - BMG, 1995.  
Betsy Pecanins, *Sólo Beatles*, Milán, 1997.  
Bosquimano, *Resurrección*, Independiente, 1997.  
Botellita de Jerez, *El último guacarrock*, Polygram, 1997.  
Café Tacuba, *Avalancha de éxitos*, WEA, 1996.  
Café Tacuba, *Café Tacuba*, WEA, 1992.  
Café Tacuba, *Re*, WEA, 1994.  
Caifanes, *Caifanes*, BMG, 1988.  
Caifanes, *El diablito (Volumen II)*, BMG, 1990.  
Caifanes, *El nervio del volcán*, BMG, 1994.  
Caifanes, *El Silencio*, BMG, 1992.  
Cecilia Toussaint, *Detrás del silencio*, Producciones al vapor, 1998.  
Cecilia Toussaint, *Sirena de trapo*, Sony, 1993.  
Cecilia Toussaint, *Tírame al corazón*, CBS, 1990.  
Coda, *Veinte para las doce*, Epic - Sony Music, 1995.  
Coma, *Antes de que existiera el tiempo*, WEA, 1996.  
Consumatum Est, *Nadie habla perfecto*, Opción Sónica, 1997.  
Control Machete, *Mucho Barato*, Manicomio - Polygram, 1997.  
Corazones Calavera, *¿Dónde estás?*, Opción Sónica, 1996.  
Cráneo de jade, *Cráneo de jade*, Opción Sónica, 1997.  
Cuca, *La invasión de los blátidos*, Culebra - BMG, 1994.  
Cuca, *La racha*, Culebra - BMG, 1995.  
David Bowie, *The fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, RCA, 1972.  
Delirium, *Tomando decisiones*, Lejos del Paraíso, 1991.  
Desecho social, *Aún sigue la revolución*, Independiente, 1996.  
Eblen Macari, *Ambar*, Lejos del Paraíso, 1997.  
El Clan, *Sigue soplando el ánima*, Opción Sónica, 1998.  
El Gran Silencio, *Libres y locos*, Tómbola Recordings - EMI, 1998.

- El Haragán y Compañía, *Rock para compartir*, Denver, 1991.
- El parto de la Chole, *El Parto de la Chole*, Pepe Lobo Rekords, 1997.
- El Personal, *Melodías inmortales*, Mulata Records – Pentagrama, 1996.
- El Personal, *No me hallo*, Caracol, 1989.
- El Tri, *25 años*, WEA, 1994.
- El Tri, *Cuando tú no estás*, WEA, 1997.
- El Tri, *El indocumentado*, WEA, 1992.
- El Tri, *En vivo y a todo calor en el Hollywood Paladium*, WEA, 1991.
- El Tri, *Fin de siglo*, WEA, 1998.
- El Tri, *Hoyos en la bolsa*, Warner Music, 1996.
- El Tri, *Simplemente el Tri*, WEA, 1985.
- El Tri, *Un cuarto de siglo*, WEA, 1995.
- El Tri, *Una leyenda viva llamada El Tri*, WEA, 1990.
- El Tri, *Una rola para los minuválidos*, WEA, 1994.
- Eléctrica, *Amor inoxidable*, Opción Sónica, 1997.
- Ely Guerra, *Pa' morirse de amor*, BMG, 1997.
- Escarbarme, *Circular*, Opción Sónica, 1998.
- Eskroto, *Grotesco*, Denver, 1997.
- Especimen, *Buenas noches Dios*, Denver, 1996.
- Especimen, *Temas X la Paz*, Denver, 1994.
- Fobia, *Amor chiquito*, BMG, 1995.
- Fobia, *Fobia on ice*, BMG, 1997.
- Fobia, *Leche*, BMG, 1993.
- Fobia, *Mundo Feliz*, BMG, 1991.
- Francisco Barrios, *Prohibido*, BMG, 1996.
- Funkswagen, *Draxter*, Discos Dedo, 1996.
- Guillotina, *Guillotina*, WEA, 1995.
- Guillotina, *Mientras el resto sigue*, WEA, 1997.
- Guillotina, *Rock mata pop*, WEA, 1996.
- Hocico, *Odio bajo el alma*, Opción Sónica, 1997.
- Hueco, *Hueco*, Peerless, 1997.
- Iconoclasta, *La reencarnación de Maquiavelo*, Avanzada Metálica, 1991.
- Ilya Kuryaki and the Valderramas, *Chaco*, Polygram, 1995.
- Jaguares, *El equilibrio de los jaguares*, BMG, 1996.
- Jaime López – José Manuel Aguilera, *Odio fonky – Tomás de buró*, Lejos del paraíso, 1993.
- Jaime López, *Jaime López*, RCA, 1989.
- Jaime López, *Primera Calle de la Soledad*, RCA, 1985-1993.
- Jorge Reyes y Suso Saíz, *Bajo el sol del jaguar*, Exilio, 1991.
- Jorge Reyes, *Crónica de castas*, Exilio, 1991.
- Julietta Venegas, *Aquí*, BMG, 1997.
- Julio Revueltas, *De tierra y cielo*, Opción Sónica, 1995.

Julio Revueltas, *Mi santa María*, Opción Sónica, 1997.  
 Kerigma, *Esquizofrenia*, Rockotitlán, 1991.  
 Khafra, *Las víboras cambian de piel*, Denver, 1997.  
 Kokin, *HELP Necesito work (otra forma de sentir el bolero)*, Manicomio-Polygram, 1998.  
 l.i.t., *Ligas diversas*, Opción Sónica, 1998.  
 l.i.t., *Relatos del futuro*, Opción Sónica, 1996.  
 l.i.t., *Tecno Ritual*, Independiente, 1992.  
 La Barranca, *El fuego de la noche*, Opción Sónica, 1996.  
 La Barranca, *Tempestad*, BMG, 1998.  
 La Candelaria, *Técnicas de limpieza*, Opción Sónica, 1997.  
 La Casa de agua, *La casa de agua*, Ars Flventis, 1996.  
 La Castañeda, *El globo negro*, BMG, 1995.  
 La Castañeda, *El Hilo de Plata*, Culebra - BMG, 1996.  
 La Castañeda, *Servicios Generales II*, Culebra - BMG, 1993.  
 La Dosis, *Hydro*, Sony, 1998.  
 La Dosis, *La Dosis*, Sony, 1995.  
 La Dosis, *Radio Acapulco*, Sony, 1997.  
 La gusana ciega, *Merlina*, Manicomio - Polygram, 1996.  
 La gusana ciega, *Super Bee*, Manicomio-Polygram, 1997.  
 La Lupita, *Caramelo macizo*, BMG, 1998.  
 La Lupita, *3D*, Culebra-BMG, 1996.  
 La Lupita, *Pa' servir a usted*, BMG, 1993.  
 La Lupita, *Que bonito es casi todo*, Culebra - BMG, 1994.  
 La Matatena, *Su Majestad*, Independiente (Demo), 1996.  
 La Nao, *La Nao*, Columbia-Sony Music, 1996.  
 La Tremenda Korte, *Orden en la sala*, Pepe Lobo Rekords, 1997.  
 La Unión, *Tren de largo recorrido*, BMG España, 1992.  
 Limbo Zamba, *Azma*, XOC Discos, 1997.  
 Los amantes de Lola, *La era del terror*, BMG, 1991.  
 Los Amantes de Lola, *Los Amantes de Lola*, BMG, 1990.  
 Los Esquizitos, *Los Esquizitos*, Opción Sónica, 1998.  
 Los Estrambóticos, *Piel de banqueta*, Manicomio - Polygram, 1997.  
 Los Fabulosos Cadillacs, *Fabulosos Calavera*, BMG, 1997.  
 Los Fabulosos Cadillacs, *El León*, Sony Music, 1990.  
 Los Fabulosos Cadillacs, *Rey Azúcar*, BMG, 1994.  
 Los Humanos, *Instinto Animal*, Opción Sónica, 1996.  
 Los Lagartos, *Confesiones a Manuela*, Culebra-BMG, 1994.  
 Los Lagartos, *Pelotas*, Culebra-BMG, 1996.  
 Los Rastrillos, *Mexica Dreads*, BMG, 1997.  
 Los Tetas, *Mama Funk*, EMI ODEON CHILENA, 1995.  
 Los Tres, *Unplugged*, Sony Music - MTV, 1995.

Los Yerberos, *A filo de machete*, Sony, 1995.  
 Mákina, *Anabiosis*, Rockotitlán - Sony, 1994.  
 Mákina, *Dilemma*, Lejos del Paraíso, 1991.  
 Makina, *Red*, Manicomio - Polygram, 1997.  
 Malaria, *Malaria*, Culebra - BMG, 1996.  
 Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Baile de máscaras*, BMG, 1996.  
 Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *El circo*, BMG, 1993.  
 Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, BMG, 1990.  
 Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, *Mostros*, BMG, 1998.  
 Mama-Z, *Mójame el alma entera*, Seman Baker, 1991.  
 Maná, *¿Dónde jugarán los niños?*, WEA, 1993.  
 María Eva Avilés, *Laguna de neón*, Discos Pueblo, 1991.  
 Matatena, *Emulsión de Skape*, Opción Sónica, 1998.  
 Matatena, *Su Majestad*, Independiente (Demo), 1997.  
 Mexican Jumping Frijoles, *Bazooca*, Rock n' roll Circus, 1997.  
 Moenia, *Moenia*, Universal, 1996.  
 Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, Universal, 1997.  
 Nana Pancha, *Nana Pancha*, Pepe Lobo Rekords, 1997.  
 Naranja Mecánica, *Supertrip*, Universal Music, 1997.  
 Nina Galindo y Sigue la Mata Dando, *Antropofagia Amorosa*, Lejos del Paraíso, 1991.  
 Nina Galindo, *Brindis por un difunto*, Pentagrama, 1993.  
 No, *Indefinición*, Independiente, 1991.  
 Nona Delichas, *Nona Delichas*, Nimboestatic, 1997.  
 Nudo, *Mundo película*, WEA, 1997.  
 Oxomaxoma, *La sombra de un difunto*, Opción Sónica, 1992.  
 Oxomaxoma, *Sin boca con los Ojos Negros*, Opción Sónica, 1997.  
 Oxomaxoma, *Un difunto lleno de vida*, Opción Sónica, 1994.  
 Pactum, *Ficción, Lujuria y Blasfemia*, Avanzada Metálica, 1992.  
 Pactum, *Haciendo justicia con tu propia mano*, Culebra - BMG, 1997.  
 Panteón Rococó, *Toloache pa' mi negra*, Pepe Lobo Rekords, 1997.  
 Plastilina Mosh, *Aquamosh*, EMI, 1998.  
 Rafael Catana, *El Nagual*, Opción Sónica, 1996.  
 Rafael Catana, *Polvo de ángel*, Pentagrama, 1991.  
 Real de Catorce, *Cicatrices*, Discos Pueblo, 1998.  
 Real de Catorce, *Contraley*, Musart, 1994.  
 Real de Catorce, *Mis Amigos Muertos*, Discos Pueblo, 1993.  
 Real de Catorce, *Real de Catorce*, Discos Pueblo, 1986.  
 Real de Catorce, *Tiempos Oscuros*, Discos Pueblo, 1989.  
 Real de Catorce, *Voces Interiores*, Discos La Mina, 1993.

Resorte, *La fuerza del Resorte*, Independiente (Demo), 1996.  
 Resorte, *República de ciegos*, Manicomio - Polygram, 1997.  
 Riesgo de contagio, *Demasiado peluche*, Opción Sónica, 1997.  
 Riesgo de Contagio, *Un domingo familiar*, Opción Sónica, 1998.  
 Ritmo Peligroso, *Cortes Finos*, Opción Sonica, 1998.  
 Sabo Romo, sss, BMG, 1996.  
 Sacbé, *The painters*, Polygram, 1996.  
 Salamandra, *Korompit*, Peerless, 1997.  
 Salón Victoria, *Salón Victoria*, Pepe Lobo Rekords, 1997.  
 Sangre Asteka, *Sangre Asteka*, Lejos del Paraíso, 1990.  
 Santa Sabina, *Babel*, Culebra - BMG, 1996.  
 Santa Sabina, *Concierto Acústico*, Culebra - BMG, 1996.  
 Santa Sabina, *MTV Unplugged*, Culebra - BMG / MTV Networks, 1997.  
 Santa Sabina, *Santa Sabina*, Culebra - BMG, 1992.  
 Santa Sabina, *Símbolos*, Culebra - BMG, 1994.  
 Sekta Core, *Morbos Club*, El Mazo - Sony Music, 1998.  
 Sekta Core, *Terrorismo kasero*, Independiente (Demo), 1996.  
 Señor González, *El Señor González y los cuates de la chamba*, Mulata Records-Opción Sónica, 1998.  
 Sergio Arau, *Mi Frida sufrida - La venganza de Moctezuma*, Epic - Sony Music, 1993.  
 Síndrome, *Síndrome*, Fox, 1991.  
 Soda Stéreo, *La historia de Soda*, BMG, 1993.  
 Steve Brown, *Joeboy in Mexico*, Opción Sónica, 1997.  
 Surdok Movimiento, *Antena*, Polygram, 1997.  
 Tere Estrada, *Encuentros cercanos conmigo*, Meztli-Opción Sónica, 1997.  
 Tex Tex, *Lo Mejor*, Discos Gas, 1993.  
 Tex Tex, *Súbete al tren*, BMG, 1997.  
 The Kinks, *Lola versus Powerman and the money go round*, P y E Records, 1970.  
 Tijuana NO, *No*, Culebra - BMG, 1993.  
 Tijuana No, *Transgresores de la ley*, Culebra - BMG, 1994.  
 Titán, *C'mon feel the noise*, EMI, 1998.  
 Titán, *Titán*, Culebra - BMG, 1995.  
 Transmetal, *El infierno de Dante*, Denver, 1994.  
 Transmetal, *México Bárbaro*, Denver, 1997.  
 Transmetal, *Zona muerta*, Avanzada Metálica, 1991.  
 Tritonía, *Cirrus*, Opción Sónica, 1998.  
 Vantroi, *¡No nos moverán!*, EMI, 1996.  
 Varias, *Mexican Divas*, Opción Sónica, 1998.  
 Varios (Saúl Hernández, Santa Sabina y Sax), *Ciudad de ciegos (soundtrack)*, BMG, 1990.

Varios, *El punk no está muerto ¡No!*, LTD, 1996.  
Varios, *El TRI=buto*, Opción Sónica, 1998.  
Varios, *Juntos por Chiapas*, Manicomio-Polygram, 1997.  
Varios, *La batalla de las bandas 1990*, Rocketitlán, 1991.  
Varios, *MTV Lingo*, Manicomio - Polygram / MTV Networks, 1998.  
Varios, *Silencio = muerte (red hot + latin)*, WEA, 1997.  
Varios, *Tequila Conexión vol. 2*, Opción Sónica, 1997.  
Víctimas del Doctor Cerebro, *Boutique 2000*, EMI Music, 1997.  
Víctimas del Doctor Cerebro, *Brujerías*, EMI, 1995.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: EL EXTRAÑO CASO DE LA DEFINICIÓN PERDIDA: LA ACCIDENTADA HISTORIA DEL ROCK MEXICANO</b>	<b>7</b>
1.1 De la existencia o inexistencia del rock mexicano y de sus orígenes reconocidos	8
1.2 Arqueología del rock mexicano: los orígenes	14
1.3 Avándaro y el inicio de una decadencia temporal	16
1.4 De los hoyos funkys, desprecios comerciales y edades oscuras	22
1.5 La década de los ochenta antes de <i>Rock en tu idioma</i>	25
1.6 El inicio del rock mexicano de naturaleza comercial: <i>Rock en tu idioma</i>	26
1.7 En busca de una identidad y de unos cuantos billetes: el rock mexicano en los noventa	38
<b>CAPÍTULO II: LA TEMÁTICA DE LAS LETRAS EN EL ROCK MEXICANO</b>	<b>47</b>
2.1 El rock mexicano y el discurso politizado	48
2.1.1 La confrontación de la problemática social	48
2.1.2 El EZLN y el rock mexicano: una relación muy cercana	53
2.1.3 Lo que se dice sobre los que dicen: los medios de comunicación en el rock mexicano de los noventa	59
2.2 En su medio ambiente: la descripción del entorno social	65
2.2.1 Fábulas de Caóspolis: las historias de la Gran Ciudad	65
2.2.2 <i>Wacha</i> bien esto vato: la vida en la frontera	71
2.2.3 Entre sangre, balazos y noticieros amarillistas: la nota roja en las letras del rock mexicano	79
2.3 La sexualidad en las letras del rock nacional	84
2.3.1 Educación sexual en breves lecciones: el discurso de las relaciones sexuales	84
2.3.2 La muerte a fin de siglo: el SIDA en las letras del rock mexicano	88
2.3.3 Jotos, putos, bugas, marimachas, lesbianas y <i>gays</i> : el discurso de la homosexualidad en el rock mexicano	91
2.3.4 Del odio al amor hay más de un paso: el discurso de la misoginia	96
2.3.5 Veamos la verdad <i>al desnudo</i> : la parodia del moralizador	101

2.4 De besos, apapachos, pasiones y más: el discurso amoroso en las letras del rock mexicano	<b>104</b>
2.4.1 Es hora de decir 'Te Amo': la declaración amorosa	<b>105</b>
2.4.2 De abandonados, sufridos y crucificados: el discurso del rechazo	<b>108</b>
2.5 <i>Soundtracks</i> literarios incidentales: la literatura en las letras del rock mexicano	<b>112</b>
2.6 Entre el fusil y la recreación: los <i>covers</i>	<b>118</b>
2.7 La canción de los marranos: el discurso de la ecología	<b>122</b>
2.8 Conclusiones	<b>127</b>
<b>CAPÍTULO III: LOS GÉNEROS DEL ROCK MEXICANO</b>	<b>131</b>
3.1 En el principio fue el <i>blues</i>	<b>131</b>
3.1.1 Música de alma negra con sonido a tierra mojada	<b>132</b>
3.1.1 <sup>a</sup> Las inagotables minas del <i>blues</i> : acercamiento a la escena del <i>blues</i> mexicano	<b>137</b>
3.2 Ritmos blancos de rebeldes con causa (bueno, a veces)	<b>143</b>
3.2.1 La explosión de la rabia contenida: el movimiento <i>punk</i>	<b>143</b>
3.2.1 <sup>a</sup> Cuauhtémoc fue nuestro primer <i>punk</i> : el <i>punk</i> en México	<b>150</b>
3.2.2 Entre basura y Satán: la fuerza salvaje del <i>metal</i>	<b>155</b>
3.2.2 <sup>a</sup> De la pose televisiva a la trascendencia internacional: el <i>metal</i> mexicano	<b>157</b>
3.3 No sólo el ron es de Jamaica	<b>161</b>
3.3.1 <i>Skapándose</i> de la rutina: el <i>ska</i> en el movimiento del rock	<b>161</b>
3.3.1 <sup>a</sup> Armando un <i>skándalo</i> : el <i>ska</i> en México	<b>166</b>
3.3.2 Otra vez Jamaica: el <i>reggae</i>	<b>171</b>
3.3.2 <sup>a</sup> Rastas de clima templado: el festival <i>Razteca</i>	<b>173</b>
3.4 Pocas ventas adeptos creciendo: los géneros marginales del rock mexicano	<b>177</b>
3.4.1 <i>Cyber, industrial</i> y <i>electro</i> : los caminos de la música electrónica	<b>178</b>
3.4.1 <sup>a</sup> Tecnohuaraches y electronopales: la música electrónica en México	<b>182</b>
3.4.2 Propuestas marginales en proceso de comercialización: del <i>soul</i> al <i>lounge</i>	<b>186</b>
3.4.2.1 Vivir en rock, nacer en <i>jazz</i>	<b>187</b>
3.4.2.2 Reviviendo el <i>alma</i> del rock: el <i>soul</i> mexicano	<b>188</b>
3.4.2.3 Mexicano <i>Sex Machine</i> : el <i>funk</i> mexicano	<b>189</b>
3.4.2.4 ¡Aguas con los guampiros!: la escena <i>dark</i>	<b>190</b>
3.4.2.5 Sencillito, sencillito: el rock rupestre en los noventa	<b>191</b>

3.4.2.6 Los guerreros del polvo: el rock urbano	193
3.4.2.7 La odisea del <i>teponaxtle</i> eléctrico: el rock experimental	193
3.4.2.8 De tabla, una guitarra: el <i>surf</i> en México	194
3.4.2.9 La idolatría por Juan Torres y su órgano melódico: el <i>lounge</i>	195
3.4.2.10 Algo acerca de los géneros marginales en México	198
3.5 En busca del disco de platino: la indetenible avanzada comercial	199
3.5.1 Nada que ver con Andy Warhol: el <i>pop</i> como la antítesis de la originalidad	200
3.5.1 <sup>a</sup> La condena del Canal de las Estrellas: el <i>pop rock</i> mexicano	201
3.5.2 Entre historias de negros y asesinatos particulares: el <i>hip hop rap</i>	205
3.5.2 <sup>a</sup> No soy negro / pero también rapeo: el <i>hip hop mexican rap</i>	209
3.5.3 El futuro del rock mexicano: la vertiente del <i>world beat</i>	221
3.6 Conclusión	225
 <b>CAPÍTULO IV: LOS ESCENARIOS DEL ROCK MEXICANO</b>	<b>227</b>
4.1 Es sólo rock, pero me gusta: la formación de la banda	227
4.2 Entre sudor, <i>slam</i> y el abuso nuestro de cada día: los conciertos de rock mexicano	232
4.3 Del <i>demo</i> a la compañía transnacional: la industria del disco en el rock mexicano	236
4.4 En el principio fue el Verbo y el Verbo fue hecho Crítica	240
4.5 <i>Hertzianerías</i> rocanroleras: la radio	254
4.6 El rock no tiene la culpa. la tele sí	265
4.7 <i>MTV</i> te ve	267
4.8 Piedras en rodaje: la pantalla grande	273
4.9 La música del navegante: el rock mexicano en la red Internet	273
4.10 Conclusiones	275
 <b>CONCLUSIONES</b>	<b>277</b>
 <b>Bibliografía</b>	<b>281</b>
<b>Hemerografía</b>	<b>283</b>
<b>Discografía</b>	<b>297</b>