



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“DESENFRENADOS: LA CULTURA DEL ROCK  
EN LA CIUDAD DE MÉXICO”.

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA  
P R E S E N T A  
B r u n o B a r t r a C a l v o

Asesor de tesis:

Dr. Héctor Castillo Berthier



MÉXICO, D.F.

2008



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.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Roger y Josefina, por apoyarme en todo momento para la realización de este trabajo, así como de mi carrera profesional. Al Dr. Héctor Castillo Berthier por su guía y sus comentarios a lo largo de esta investigación. A la profesora Lorena Loeza, por sus comentarios atinados para realizar la metodología de este trabajo; a los profesores Ricardo Pozas Horcasitas, Samuel Sosa, Enrique Vila y Francisco Valdés Ugalde. A la banda de la facultad que atestiguó el crecimiento de este trabajo, y a aquellos con quienes compartí estudios de sociología: Juan Emanuel, Luis Fernando, Pável, Javier, Varinia, Oliver, el “Guayabo”, Amanda y Luis Miguel. A mis amigos de toda la vida, Alejandro Leal, Jorge Escotto y Edmundo Thomae.

A Luis Fernando Sifuentes quien me “ayudó” a romperme tres dedos del pie izquierdo: durante la convalecencia del accidente, nació mi interés desenfrenado por el rock y la música en general.

A Sarayd Luna, por todo su amor, su apoyo y cariño: por estar junto a mí en esos días largos y noches de vela en que se forjó este escrito.

## ÍNDICE

### **INTRODUCCIÓN p. 4**

A. *De rock y otros demonios*, pág. 4

B. *Cultura y subcultura*, pág. 8

C. *Método*, pág. 12

### **Capítulo 1. Revoluciones y gestación truncada p. 18**

1.1 *Ruptura cultural*, pág. 19

1.2 *Pioneros*, pág. 22

1.3 *La experiencia británica*, pág. 27

1.4 *De pachucos y modernización*, pág. 32

1.5 *Rocanroleros mexicanos*, pág. 38

1.6 *Amor y paz*, pág. 45

1.7 *Rock y ruedas*, pág. 54

### **Capítulo 2. Del asfalto al escenario: cimientos de la cultura del rock en la Ciudad de México p. 61**

2.1 *En el limbo*, pág. 61

2.2 *Resurrección*, pág. 69

2.3 *Los rudos en la esquina de los castigados*, pág. 79

2.4 *Los técnicos: vanguardia rupestre*, pág. 83

2.5 *Entre las ruinas*, pág. 94

2.6 *Los foros*, pág. 102

### **Capítulo 3. La consolidación: conciencia y cultura p. 111**

3.1 *Explosión del rock mexicano*, pág. 111

3.2 *La cultura respira*, pág. 123

3.3 *El auge de El Circo*, pág. 133

3.4 *El regreso de todos los pasados*, pág. 138

### **CONCLUSIÓN p. 152**

### **FUENTES p. 162**

## INTRODUCCIÓN

### *A. De rock y otros demonios.*

Explicar el proceso a través del cual el rock en la Ciudad de México se ha consolidado como cultura a partir de los años ochenta, requiere de una revisión histórica al respecto, para vincular las manifestaciones artísticas del rock con el entorno social: la interacción y desarrollo del rock en la ciudad, y cómo va adquiriendo ciertas características que lo consolidan como una cultura tras el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994.

Esta investigación parte, sin embargo, en el siglo XIX en Estados Unidos; la razón de esto es explicar la génesis del rock en el entorno donde se dio por primera vez. Así, en el primer capítulo se hace un breve análisis sobre la consolidación de consumo y la era moderna en dicho país, y principalmente el advenimiento de los medios de comunicación masiva a partir de la creación de la publicidad, la radio, el cine y posteriormente, la televisión. En este entorno, algunas manifestaciones disidentes –principalmente los beatniks– surgen y comienzan a dar pie a un sector contestatario, que busca otra forma de percibir la realidad. Una vez expuesta dicha sociedad, se analiza cómo surge el rock and roll y cómo rompe con una serie de costumbres y valores morales norteamericanos, como el racismo, el sueño americano y la familia convencional. También se analiza cómo llega éste género a Inglaterra, el segundo país en que se desarrolla, y cómo es que, en un contexto diverso, logra arraigarse un género musical exógeno.

Para cerrar ese primer capítulo, se expone el caso de la llegada del rock and roll a México, no sin antes dar un contexto de la sociedad de masas en dicha nación, de la intención de entrar a la “modernidad” en el sexenio alemanista, y la manera en que el género musical llega a romper –aquí de forma involuntaria– con los valores morales y costumbres particulares de este país, que circundan un fuerte concepto: la familia revolucionaria. Esta etapa finaliza con un gran festival de rock and roll en Avándaro, cuando parecía comenzar el proceso de integración cultural del rock en la capital. Sin embargo, una fuerte censura estatal al rock, que en la práctica funciona como una prohibición, frena e inhibe este proceso. A pesar de ello, esta primera generación del rock siembra una semilla que despierta inquietudes entre el sector de la población joven que es atraída hacia este género prohibido, es por ello, que se parte de esa época: cómo nace la semilla en Estados Unidos a través de un matrimonio cultural interracial, y cómo se esparce en todo el mundo, así como la manera en que comienza a germinar en México.

Después de una breve descripción del rock durante la década de los setenta, en que estuvo prohibido y sobrevivió a través de los *hoyos funkis*, como se le llamaba las viejas bodegas en la periferia de la ciudad, así como algunas en el centro y en Tlatelolco, se parte de una revitalización del rock en la ciudad; se le llama aquí rock, puesto que esto incluye a todos los subgéneros que han derivado de él desde su aparición en Estados Unidos. En México, los subgéneros que tienen presencia para ese momento son el progresivo, punk, así como el rock and roll que pervive desde los años cincuenta. Al poco tiempo surge el llamado rock rupestre, una manifestación derivada del folk rock norteamericano, y dentro de este género cobra auge Rockdrigo González, quien a partir de la ruptura genera

un estilo innovador, y comienza a cantar piezas originales en español. Tanto los rupestres como los progresivos comienzan a abrir puertas para el rock en foros universitarios, mientras que en los hoyos continúa desarrollándose el rock and roll, y el punk se adhiere a estos a principios de los ochenta. Es necesario señalar el malinchismo existente dentro del rock en la época, con la mayoría de los grupos cantando piezas en inglés, desvinculadas de la vida cotidiana de los artistas. Es por ello que a lo largo de la primera mitad de la década de 1980, son esenciales personajes y agrupaciones como Rockdrigo, Arpía y Jaime López, quienes insisten en crear el género en español, y partir de su entorno para crear las letras. La crisis social y económica del país es un factor determinante para el auge del rock en esos años, como se explicará en ese mismo capítulo. Hacia la segunda mitad de los ochenta, un factor esencial para el despegue del rock, es el movimiento civil que se da a partir del temblor de 1985, tras el cual, debido a la inoperancia gubernamental, la población se ve obligada a realizar por su cuenta todas las actividades de rescate de víctimas y acopio de víveres. Gran parte de los rockeros de la época participan en eventos de recaudación de agua, ropa y productos básicos para los damnificados, con lo cual entran en contacto con el público. El capítulo cierra con la apertura del foro específico para esta cultura y música, Rockotitlán, que fue fundado por la banda Botellita de Jerez, misma que hace un esfuerzo por crear una mirada hacia la mexicanidad dentro del rock; en el lugar, se prohíbe cantar en inglés, y la mayoría de las bandas comienzan por lo tanto a adoptar el español desde su formación, y en muchos casos los veteranos del rock dejan de cantar en inglés. Durante ese periodo, las bandas comienzan a componer música y escribir letras partiendo de su experiencia en la ciudad y de su

vida cotidiana, a diferencia del pasado en el que, a excepción de bandas como Three Souls In My Mind que tenía algunas letras partiendo del entorno local, no se hacía ello: se buscaba hacer réplicas, lo más fieles posibles, a lo que creaban o habían creado las grandes estrellas del rock británico y estadounidense.

El último capítulo describe y analiza cómo se consolida el rock como una cultura en la Ciudad de México: se encuentran proyectos que partiendo de la realidad capitalina se dirigen hacia diversos derroteros, aunque comparten espacios y en gran medida el público, que a su vez comienza a diferenciarse en la moda y el estilo dependiendo del subgénero del rock al que están circunscritos. Este tercer capítulo a su vez parte del llamado “boom” del rock en español, con el que la industria discográfica nacional se dedica a firmar a varios artistas locales, y a raíz del éxito comercial de estos, se abre la vía de ingreso del rock hacia las compañías disqueras, y se comienza a consolidar un mercado del rock en México. Es importante señalar la apertura política en el país –básicamente en los estados del norte–, cuando el PRI comienza a perder gobernaturas por primera vez en su historia; en este sexenio, se consolida la política neoliberal en México y como consecuencia de ello, se atrofia cada vez más el aparato del poder. El auge de la radio especializada en rock es un elemento esencial en esta época y finalmente el movimiento zapatista da un golpe de realidad al gobierno neoliberal. El nuevo auge del rock a partir de los foros masivos en que se convierten los conciertos a favor del EZLN, hace que termine de consolidarse como una cultura con los diversos aspectos de ésta: lenguaje, moda, música, ritos e instituciones.

Finalmente, en la conclusión se analiza cómo diversos factores políticos, económicos y sociales que van de la mano del rock mexicano a lo largo de su



historia, hacen que éste se consolide como una cultura, al mismo tiempo que se analiza cómo funciona ésta.

### *B. Cultura y subcultura.*

Explicar el proceso a través del cual el rock en la Ciudad de México se consolidó como una cultura a partir de los años ochenta, y describir su funcionamiento tras el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, requiere una metodología de la investigación, la cual parte de establecer algunas definiciones, para posteriormente definir el marco teórico.

Por la naturaleza de este trabajo, es necesario partir de la definición de cultura, que se trata de un conjunto de símbolos, lenguaje, estética e identidad que forman un todo, mismo que necesita una serie de espacios y medios para producir y reproducir su material, concepción del mundo social y su estética.

Los debates respecto a si la cultura sólo se enfrasca en un estrato de la sociedad han sido superados y al final de cuentas, la definición de la cultura hecha por Edward Burnett Tylor en su trabajo *Primitive Culture* (1871), en que se incluye todos los ámbitos de la vida humana en sociedad, ha prevalecido; la enciclopedia *Britannica*, basada en dicho trabajo define cultura como “el patrón integrado por creencias y comportamiento humano [...] consiste en lenguaje, ideas, creencias, costumbres tabúes, códigos, instituciones, herramientas, técnicas, obras de arte, rituales, ceremonias y otros componentes relacionados”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrada “Culture” en *Britannica 2002 Deluxe Edition* CD-ROM (traducción del autor).

En ello se incluye toda actividad y producción del mundo social y por lo tanto, para analizar el rock como cultura, hay que estudiar el proceso en que sus distintos elementos se crearon, desarrollaron e instauraron: sus códigos, instituciones, rituales, creencias y obras de arte; en el caso de México, se puede reconocer claramente a la obra de arte –el rock en la década 1950–, como uno de los primeros elementos de la cultura.

En la misma acepción de la *Britannica* se enfatiza en el desarrollo de la cultura como dependiente de la capacidad del hombre de aprender y transmitir conocimiento a las generaciones posteriores; por otro lado, el filósofo mexicano Bolívar Echeverría define que “la cultura es el momento autocrítico de la reproducción de un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”<sup>2</sup>.

Pero el mundo social está conformado por una diversidad de culturas que alcanzan territorios vastos, tradicionalmente divididos por las fronteras políticas, esto ha cambiado radicalmente a partir de las migraciones internacionales y la difusión masiva de las culturas locales a través de los medios de comunicación a partir de la globalización.

La cultura del rock en la Ciudad de México forma parte al mismo tiempo de la “cultura nacional”, interactuando con ella y transformándola, de la misma forma en que lo hacen otras culturas que conforman un territorio de *Muchos Méxicos*, como describió L.B. Simpson al país durante la Revolución. Cuando el rock en la década de 1950 rompió con la llamada cultura hegemónica, es decir, con los

---

<sup>2</sup> Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. Pág. 187.

valores establecidos, existían varias culturas que se inclinaban a favor o en contra de ello, siendo la mayoría, las que imponían el *status quo* cultural. El surgimiento del rock en México como cultura es, visto desde una perspectiva lejana, uno de los elementos que transformaron la cultura hegemónica nacional post revolucionaria en el siglo XX, en este caso, como una consecuencia de la modernidad.

Hay una serie de cambios sociales que contribuyeron a la transformación, algunos de los cuales constituyeron culturas: los anarquistas desde la última década del siglo XIX, años después, la Revolución Mexicana como el evento transformador clave del siglo XX, los movimientos estudiantiles de 1929 que lograron la autonomía de la Universidad Nacional, la Guerra de los Cristeros, el movimiento estudiantil a partir de 1968, el “despertar” de la sociedad civil a raíz del temblor de 1985, la “caída del sistema” tres años después y el ya mencionado levantamiento del EZLN, son algunos de los eventos que por sí solos asientan culturas, mismas que en su conjunto y a la par de las ya existentes, transforman y conforman la cultura nacional y de la Ciudad de México.

El rock como cultura tiene varias peculiaridades *per se* que derivan del surgimiento del rock and roll en Estados Unidos e Inglaterra; desde un principio es considerado una contracultura, o cultura de oposición, pero al mismo tiempo está ligado a una manera de organización social característica del siglo XX, así como la consolidación del individuo en el sistema capitalista moderno, y por lo tanto el fin de la familia como la institución socializadora: en las ciudades se desarrollan las subculturas, que son definidas como grupos de jóvenes urbanos –normalmente marginados–responden a su entorno de forma violenta y que practican una forma

de neotribalismo donde el territorio –el barrio– y la lealtad hacia el grupo, así como “el sentimiento de solidaridad y apoyo mutuo [...] une a sus miembros.”<sup>3</sup>

En este universo de subculturas urbanas se forman algunas que están vinculadas con algún género musical, ya sea por adopción, o porque algunos integrantes de la “tribu” tocan un género particular, como el punk, gótico, ska o metal. El rock, siendo un fenómeno urbano, está conformado por una serie de subculturas, que no son estáticas: unas desaparecen, otras nacen y unas más se transforman con los años. Estas subculturas tienen en común a la música como eje conductor, sin que ello implique que toda subcultura basada en la música sea parte de la cultura del rock; para ello, se parte también de otros rasgos generales –que se explicarán y definirán a lo largo de esta tesis–, mismos que en ocasiones generan confrontaciones dentro de la misma cultura del rock. La defensa de los territorios se traspasa a la defensa de los géneros musicales.

Es importante señalar que el rock es una cultura local y global, producto total de la modernidad, en que se generan este tipo de culturas cuyos espacios territoriales rompen con las fronteras nacionales.

En México, un concepto fundamental para comprender el rock en la actualidad es el de *la banda*. Derivado del adjetivo “chavos banda” con que se refería a las agrupaciones de jóvenes humildes y marginados que habitaban la periferia de la ciudad, *banda* ha pasado a referirse a un tipo de individuo o colectividad, que implica ciertas características, “*banda* es también un espacio de contención social; le confiere poderes a los jóvenes de escasos recursos

---

<sup>3</sup> Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel y Tropea, Fabio. *Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Pág. 61.

económicos, sociales, o incluso morales, que luchan cada día tan sólo por sobrevivir. *Banda* implica no estar solo. *Banda* permite la unidad dentro de las zonas urbanas marginadas”<sup>4</sup>.

Aunque en su mayoría las personas que son parte de la *banda* forman parte de un sector social de escasos recursos económicos, se llega a calificar de *banda* a personas o grupos pese a que provengan de cualquier otro estrato social que en su conjunto es considerado una oposición a la *banda*. Esto se da principalmente a partir de la convivencia de diversos grupos sociales en espacios del rock, así como en instituciones ajenas al rock, como las universidades y preparatoria públicas.

Así, la *banda* se convierte en el colectivo de personas que forman el rock *auténtico* o “neto”; es un grupo ambiguo y heterodoxo al que pertenecen las diversas subculturas que conforman la cultura del rock, y que la producen y reproducen.

### C. Método

Ante la vastedad que representa la realidad social mexicana, es difícil apegarse a un rígido método que pueda dejar fuera ciertos aspectos esenciales para este estudio particular. Es por ello que decidí combinar una serie de teorías para abordar la temática: partiendo del método de la economía política (concreto-abstracto-concreto) de Carl Marx, en el que “si comenzara, pues, por la población, tendría una representación caótica del conjunto y, precisando cada vez más,

---

<sup>4</sup> Castillo Berthier, Héctor. *My Generation: Rock and la Banda's Forced Survival Opposite the Mexican State* en Pacini Hernandez, Deborah; Fernández L'Hoeste, Héctor y Zolov, Eric (editores). *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pág. 243 (traducción del autor).

llegaría analíticamente a conceptos cada vez más simples: de lo concreto representado llegaría a abstracciones cada vez más sutiles hasta alcanzar las determinaciones más simples. Llegado a este punto, habría que reemprender el viaje de retorno, hasta dar de nuevo con la población, pero esta vez no tendría una representación caótica de un conjunto, sino una rica totalidad con múltiples determinaciones y relaciones.”<sup>5</sup>

En esta investigación, el rock es la categoría central –como lo es población en el ejemplo de Marx– pero hay que tomar en cuenta todos los elementos sobre los cuales reposa: política, vida social, industria y arte. Por ello realicé una investigación de los diversos aspectos de la sociedad mexicana a partir de la década de 1940 hasta 1995: después de abstraer diversos momentos y eventos históricos, comencé el trabajo de zurcido: tomar aquellos retazos de realidad caótica, y comenzar a crear ese collage que conformaría el nuevo concreto, la realidad interconectada a partir de vínculos sociales que en su estado desnudo y caótico a veces no se alcanzan a vislumbrar.

Pero es todo el proceso de creación del nuevo concreto el que va explicando la manera en que el rock se constituye como cultura: es a través de esta etapa del método que se ordena y reconecta la realidad de cierta forma que permite ver con claridad el fenómeno que se estudia, y explicarlo. Es durante este proceso que se entrecruzan también las diversas teorías y métodos de científicos sociales que permiten llevar a cabo esta investigación: partiendo de la forma cómo Peter Wiecke, en su libro *Rock Music*, y Eric Zolov, en *Rebeldes con causa*,

---

<sup>5</sup> Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858*. Tomo1. Siglo XXI Editores. México, 1971. Pág. 21.

dilucidan los temas que ellos se plantean, esta investigación busca esa meta: una vez desmenuzada la realidad se va zurciendo poco a poco, parte por parte, creando diversos planos sociales que se van conectando entre sí conforme avanza la investigación, pero todos ellos con relación al fenómeno de estudio, el rock. Es así como el modernismo de Miguel Alemán se conecta con la vida cultural de la ciudad, que a su vez se conecta con la represión del regente Uruchurtu y con la canción de protesta latinoamericana, pero todo ello en función y en constante diálogo con el mundo del rock en el país, desde sus orígenes.

Ahora, este proceso de superposición y zurcido de planos sociales también está influenciado por la manera de estudiar la realidad social planteada por Sergio Bagú, las tres dimensiones que implican tiempo, espacio y sobre todo, la densidad: pueden pasar dos años en que la densidad del tiempo social del rock es tal, que se desarrolla como cultura de una forma en que no lo hace nunca antes; la cantidad de hechos vinculados y derivados de este en un lapso temporal, la cantidad de actores vinculados a él, son los factores que densifican o aligeran su tiempo social, aceleran o desaceleran su desarrollo como cultura; momentos de alta densidad para la política pueden ser todo lo contrario para el rock, y viceversa, mientras que para otras expresiones artísticas pueden resultar medianamente densos.

Evidentemente, al realizar un nuevo concreto, con estas diversas densidades de su tiempo social, no se puede abarcar la totalidad de la realidad, y la finalidad del mismo método es precisamente crear esa síntesis que explique el todo: es aquí donde entra dentro del método de este trabajo la fenomenología de Alfred Schultz, y particularmente sus “tipos ideales”, que realizan acciones a partir

de dos tipos de motivos: los motivos “para”, que se refieren al futuro, al propósito de la acción, y los motivos “porque” que se refieren al pasado, la razón o causa de la acción. Los tipos ideales y sus motivaciones ayudan a generar esta síntesis: “El investigador observa, dentro del mundo social, ciertos sucesos causados por la actividad humana, y comienza a elaborar un tipo de tales sucesos. Coordina luego, con estos actos típicos, motivos ‘porque’ típicos y motivos ‘para’ típicos, que supone invariables en la mente de un actor imaginario.”<sup>6</sup>

Evidentemente, aquí se transforma ligeramente la interpretación de Schutz, debido a que no hablamos de un individuo, sino del rock en la Ciudad de México; lo que se genera es un “rock ideal”, en este caso es un tipo ideal de un “actor social y cultural” y tiene múltiples motivos y acciones, que no parten de una decisión personal: sus motivos “porque” residen en las acciones de otros actores sociales: política, industria cultural, economía, familia, etc. Es decir ciertas decisiones políticas, valores familiares, tendencias económicas y aspectos de la vida social citadina, fungen como motivos “porque”. Los motivos “para” del rock van desde la ruptura con los valores familiares, liberación sexual, búsqueda de espacios, entre otros que se van develando a lo largo de esta investigación.

De , industria cultural, economía, familia, etc. también se crean tipos ideales, con múltiples acciones que varían de acuerdo a tiempo y espacio, así como a motivos –que pueden ser las acciones de otros actores sociales–. Como he mencionado, en este caso, dado que se trata de actores sociales y no individuales las acciones y motivos no se hacen a partir de una decisión particular, sino que suceden como reacciones y acciones grupales, es decir.

---

<sup>6</sup> Schutz, Alfred. Estudios sobre teoría social. Argentina; Amorrortu Editores, 1974. Pág. 29.



Así, a través de las múltiples acciones y motivos del “rock ideal” y del resto de los actores sociales ideales de la Ciudad de México, que se explica todo el fenómeno de la constitución de éste como una cultura: es por ello que este trabajo no representa un directorio de bandas, no busca mencionar absolutamente a todas las bandas de rock que han existido en la ciudad de México; en el proceso de realizar el nuevo concreto, tras abstraer el primer concreto, el todo social, se han tomado los retazos que ayudan a constituir el tipo ideal, y han quedado algunas de esas bandas en el primer concreto, o en el camino de regreso hacia el segundo concreto. Se han perdido en el infinito caótico que es el abstracto antes de emprender el camino de regreso. El tipo ideal del rock se conoce al concluir esta investigación, una vez que se han analizado y ordenado todas las acciones y sus motivos a lo largo del texto.

Hay otra guía esencial a lo largo de este trabajo que parte del ensayo de Roland Barthes “El Mito, Hoy”, en el cual, al explicar el significante del mito, escribe: “si voy en auto y miro el paisaje a través del vidrio, puedo poner mi atención, a voluntad, sobre el paisaje o sobre el vidrio: de pronto captaré la presencia del vidrio y la distancia del paisaje; de pronto, por el contrario, la transparencia del vidrio y la profundidad del paisaje”<sup>7</sup>. Pero esta frase que ejemplifica las contradicciones de la significación del mito, es retomada por el sociólogo alemán Peter Wiecke, quien la traslapa a la cultura del rock como una cosmovisión de éste: a su vez, yo transfiero la interpretación de Wiecke al rock en México, y a lo largo de esta investigación la construcción ideológica de esa ventana es un referente constante.

---

<sup>7</sup> Barthes, Roland. *Mitologías*. Pág. 216. Siglo XXI Editores, decimotercera edición. México, 2002.

Por último, dada la naturaleza de este trabajo, el eje de la investigación es cualitativo, aunque no se dejan de lado ciertos elementos cuantitativos que pueden funcionar como indicadores del crecimiento de la cultura del rock: la venta de discos, su porcentaje dentro del mercado total de la industria discográfica, su presencia en la radio y la cantidad de público en las diversas épocas. Pero siendo el objetivo de esta investigación descifrar la manera en que se constituyó el rock como una cultura en la Ciudad de México, y no mostrar el crecimiento y presencia del rock en la sociedad, los datos cuantitativos suelen utilizarse más como referencias que como elementos esenciales para el análisis central.

## Capítulo 1. **Revoluciones y gestación truncada**

Actualmente existe una gran confusión entre los críticos de música popular contemporánea, así como el público y los mismos artistas con respecto al concepto de rock; se tiende a pensar que la palabra encierra en su definición simplemente a un género musical con características específicas. No hay nada más falso que eso: a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se han desarrollado una multiplicidad de géneros musicales, desde el rock and roll, surf y punk, hasta el heavy metal, electrónico y hip-hop, que han sido catalogados en algún momento dentro del rock. Es muy difícil encontrar una característica melódica o rítmica que relacione algunos de los géneros citados, principalmente los más distantes (como hip-hop y rock and roll), con lo cual podría considerarse al rock como una tendencia musical que albergara una gran cantidad de estilos. Pero el elemento principal por el cual tanto surf como hip-hop pueden ser catalogados dentro del rock, dista de la explicación puramente musical; está relacionado con una concepción del mundo, un estilo de vida y una forma de reaccionar ante el contexto social de cada uno, es decir, podemos explicar por qué los géneros mencionados son parte del rock al definir a éste como una cultura que trasciende el ámbito musical.

Sin embargo, la construcción del concepto de rock como una cultura tiene una larga historia, la de una semilla capaz de adaptarse a prácticamente cualquier suelo social y germinar hasta convertirse en una potente forma cultural. Pero el proceso de crecimiento de la semilla es alterado dependiendo del tipo de suelo en

que germina, y en cada terreno cultural forma una historia particular su crecimiento. Esta investigación pretende estudiar el desarrollo de la semilla en la Ciudad de México; sin embargo, antes de iniciar el estudio en ese contexto, es necesario analizar los acontecimientos que permitieron la génesis de la semilla, y de la cual nacen algunas de las características generales del concepto de rock.

### *1.1 Ruptura cultural*

Hacia el final del siglo XIX la sociedad norteamericana comenzó a sufrir fuertes transformaciones causadas por una serie de cambios que experimentaba la industria de la comunicación, fomentados en un principio por el director (a partir de 1883) del New York World, Joseph Pulitzer. Al iniciar su cargo en dicho medio, Pulitzer redujo el precio del diario a un centavo, lo cual logró vendiendo espacios dentro del periódico para anunciantes de productos: de esta forma, el New York World, con todos sus comerciales, se volvía accesible para el grueso de la población que comenzaba a viajar, por primera vez en la historia, con ambas manos libres en un transporte público; fue el inicio de una relación simbiótica entre el público y los anunciantes. Con la entrada del siglo XX, la industria radiofónica emergió y al cabo de unos años se convirtió en el medio masivo más influyente e importante de los Estados Unidos. La industria de la publicidad, desde la apertura que había hecho Pulitzer, se desarrollaba al mismo ritmo que los medios de comunicación y simultáneamente generaba su propio espacio en los carteles panorámicos, donde se utilizaba la imagen, en muchas ocasiones, de las estrellas nacientes del radio, cine y televisión. La sociedad se transformaba a través de una

relación entre el público, que decidía qué comprar entre una serie de nuevos productos, y las empresas, que con ello se veían forzadas a innovar e inventar nuevas utopías acompañadas de sus mercancías. En este contexto comenzó a estructurarse el “sueño americano”, con una serie de valores ideales que formaban a la familia perfecta<sup>8</sup>.

En la década de los cuarenta se consolidó el nuevo modelo de vida norteamericano, totalmente relacionado con la industria de la publicidad y los medios de comunicación, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, cuando Estados Unidos se alzó como la nación más poderosa del mundo y como un modelo a seguir. Pero dentro de esa misma sociedad surgieron voces críticas, desde obras en Broadway, el caso de *La Muerte de un Viajante*, de Arthur Miller, que mostraba de forma impactante los estragos desgarradores en un hombre causados por la persecución del sueño americano, hasta escritos y actitudes universitarias, como el caso de tres jóvenes que se conocieron en la Universidad de Columbia en 1944: Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs.

Estos tres hombres iniciaron una de las revoluciones culturales más importantes del siglo XX, conocida como la generación *beat*; a partir de diversos elementos y tradiciones norteamericanas, criticaban mordazmente el modelo cultural que implantaba en la mayoría de la población la publicidad a través de los medios de comunicación. Kerouac, Ginsberg y Burroughs habían heredado “una

---

<sup>8</sup> Un profundo análisis del desarrollo de la industria de la comunicación hacia el final del siglo XIX puede encontrarse en el artículo de Michael Schudson, “The New Journalism”, mientras que “Broadcasting Begins”, de Susan J. Douglas describe agudamente la emergencia de la industria radiofónica, ambos ensayos en Heyer y Crowley, *History of Communications*.

tradición del individuo forjando su propio camino contra la mayoría”<sup>9</sup>; tras nacer en los años del Crack, y haber vivido tanto la Segunda Guerra Mundial como la Guerra Fría, se sentían vencidos (*beat*, *beaten*) por su entorno social –la competencia y deshumanización que implicaba la persecución del sueño americano–, y mostraban su descontento a través de diversas expresiones artísticas marginales. Las ideas de la cultura *beat* se esparcieron rápidamente por todo el país, entre diferentes jóvenes que sentían desprecio hacia el modelo cultural, así como hacia el racismo; aunque eran acusados tanto de ser una mala influencia como malos americanos, ellos “sabían que uno podía ser un rebelde y aún así amar a su país”<sup>10</sup>.

Después de haber sido un movimiento subterráneo a principios de los cincuenta, la cultura *beat* se popularizó enormemente hacia el final de la década y al poco tiempo se convirtió en uno de los íconos de la cultura norteamericana. A partir de entonces, la ideología *beat*, cuyos creadores y practicantes llegaron a ser llamados “existencialistas norteamericanos”, se convirtió en una de las principales influencias para la mayoría de las generaciones posteriores de jóvenes contestatarios, y en una referencia obligada para la crítica cultural de la sociedad industrial.

---

<sup>9</sup> Phillips, Lisa. *Beat Culture and the New America*. Pág. 29 (traducción del autor).

<sup>10</sup> *Op. Cit.* Pág. 28 (traducción del autor).

## 1.2 Pioneros

El sistema político, económico y social en el que crecieron las principales figuras de la generación *beat*, y al que criticaron tenazmente, alcanzó mayor prosperidad a partir de la segunda década de los años cuarenta: la nueva generación de adolescentes norteamericanos crecía en la nación que había conseguido una victoria abrumadora tras la Segunda Guerra Mundial: Estados Unidos que además no había recibido daño material alguno dentro de su territorio continental. Después de la guerra, las condiciones de vida y trabajo en todos los países industrializados sufrirían cambios representativos, como consecuencia de la transformación del ocio en un valor central de la vida cotidiana.

Las condiciones mencionadas llevaron a una enorme prosperidad económica en los Estados Unidos: se desató una enorme campaña de difusión propagandística de los valores y estilo de vida americanos, encaminada principalmente a las nuevas generaciones de adolescentes; el nacionalismo extremo se convirtió en un valor incuestionable. Pero al mismo tiempo, la prosperidad económica representó posibilidad de autonomía para los jóvenes, quienes podían contar con un empleo, formándose así un nuevo sector social consumidor: los adolescentes necesitaban gastar el dinero que estaban ganando.

Como resultado de la represión que sufría la juventud a través de la imposición de los nuevos valores americanos, así como del avance tecnológico en medios y la herencia cultural contestataria, surgió una nueva forma de expresión musical, creada por jóvenes, que comunicaba todas las inquietudes de éstos ante el sistema impositivo que se erigía sobre ellos: se trataba del rock and roll, cuya

diferencia fundamental con los géneros musicales anteriores “era su relación con los medios de comunicación masiva [...] [ahí] encontró sus condiciones básicas de existencia y aceptó sin compromiso el hecho de que fuera un pre-requisito para la creatividad artística”<sup>11</sup>. Esta simbiosis con los medios inició al mismo tiempo que la creación del disco de 33 revoluciones en 1948, cuya fidelidad permitía mayor claridad en el sonido; a esto último se añadía la tecnología de los estudios de grabación, que fue revolucionada a principios de los cincuenta con la posibilidad de grabar en múltiples pistas al mismo tiempo: algunos estudios que grabaron a los primeros rocanroleros, se beneficiaron de estas tecnologías y se convirtieron en pioneros de la industria del género (el caso de Sun Records).

Por otro lado, se desarrolló el transistor de baterías portátil, que proporcionó a los jóvenes un medio fuera del control de sus padres, y permitió el éxito del locutor de radio Alan Freed (quien bautizó al género, relacionando el nombre con la forma en que se bailaba y con el sexo), el primer productor de rock exitoso: se encargó de organizar giras y grandes conciertos para los artistas del género.<sup>12</sup> De manera similar, surgieron diversos programas de televisión enfocados a las audiencias de jóvenes, como *American Bandstand*. Pero quizás el medio que difundió con mayor eficacia las nuevas costumbres de la juventud norteamericana fue el cine, paradójicamente en un intento de contrarrestarla y mostrarla como un mal camino: desde *The Wild One* (1954) hasta *The Blackboard Jungle* (1955), y

---

<sup>11</sup> Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 4 (traducción del autor).

<sup>12</sup> Una breve reseña de las peripecias de Freed como promotor del nuevo género puede encontrarse en el capítulo “Érase una vez el rock” del libro *Historia del Rock* de Eduardo Guillot.



*Rebel Without a Cause* (1955)<sup>13</sup>, las chamarras de cuero y los grandes copetes se convirtieron en símbolos de la juventud salvaje, contestataria e independiente. Frank Zappa recordaba la euforia de los jóvenes en la época, cuando asistió, a sus quince años, a la proyección de *The Blackboard Jungle* (Semilla de maldad) la cual inicia con la pieza *Rock Around the Clock* de Bill Haley: “Estaban tocando el himno nacional de los jóvenes y sonaba tan alto que yo estaba pegando saltos. [La película], sin considerar el argumento (que dejaba que ganaran los viejos al final) representaba un caso extraño de apoyo a la causa de los jóvenes”<sup>14</sup>.

Sin embargo, el aspecto más importante del rock es la forma en que adoptó ciertos valores culturales para rebelarse contra aquellos que el nuevo sistema intentaba imponer: está directamente influenciado por la generación beat en cuanto a las actitudes contestatarias, y sobre todo con relación a la postura en contra de la segregación racial. El rock es un género totalmente mestizo que nació de la fusión del compás de cuatro cuartos, característico del country, con las escalas y requintos del blues; el rock and roll fue una de las primeras manifestaciones artísticas que unió la cultura popular negra con la blanca en los Estados Unidos. Por otro lado, la nueva generación estaba dispuesta a romper totalmente con los valores estéticos de una sociedad conservadora, para poder abrir sus propios espacios. La pieza *Roll Over Beethoven* de Chuck Berry expresaba todo: el género rompía completamente con los estándares de estética en la música, y lo hacía de una forma desafiante, lo cual mostraba su carácter

---

<sup>13</sup> *The Wild One* y *Rebel Without a Cause* convirtieron a Marlon Brando y James Dean, respectivamente, en íconos de la nueva generación adolescente norteamericana.

<sup>14</sup> Zappa, Frank. Citado en Guillot, Eduardo. *Historia del Rock*. Pág. 40.

“salvaje” y contestatario. “La música de rock está organizada de acuerdo a principios que no son aquellos de la música folk ni de la música-arte burguesa”<sup>15</sup>.

La conjugación de todos los elementos mediáticos y culturales creó una relación entre el público y los nuevos artistas que alarmó a los adultos de la sociedad norteamericana: Chuck Berry y Little Richard atraían y enloquecían a los jóvenes en grandes cantidades, pero hacia la segunda mitad de los años cincuenta Elvis Presley, “un blanco que cantaba como negro”, sacudió la escena del rock and roll con un éxito sin precedentes: su copete y vestimenta llamaban la atención del público masculino que lo tomaba como modelo, y su movimiento sensual de cadera enloquecía al público femenino; al mismo tiempo, las letras de sus canciones (que eran en su mayoría versiones de piezas de Chuck Berry, entre otros artistas negros) expresaban las inquietudes de la nueva juventud, centradas en tres grandes temas que simbolizaban valores clave de ésta: el automóvil, que representaba la independencia económica y de acción; las chicas, que significaban una apertura de la sexualidad; y el baile, que encarnaba la ruptura con los valores estéticos dominantes. Estos valores, junto con la forma de vestir, expresaban una cosmovisión y generaban una identidad particular de un determinado sector de la población juvenil norteamericana, que había construido un sueño americano alternativo, simbolizado por Elvis Presley; esto era precisamente lo que más asustaba a la sociedad conservadora, pero al mismo tiempo, existía otro conflicto: el éxito del artista dejó ver el gran mercado que representaban los jóvenes con poder adquisitivo, y las compañías discográficas no estaban dispuestas a desechar la mina de oro que habían descubierto.

---

<sup>15</sup> Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 3 (traducción del autor).

El desenlace de la primera generación del rock es triste en todos los sentidos, gran parte de los íconos murieron, fueron encarcelados, domados o se retiraron de los escenarios: James Dean murió en un accidente automovilístico en 1955, Buddy Holly, Ritchie Valens y Big Bopper fallecieron el 3 de febrero de 1959 en un avionazo, mientras que Chuck Berry tuvo problemas legales por maltrato a una menor de edad, así como por problemas de impuestos; Elvis Presley fue llamado por esas épocas al ejército, y regresó años después con un corte de pelo más convencional y grandes intenciones de dedicarse a la balada; al poco tiempo engordó tremendamente y finalmente fue encontrado muerto en su casa el 16 de agosto de 1977 por causas desconocidas, aunque se especuló que era por su fuerte consumo de drogas diversas; por su parte Little Richard tuvo un aparente ataque de culpabilidad en plena gira australiana en 1957 y decidió retirarse de los escenarios para dedicarse a la religión y al estudio de la Biblia, y sería hasta 1962 que regresaría al rock, tan salvaje y contestatario como siempre había sido. Jerry Lee Lewis logró ahuyentar tanto al público como a los productores por sus excesos, entre ellos casarse con su prima de 13 años de edad y darle un balazo a su bajista; además, algunas de sus múltiples esposas habían muerto misteriosamente. Para finales de los años cincuenta, la industria musical había logrado absorber a los artistas del rock and roll, desechando su espíritu rebelde, y generando artistas “plásticos” cuyas canciones eran compuestas en búsqueda del éxito comercial, e interpretadas por músicos distantes de la rebeldía rockera, conocidos como las “caras bonitas”.

### *1.3 La experiencia británica*

Años antes de que el rock and roll fuera cooptado y domado en Estados Unidos por la industria y los grupos conservadores, para adaptarlo a un modelo comercial que no permitía la rebeldía ni la ruptura con los valores de su sociedad, una de las canciones de aquellos pioneros del género había sido editada en Inglaterra: en 1954, "Rock Around the Clock", de Bill Haley, se convirtió en el primer sencillo que vendió más de un millón de copias en dicho país. Con ello, inició un proceso de resquebrajamiento del modelo cultural de los medios masivos de comunicación ingleses, que no hacía distinción entre educación y entretenimiento. Éste también se derrumbaba por intentar abarcar un mercado que percibía como una supuesta sociedad de consumo sin clases; sin embargo, en la realidad ésta se fragmentaba por la diversificación de los gustos.

El rock and roll cayó como una tormenta sobre el árido terreno cultural que fue celebrada por los adolescentes pertenecientes a la clase obrera británica; destrozó por completo el decrépito paradigma de la industria cultural en Gran Bretaña: la llegada de "Rock Around the Clock" generó un impulso para la formación de agrupaciones locales, en un principio dedicadas a tocar versiones de los éxitos americanos; cuarteó los principios de la BBC, que se negaba a tocar discos en la radio, insistiendo en la presencia de músicos en vivo, y al mismo tiempo, comenzó a sustituir las canciones de los músicos de oficina, que se dedicaban a generar éxitos desde su escritorio, por las composiciones de los grupos en constante comunicación con su audiencia.

Los adolescentes de la clase obrera, que formaban el 90 por ciento del mercado juvenil, recibieron con entusiasmo al rock and roll como una nueva opción de entretenimiento mucho más atractiva que la del viejo modelo cultural, debido a que en los conciertos se escapaban de la cotidianidad y rigidez de instituciones tradicionales como la escuela y la familia. Pese a las protestas de los conservadores, que consideraban esa vida obrera “sin razón ni calidad, un mundo vulgar cuyos habitantes tienen más dinero del que es bueno para ellos, el barbarismo con luz eléctrica”<sup>16</sup>, la industria de la música descubrió el potencial comercial de dicho género, y decidió explotarlo, provocando así uno de los cambios más importantes para éste: “fue en este contexto que la estética del rock se creó, una estética que recorre todas sus formas y estilos, con un énfasis que cambia constantemente, así como sus nuevos intentos para desarrollar sus posibilidades musicales”<sup>17</sup>.

A lo largo de casi una década, tras la publicación del sencillo de Bill Haley en Inglaterra, se conformó esta idea de la música para jóvenes centrada en una banda de músicos, misma que creaba sus piezas a partir del contacto y la retroalimentación con su público durante los conciertos. “Love Me Do”, el primer sencillo de The Beatles, representaba el ejemplo más claro de la nueva forma en que se concebía la música; cuando fue lanzado en octubre de 1962, trastornó su medio cultural. Con esta pieza, la concepción de la música popular en Inglaterra cambiaría por completo: por un lado, enfatizaba en la colectividad del grupo, hacia el cual se fijaba la atención, y no en una figura central particular, cómo había

---

<sup>16</sup> Curran, Charles, en la revista *Crossbow*, citado en Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 59 (traducción del autor).

<sup>17</sup> Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 53-4 (traducción del autor).

sucedido antes; además, la creación se hacía en conjunto. Por otro lado, “Love Me Do” era una pieza que enfatizaba en el ritmo, dejando ver la importancia medular del baile en el rock and roll, como una forma de creación y expresión. “En el baile se presentaban emociones como movimiento, el cual demandaba una participación activa por parte del escucha, de tal forma que en realidad pudieran crearse emociones”<sup>18</sup>.

De esta interpretación musical por parte de los jóvenes en los conciertos, expresada en patrones de movimiento, surgieron las primeras características de identidad y lenguaje del rock and roll; este patrón de movimiento era, al mismo tiempo, asimilado a la vida cotidiana de los escuchas y transformado a un sistema de símbolos y códigos visibles: una forma particular de vestir y de los cortes de pelo, así como una postura ante la vida (el ser “cool” o “chido”), además de una forma característica de hablar de los jóvenes, con sus propias expresiones: el lenguaje coloquial de los adolescentes.

El ritmo cíclico y la melodía repetitiva de “Love Me Do” representaban un espacio particular de la juventud en el cual a través de la música derivaban todos los elementos que formaban una cultura; pero el origen de todo ello partía de la manera particular de escuchar la canción, así como la de crear y reaccionar ante ella: para los jóvenes, la pieza musical y el concierto eran una ventana a través de la cual observaban la realidad de una forma específica, que les llamaba la atención, precisamente porque rompía con la monotonía de su medio ambiente

---

<sup>18</sup> Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 53 (traducción del autor).

familiar y escolar<sup>19</sup>. “Aunque la forma y composición de la ventana determinan el segmento de la realidad que es visible a través de él, no es la ventana, sino el paisaje detrás lo que atrae al observador, así sucede con las canciones de rock. Su música y letra las anclan en los contextos de ocio, la cotidianeidad y el estilo de vida en que funcionan, determinando de la misma forma un segmento social particular de la realidad”<sup>20</sup>.

En Inglaterra la industria de la música también cooptó a las bandas de rock and roll, pero, a diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos, no absorbió el espíritu rebelde y contestatario del género: permitió que los jóvenes artistas continuaran escribiendo sus melodías a partir de su contacto con el público, y de ésta forma no trastornó la realidad que se podía mirar a través de aquella ventana que representaba la música. A través de este cristal que la industria británica evitó quebrar, la juventud británica de los años 60 observaba al mundo de una forma específica, con un estilo de vida y una manera de reaccionar ante el contexto social particulares: la identidad y lenguaje que partían de lo que veían a través de aquella ventana, habían generado una forma cultural; a lo largo de la primera mitad de los años 60 y en algún punto de ésta, en Inglaterra, se consolidó el concepto de rock como una cultura. “Lo que inició como un renacimiento del pop, una nueva explosión de rock’n’roll juvenil, terminó sugiriendo nuevas posibilidades

---

<sup>19</sup> Peter Wiecke toma la teoría de la ventana de *Mythologies*, de Roland Barthes, y la aplica al rock en Inglaterra; un análisis mucho más profundo del rol de la pieza de Los Beatles puede encontrarse en el cuarto capítulo de su libro *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*, “Love Me Do: The aesthetics of sensuousness”.

<sup>20</sup> Wiecke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 69 (traducción del autor).

para la música popular como una forma de expresión artística: el rock and roll se convirtió en rock”<sup>21</sup>.

El éxito arrollador de los Beatles en Inglaterra no llegó hasta finales de 1963, cuando, después de que sus siguientes sencillos “Please Please Me”, “She Loves You” y “I Want To Hold Your Hand”, se ubicaran en los primeros puestos de popularidad, y al mismo tiempo, en cada ciudad que visitaban, desataran los gritos y la histeria de los jóvenes; era evidente que el rock se había convertido en un fenómeno de masas en dicho país.

El 26 de diciembre de 1963, la compañía disquera Capitol decidió lanzar el primer sencillo de los Beatles en Estados Unidos, y optó porque éste fuera “I Want to Hold Your Hand”; la canción se ubicó de inmediato en los primeros lugares de las listas de popularidad, pero no fue hasta el 7 de febrero de 1964, cuando el cuarteto inglés pisó por primera vez América, que se desató el fenómeno de la “beatlemania” (histeria masiva de la juventud al verlos) en Estados Unidos, y marcó el regreso del rock and roll auténtico a dicho país, abriendo paso para la llegada de la música de otras bandas inglesas como The Animals, The Hollies, The Kinks, The Rolling Stones, The Who y The Zombies; en ese momento no sólo llegó el rock inglés, sino que trajo consigo el concepto de rock, permitiendo el desarrollo del rock como cultura en dicho país; a partir de esa fecha, la nueva cultura de la juventud se expandió a todo el mundo.

“The Beatles se agarraron de la conciencia de masas internacional en 1964, y jamás la soltaron durante los siguientes seis años, siempre manteniéndose a la

---

<sup>21</sup> Frith, Simon. “Popular Music 1950-1980”, en *Making Music*, G. Martin (Muller), Londres, 1983. Pág 35: citado en Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Pág. 71 (traducción del autor).



vanguardia en cuanto a creatividad, sin perder jamás su habilidad para comunicar sus ideas, cada vez más sofisticadas, a una audiencia masiva [...] también fueron la primera banda británica en lograr fama en el ámbito mundial, lanzando una Invasión Británica que convirtió al rock en un verdadero fenómeno internacional”<sup>22</sup>.

Pese a que las letras de los Beatles eran en inglés, su éxito en países con otros idiomas, como fue el caso de México, se dio precisamente porque lo que más llamaba la atención a la juventud de todo el mundo era la realidad que podía verse a través de esa ventana que se generaba con el ritmo y el baile; de esta forma, en algunos lugares comenzaron a formarse bandas locales, jugando el papel del cristal hacia lo que los jóvenes veían como una utopía; en la mayoría de los países, el cristal fue destrozado u opacado por parte de los gobiernos represores, nacionalistas y conservadores, mientras que en otros, éste pudo alcanzar un gran desarrollo: lo cierto es que la semilla del rock como cultura había sido esparcida por el mundo, y dentro de los distintos contextos de “contracultura”, el rock se enriqueció de maneras diversas.

#### *1.4 De pachucos y modernización*

Para un México que llevaba más de dos décadas envuelto en la pugna posrevolucionaria por el poder, los conflictos internos del fragmentado partido fundado por los distintos líderes triunfadores de la Revolución, la generación beat

---

<sup>22</sup> Unterberger, Richie. “The Beatles”, entrada en *All Music Guide*, tomada de la edición de Internet, en septiembre de 2004. En esta entrada del diccionario se puede encontrar una historia concisa y detallada de la carrera de la banda, a nivel comercial, desde las bandas anteriores de cada integrante, y la manera en que se conocieron.

y sistema publicitario del país vecino parecían encontrarse remotamente lejanos; sin embargo, en 1946 Miguel Alemán subió al poder como el primer presidente civil tras la Revolución, e intentaría consolidar al país como una nación moderna y competitiva económicamente a nivel mundial.

Mientras que en Estados Unidos la generación beat y el rock and roll surgieron en oposición a un sistema general de benevolencia económica que buscaba generar al ciudadano modelo, en México las manifestaciones de cultura de oposición surgieron al buscar una respuesta ante un modelo de valores paternalista heredado de la Revolución, así como un proceso de modernización que marginaba a las mayorías, en vez de incluirlas como en el caso norteamericano; para los “jóvenes de clase media [...] Juárez y Zapata eran héroes momificados del partido oficial antes que emblemas de liberación.”<sup>23</sup>

Durante esa época, un fuerte campanazo hizo retumbar los cimientos del partido oficial, el 17 de mayo de 1947, cuando se estrenó en Bellas Artes la obra *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, “reflejando por primera vez en la literatura mexicana el lenguaje real de la política, la obra no sólo denunciaba la muerte de la Revolución [...], sino su transfiguración en la mentira de su existencia perenne, institucional”<sup>24</sup>; aunque el gobierno suspendió de inmediato las funciones, y pagó artículos en la prensa para desacreditarla, una semilla había sido sembrada.

Ese mismo año, Luis Villoro, Alejandro Rossi, Jorge Portilla y Víctor Flores Olea habían formado el grupo Hiperión, influenciado principalmente por los existencialistas franceses, y en mucho menor medida por los beatniks

---

<sup>23</sup> Zolov, Eric. *Rebeldes Con Causa*. Pág. XXII.

<sup>24</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 81.

norteamericanos; las primeras dilucidaciones sobre el ocio colectivo o el “relajo” fueron hechas por estos hombres. El “sentido del relajo es suspender la seriedad. Es decir, suspender o aniquilar la adhesión del sujeto a un valor propuesto a su libertad.”<sup>25</sup> Esta actividad se dividía en tres pasos, primero, llamar la atención, para posteriormente llevar a cabo la “desolidarización” o ruptura con el valor en cuestión y finalmente, realizar una acción gestual o hablada que invitara a los demás a participar en la ruptura, de tal forma que se generara una “desolidarización” colectiva. Esto implicaba una invitación a cuestionar los principios de la modernización alemanista.

Al mismo tiempo, algunos mexicanos que habían emigrado a los Estados Unidos, comenzaban a formar una peculiar cultura de oposición que años más adelante se infiltraría en su madre patria; mientras la revolución beat se desarrollaba a lo largo y ancho de los Estados Unidos, en las ciudades sureñas de dicho país, grupos de jóvenes mexicanos que vestían trajes holgados de saco largo y sombreros de tela, comenzaban a causar conmoción. Se hacían llamar pachucos, y hablaban en “espanglish”, bailaban tanto rumba y mambo, como swing y el boggie, expresando así cierta empatía entre sus raíces y el entorno social en que vivían: “los jóvenes, para bardearse de la hostilidad circundante, formaron pandillas y establecieron al barrio como su patria y a las calles como su territorio natural. Se peleaban y se emborrachaban, cometían atracos y todo el tiempo tenían que torear a la policía y los blancos más racistas.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo*. Pág. 18.

<sup>26</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*, página 17.

“Repudió al sistema porque éste a su vez lo rechazaba, pero el nivel de conciencia de la rebelión era casi nulo y con gusto los pachuchos se habrían integrado al sistema de haber podido”<sup>27</sup>. De esta forma, el pachuco se convirtió en el mexicano situado en las condiciones más adversas, y por lo tanto un ferviente defensor de su cultura ante la tenaz discriminación a sus raíces culturales, de ahí que su rebeldía era incidental más que conciente; esta interpretación del pachuco lo hizo un referente obligado e influencia central para gran parte de la cultura de oposición en México, pero al mismo tiempo un punto de partida para lograr la ansiada definición de la identidad del mexicano del siglo XX, que requería el partido oficial, y la cual fue proporcionada en 1950 por Octavio Paz con *El Laberinto de la Soledad*<sup>28</sup>.

Por ello el vínculo del pachuco con la rebeldía no fue el principal rasgo que llamó la atención en México; el impacto mayor fue a través de la estética en el vestido: en la Ciudad de México, surgieron los “tarzanes” que acudían a los salones de baile, llevando el atuendo de pachucos, más con la intención de lograr conquistas de amor por su vanguardia estética, que rebelarse ante su entorno con ella. Películas como *El rey del barrio*, *Calabacitas tiernas*, *El sultán descalzo* y *Mátenme porque me muero*, fueron estelarizadas por Germán Valdés, alias Tintan, un auténtico pachuco; llegaba a las masas a través del cine y la música: su extraordinaria habilidad en el manejo del lenguaje popular, el doble sentido y la

---

<sup>27</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Pág. 18.

<sup>28</sup> No es incidental que Paz haya iniciado su ensayo con el capítulo “El Pachuco y Otros Extremos”; ya que éste podría verse como el punto más claro de la oposición del mexicano ante el “otro”, en cierta forma, se creía que los rasgos del mexicano serían más fáciles de ubicar y describir dentro de un entorno cultural tan distinto como el del sur de los Estados Unidos.

introducción de anglicismos cómicos, reafirmaban el carácter “pícaro” de identidad que el partido necesitaba.

De esta forma, el pachuco en la cultura mexicana logró integrarse junto con otros personajes de la época, como “Pepe El Toro” (Pedro Infante) de la película *Nosotros los pobres* (1947) y muchos más que ayudaban a confirmar el estereotipo del mexicano del siglo XX derivado de la Revolución, sin que olvidara sus raíces indígenas plasmadas en edificios públicos por los grandes muralistas mexicanos: Pedro Infante y Germán Valdés parecían ser la salida ante la caducidad de Zapata y Juárez como íconos, y el partido oficial parecía salir adelante con un proceso de modernización que mantenía los valores tradicionales de la familia revolucionaria casi intactos.

Durante el sexenio de Alemán también cobraron auge diversos espacios de bohemia y fiesta nocturna, gracias a la modernización que parecía sólo beneficiar a las grandes urbes, y que había fomentado una fuerte migración del campo a la ciudad, millones de personas se trasladaban en busca de mejores esperanzas; la población urbana superó en porcentaje a la rural durante la década de 1950. Los primeros aparatos electrodomésticos llegaron al país, mientras que la publicidad también se convertía en un elemento fundamental para los ingresos de diarios, revistas, y la radio. La televisión dio inicio también, con la primera transmisión en 1950, la del cuarto informe de gobierno, que parecía un aviso del maridaje que tendría el gobierno federal con este medio. Así, entre flamantes licuadoras, lavadoras y refrigeradores, parecía construirse el prototipo del “sueño mexicano” moldeado al estilo de Estados Unidos –aunque, siempre negando ese origen–, y

Alemán se perfilaba como el modernizador del país, quien lo impulsaba al primer mundo.

Dentro de esta nueva utopía que se generaba en las urbes nacionales, surgieron espacios míticos de reventón como el *Salón México* o *Los Ángeles*, donde surgieron agrupaciones musicales como Acerina y su danzonera, y Dámaso Pérez Prado con el nuevo ritmo del mambo; también estaban los cabarets como *La Linterna Verde*, donde Tongolele inició su carrera, el *Leda*, donde albañiles y trailers se codeaban con miembros de la “alta sociedad” como Luis Buñuel, María Félix o el “Indio” Fernández; por otro lado en el *Bagdad* se podía uno topar a Mauricio Garcés o al mismo Tin-Tan, mientras que el Quinto Patio hacía homenaje a la pieza de Luis Alcaraz que llevaba el mismo nombre. El teatro Tívoli se convirtió en el referente obligado del burlesque mexicano<sup>29</sup>; “mambo, rumba y cabareteras eran elementos que confluían en otra de las leyendas doradas del alemanismo: la Vida Nocturna. Para la gente adinerada, la incipiente clase media y la abrumadora pobreza había sitios a dónde ir a bailar, ver shows y ‘sketches’”<sup>30</sup>.

Muy poca gente logró reflejar la vida cotidiana del ocio y el relajo de manera tan fiel como Chava Flores en las letras de sus canciones; escrita algunos años más tarde, la canción “Sábado Distrito Federal” describía con gran exactitud la ferviente vida social de ocio en la Ciudad de México impulsada en el sexenio de Alemán, no sólo narraba la noche, sino todo el proceso de fiesta y convivio a lo largo del día, en los distintos sectores sociales: “Los cabaretes en las noches tienen pistas atascadas de turistas, y de la alta sociedad, pagan sus cuentas con

---

<sup>29</sup> Una excelente crónica de los diversos espacios de vida nocturna que cobraron auge en el sexenio de Miguel Alemán se puede encontrar en Jiménez, Armando. *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*.

<sup>30</sup> Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. Pág. 97.

un cheque de rebote o ‘ahí te dejo el relojote, luego lo vendré a sacar’. Van a los caldos a eso de la madrugada los que por suerte se escaparon de la Vial un trío les canta en Indianilla, donde acaban ricos y pobres del Distrito Federal”<sup>31</sup>.

Aunque los nuevos protagonistas de la vida cultural dentro de los espectáculos en los salones y cabarets se perfilaban como los próximos héroes a ser momificados, con la nueva cultura de fiesta nocturna que bullía, parecía generarse un ambiente propicio para la llegada del rock and roll a la Ciudad de México.

### *1.5 Rocanroleros mexicanos*

Dentro de el contexto en que el mambo y la rumba dominaban la música popular mexicana, hacia mediados de los años cincuenta, el ritmo del rock and roll no presentaba ninguna alteración ni exaltación, incluso era común que en los salones las orquestas interpretaran como parte de su repertorio “el nuevo ritmo del rock and roll”, que, aunqueailable, ante la densidad rítmica del mambo parecía ser un género tranquilo. El hecho de que empezaran a tocarlo estas orquestas, mostraba que el país aparentemente recibiría positivamente esa música.

“La cantante más destacada de esta etapa fue Gloria Ríos. Debutó el 21 de septiembre [de 1956] en el centro nocturno Mar y Cel con la revista musical ‘Del chárleston al rock and roll’. Además la vedette chicana grabó el primer disco de

---

<sup>31</sup> Flores, Salvador. “Sábado Distrito Federal” en Moreno Rivas, Yolanda (compiladora), *Historia de la Música Popular Mexicana vol. 5*. Editorial Patria, 1991.

rock cantado [en español]: ‘El relojito’ y ‘La mecedora’ acompañada por el conjunto de Jorge Ortega”<sup>32</sup>.

Sin embargo, con la entrada del presidente Adolfo Ruiz Cortines el sueño del alemanismo comenzó a esfumarse; los excesos económicos en pro de la modernidad del presidente de los años cuarenta se empezaban a vislumbrar y el peso fue devaluado –intencionalmente en exceso– de 8.50 a 12.50 por dólar. Además, el nuevo presidente, diez años mayor que su predecesor, quería regresar a los principios convencionales de la Revolución. Aunque fue un buen administrador que logró evitar una posible crisis, e incluso mantener estable al país con gran efectividad, se encargó de asesinar la vida cultural que había promovido Alemán en la capital del país al designar al célebre –por su autoritarismo contra cualquier forma de vida nocturna– Ernesto P. Uruchurtu como regente de la ciudad, quien “lo mismo reparaba drenajes, tendía nuevas calles y construía mercados, que cerraba burdeles o imponía rígidas normas de moralidad –rayando por momentos en la intolerancia puritana– en centros nocturnos, teatros y publicaciones periódicas.”<sup>33</sup>

Fue el inicio de la decadencia de una gran parte de la cultura popular de la capital del país, causada por un estrangulamiento a la creatividad y al público de cualquier forma de arte novedosa; algunos de los espacios que habían cobrado auge en el sexenio anterior sobrevivieron a la década, pero fueron muy escasos aquellos que pasaron de los años sesenta; por ejemplo, en el Salón México, “a partir de 1920 hasta principios de 1953 hubo chancleteo todos los lunes, jueves,

---

<sup>32</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano 1*. Págs. 51-55.

<sup>33</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 185.



sábados y domingos, desde las seis de la tarde hasta la una de la madrugada. Pero pocos meses después de tomar posesión como regente [...] Uruchurtu, ordenó cerrar los danzaderos a las once de la noche.”<sup>34</sup> Por otro lado, los centros nocturnos, como los cabarets, con un horario original hasta las tres de la mañana, también tuvieron que adelantarse dos horas. La línea dura no sólo se reflejaba en ello, sino principalmente –y con mayor atrocidad– en la llegada de Gustavo Díaz Ordaz como oficial mayor de la Secretaría de Gobernación, que no sólo quería cerrar los espacios de diversión, castigar con golpes, cárcel y asesinatos a cualquier tipo de disidencia, sin remordimiento, como lo demostraría en diversas ocasiones, y principalmente, años después, con la matanza de Tlatelolco.

Cuando parecía haberse formado un espacio ideal para la llegada del rock and roll, el cambio de régimen causó lo contrario; mientras llegaban éxitos del rock and roll norteamericano de Chuck Berry y Elvis Presley, principalmente a través de la emisora Radio Éxitos, en los diarios, influenciados por las historias de las películas taquilleras norteamericanas sobre los “rebeldes sin causa”, comenzó a resaltar la nota de la delincuencia juvenil en Estados Unidos. Al poco tiempo, la formación de pandillas de chavos clasemedios alimentó los deseos de los periodistas sensacionalistas. Se percibía un clima social de temor e incompreensión hacia la juventud, y quizás por ello la película *The Blackboard Jungle* (Semilla de maldad) se exhibió fugazmente y en consecuencia su influencia en la cultura juvenil nacional fue casi nula.

Por otro lado, los empresarios del país parecían estar en “luna de miel” con el gobierno, dada la efectividad económica del sexenio, algo que probablemente

---

<sup>34</sup> Jiménez, Armando. *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*. Pág. 22.

causó que el partido más fuerte de la oposición, el Partido Acción Nacional, se acercara a diversos grupos católicos de derecha; sin embargo, había algunos empresarios, principalmente aquellos liberales, que permanecían independientes al gobierno, como el caso de Luis H. Álvarez, quien aparentemente ganó las elecciones para gobernador de Chihuahua conteniendo por el PAN en 1956. En consecuencia, organizó una “caravana de protesta”, hacia la capital, donde a su vez, en las elecciones para diputados su partido había obtenido el 43 por ciento de los votos –a nivel nacional sólo ocho por ciento–. Parecía que los golpes moralistas del nuevo regente no agradaban a los capitalinos que habían experimentado las mieles de la libertad, y la ciudad comenzaba convertirse en un fuerte bastión anti-priísta.

No sólo el rock hacía temblar a los medios con las noticias de los rebeldes sin causa norteamericanos y las pandillas mexicanas: en 1957 un terremoto causó una serie de estragos simbólicos. Una pared del edificio junto al Salón México se derribó causando severos daños en éste aunando otro factor a su decadencia – cerrarían seis años después–, a causa del mismo terremoto, irónicamente, la estatua del ángel de la independencia había sido derribada, cayendo en plena avenida Reforma, y sufriendo severos daños. Pero “un año después sobrevendría otro terremoto, no telúrico sino sindical, el primero que pondría a prueba la fortaleza de ese edificio hecho para la eternidad llamado sistema político mexicano.”<sup>35</sup> En abril de 1958 el gobierno había reprimido al Movimiento Revolucionario del Magisterio, pero al poco tiempo diversos sindicatos comenzaban a expresar su descontento, desde los electricistas y petroleros, hasta

---

<sup>35</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 185.

el de los ferrocarrileros, de pronto, en el último año de su gobierno, Ruiz Cortines enfrentaba a los movimientos obreros en todos los frentes, era la primera vez que el vacío de poder del último año de gobierno, y las luchas por el poder y expresión se hacían evidentes. Una hábil y represiva maniobra conducida por Díaz Ordaz logró descabezar al movimiento, encarcelando en pocas horas a los principales líderes sindicales.

Aunque quizás a quien debían temer era a su secretario de gobernación, Díaz Ordaz, los medios mantenían el miedo a la juventud rebelde en 1959, ya bajo el gobierno de Adolfo López Mateos; por esas épocas se corrió el rumor de que Elvis Presley había declarado que “prefería besar a tres negras antes que a una mexicana”<sup>36</sup>, y se creó una campaña para desacreditar al cantante; resultó ser un invento de una periodista del norte del país, pero de cualquier forma, los “rebeldes sin causa” mexicanos no creían aquello, o simplemente no les importaba dicha opinión; era una suerte de fe ciega que los enfrentaba con sus familias; “Mi papá dice que es un degenerado maricón y todo eso, y mi hermano, el que estudia leyes y es secretario de la sociedad de alumnos de esa madre, dice que es puto, y yo le digo al pendejo que ya quisiera tener la personalidad de Elvis Presley”<sup>37</sup>.

Más adelante el rock and roll en México entró de manera aún más escandalosa, no sólo arribó simplemente la música, sino que la principal influencia cultural de éste fue a través de películas “como Rock Around de Clock (1957) con Bill Haley, y aquellas en las que actuaba Elvis Presley. De hecho King Creole (1959) con Presley causó una revuelta en un cine de la Ciudad de México en

---

<sup>36</sup> Federico Arana documenta con gran exactitud las reacciones de los medios por el escándalo de Elvis Presley desde el inicio del rumor, en *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano I*. Págs. 67-123.

<sup>37</sup> García Saldaña, Parménides. *El rey criollo*. Pág. 163.

1959, llevando una prohibición de facto durante años a las películas importadas de rebelión juvenil”<sup>38</sup>. El escenario de la revuelta fue el cine Las Américas, el día fue el seis de mayo; una mala y graciosa traducción del título a “Melodía siniestra” parecía expresar más el temor de la sociedad mexicana que el contenido del filme. Según recuerda el rocanrolero e investigador Federico Arana, quien llegó a la segunda función, los jóvenes estaban “echando relajo” en el cine como cualquier adolescente y él mismo, mientras fumaba tabaco tranquilamente en el vestíbulo, fue golpeado y llevado a una “julia”, como eran conocidas las camionetas de la policía en que transportaban a los presos a la delegación, y de paso los torturaban.

“La verdad es que los famosos granaderos nos doblaron a patadas [...] se regodearon en el insulto soez, cobarde y pervertido, al tiempo que lograron capturar a unos cuantos chivos expiatorios. Recuerdo a un muchachito que no hacía más que llorar. Su crimen había sido inflar un globito y reventarlo.”<sup>39</sup>

Por otro lado en el relato *El rey criollo*, Parménides García Saldaña proporciona mayores detalles del “relajo” y describe a una juventud un poco más agitada: la gente bailando, fumando y gritando en la sala. De acuerdo con él, una pelea al entre dos grupos de jóvenes, debido a que los primeros habían acosado sexualmente a unas mujeres que entraron al cine, desató la violencia en el recinto y causó la llegada de los granaderos.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Zolov, Eric. “La Onda Chicana. Mexico’s Forgotten Rock Counterculture” en Pacini Hernández, Deborah; Fernández L’Hoeste, Héctor; y Zolov, Eric (editores). *Rockin’ Las Americas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pág. 24.

<sup>39</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano 1*. Pág. 145.

<sup>40</sup> Ver “El rey criollo” en García Saldaña, Parménides. *El rey criollo*. Págs. 159-68.

De cualquier forma, se desencadenó un gran escándalo en la prensa al día siguiente, y parecía haber mayores argumentos para que las familias protegieran a sus hijos de la “malévola” influencia. Las autoridades mexicanas también comenzaron a ver al rock como un elemento peligroso, que podría atentar contra la identidad y costumbres nacionales, y trató de evitar su prosperidad, con intentos ridículos realizados por los medios nacionales de poner a músicos como Luis Aguilar, Agustín Lara y Pedro Vargas a tocar piezas del género, y calificarlos de auténticos rocanroleros. Ello evidentemente fracasó puesto que además de ser una falacia, “los ‘disfrazados’ se embarcaron en una aventura rocanrolera que habría de naufragar por tratarse de músicos adultos que, ansiosos por lograr buen éxito, carecían del aspecto, la energía, los instrumentos y la dedicación que a la postre resultaron clave para el ascenso de grupos como Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes del Rock o Los Yaki”<sup>41</sup>. De hecho, Los Locos del Ritmo, fueron la primera banda mexicana en grabar material original, y no versiones de los clásicos en inglés: “Tus Ojos” y “Yo no soy un rebelde”, fueron grabadas en 1959, aunque fueron lanzadas al mercado un año después.

Fue en 1960 que una voz masculina, nasal y aguda, comenzó a ser un éxito en la radio: era “La Hiedra Venenosa” de Los Rebeldes del Rock, cantada por Johnny Laboriel; a partir de ese momento pareció haber un auge de las bandas de *rocanrol* mexicanas; comenzaron a aparecer en varios programas de televisión, y eran la sensación en los cafés y las tardeadas donde se reunían los jóvenes de la época. Sin embargo, de manera similar a como había sucedido en Estados Unidos –aunque en el caso mexicano sin la ola de desgracias mortales y penales– los

---

<sup>41</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano 1*. Págs. 155-6.

cantantes de las bandas fueron cooptados por las disqueras, y a cambio de un éxito mayor con baladas como solistas, dejaron sus bandas, o suavizaron su estilo; sólo algunas bandas se mantuvieron tocando rock, sin dejar de ser vigilados por la policía.

Pero esa generación de músicos estaba lejos del alma contestataria, “la rebeldía de los primeros rocanroleros era mínima, pues éstos no tenían ni la más remota conciencia del significado de lo que hacían y en el fondo predominaba en ellos la ambición natural de enriquecerse y ‘ser estrellas’. Por tanto, fueron presa fácil de los cantos de sirena de las compañías disqueras [...] los directores artísticos procedieron a someter a los rocanroleros a camisas de fuerza: rechazaban las canciones que consideraban ‘explosivas’ y les proponían otras más inocuas”<sup>42</sup>.

Algunos elementos de la cultura, además de la música, comenzaron a verse entre los jóvenes, el público adoptaba ciertos aspectos del rock and roll de finales de los 50, y “empezaron a establecer señas de identidad: cola de caballo, faldas amplias, crinolinas, calcetas blancas, copete, patillas, cola de pato, pantalones de mezclilla [y] el cuello de la camisa con la parte trasera alzada”<sup>43</sup>.

## 1.6 Amor y paz

“Detrás de la gran piedra y el pasto, está el mundo en que habito. Siempre vengo a esta parte del jardín por algo que no puedo explicar claramente, aunque lo

---

<sup>42</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Págs. 38-9.

<sup>43</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Pág. 35.

comprendo.”<sup>44</sup> En ese rincón del jardín que era la Ciudad de México, ocultándose lo más posible de las autoridades, estaban los amantes del rock and roll durante los años 60.

Desencanto, duda y miedo eran algunos de los sentimientos presentes en una sociedad mexicana dentro de la cual comenzaba una ligera polarización, principalmente de un grupo de jóvenes, los estudiantes de preparatoria y universidad; una revolución, la cubana, había trastornado el sentir de las nuevas generaciones en toda Latinoamérica y para ellos parecía vislumbrarse un solo futuro: el socialismo.

Así, los estudiantes de los 60, tenían alguna relación con el rock; “la rebeldía era la marca definitiva de aquella generación. Quizá aquel joven habría sido más libresco que el promedio de sus amigos pero tenía en común con ellos la misma vocación parricida”<sup>45</sup>, pero, en términos reales, aunque con una misma actitud de romper con los valores establecidos y el paternalismo del partido, con el transcurso de la década se haría evidente que los seguidores del rock y los estudiantes en México tenían visiones muy distintas del futuro nacional.

El éxito arrasador de The Beatles a partir de la bomba musical y cultural que resultó ser el lanzamiento de “I want to hold your hand” se extendió a México, e inició la que Federico Arana consideró la “gran crisis” de los rockeros capitalinos, pero, “con todo, fue ésta una crisis en que los rocanroleros teníamos bastante trabajo porque todos aquellos clasemedieros compradores de álbumes de las superestrellas británicas tenían avidez por escuchar ‘en vivo’ piezas como *Twist*

---

<sup>44</sup> Agustín, José. *De perfil*. Pág. 7.

<sup>45</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 319.

*and shout, Girl, I saw her standing there o Help.*<sup>46</sup> Durante esa década, y desde finales de los 50, se había expandido en la ciudad la llamada “onda chicana”, de bandas provenientes del norte del país y “los grupos chilangos eran comúnmente tan malos que se vieron eclipsados por las mentadas huestes fronterizas (integradas por Javier Bátiz, *Apson Boys*, *TJ's*, *Tijuana Five*, entre otros). Hasta los más maletas como *Johnny Jets* y *Rockin Devils* podían darse el lujo de opacar a grupos del estilo de *Los Hooligans* o *Los Hitters*.”<sup>47</sup>

En ese contexto, la Revolución Mexicana se percibía cada vez más petrificada, al mismo tiempo que en China y Cuba se había “probado” que la revolución socialista podía llevarse a cabo saltando las fases de industrialización. Además, en México, los ideales de “la última revolución burguesa” del mundo parecían haber sido traicionados por el gobierno tras los sucesos de levantamiento sindical en 1959 cuando “el sistema había reaccionado con una dureza sin precedentes contra los beneficiarios reales o supuestos de la Revolución: los obreros”<sup>48</sup>.

Pero el gobierno de Adolfo López Mateos se había vuelto un experto en manejar el sistema de “pan y palo”, que se había estado formando desde principios de la década de 1950, cuando el represor Gustavo Díaz Ordaz había comenzado a trabajar en Gobernación. Así también inició el mayor auge de líderes sindicales como Fidel Velázquez y Joaquín Hernández “la Quina”, que se enriquecían desmedidamente, y en varios casos exhibían su corrupción de

---

<sup>46</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. Pág. 186.

<sup>47</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. Pág. 186.

<sup>48</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 234-5.



manera escandalosa, pero lograban la obediencia obrera necesaria para que no estallara una crisis social y política en el país.

Al mismo tiempo, el presidente daba golpes mediáticos como la recuperación del Chamizal, un territorio desértico en la frontera con Estados Unidos, cuya importancia fue excesivamente inflada; a su vez, repartió dieciséis millones de hectáreas, el mayor número desde la presidencia de Lázaro Cárdenas; sin embargo, en un país donde sólo 30 millones de hectáreas eran realmente aptas para la agricultura, el valor real de los territorios repartidos era probablemente ínfimo. A su vez, logró la designación de México como sede para las olimpiadas de 1968, y nacionalizó la industria eléctrica: una “nacionalización” que implicaba comprar el sector a dos grupos, uno belga y otro estadounidense, urgidos de vender sus empresas en quiebra.

Por su parte, el gobierno intentaba acercarse a los grupos de izquierda, o darles su “pan”, a través de declaraciones; López Mateos afirmó en algún momento que gobernaba desde la “extrema izquierda” de la Constitución, pero tras el revuelco que causó entre empresarios y la Iglesia, el presidente fue poco a poco suavizando la declaración, sin embargo, no dejaba de mandar esos comentarios complacientes, y al poco tiempo “los empresarios no sólo comenzaron a distinguir el fondo de Adam Smith de las formas socialistas, aprendieron a apreciar el fondo y la forma, ambos certeros, de varias medidas económicas tomadas por el gobierno”<sup>49</sup>, de pronto, no faltaban empresarios que se declararan a sí mismos socialistas.

---

<sup>49</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 270.

El rock se mantenía en los cafés cantantes durante la primera mitad de la década de 1960; éstos eran lugares donde se servía café y refresco, y que permitían a los músicos del rock presentarse; “en el principio fue el *Gato Rojo*. Al menos eso es lo que uno recuerda. Estaba en la zona Rosa y deben haberlo inaugurado en el año 59 o por ahí. Local menudo y lleno de mesas enanas e incómodas sillitas, contaba con un piano como de escuelas. Todo al estilo de las *cofeehouses* [sic] del *Village* de Nueva York o de los cafetines de Monmartre [sic] en París.”<sup>50</sup>

Así, entre fiestas caseras y cafés cantantes, el rock and roll se desarrollaba cada vez con más fuerza, pero no dejaba de ser principalmente cantado en inglés, y basado en versiones de los éxitos británicos y estadounidenses. Al mismo tiempo, comenzó a cobrar auge una nueva forma de música que estaba influenciada por Joan Baez y Pete Seeger, entre otros, aunque negaba dichos orígenes, para contraponerse al rock and roll: la canción de protesta o nueva música folclórica latinoamericana.

“En el 63 hubo una impresionante campaña de redadas coronada con la clausura de muchos cafés cantantes. Sólo lograron sobrevivir el Chamonix, situado en Polanco, y el Boccaccio, recién inaugurado por Pablo Rincón Gallardo en Las Lomas”<sup>51</sup>

Por esas épocas, varios empresarios aprovechaban la marginalidad del rock, y explotaban a los músicos, haciéndolos tocar por ridículas sumas de dinero, o simplemente desapareciendo por unos meses del panorama sin pagarles nada.

---

<sup>50</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. Pág. 221.

<sup>51</sup> *Op. Cit.* Pág. 222.

Después de años de construir el autoritarismo del sistema desde Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz se convirtió en presidente del país en 1964, y en medio del clima de liberación que reinaba en todo el mundo, declaró: “no quisiéramos vernos en el caso de tomar medidas que no deseamos, pero que tomaremos si es necesario; lo que sea nuestro deber hacer, lo haremos; hasta donde estemos obligados a llegar, llegaremos”<sup>52</sup>.

Por su parte, otros elementos se aunaban para generar la cultura del rock, principalmente en la literatura y el periodismo; José Agustín (*La tumba*, 1964 y *De perfil*, 1966), Gustavo Sainz (*Gazapo*, 1965 y *Obsesivos días circulares*, 1968) y Parménides García Saldaña (*Pasto verde*, 1968 y *El rey criollo*, 1970), se convirtieron en los principales exponentes de la que sería llamada “literatura de la onda”, generando la apertura en las editoriales para un sinnúmero de escritores jóvenes, cuyas historias y narraciones derivaban de experiencias directas con el rock and roll en México.

Al mismo tiempo, los hippies norteamericanos realizaban largas estancias en lugares como Huautla o Real de Catorce, en busca de las diversas drogas naturales que se daban en dichos lugares, y ahí comenzaron a influenciar a varios mexicanos, posteriormente bautizados por Enrique Marroquín como jipitecas, por la fusión de la filosofía hippie con la cultura prehispánica –los indígenas consumían hongos desde tiempos inmemorables–, generando una manifestación particular. “A pesar de la enorme diferencia entre ambos países, [los hippies estadounidenses] compartían una profunda insatisfacción ante los asfixiantes modos de vida, que bloqueaban la expresión libre y natural. Estos chavos

---

<sup>52</sup> Citado en Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. Pág. 249.

mexicanos se dejaron el pelo largo y probaron los ácidos”<sup>53</sup>; en la época de la psicodelia, el rock and roll comenzaba a llamarse simplemente rock, ante su diversidad de géneros musicales y estilos de vida –íntimamente relacionados al consumo de drogas y a la liberación sexual–.

Pero en medio del creciente movimiento estudiantil, la teología de la liberación y la utopía del socialismo, los jipitecas optaban por mantenerse al margen de la política, antes de 1968. Pero tampoco se salvaban de la mano represora de Gustavo Díaz Ordaz; “que los muchachos llevaran el pelo largo y le estuvieran dando vuelo a la hilacha en el terreno sexual era asunto superior a las fuerzas de muchos, de manera que se organizaban redadas policíacas y dejaban a los jipitecas y otros melenudos como pelones de hospicio.”<sup>54</sup>

Por su parte, el gobierno federal había mostrado su intolerancia hacia cualquier intento de autonomía crítica; *El Diario de México* desapareció poco tiempo después de publicar dos imágenes, una de dos mandriles y otra de Díaz Ordaz: el en el pie de foto de esta última se leía, “se enriquece zoológico. En la presente gráfica aparecen algunos de los nuevos ejemplares adquiridos por las autoridades para divertimento de los capitalinos”<sup>55</sup>; la revista *Política* también salió de circulación a principios de 1968, posiblemente por una portada de 1963 en la que aseguraba que Díaz Ordaz “no será presidente”<sup>56</sup>. Poco antes, en 1965, el presidente había destituido al director Arnaldo Orfila del Fondo de Cultura Económica, tras la publicación de *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis.

---

<sup>53</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Pág. 76.

<sup>54</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. Pág. 252.

<sup>55</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 307.

<sup>56</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 307.

Diversos movimientos juveniles, como los estudiantiles de Michoacán, en 1966, y Sonora, en 1967 habían sido reprimidos con la misma brutalidad policiaca que lo había hecho años atrás con los obreros; a principios del 67 también reprimió una congregación pacífica de jipitecas en el Parque Hundido.

Sin embargo, una mayor represión estaba por venir; después de diversas protestas y paros en las preparatorias de la Universidad, exigiendo el alto a la violencia y represión en su contra; la respuesta del gobierno fue un bazukazo a la puerta colonial de madera labrada de la Preparatoria 1, en San Ildefonso. El rector de la Universidad, Javier Barros Sierra, convocó a los estudiantes a rechazar la violencia, y decidió encabezar una marcha por Insurgentes, en la que 50 mil estudiantes gritando "¡únete pueblo!" eran aplaudidos por los habitantes de los edificios aledaños.

Se formó el Comité Nacional de Huelga, con representantes de prácticamente todas las instituciones de educación superior de la ciudad, que era apoyado por la Colación de Maestros, y que en un pliego petitorio que exigía el cese de jefes de la policía, respeto a la autonomía, indemnización a las familias de estudiantes asesinados y libertad a los presos políticos, entre otras demandas.

Después de una serie de manifestaciones multitudinarias, a lo largo de dos meses, y con la Universidad ocupada por el ejército, se convocó a un mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco a las cinco de la tarde, el 2 de octubre de 1968; rodeada por tanques y elementos del ejército, así como francotiradores en los edificios que enmarcaban la plaza, y algunos agentes que portaban guantes y pañuelos blancos en la mano izquierda, un par de luces de bengala fueron lanzadas hacia las seis y veinte de la tarde. La balacera inició: desde los edificios,

entre la multitud, desde los helicópteros; una lluvia de balas cayó sobre los manifestantes, causando miles de muertos; una masacre que marcó al país, y que fue el inicio de la ruptura del sistema.<sup>57</sup>

El 2 de octubre de 1968 se dibujó una marca con sangre entre un antes y un después en la historia del país y la Ciudad; desgraciadamente, a pesar del evidente crimen de genocidio del que fue culpable el gobierno, los fueros constitucionales y la información ocultada, los culpables de semejante atrocidad no han sido penalizados, y en 1971, ya con Luis Echeverría de presidente, una nueva matanza se llevó a cabo en una manifestación del movimiento estudiantil: el 10 de junio, jueves de Corpus, una marcha estudiantil que partía del Casco de Santo Tomás fue diezmada por la agresión de jóvenes infiltrados que gritaban consignas a favor del Che Guevara, y golpeaban brutalmente con palos y piedras a los manifestantes; en esta ocasión eran los Halcones, a diferencia de el Batallón Olimpia. Cientos de muertos registrados; no por nada, Gabriel Zaid calificó de “criminal histórico”<sup>58</sup>, su participación clave en ambas matanzas era evidente.

Después de las matanzas, “algunos jipitecas [...] apoyaron al movimiento de los estudiantes y participaron en la manifestaciones, con todo y su rocanrol y mariguana”<sup>59</sup>, sin embargo, en general, el rock permaneció alejado del movimiento estudiantil, cuya música de batalla era la canción de protesta, y además porque en general la izquierda criticaba a los rocanroleros de ser víctimas del colonialismo cultural norteamericano.

---

<sup>57</sup> Hay muchos textos que describen la masacre del 2 de octubre, entre ellos *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska; en *La presidencia imperial*, Enrique Krauze describe la matanza, añadiendo elementos de una autobiografía inédita de Díaz Ordaz, que permite ver con mayor claridad la insensibilidad y atrocidad del presidente.

<sup>58</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 372.

<sup>59</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Pág. 82.

Sin embargo, a partir de la conciencia que generaron las masacres entre los jóvenes, comenzó a surgir “la onda”, “algo mucho más amplio, que abarcaba a chavos de pelo largo que oían rocanrol, fumaban mariguana y estaban resentidos contra el país en general por la represión antijuvenil de los últimos doce años [...]. A partir del 68 se empezó a hablar de chavos de onda y ya no tanto de jipis.”<sup>60</sup>

En la novela *Las Jiras*, que saldría unos años después, Federico Arana describía el sentir de este sector emergente de la sociedad, “los jóvenes vivimos en la dualidad del horror por la muerte y la sensación de que la vida es muy larga y de que los viejos son un fenómeno aparte, una especie diferente.”<sup>61</sup>

### 1.7 Rock y ruedas

Por esas épocas, los empresarios Luis de Llano y Eduardo López Negrete decidieron organizar una carrera de autos en Avándaro, y decidieron llevar a cabo –tras convencer a Carlos Hank González, gobernador del Estado de México– una tocada de rock en la noche previa a la carrera, el 11 de septiembre; diversas bandas tocarían durante toda la noche, para que el concierto finalizara a la mañana siguiente, poco antes del banderazo de salida de los autos: el evento fue denominado Festival de Rock y Ruedas de Avándaro. De inmediato vino la alusión a Woodstock, celebrado en 1969, y al festival Monterrey Pop, de 1967, ambos en Estados Unidos, donde éstos simbolizaban cómo el rock se había consolidado.

---

<sup>60</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Pág. 83.

<sup>61</sup> Arana, Federico. *Las Jiras*. Pág. 70.

Poco a poco se corrió la voz del evento, y éste prometía ser masivo, al grado que los organizadores decidieron que pagarían cantidades irrisorias a los participantes, ya que el solo hecho de tocar en el evento, que sería grabado en video y a través de la radio para lanzar el disco y video correspondientes, representaba una gran oportunidad para los músicos. Debido a ello, la banda Love Army así como Javier Bátiz rechazaron la invitación, aunque con el paso del tiempo se arrepentirían, dada la importancia del evento.

Evidentemente, una campaña de desprestigio en los medios precedió al festival, por lo cual varios padres de familia intentaron prohibir a sus hijos la asistencia al festival. Sin embargo, ello no surtió efecto, ya que escapando de sus hogares, abalanzándose a los autobuses por las ventanas, o pidiendo aventón a la orilla de la carretera México-Toluca, cerca de 150 mil jóvenes se reunieron en el festival y formaron su propio Edén, huyendo de un sistema político paternalista que aplastaba cualquier forma de cultura que se desviara de la tradición “revolucionaria”.

“De aquí caminamos hasta Santa Lucía, y ahí en la carretera, le pedimos a un autobús que estaba cargando gasolina que nos llevara a Toluca; sólo tenía lugar en el compartimiento del equipaje, y así nos llevó a Toluca. Ya en la central de camiones de Toluca abrieron las ventanas de unos autobuses que iban a Valle de Bravo, y nos empezamos a brincar, hasta que hubo más vigilancia; de Valle de Bravo nos fuimos caminando hasta Avándaro: no había luz en la carretera, sólo



seguíamos a los grupos de gente; de repente se escuchaba un ‘¿cuánto falta?’. Hasta que empezó a oírse la música, y sabíamos que estábamos cerca”<sup>62</sup>.

Este estrato contestatario de la juventud representaba una falla en el régimen de Echeverría. Si bien las heridas del 68 y el jueves de Corpus seguían abiertas en la sociedad mexicana, el presidente había logrado generar una ilusión de apertura. “Quería preservar el sistema político del que era hijo. Para ello había que subir (o volver a subir) al ‘carro de la Revolución’ a los sectores agraviados del movimiento estudiantil.”<sup>63</sup> Lo consiguió otorgando jugosos puestos a maestros universitarios e intelectuales destacados, así como permitiendo una libertad de crítica que no se había experimentado en décadas, la excepción fue el diario Excélsior dirigido por Julio Scherer García, cuya crítica mordaz llevó a que destituyeran a la planta de trabajadores; fuera de ello, y algunos casos aislados, la “Revolución” estaba de vuelta, excepto entre los jóvenes, como se evidenció en Avándaro.

“Llegaron a Avándaro impregnados del espíritu pacifista de los hippies de Estados Unidos. Buscaban *la buena onda*, ‘amor y paz’ y sobre todo, el encuentro colectivo como una manera de entenderse a sí mismos”<sup>64</sup>.

El evento dio inicio poco antes del anochecer con la banda de Durango Los Dug Dugs, que constató la gran disposición de los asistentes por hacer de ello una enorme celebración. Al poco tiempo, algunos jóvenes, desesperados por no poder ver el escenario, se subieron a las torres de alta tensión que había en la zona,

---

<sup>62</sup> Entrevista con Felipe Luna (junio de 2006), actualmente funcionario de FIDERCA, quien fue al festival desde Olivar del Conde, entonces parte de la periferia de la Ciudad de México.

<sup>63</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 370.

<sup>64</sup> Castillo Berthier, Héctor. *My Generation: Rock and la Banda’s forced survival sposite the Mexican State* en Fernández L’Hoeste, Fernando; Pacini Hernández, Deborah y Zolov, Eric (editores) *Rockin’ las Américas. The global politics of rock in Latin/o America*. Pág. 242.

ante la desesperación de los organizadores, que amenazaron con cancelar el evento si éstos no se bajaban de las torres. Se corrió la voz entre los asistentes, y de inmediato comenzaron las rechiflas y los reclamos por ello y el evento continuó, con la banda Tinta Blanca, que dio paso a El Epílogo y La División del Norte. “Todo habría estado bien de no haber sido por la pésima organización y el flagrante autoritarismo que se tradujo en numerosos problemas: fallas de los instrumentos, de amplificadores, de los micrófonos y de las bocinas”<sup>65</sup>.

Ya entrada la noche, el grupo Tequila de la ciudad de México encendió los ánimos del público, lo que continuó con la actuación de los tijuanaenses Peace and Love, quienes durante su canción “Marihuana”, preguntaban a la gente y a los policías si los escuchaban, y en ambos casos respondía el cantante “¡Chingue a su madre el que no cante!” Después de eso, la transmisión en vivo por la radio fue suspendida. Pero en Avándaro, Valle de Bravo, la fiesta continuó con El Ritual y Los Yaki, de Tijuana y Sonora, aunque las fallas eléctricas comenzaron con estas bandas: el alumbrado falló, y el público quedó en tinieblas. Hacia las dos de la madrugada, Alma Rosa González, la célebre encuerada de Avándaro, comenzó a bailar con el torso desnudo, mientras era iluminada por varias linternas. Finalmente, con la presentación de Three Souls In My Mind, en medio de una llovizna que no había parado desde la madrugada, el público se encendió nuevamente, y al terminar, el equipo sonoro no daba más, y dejó de funcionar.

“Lo que más recuerdo es el sentimiento de unidad que nos provocó el rock después de las matanzas de 1968 y 1971, lo de los Halcones estaba muy cerca, y Avándaro fue una catarsis, en medio de la agresión a la juventud, el frío y la lluvia,

---

<sup>65</sup> Agustín, José. *La Contracultura en México*. Pág. 86.

fuimos más de 200 mil personas, y ahí uno sabía que estaba en territorio libre: era nuestro momento”<sup>66</sup>.

La “revolución” había dado la espalda a los jóvenes rockeros, que negaban integrarse al modelo. Ante tal fracaso, Echeverría decidió borrarlos del mapa. “El festival generó un inmenso contragolpe contra una generación que la izquierda consideraba ‘colonizada mentalmente’ y que la derecha veía como socialmente degenerada”<sup>67</sup>. Carlos Monsiváis destacó entre los intelectuales que criticaron al festival, desde su residencia en Essex, Inglaterra, envió una carta donde consideraba el evento un “seudo Woodstock. 150,000 gentes [sic], las mismas que no protestaron por el 10 de junio, enloquecidas porque se sentían gringos. El horror. [...] Si lo que nos une es el deseo de ser extranjeros, estamos viviendo en el aire.”<sup>68</sup> El escritor añadía líneas que aludían al pensamiento de los “seudo-gringos”, como “soy tan mexicano que ya entiendo inglés”. Además de ganarse el odio de esas 150 mil personas al instante, su interpretación fue tan miope e inexacta, que él mismo escribió una carta meses después para la revista *Siempre!* donde se increpaba a sí mismo en tercera persona –se refería a su “yo” miope como CM– párrafo por párrafo, por las sandeces que había escrito.

Pero el éxito del presidente albergando diversas corrientes bajo el manto del partido oficial no sólo se veía en las flechas que lanzaban izquierdistas y derechistas desde el “carro de la Revolución” a los rebeldes sin causa; los medios exageraron de manera negativa lo sucedido en el festival, e incluso inventaron

---

<sup>66</sup> Entrevista con Samuel Sosa (junio de 2006), actualmente bluesero y profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

<sup>67</sup> Zolov, Eric. *Rebeldes con causa (La contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal)*. Norma Ediciones. México, 2002. Pág. XXVIII.

<sup>68</sup> Carta escrita originalmente al periódico *Excelsior*, el 22 de septiembre de 1971, y reproducida en *Generación* Núm. 11, año IX, enero-febrero 1997 (número dedicado a la Contracultura), pág 18.

ciertas cosas, además de adjetivar de manera totalmente negativa cualquier imagen que recibieran del festival; “el gobierno [...] permitió el acontecimiento, pero mandó a sus perros de caza –‘La prensa vendida’ como se le denominó en el 68– para tornar la opinión pública en contra del festival. Epítetos de toda índole y de todos los sectores –incluyendo a la miope izquierda– fueron vertidos para denostar un hecho que no tuvo otro fin que el de reunir a una generación que había encontrado en el rock un refugio para las balas, los macanazos y las razzias”<sup>69</sup>, o por lo menos, buscaba ahí el refugio.

*Con su cadena de excesos y desmanes, no sirven en absoluto a los intereses del país, publicaba Novedades, con respecto a las reuniones masivas; por otro lado, la revista Siempre! adoptaba un papel de culpabilidad, Gobierno, iglesia, padres de familia: ¡todos hemos sido culpables de esto! A su vez, el periódico Alarma! describía en su encabezado al paraíso juvenil como El infierno de Avándaro, asquerosa orgía hippie, mientras que Ovaciones, tras exagerar las cifras de muertos y heridos describía al evento: Drogas, sangre y sexo en el festival de rock*<sup>70</sup>.

“Fue falso lo de las violaciones; me tocó estar cerca de la encuerada de Avándaro, y lo único que hicieron los chavos alrededor fue alumbrarla con las lámparas, yo no vi una sola pelea, todo lo que salió en los periódicos fue falso”<sup>71</sup>.

De los 154 enfermos atendidos en Avándaro, 70 fueron a causa de intoxicaciones con pastillas y marihuana, 5 por congestión alcohólica y 5 por

---

<sup>69</sup> Monsalvo, Sergio. “Avándaro es la memoria de la especie”, en Martínez Rentarías, Carlos, compilador. *Cultura contra cultura*. Pág. 115.

<sup>70</sup> Estos y otros divertidos encabezados fueron recolectados por Federico Arana en *Guaraches de Ante Azul*. Págs. 283-292.

<sup>71</sup> Entrevista con Felipe Luna. Junio de 2006.

gastroenteritis, además de algunos descalabrados, con torceduras de pies y lesiones leves. En el evento no hubo muertes, aunque 3 personas fallecieron en accidentes de carretera al margen del festival. La desmedida reacción de la prensa funcionó para justificar la censura y prohibición que sufrió el rock en todos los medios de comunicación, a lo largo de casi una década; “los medios dejaron de tomar en cuenta a los rockeros y estos ya no pudieron subsistir como tales. Los empresarios no querían contratar a los grupos porque los papás no darían permiso a sus hijos para asistir a los conciertos. Desaparecieron los lugares donde se reunían los jóvenes clasemedieros a escuchar rock (adiós a los cafés cantantes y a las pistas de hielo) y proliferaron las ‘tocadas’ en los hoyos para jóvenes lumpen.”<sup>72</sup>

Avándaro marcó el final de una era para el rock mexicano, “el rockandroll de los sesenta nunca cuestionó sus orígenes ni su entorno. No se enfrentó a nada. Fue la música que acompañaba el berrinche por las obligaciones caseras y familiares, por no tener el “domingo” (mesada) para comprar vaselina”<sup>73</sup>, a partir de entonces, varias bandas como Three Souls In My Mind se concentrarían en criticar al gobierno represor, y la unión entre estudiantes y rockeros, como parias de la Revolución, se fortalecería.

---

<sup>72</sup> Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas (1956-2000)*. Pág. 79.

<sup>73</sup> Castillo Berthier, Héctor. *Viva el Rock Mexicano*, pág. 18. En prensa, 2007.

## Capítulo 2. Del asfalto al escenario: cimientos de la cultura del rock en la Ciudad de México

### 2.1 *En el limbo*

En medio de la espesa bruma del humo tabaco y marihuana, cientos de cuerpos se agitaban en un pequeño local, humedeciendo las paredes con la condensación del sudor; cerca del escenario improvisado, un pequeño cuarto, generalmente sin puertas, fungía como el baño, y era común ver a una persona vaciando el alcohol de sus entrañas en el agua turbia del retrete. La gente que atiborraba el lugar se movía al compás de un ritmo apenas perceptible que emanaba del decrepito equipo de sonido. En estos efímeros y decadentes lugares que solían ubicarse a las orillas de la Ciudad de México, se desarrolló el rock tras la ola de censura y represión que sucedió al Festival de Avándaro. En estos sitios, conocidos como hoyos funkis<sup>74</sup>, fue que ésta música se puso en contacto con los estratos mayoritarios de la población –las clases bajas y medias bajas–, y a partir de lo cual se conformó un sonido, y principalmente un contenido de letras, particulares.

“Mientras adolescentes y jóvenes en el lado sur se habitúan al aire acondicionado de los restaurantes ‘estilo americano’, en los hoyos funkis empieza el reventón: en improvisados salones [...] gira la música y la gente baila. Baila la música de rocanrol. Por su relación con esta música (en la que los jóvenes de la

---

<sup>74</sup> El adjetivo funki, deriva de la voz inglesa funky, referente a cierto tipo de música afroamericana, lo cual se abordará más adelante. Prefiero utilizar “hoyo funki” a diferencia de “hoyo funky”, “fonki” o “fonqui”, debido que es la manera cómo lo escribió Parménides García Saldaña, quien acuñó el término.

ciudad de México se refugian) a esos (y sólo a esos) lugares se les llama 'hoyos funkis'.”<sup>75</sup>

Para Parménides García Saldaña, estos lugares estaban directamente relacionados con los salones de baile concurridos por los “tarzanes” o “pachucos”, que se congregaban para bailar mambo y cha-cha-cha en los años 50, y donde se refugiaban los amantes de la vida nocturna que no podían acceder a los costosos cabarets. Sin embargo, en los hoyos funkis de los 70 y 80 se daban riñas con frecuencia, se consumían drogas y se escuchaba una música despreciada por el resto de la sociedad y que el gobierno había intentado marginar empujándola al borde de la ciudad, lejos de las clases medias y altas, sin saber que así propiciaba el desarrollo de una más de las bombas de tiempo que se plantaban en la estructura de su propio sistema. Arana recuerda una noche violenta en “El Hoyo” de Tlalnepantla: “Vimos a unos tipos con pistolas y varillas de hierro dedicados a golpear con saña a quienes encontraban a su paso, pero que parecían empeñados en reventar a los organizadores de la fiesta. Al caído le pateaban los riñones, el estómago, los testículos y la cara, sobre todo la cara. Cuando tan aviesa agresión parecía terminada, la música había cesado y sólo se escuchaba al cantante pidiendo calma y que no se cayera en provocaciones y asegurando que no había tos y que paz y amor”<sup>76</sup>.

No estaban los hoyos funkis, por lo tanto, tan relacionados con los céntricos salones de baile, con la música avalada por toda la población, más bien fueron los primeros escaparates para la música realmente “gruesa” (funky) en el país.

---

<sup>75</sup> García Saldaña, Parménides. *Los hoyos funkis* en Chimal, Carlos, compilador. *Crines. Otras lecturas de rock*, pág 69.

<sup>76</sup> Arana, Federico. *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*. Pág. 312.

“Los hoyos se encontraban en las colonias marginales de la ciudad de México y eran antiguos salones en decadencia, galerones, almacenes vacíos, casas viejas intestadas, teatros en desuso o instalaciones en decadencia (como el exBalneario Olímpico), basureros aplanados y cualquier callejón de la vecindad.”<sup>77</sup>

La policía siempre estaba al acecho para extorsionar o golpear a los jóvenes que se reunían en estos hoyos; los organizadores de los eventos eran “caimanes” que buscaban sacar el mayor provecho económico, explotando a los músicos, invirtiendo ínfimas cantidades en el equipo de sonido, y confiscando en la entrada las drogas que portaban los asistentes para posteriormente revenderlas al interior del local; aprovechaban que “al cerrarse todos los espacios de manera sistemática, donde la clase media y los universitarios podían reunirse en torno al rock, los grupos tuvieron que refugiarse en estos lugares, por ejemplo en Atizapán, en el centro de la ciudad, estaba el Salón Revolución que era una bodega: la taquilla era un coche donde bajaban un poquito la ventanilla, para que pagaras y ahí te daban los boletos”<sup>78</sup>.

Además del cierre de los espacios, tanto físicos como aquellos en los grandes medios de comunicación, el gobierno también se había encargado de cerrar, años atrás, en 1972, a la única publicación especializada en el medio del rock nacional, la revista Piedra Rodante<sup>79</sup>, dirigida por Manuel Aceves. Por otro lado, con la prohibición, las posibilidades industriales del rock quedaban

---

<sup>77</sup> Arteaga Castro-Pozo, Maritza. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Pág. 110.

<sup>78</sup> Entrevista con Juan Villoro, escritor y periodista, que en la década de 1970 conducía junto con Alain Derbez el programa sobre rock de Radio UNAM, “El Lado Oscuro de la Luna”. 10 de agosto de 2006.

<sup>79</sup> La excusa para cerrar la revista, fue que habían integrado el anuncio de una forjadora de cigarrillos y que supuestamente era una incitación al consumo de marihuana: “Chanchomona, la primera minifábrica de pitos”, rezaba el anuncio, reproducido en Generación Núm. 11, año IX, enero-febrero 1997 (número dedicado a la Contracultura), pág. 17.



reducidas, “primero que nada por razones estrictamente comerciales: el rock mexicano vendía poco en la mayoría de los casos porque no había una buena plataforma de comunicación, si sacabas unos discos de El Hangar Ambulante o Decibel, evidentemente no había un mercado porque no había una programación regular en la radio ni lugares donde tocar”<sup>80</sup>.

Sin embargo, el país estaba cambiando, “en muchos poblados del sur y del centro, anclados en el México viejo, era común encontrar un alto grado de radicalización. En el sureste, algunos obispos sembraban la teología de la liberación. En el norte crecía un reclamo de autonomía que se expresaba en el renacimiento del PAN”<sup>81</sup>: un mundo sin el PRI parecía ser posible.

Más de una década después de la matanza de Tlatelolco, las heridas permanecían abiertas en el inconsciente colectivo, y como se había visto en las marchas conmemorativas, el 68 se había generado un arquetipo en la sociedad mexicana. Al mismo tiempo, con la Ley de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LOPPE), que había legalizado a los partidos de izquierda, la capital del país se radicalizaba más; entre los intentos de reconstruir el mito de la familia revolucionaria, entre la juventud “apareció el desapego a una identidad trabada por la antidemocracia, el paternalismo estatal y la falta de perspectivas económicas, políticas y culturales”<sup>82</sup>.

Para la década de 1970 ya habían desaparecido las pandillas clasemedieras de las colonias centrales que habían aterrado a los medios de

---

<sup>80</sup> Entrevista con Juan Villoro, 10 de agosto de 2006.

<sup>81</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 400.

<sup>82</sup> Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas (1956-2000)*. Pág. 97, haciendo referencia al artículo “Movimientos sociales en México” de José Othón Quiroz, que apareció en la revista *Topodrilo* núm. 15, editada por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1991.

comunicación años atrás, pero en las áreas lumpenizadas de la periferia comenzaron a surgir nuevos grupos o “tribus” conocidos como bandas, que eran agrupaciones de jóvenes marginados en condiciones de pobreza y extrema pobreza, quienes reaccionaban de manera aún más violenta que las pandillas hacia su entorno. La capital, que junto con otras grandes urbes había sido el “sueño mexicano” durante las décadas pasadas, detonando la explosión demográfica urbana, dejaba ver ése como un síntoma del crecimiento desmedido y mal gestionado por el gobierno.<sup>83</sup>

Estos jóvenes eran el público principal del rock mexicano en esos años, asistían a los conciertos efectuados en los hoyos funkis y en diversos espacios autónomos de la ciudad, ya que “a fines de los setenta y principios de los ochenta el rock empezó a hacer aparición en las explanadas y en los auditorios de las preparatorias, Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH) y vocacionales.”<sup>84</sup>

En esos años, también surgían nuevas formas de cultura crítica que hacían presión y conseguían espacios; en la prensa escrita, esto era evidente con la aparición de Proceso en noviembre de 1976, el semanario político fundado por Julio Scherer García, quien ese año había sido cesado de la dirección del Excélsior por su tendencia opositora; al mismo tiempo, otro sector de periodistas

---

<sup>83</sup> La población urbana en 1980 representaba el 66.3 por ciento del total nacional, mientras que la población del Distrito Federal el 13.2 por ciento (a su vez, la población del DF representaba 19.9 por ciento de la población urbana nacional). Entre 1970 y 1990, dicha población pasó de representar el 58.7 por ciento de la población total, a representar el 71.3 por ciento. El crecimiento se ha mantenido ligeramente inferior, puesto que para 2005 la población urbana representaba 76.5 por ciento de la población nacional: en 2000, 74.6 por ciento y en 1995, 73.5 por ciento. Antes de 1970, se había dado el cambio de la distribución urbana: en 1960, el 50.7 por ciento de la población era urbana; en 1950, el 42.6; en 1940 el 35.1 y en 1930 sólo el 33.5 por ciento. Los cambios se dieron principalmente a partir de la migración del campo a la ciudad en la época del milagro mexicano. Se considera población urbana aquella con más de 2500 habitantes. Fuente: <http://www.inegi.gob.mx> revisada el 18 de julio de 2006.

<sup>84</sup> Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres roqueras mexicanas (1956-2000)*. Pág. 99.

derivados de la misma vertiente formaron el diario Unomásuno, a finales de 1977, en el cual colaboraban escritores divergentes como Miguel Ángel Granados Chapa y Héctor Aguilar Camín, al igual que caricaturistas como Magú y El Fisgón. Por otro lado, para fines de 1978 la crítica había vuelto al Excélsior con la columna Red Privada de Manuel Buendía –tras ser publicada en El Sol de México y brevemente en El Universal–, que asestaba golpes al gobierno en turno.

Incluso se llevaron a cabo los primeros intentos por organizar conciertos de grupos de rock extranjeros, pese a que “todavía había un eco de las políticas del 68, se veía como peligrosa cualquier congregación juvenil y se desalentaron conciertos de rock, reuniones que pudieran ser multitudinarias, hubo varios intentos de traer grupos que se prohibieron, y cuando venían, como en el caso de Chicago, debido a que nunca había conciertos, en aquél se quemaron camiones y hubo desmanes; años antes, en la Ciudad de los Deportes estuvieron los Byrds, y se interrumpió el concierto porque hubo una guerra de sillazos entre todo el público. Cada vez que venía alguien era una situación como de toma de La Bastilla”<sup>85</sup>.

En medio de todos los intentos fallidos por traer a bandas de rock, a lo largo de la segunda mitad de la década comenzaban a transmitirse de nuevo algunos programas dedicados al rock de otras latitudes, “en aquél momento estaba el programa ‘La Respuesta está en el Aire’, que duraba media hora y se transmitía los lunes, miércoles y viernes; lo hacían Óscar Sarquiz y Remi Bastián y era muy buen programa; también había programas sin mucho rigor en la información o recambio en la oferta; había un programa en Radio capital que se llamaba

---

<sup>85</sup> Entrevista con Juan Villoro, 10 de agosto de 2006.

‘Vibraciones’, en donde se programaba rock progresivo y cosas así, en las noches, pero tampoco era informativo”<sup>86</sup>.

La prensa especializada en rock que daba espacio al los trabajos nacionales del género, comenzó a emerger de nuevo; por un lado, la revista *Melodía: Diez años después*, dirigida por Víctor Roura, fusionaba la información local e internacional, además de que vinculaba al rock directamente con los movimientos estudiantiles. El subtítulo de la publicación hacía una referencia directa a Tlatelolco, ya que fue publicada en 1978, mientras que también se refería a la banda inglesa de rock Ten Years After. Por otro lado, la revista Conecte, dirigida por José Luis Pluma, ya se había consolidado como la referencia editorial mexicana para el rock en nuestro país y en el mundo.

“De una manera un tanto elitista, algunos de los redactores de ese periódico (Melodía) pensábamos que debía ser una respuesta mexicana al *New Musical Express* o al *Melody Maker*, entonces teníamos que estar cubriendo la punta del cambio en el rock; Víctor (Roura) y los dueños pensaban que tenía que estar más cerca de lo que pasaba en México, fuera bueno o malo. Creo que él tenía razón, un periódico no puede escapar a su realidad, no puede ser una burbuja idealista del rock que nadie consume pero que criticas, eso realmente sería una cosa casi masturbatoria”<sup>87</sup>.

Al mismo tiempo Juan Villoro inició con Alain Derbez el programa *El Lado Oscuro de la Luna* en Radio UNAM, que comenzó a difundir, además de las propuestas más innovadoras del rock internacional, a diversas agrupaciones del

---

<sup>86</sup> Entrevista con Juan Villoro, 10 de agosto de 2006.

<sup>87</sup> Entrevista con Juan Villoro, 10 de agosto de 2006.

género en la ciudad. El nombre “obviamente venía de Pink Floyd pero también tenía un propósito un tanto pretencioso que desgraciadamente era real, se refería a la región desconocida de la música de rock, o sea el lado oscuro de la luna era el rock en México, del que había muy poca información. El rock era para expedicionarios que teníamos que salir a buscarlo entonces se trataba de cruzar todas las informaciones. Así salió el programa, era muy informativo, conseguíamos revistas como podíamos: Carlos Uranga estaba en Monterrey y en ese entonces era así, necesitabas un cuate que se fuera a Houston por revistas de música y que te las enviara”.

Todo ello acompañaba las primeras fallas en la maquinaria priísta del poder en México: al sur del país la izquierda tomaba fuerza y en el norte, el PAN adquiría ciertas alcaldías, e incluso llegó a ganar algunas gobernaturas como Chihuahua y Baja California, mismas que fueron echadas para atrás con descarados fraudes electorales. El descontento era evidente, cada vez un mayor sector de la población se volcaba hacia la oposición.

La radio y televisión cultural, que abrían pequeñas ventanas al rock, principalmente derivados de programas que años atrás habían experimentado con narrativas alternativas además de la inclusión de bandas locales de rock, como el *1,2,3,4,5 a gogó* de Alejandro Jodorowsky, Alfonso Arau y Fernando Ge, así como *Happenings* de José Agustín y Ge, también despegaron en esos años, “era evidente que la fuerte necesidad de expresión y el consiguiente dinamismo cultural propiciaban condiciones sumamente favorables para el desarrollo creativo del

medio electrónico”.<sup>88</sup> El canal 11 mostraba una parte de la realidad urbana más cercana a la realidad con programas como *Aquí nos tocó vivir* de Cristina Pacheco. Por otro lado, en los canales 2 y 13, Octavio Paz y Juan José Arreola generaban una nueva cultura del *establishment*.

## 2.2 Resurrección

Casi una década después del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, poco antes de una de las crisis económicas más devastadores en la historia del país, comenzaron a salir de nuevo a la luz las bandas sobrevivientes del festival, principalmente Three Souls In My Mind, que al poco tiempo cambiaría su nombre por El Tri, y que dada su constancia en el medio de los hoyos funkis, se había convertido en un estandarte de la juventud roquera capitalina. También surgieron nuevos proyectos del rock capitalino como Chac Mool, Kenny and the Electrics, Dangerous Rhythm, Arpía, Jaime López y Rockdrigo González, un personaje fundamental para el inicio de la consolidación del rock como cultura en la ciudad.

“En México el antecedente de la crisis es una etapa de crecimiento estable en el curso del cual no se cuestionan las relaciones políticas ni los compromisos entre los grupos sociales que eran piedra angular de la estabilidad social.”<sup>89</sup> Habían transcurrido años de esta armonía social alimentada por la prosperidad del petróleo y la herencia del “milagro mexicano”, que mantenían firme al

---

<sup>88</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. Pág. 198.

<sup>89</sup> Vidal, Gregorio. *Grandes empresas, economía y poder en México*. Pág. 25.

nacionalismo revolucionario; sin embargo, con las decisiones del gobierno de José López Portillo y algunos factores externos, la situación estaba a punto de cambiar.

Pese a la represión extrema hacia el rock y cualquier congregación juvenil tras el 68, 71 y el Festival de Avándaro, la semilla sembrada por Los Rebeldes del Rock, Los Locos del Ritmo, y cosechada por Three Souls In My Mind, Peace and Love y Javier Bátiz, entre otros, parecía haber germinado e incluso rendido algunos frutos en los terrenos inhóspitos de la periferia, ya que para finales de los setenta y principios de los ochenta, “para los jóvenes de los barrios humildes el rock se había convertido en un aspecto integral de su vida cotidiana, y las tocadas en vivo les brindaban la oportunidad de auto-representarse en una sociedad que se burlaba de ellos y los marginaba”<sup>90</sup>.

Este sentimiento que primero se expresaba en los hoyos funkis, se extendía poco a poco por el resto de la ciudad, cuando el rock comenzaba a encontrar y abrir nuevos espacios que junto con las breves notas en diarios, radio y televisión, así como con la aparición de la nueva prensa rockera, representaban los medios de expresión y difusión para una cultura juvenil que renacía.

Con la caída en los precios del petróleo y el endeudamiento externo excesivo, hubo una fuerte devaluación del peso ante el dólar, lo cual llevó a un deterioramiento en el poder adquisitivo de la población y a un alto índice de desempleo; la estabilidad política y social en la ciudad se resquebrajaba aún más en medio de la crisis que se había detonado, y con un presidente que se encargaba de degollar cabezas de múltiples funcionarios públicos, haciendo del

---

<sup>90</sup> Zolov, Eric. *Rebeldes con causa (La contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal)*. Pág. 286.

despido una de sus principales distinciones, y así lograba destacar su incapacidad de “defender el peso como un perro”.

Así, en medio de esta crisis, se da el surgimiento de sectores disidentes entre la población además de aquellos que existían desde la segunda mitad de los setenta y “a principios de los 80, el rock también empieza a tomar nuevo auge. La escena se revitaliza. Lentamente surgen numerosos grupos con ideas innovadoras, conceptos musicales más sólidos y una conciencia más clara de su situación.”<sup>91</sup>

Las medidas económicas del presidente en turno que llevaron al país a la quiebra y despertaron a los sectores disidentes, también llevaron al surgimiento del comercio informal, la fayuca, y de otras formas diversas de subempleo: en las calles aparecían tragafuegos y vendedoras de chicles. A la postre, esta economía informal representaría entre el 25 y 35 por ciento del producto interno bruto nacional –sin pagar impuestos–, sin embargo, el partido oficial los toleraría, siendo ésta una forma de asegurar votos, a través de una forma peculiar de corporativismo informal que contenía al monstruo urbano opositor.

La cantante del grupo Arpía, Cecilia Toussaint, recordaba cómo en “los 70, el rock correspondía a todo un momento político y social del país. Después de esta época, la generación que me tocó se caracterizó por seguir esta postura, por lo que creo que a través de los grupos de rock te puedes dar cuenta de cómo andaba el país en esos años, el momento que se vivía.”<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Álvarez Islas, Mayda y Reyes Valencia, Jorge. *El rock como pretexto de organización juvenil*. Pág. 91.

<sup>92</sup> Toussaint, Cecilia. Citada en Durán, Thelma G. y Barrios, Fernando. *El grito del rock mexicano*. Pág. 19.



Fueron pocos los rockeros que sobrevivieron a la época de los hoyos funkis, pero aquellos que lo lograron, desarrollaron un nexo íntimo con su público: las letras de las canciones comenzaron a modificarse, adaptándose a la realidad cotidiana de los chavos marginados, y estos artistas se convirtieron en una suerte de juglares de la *banda*. El rock ya no sólo se trataba de un baile “locochón” que los mayores no comprendían; la estética, ahora con ropa de cuero, el pelo largo y el baile más agresivo que el de los años cincuenta y sesenta, simbolizaba su enfrentamiento contra todo el sistema cultural y político que los rechazaba, y la crisis económica causada por éste, que los marginaba aún más: ya no sólo querían “bailar sin ton ni son” y eran mucho más que simples “desenfrenados”. Sus rituales eran salvajes porque de la misma manera les agredía su entorno, y esa era su respuesta. El infierno del hoyo funki era su paraíso, pero al mismo tiempo era una metáfora de la realidad: ese espacio decadente y nauseabundo representaba su entorno social, y dentro de éste, el infierno cotidiano que los rodeaba, ellos construían su edén subversivo cuyo estandarte era la música que escuchaban y bailaban.

El vínculo simbiótico entre los grupos de rock y los chavos banda se consolidó durante la crisis en estos espacios: la desigualdad social matizada por el fenómeno económico así como las vivencias colectivas se retomaban en las primeras letras originales en español del rock nacional. Las canciones de *Three Souls In My Mind*, escritas por Alex Lora, plasmaron este sentir de la juventud marginada por primera vez, en frases como “la tira ya tiene lujosas patrullas que

cuestan un dineral, los sardos tienen armas nuevas para apañar al personal, y es que nuestros impuestos están trabajando [...] y cada día hay que pagar más”.<sup>93</sup>

Con esas líneas de ironía se hacía evidente la corrupción y opulencia que reinaban en el país; otras canciones de Three Souls In My Mind como “Hijo de influyente” o “Abuso de autoridad” se convirtieron en estandartes de la cultura de oposición marginal, al mismo tiempo que las piezas del mismo grupo “Chavo de onda” y “Perro negro y callejero” eran himnos de la *banda*, que expresaban al mismo tiempo su estilo de vida: “la gente se espanta al verme pasar tengo que rodar y rodar y rodar rodar, no tengo conciencia ni tengo edad, yo soy un perro negro y callejero sin hogar, sin hembra y sin dinero. A nadie le importa mi porvenir es por eso que tengo que sufrir”<sup>94</sup>; aquí se describe la forma en que los chavos banda se contemplaban ante el resto de la sociedad, mientras que en otra frase del grupo, se describe su cotidianeidad: “No importa si es en un concierto o en una audición, yo siempre me siento contento en el reventón, me pasa cotorrearme chavas cuando a las tocadas voy. Yo soy un chavo de onda y me pasa el rocanrol. Ay, pobres de los rucos ellos no lo pueden entender”<sup>95</sup>; en la misma canción se menciona a los “fresas”, como el grupo antagónico y conservador de jóvenes que no están adscritos al rock.

Poco a poco, el rock adquiría más rasgos locales, dejaba de ser una copia mexicanizada de los éxitos estadounidenses y así se formó “una nueva, más vasta contracultura [...] la de quienes ni se enteran del sueño de la modernidad [...] les

---

<sup>93</sup> “Nuestros Impuestos”, en Three Souls In My Mind, *15 grandes éxitos*. Mexican Records, 2006 (tomada del disco *Es lo mejor*. Cisne/Raff, 1977).

<sup>94</sup> “Perro Negro y Callejero” en Three Souls In My Mind,, *Chavo de onda*. Cisne/Raff, 1976.

<sup>95</sup> “Chavo de onda” en Three Souls In My Mind,, *Chavo de onda*. Cisne/Raff, 1976.

vale madre el Sistema y los símbolos del status, y no se jactan de salirse de una sociedad a la que nunca han pertenecido.”<sup>96</sup>

Pero además, gracias a los expedicionarios que buscaban y difundían el rock internacional, los chavos y músicos jóvenes adheridos a esta corriente en la ciudad estaban en contacto con las diversas tendencias que se desprendían a nivel internacional, desde el rock pesado de Led Zeppelin, hasta el progresivo de Pink Floyd y Jethro Tull, así como a la ruptura impresionante que había representado el punk en Inglaterra y Estados Unidos con bandas como Sex Pistols y The Ramones.

De esta forma, a principios de los ochenta, el rock en la Ciudad de México también comenzó a diversificarse; desde aquellos cercanos al rhythm and blues y rock and roll, como El Tri hasta las versiones “light” del punk por parte de Dangerous Rhythm y Kenny and the Electrics, así como el rock progresivo encabezado por bandas como Decibel y Chac Mool, siendo éstos un factor esencial para la apertura de nuevos espacios: “dentro de ese microuniverso aparentemente homogéneo existían rupturas, bandos. [...] El árbol genealógico del rock aún no era muy frondoso; su sombra desdeñaba a aquello que no se ceñía a las cimientos originales. [...] El rock progresivo en México nació como una mancha dentro de ese microuniverso: son proscritos dentro de la proscripción.”<sup>97</sup>

Estos grupos habían comenzado a tocar en algunos *hoyos funkis*, que hasta entonces eran los únicos lugares disponibles para tocar rock, sin embargo, el repudio del público hacia esta vertiente, los obligó a buscar nuevos lugares,

---

<sup>96</sup> Monsiváis, Carlos. ...*Y en aquellos días, el canje lo era todo...* en Pantoja, Jorge, compilador. *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí*. Pág. 21.

<sup>97</sup> Cortés, David. *El otro rock mexicano*. Págs. 40-1.

como el caso de Decibel, quienes “rápido comprendieron que allí [en los hoyos funkis] no tenían cabida. Empezaron a tocar otras puertas, y los foros culturales, las salas universitarias y los museos se abrieron al grupo que, ya con mucha maña, etiquetó su música –en propagandas y entrevistas- con otros nombres: principalmente el de jazz.”<sup>98</sup>

Pero dentro de esta vertiente fue Chac Mool el grupo que sentó un gran precedente para el rock en México, en parte porque cantaban en español, y porque tenían un sonido innovador que los distinguía de los demás, “para algunos podía ser visto como un grupo un tanto escapista porque sus melodías, sus canciones, básicamente nos llevaban a mundos imaginarios [...] trataban de darle un contenido poético”<sup>99</sup>. Además, el nombre del grupo marcaba distancia con relación a la mayoría de las bandas del momento, y en cierta forma con ello querían dibujar una línea entre ellos y la generación de Avándaro, “queríamos manifestar que no nos íbamos a poner un nombre en inglés, que no queríamos cantar en inglés y que nos interesaba ser una música que lentamente se integrara en la cultura mexicana”<sup>100</sup>.

La banda fue escuchada por José Xavier Navar, entonces jefe de prensa de la disquera Philips, y quien se convertiría en uno de los promotores más aguerridos del rock nacional, junto con *Chava Rock* y José Luis Pluma, en el periodismo especializado. Navar se enamoró de la propuesta de Chac Mool, y logró hacer que la disquera en que trabajaba se interesara por firmar al grupo. “Incapaz de entender que la realidad es un sitio con obstáculos, el promotor

---

<sup>98</sup> Cortés, David. *El otro rock mexicano*. Pág. 52.

<sup>99</sup> Villoro, Juan. Entrevistado en el documental *Chac Mool. 25 Aniversario*. Minuto 16:04 al 16:22.

<sup>100</sup> Reyes, Jorge. Entrevistado en el documental *Chac Mool. 25 Aniversario*. Minuto 18:25 al 18:38.

[Navar] convenció a la Philips de grabar con calidad y en vinilo transparente (los mexicanos primitivos teníamos que cortar con tijeras las rebabas que traían los acetatos nacionales).<sup>101</sup> Así, Chac Mool fue la primera banda de la nueva generación del rock mexicano en firmar con una compañía trasnacional, y su debut discográfico, “Nadie en especial” (1980) marcó un hito: nunca se había hecho un álbum de rock nacional con tal calidad de grabación, con caja de doble portada y el disco de acetato perfectamente maquilado. En su año de lanzamiento, el álbum vendió 20 mil copias, marcando un récord para esa nueva generación. A partir de ello, Chac Mool aparecía constantemente en la televisión, se convirtió en el grupo de rock más popular del momento, y comenzó a atraer a un sector de las clases medias de nuevo hacia el género.

Así, las bandas de esta nueva vertiente del rock nacional lograron que espacios en el sur de la ciudad como el Foro Tlalpan y la Carpa Geodésica abrieran sus puertas al género y que la discriminación hacia la producción nacional de éste comenzara a desaparecer; el Museo Universitario del Chopo, dirigido desde 1979 por Ángeles Mastreta, también abrió sus puertas al rock y al poco tiempo se convirtió en el principal escenario para el rock capitalino, primero al organizar una serie de ciclos de conciertos semanales y posteriormente al inaugurar el sábado 4 de octubre de 1980 el *Primer Tianguis de la Música*, proyecto de Jorge Pantoja que a la postre se conocería simplemente como el *Tianguis del Chopo* y devendría en uno de los espacios más importantes para el

---

<sup>101</sup> Villoro, Juan. *Chac Mool, dios eléctrico*. Sección Nacional del periódico *Reforma*. 6 de abril de 2007. Tomado de [www.reforma.com](http://www.reforma.com)

rock en todo el país<sup>102</sup>. En el tianguis, decenas de personas circulaban con cajas repletas de discos, dispuestos a intercambiarlos: cada segundo podía observarse a dos o tres personas explorando el material del otro, preparándose a efectuar el intercambio de discos, una de las peculiaridades del lugar. En los puestos se podía conseguir casi cualquier *demo* del rock nacional así como rarezas y clásicos internacionales; además, se montaba un escenario callejero donde se efectuaba un concierto cada semana. “Se abrió así un canal de comunicación entre coleccionistas, melómanos y demás interesados en los materiales discográficos y hemerográficos, fuera de la lógica de la circulación comercial”<sup>103</sup>.

Sin embargo, las complicaciones para este peculiar mercado no se hicieron esperar, y “a menos de un año de vida del Tianguis, la delegación sindical del STUNAM, del Chopo, levanta una ‘enérgica protesta’ por el exceso de trabajo para sus agremiados debido al número desproporcionado de visitantes atraídos por el dichoso mercado.”<sup>104</sup> Ese fue el inicio de un largo éxodo del mercado por toda la ciudad, hasta que se establecería años después, y hasta la fecha, en la calle Aldama, entre Sol y Luna, en la colonia Guerrero.

Uno de los aspectos más importantes del lugar fue el escenario que se instaló, donde se presentaban todos los rockeros del momento, se daban a conocer y dejaban sus grabaciones para generar un circuito local del rock cada vez mayor. Se convirtió en una plataforma obligada para cualquier músico del género; en la actualidad, casi todas las bandas de rock del Distrito Federal, dentro

---

<sup>102</sup> La historia del tianguis, así como diversas anécdotas, experiencias e interpretaciones del lugar se pueden conocer a través de la ya citada compilación de Jorge Pantoja, *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí*.

<sup>103</sup> Estrada, Teresa. *Sirenas al ataque. Historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2000)*. Pág. 103.

<sup>104</sup> Pantoja, Jorge. *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí*. Pág. 68.

y fuera de los circuitos de disqueras trasnacionales, se ha presentado en el tianguis: para toda la generación de los ochenta y gran parte de la siguiente década, tocar en el tianguis prácticamente representaba el bautismo dentro de la escena.

En el mercado también se establecieron vendedores de ropa, tatuadores que se convertirían a la postre en los más cotizados del país, así como artesanos rockeros que hacían collares, aretes y pulseras. Era el lugar donde los jóvenes, además de encontrar la música, conseguían el atuendo que los distinguía como rockeros. Con los años, se desarrolló un elemento clave del Tianguis del Chopo, “su cualidad principal: la tolerancia, la aceptación de unos a otros y la posibilidad de convivencia entre distintas generaciones de rockeros, los jóvenes y los viejos, que rolan y deambulan sábado a sábado sin ningún problema.”<sup>105</sup>

La reaparición del rock en México tras la represión post Avándaro se dio de una forma completamente distinta a cómo había surgido en los años cincuenta; no era sólo contra los valores familiares establecidos que se rebelaba la nueva vertiente del rock, sino principalmente contra los valores de una maquina política que mantenía en pie a una dictadura de partido que negaba toda vanguardia artística que amenazara su funcionamiento, etiquetándola de imperialista.

El nuevo auge del rock mexicano en los años 80 tiene más similitudes con la llegada del rock and roll a Estados Unidos y Gran Bretaña décadas atrás: por un lado, era el diluvio que inundaba un campo cultural, un sistema que estaba trabado por el férreo control gubernamental. Pero los nuevos rockeros mexicanos también se acercaban a la generación beat y a los existencialistas mexicanos:

---

<sup>105</sup> Castillo Berthier, Héctor. *Viva el Rock Mexicano*, pág. 18. En prensa, 2007.

siendo acusados de promover el colonialismo cultural, querían mostrar que al forjar su camino contra la mayoría, podían abrazar las vanguardias artísticas internacionales sin que por ello dejaran de ser mexicanos; combatían un nacionalismo que negaba cualquier influencia externa –que no le conviniera–, para sustentar un sistema aún más antipatriótico, un sistema que con la bandera del nacionalismo se daba el lujo de empobrecer a sus compatriotas.

### *2.3 Los rudos en la esquina de los castigados*

En el contexto de los hoyos funkis, los foros culturales y el inicio del Tianguis Cultural del Chopo, el rock de los sesenta y setenta comenzaba a sonar añejo para una parte de las nuevas generaciones; ésa había sido una de las causas de la diversificación años atrás cuando el progresivo, influenciado por las recientes corrientes del rock internacional, se había desarrollado en la capital. Pero por esas épocas también comenzaban a llegar discos con un sonido más agresivo, el de las primeras bandas del punk naciente como The Ramones y Sex Pistols, que con su rock más acelerado y estridente refrescaban los oídos de los chavos banda más jóvenes que comenzaban a hartarse de escuchar siempre a los mismos grupos en los hoyos funkis; “odiábamos oír a Deep Purple, a Doors, a Rolling Stones, porque en todas las reuniones de los banda-rockeros era la música que oían ellos”<sup>106</sup>.

El punk había surgido años atrás en Nueva York –Ramones– y Londres –The Damned, Sex Pistols–, como un movimiento nihilista que estaba en contra de

---

<sup>106</sup> Testimonio de Ana Laura en Urteaga Castro-Pozo, Maritza. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Pág. 154. Todo este libro es una gran investigación respecto a la cultura del punk en México.



los rockeros de los años sesenta que se habían integrado al sistema, pero principalmente como una respuesta a la sociedad post industrial que había marginado de la “modernidad” a un gran sector de la juventud. Un movimiento que llegaba como una bandera de batalla para los chavos marginados pertenecientes a las bandas, que “como todo se les cerraba y se les deparaba el último escalón social, [...] canalizaron su energía juvenil en una extrema violencia.”<sup>107</sup>

Sin embargo, los primeros grupos que tocaron esta música en la Ciudad de México estaban muy alejados de la realidad de los chavos banda, “la llegada del punk a nuestro país se generalizó entre los jóvenes de la clase media alta del sur de la capital, la colonia Polanco y la Zona Rosa, quienes asistían a las discoteques de San Ángel e Insurgentes”<sup>108</sup>. El grupo pionero del punk rock fue Dangerous Rhythm, cuarteto musical de Polanco, que logró lanzar su disco debut homónimo con la disquera Orfeón en 1979; a éste le siguieron bandas como Kenny and the Electrics y Size, proyecto de Walter Schmidt, quien era director de la revista Sonido. A los pocos años estas bandas, que cantaban todos sus temas en inglés, se fueron distanciando de este tipo de música que parecían haber adoptado por una cuestión de moda, curiosidad o búsqueda sonora; en los primeros casos se acercaron al new wave, mientras que Schmidt continuó su carrera como músico experimental.

Fue hasta principios de la década de 1980 que surgieron las primeras bandas de punk integradas por chavos banda que salían directo de los hoyos funki, como Síndrome del Punk y Rebel d’Punk, ambas originarias del barrio San

---

<sup>107</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 131.

<sup>108</sup> Grande, Asael. Revista *Generación* No. 59, con el tema *Tribus urbanas*. 2005. Pág. 37.

Felipe de Jesús en el centro de la ciudad; en sus letras, totalmente en español ejercían una crítica simple y dura a su entorno social y al sistema político que lo auspiciaba; “es pecado ser pobre, es delito ser punk, no me quiten la conciencia , no me lleven a prisión, cambiemos este sistema y que muera la corrupción”<sup>109</sup>, razones sobaban para que Rebel d’Punk estallara con estas frases en su pieza “Ser Punk”. Las clases económicas más bajas eran desgarradas por los aumentos en los precios, los servicios en sus colonias eran tremendamente deficientes además, con frecuencia, las redadas policíacas se dirigían hacia los chavos banda. Las tocadas eran una vía de escape para los ellos, y lo hacían de forma violenta para sacar sus inquietudes, desesperación y frustraciones; el fuerte baile de los hoyos de años atrás evolucionó en el célebre y temido por algunos, *slam*, un baile frenético en el que todos brincaban y corrían en círculo, la mayoría de las ocasiones dándose caballazos, y uno que otro soltando golpes: una catarsis antigubernamental. Mucho más *grueso* que el baile eran las peleas y batallas campales entre las diversas pandillas, bastante más violentas que las de los años setenta, pues ahora no sólo llevaban navajas, cinturones y cadenas, sino que había armas de fuego y en algunas ocasiones llegaban a haber muertos. “En Iztapalapa una vez estábamos tocando, de repente se oyeron balazos; la gente se abrió y nosotros seguimos tocando, después empezaron a madrear al que traía la pistola, esa vez hubo como tres muertitos; después de nosotros iba a tocar El Tri y, pues, ya ni tocó”<sup>110</sup>. Estos conflictos no estaban vinculadas con el movimiento

---

<sup>109</sup> *Ser punk*. Rebel d’Punk, *Sólo para punks*, Discos Cobra, 1986.

<sup>110</sup> Chava Rock. Entrevista con *El Soldado*, vocalista y baterista de Rebel d’Punk. *LaJornada*. 4 de enero de 2004. Tomado de [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx)

punk, sino que al evento asistían pandillas opuestas, en muchas ocasiones enemistadas con el organizador contra el que solían ser las mayores golpizas.

Los punks reivindicaban a los *hoyos funkis* como el lugar del rock, y a la independencia como el único medio para su género, “la gente los rechazaba o se burlaba de ellos. Por lo general no armaban escándalos y su manera de vestir y peinarse era su proclama para mandar a todos a la chingada.”<sup>111</sup> La mayoría de los grupos realizaban las grabaciones por su cuenta, en cintas caseras, y de esta forma se distribuía el material de mano en mano a través del Tianguis del Chopo, y los punks se valieron del medio de los fanzines<sup>112</sup> para difundir su movimiento. El punk “cuestionó todo el status quo del negocio musical. Haz tus propias bandas, tus propios conciertos, haz tus propios fanzines, participa y construye el mundo que quieres”<sup>113</sup>; esta rama esencial de la filosofía punk, el “hazlo tú mismo” o “DIY” (por las siglas en inglés de *Do it Yourself*; la abreviatura es un juego sonoro, ya que al leerla como palabra se pronuncia igual que *die*, que quiere decir muere), es la que más permeó a otras corrientes que la adoptaron por convicción o por necesidad, y a la postre se convirtió en un aspecto esencial de la cultura del rock.

En esos años, surgió otra vertiente del rock capitalino vinculada con sonidos mucho más estridentes que los del rock convencional, era el *heavy metal* o *metal* y estaba representada por el grupo Ultimátum y Luzbel, este último que devino años después en uno de los más populares y respetados del género en Latinoamérica. A diferencia del punk que había sido una ruptura retomando los sonidos

---

<sup>111</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 131.

<sup>112</sup> Fanzines son las revistas independientes especializadas en rock y aspectos de dicha cultura. Las hay desde aquellas que son prácticamente impresiones de computadora fotocopiadas, hasta revistas maquiladas y a todo color.

<sup>113</sup> Senk, Raúl. Revista *Generación* No. 59, con el tema *Tribus urbanas*. 2005. Pág. 39.

primigenios del rock, agregándoles fuerza y velocidad, el *heavy metal* era resultado de una evolución más lineal desde el rock de los setenta como Led Zeppelin y Black Sabbath.

Las melodías solían llevar una fuerte distorsión, y las voces idóneas debían ser muy agudas, mientras que las letras, influenciadas por el terror y la ciencia ficción, e incluso en novelas góticas y épicas de siglos pasados, solían hacer referencia a historia épico-fantásticas con personajes que fusionaban mitologías clásicas con algunos aspectos de modernidad, y en donde se incluían seres demoníacos y celestiales. El género fue favorito para ser tachado de satánico, al igual que los integrantes de los grupos.

Muy distantes de los punks en la letra y música, pero tan introvertidos y celosos de su círculo como éstos, los *metaleros* también practicaban el *DIY*, aunque en su caso por necesidad más que por convicción, y por las calles causaban una impresión similar que los punks, de repudio y miedo simultáneos: de pelo largo, vestidos de camisa negra estampada y pantalones de mezclilla viejos, normalmente rotos. También se han mantenido a través de su propio circuito de fanzines y producciones independientes que ha probado ser uno de los más efectivos en la escena para mantener la permanencia del género, y cuyo centro de difusión también ha sido desde entonces el Tianguis Cultural del Chopo.

#### *2.4 Los técnicos: vanguardia rupestre*

El progresivo, punk y metal proporcionaron fresca sonora para los jóvenes dentro del rock en México; los progresivos abrieron nuevos foros y comenzaron

una larga reconquista de la clase media para el rock; los punks atrajeron a una mayor cantidad de jóvenes descartados de la modernidad y el mito nacionalista hacia el rock. Pero quizás el movimiento más importante de esos años, por el impacto que tuvo dentro del rock capitalino fue el del rock rupestre, que además presentaba una contradicción tan hilarante –aunque sin el descaro– como la de los “nacionalistas” del gobierno en pro del Fondo Monetario Internacional, quienes se jactaban de la estabilidad del peso en plena caída libre y estrepitosa de éste. Claro, en el caso de los rupestres, aunque ellos mismos habían declarado que eran un movimiento y habían redactado su propio manifiesto, la contradicción de ser vanguardia-prehistórica fue una condición social y nunca una intención voluntaria, como en el caso de la tecnocracia y el nacionalismo revolucionario, para quienes “el mito [era] eficaz para legitimar el poder priísta, pero ineficaz para legitimar la racionalidad del desarrollo industrial”<sup>114</sup>, cuando además, lo que más deseaban los tecnócratas era acabar con ese rescoldo del viejo PRI.

El movimiento rupestre, conformado por estos músicos “prehistóricos” representó la vanguardia del rock, ya que a la postre se convirtió en un movimiento fundamental que pavimentó el camino para generar una cultura del rock, al dar el ejemplo de que era posible y positivo llevar a cabo una organización entre los diversos músicos.

El género ya había comenzado a cobrar forma con el proyecto *Roberto y Jaime Sesiones con Emilia*, que había salido de las peñas –los espacios del canto

---

<sup>114</sup> Bartra, Roger. *Oficio Mexicano*. Pág. 102. La cita pertenece al capítulo “La Crisis del Nacionalismo”, donde además el autor explica cómo detrás de la demagogia del nacionalismo revolucionario estaban las acciones distantes de esa doctrina priísta. Además aclara que los tecnócratas buscaban librarse de esa etiqueta caduca, que ya ni siquiera funcionaba para mantener una estabilidad.

nuevo—, pero que indudablemente tenía un vínculo más cercano al folk-rock en la estructura musical y las letras. Pero el alma creativa y principal responsable del auge del movimiento rupestre era un joven que había llegado años atrás, a mediados de la década de 1970, a la Ciudad de México cargando su guitarra, una armónica y algunas de sus composiciones musicales: Rodrigo González, mejor conocido como *Rockdrigo*. Desde su arribo, el cantautor comenzó a tocar sus canciones en las calles, los autobuses y el metro de la capital. “Andaba entonces en la glorieta del metro, en Chapultepec, abría su estuche, lo purgaba, o sea que le echaba unas monedas para que la gente que pasaba también creyera que le estaban echando y le echaban, y a fin de cuentas era una buena manera de pasártela bien y una escuela fenomenal”<sup>115</sup>

Una de las principales virtudes de Rockdrigo residía en su habilidad para escribir letras de rock en español con gran fluidez, sentido y una relación directa con la vida cotidiana en la ciudad, algo que hasta ese momento sólo había logrado Alex Lora en algunas de sus canciones con *Three Souls In My Mind*. Además, pese a los restos de represión aún presentes desde los años sesenta y setenta, las canciones de Rockdrigo ilustraban con gran ironía y sarcasmo una realidad urbana que sufría ante el despertar del sueño del “milagro mexicano”, no hacía una crítica directa al gobierno en el poder, pero despedazaba sus políticas y consecuencias detrás de efectivas metáforas y a través de sus descarnados retratos de la vida cotidiana, que eran un claro testimonio de los estragos que había causado el despertar de dicho sueño. Un ejemplo era “La balada del asalariado”, que era ejemplo de un día enclavado en la crisis económica:

---

<sup>115</sup> Armstrong, Freddy. Entrevistado en *No Tuvo Tiempo* (min. 25:12 al 25:36)

“Me asomé a la ventana y vi venir al cartero, me entretuve pensando en una carta de amor, mas, no... no... no... era la cuenta del refri y del televisor [...] Me asomé a mis adentros, sólo vi viejos cuentos y una manera insólita de sobrevivir. Miré hacia todos lados dije: ‘Dios ¿qué ha pasado?’ *Nada muchacho, sólo eres un asalariado.* [...] Pagar tus pasos, hasta tus sueños, pagar tu tiempo y tu respirar, pagar la vida con alto costo y una moneda sin libertad. Suben las cosas, menos mi sueldo”.<sup>116</sup>

En la Ciudad de México las consecuencias de la devaluación e hiperinflación detonaron una serie de protestas, comenzando por la del Sindicato de Trabajadores de la UNAM, quienes demandaban un aumento salarial del cien por ciento; al poco tiempo, se unieron trabajadores de la Universidad Autónoma Metropolitana y de varias universidades más, así como la izquierda. Después de una serie de negociaciones, no se le dio aumento alguno a los trabajadores, y “el mensaje era claro: no se tolerarían las inconformidades obreras y, si se iban a la huelga, el gobierno aprovecharía para requisar o privatizar las empresas.”<sup>117</sup>

En este contexto, el panorama para cualquier manifestación cultural o artística que tuviera siquiera un halo de crítica hacia el sistema era oscuro, estaría condenada a ser reprimida u obstaculizada, marginada por los grandes medios de comunicación, y por tanto con una influencia mínima, limitado a esos ghettos de la periferia en donde se llevaban a cabo redadas policíacas, que en muchos casos funcionaban como golpes mediáticos para ahuyentar aún más a las clases medias y altas de esos mundos y las artes que se manifestaban en dichos lugares, como

---

<sup>116</sup> González, Rodrigo. “Balada del Asalariado” en *Hurbanistorias*.

<sup>117</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 30.

el rock. Sin embargo “la crisis de 1982 abre una época que se caracteriza por la rápida extensión de un nuevo fenómeno: la necesidad de una salida democrática aparece en todos los estratos de la sociedad política y en sectores cada vez más amplios de la sociedad civil”<sup>118</sup>; la presión de la prensa especializada en rock es parte de esa necesidad democrática y de libertad de expresión dentro del movimiento, desvinculado de cualquier corporación empresarial.

Pero los tecnócratas en el poder, lejos de las necesidades de la mayoría de la población, permitían jugosos y groseros aumentos a los funcionarios e intentaban imponer el modelo neoliberal en medio de un mar negro de corrupción: querían restablecer el vínculo de confianza y control que se había quebrado tras la matanza de Tlatelolco, mediante un proceso de modernización que implicaba recortar presupuestos y estancar la economía de las clases sociales. Lo último que les pasaba por la cabeza la idea de satisfacer esa necesidad de una salida democrática, más bien ello le dejaba claro que el sistema ya no era tan eficiente para controlar a los diversos sectores, es decir, que había una “disfuncionalidad con respecto a la sociedad civil”, y por tanto había que modificar el nacionalismo revolucionario. De nuevo, Rockdrigo González ocultaba detrás de metáforas el sueño de las clases medias y bajas; poder vivir libremente en la ciudad, pese a “navegar” entre la tecnocracia y las propuestas del Fondo Monetario Internacional inducidas a través de Manuel Bartlett.

“Cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos, prisionero iluso de esta selva cotidiana. Y como hoja seca que vaga en el viento, vuelo imaginario sobre

---

<sup>118</sup> Bartra, Roger. *Oficio Mexicano*. Pág. 107.



historias de concreto. Navego en el mar de las cosas exactas, muy clavado en momentos de semánticas gastadas”<sup>119</sup>.

Con mayor agudeza, Rockdrigo parecía describir el sentir de los jóvenes capitalinos, detrás de las metáforas. Si bien la palabra libertad era un término caduco, con la “semántica gastada”, era en ese tiempo y espacio dónde los jóvenes querían estar, en donde se “clavaban”; y uno de esos “momentos de semántica gastada” era el rock, mientras que las “historias de concreto” podían representar las utopías destrozadas tras las matanzas estudiantiles, el sexenio de López Portillo y la crisis económica. El milagro mexicano y la vía al primer mundo eran aquellos “sueños innecesarios y rotos”. Esas primeras líneas de la canción “No tengo tiempo” expresaban el descontento y el desapego de la generación de rockeros de los años ochenta, y con ello comenzaron a establecerse puentes entre los diversos rockeros de la ciudad, “Rockdrigo rompió la barrera del prejuicio sobre la falta de autenticidad en el rock mexicano, al mismo tiempo que probó que gente de diversos estratos sociales podía disfrutar la misma música”.<sup>120</sup>

Al paso de los años, el músico tampiqueño se conectó con diversos rockeros de la capital, hasta que, junto con Rafael Catana y Fausto Arrellín, fue que decidió formar un movimiento, y el propio Rockdrigo redactó el Manifiesto Rupestre donde describía, “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

---

<sup>119</sup> González, Rodrigo. “No tengo tiempo” en *Hurbanistorias*.

<sup>120</sup> Castillo Berthier, Héctor. *My Generation: Rock and la Banda's forced survival sposite the Mexican State* en Fernández L'Hoeste, Fernando; Pacini Hernández, Deborah y Zolov, Eric (editores) *Rockin' las Américas. The global politics of rock in Latin/o America*. Pág. 250.

sofisticado lleno de *sinters* y efectos muy locos [...] Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano”<sup>121</sup>; otros músicos como Nina Galindo, Roberto González, Eblén Macari, Roberto Ponce y Armando Rosas, formaban parte de este peculiar movimiento, al que después se asociaron Jaime López y Cecilia Toussaint.

“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.”<sup>122</sup>

El rock rupestre tenía influencias del canto nuevo que había cobrado fuerza desde los años sesenta y principios de los setenta, antes de que fuera opacado por la música disco. Algunos de los rupestres lo habían tocado anteriormente, habían crecido con él o, como se mencionó antes, en un principio llegaban a tocar en las peñas de este género, sin embargo, dada la cercanía cada vez mayor hacia el rock, no eran considerados parte de ello; “nosotros no éramos del canto nuevo porque nos miraban muy radicales, y en el caso del rock nos miraban como muy fresitas, entonces estábamos como a la mitad”.<sup>123</sup>

En ese aspecto, Rockdrigo era distinto, mucho más apegado a “el lado oscuro de la luna”, además del sobrenombre que portaba, estaba muy alejado de

---

<sup>121</sup> González, Rodrigo. *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí*. Pág. 36.

<sup>122</sup> Durán, Thelma G. y Barrios, Fernando. *El grito del rock mexicano*. Pág. 77.

<sup>123</sup> Catana, Rafael. Entrevistado en *No Tuvo Tiempo* (min. 10:20 al 10:29)

la manera de componer del canto nuevo y mucho más cercano a las canciones del folk rock estadounidense, en algunos casos tomando aspectos de música de la huasteca para el lado “folk” de su “rock”, como sucedía en el caso de “Huapanguero”; la estructura de sus canciones, aunque tocadas con guitarra acústica, eran ciertamente distintas a las del resto de los rupestres, con escalas, algunos requintos y principalmente melodías de rock. También estaba vinculado y conocía el movimiento previo del rock en la ciudad, pese a la severa marginación de éste, sabía cómo se había mantenido y desarrollado en la década de su llegada, “en México nunca ha muerto el rock, para que se hable de su renacimiento. Lo que pasa es que empieza a tener una subida y se están abriendo campos alternativos para su difusión”<sup>124</sup>.

Al mismo tiempo, estaba muy consciente del desarrollo y evolución del rock mexicano, especialmente en las letras que escribía su generación, “ahora en las canciones hay como un reencuentro con uno mismo y con tus orígenes [...] se está retomando la vida cotidiana. Antes los cuates, a pesar de que escribían rolas originales, lo hacían con la sintaxis inglesa o gringa. Y contaban situaciones que aquí no vivíamos, que no te vinculabas con ellas. No eran reales.”<sup>125</sup>

Tras el cambio de sexenio en diciembre de 1982, el peso se había devaluado casi de inmediato de 70 a 150 pesos por dólar, asestando un nuevo golpe a la economía nacional, y una de las consecuencias fue que la población de

---

<sup>124</sup> Cadena Cárdenas, Javier. Entrevista con Rockdrigo para la revista *Ritmo*, publicada originalmente el 13 de junio de 1985 y reproducida en Varios autores. *Rockdrigo González*. Pág. 126.

<sup>125</sup> Roura, Víctor. Entrevista con Rockdrigo para La Regla Rota, publicada originalmente en 1985, tras la muerte del músico, y reproducida en Varios autores. *Rockdrigo González*. Pág. 143.

la capital disminuyó 0.7 por ciento<sup>126</sup> durante esa década, principalmente porque el flujo de migración se invirtió, la gente comenzaba a salir de la capital, en vez de llegar; por otro lado, “el presidente De la Madrid envió una iniciativa de ley que mediante penas a la difamación abría la posibilidad de encarcelar a periodistas y escritores”<sup>127</sup>, lo que llevó a protestas enérgicas de diversos periodistas e intelectuales, y el presidente echó para atrás su intento de ley.

En ese momento, la tecnocracia estaba en su apogeo, se había fortalecido tremendamente al interior del PRI, pero al mismo tiempo se había generado “un cierto vacío en torno al nuevo núcleo de poder, ya que los antiguos pactos que ligaban a las diversas fracciones se [habían] desgastado”<sup>128</sup>. El priísmo ya no tenía amarrados en su aparato corporativo a todos los grupos sociales y necesitaba tejer nuevas redes de control hacia la ciudadanía en creciente descontento. Es quizás por ello que no renunciaba por completo a esa pantalla de nacionalismo revolucionario: en el caso del rock, funcionaba para que éstos fueran criticados como colonizados mentales por la modernidad yanqui, pese a que no hubiera nadie con más deseos de entrar a esa modernidad que ellos mismos. En otra canción de Rockdrigo, se hacía una gran ironía del mito nacionalista, burlándose tanto de las hipócritas posturas de la tecnocracia, como de los argumentos utilizados por algunos intelectuales en contra del rock, como colonizados mentales faltos de identidad:

“Era un gran pueblo magnético con Marías ciclótónicas, tragafuegos supersónicos y su campesino sideral. Era un gran tiempo de híbridos. Era Medusa

---

<sup>126</sup> <http://www.inegi.gob.mx/inegi/default.aspx?s=est&c=2344>

<sup>127</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 38.

<sup>128</sup> Bartra, Roger. *Oficio Mexicano*. Pág. 109.

anacrónica. Una rana con sinfónica en la campechana mental [...] en la vil penetración cultural, en el agandalle trasnacional [...] en la vulgar falta de identidad”<sup>129</sup>.

El movimiento de músicos rupestres se mantenía como esa irónica vanguardia en medio del desastre económico, quizás porque “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 la primera gran crisis”.<sup>130</sup> Así, iban tomando los espacios que había para los marginados, y se unían en hoyos funkis, foros culturales y en el nómada Tianguis del Chopo a las bandas de rock que no estaban etiquetadas como rupestres; desde esas trincheras, reproducían la experiencia de su público y se convertían en auténticos cronistas de la vida cotidiana como lo había sido Alex Lora en la década anterior. Comenzaban a formar un círculo con sus propios códigos, lenguaje y vivencias: los requisitos de una cultura se estaban asentando.

Al frente de esa vanguardia, Rockdrigo iba abriendo cada vez más espacios para tocar, y “así fue pasando de lugar en lugar [Rockdrigo] hasta que llegó al Wendy’s Pub; ahí tenía que seguir tocando los covers pero también poquito a poquito empezó a tocar sus canciones, entonces la gente de ahí no se molestó mucho con él, y él siguió hasta que levantó su espectáculo”.<sup>131</sup>

A partir de las tocaditas en ese minúsculo café cercano al metro Insurgentes, la fama de Rockdrigo se expandió notablemente por todo el circuito underground, y José Agustín, ya para entonces uno de los principales estudiosos de la cultura y

---

<sup>129</sup> González, Rodrigo. “Tiempo de híbridos” en *El Profeta del Nopal*.

<sup>130</sup> Agustín, José. *La contracultura en México*. Pág. 114.

<sup>131</sup> Arrellín, Fausto. Entrevistado en *No Tuvo Tiempo* (min. 27:11 al 21:30)

música alternativa, lo describió como una persona que “arma un show notable, en el que abundan las sonrisas, las complicidades, el buen humor y el gustito de compartir a la perfección las andanzas y muchas de las aventuras urbano-realista-metafísicas de este maestro que maneja los matices notablemente bien”.<sup>132</sup>

El año de los rupestres parecía ser 1985, cuando la carrera musical de Rockdrigo González iba en pleno ascenso, tras haber publicado *Hurbanistorias*, su debut discográfico. Junto a Fausto Arrellín había conformado el grupo Qual con el que tocaba sus canciones como todo conjunto de rock eléctrico, y el éxito era mucho mayor, donde la experimentación instrumental se unía a la creatividad de sus letras.<sup>133</sup>

Sin embargo, el 19 de septiembre de ese año, un fuerte terremoto sacudió la Ciudad de México, y mientras Rockdrigo se encontraba posiblemente dormido junto a su esposa Françoise, el edificio que habitaba en el número 8 de la calle de Bruselas, se derrumbó; en un abrir y cerrar de ojos acabó una de las carreras más prometedoras del rock nacional, pero al mismo tiempo se creó el primer gran mito del rock mexicano, y se convirtió en el modelo a seguir. Como un extraño homenaje a su sarcasmo y pesada ironía, comenzó a circular por las calles el dicho popular que rezaba, “murió de un pasón de cemento”.

---

<sup>132</sup> Agustín, José. *Contra la corriente*. Pág. 61.

<sup>133</sup> Algunas de las piezas que montó con el grupo Qual, como “No Tengo Tiempo”, pueden escucharse a través de video, en el documental biográfico *No Tuvo Tiempo*.

## 2.5 Entre las ruinas

El primero de mayo de 1984, hartos de la crisis económica que aplastaba cada vez más su nivel de vida, miles de trabajadores realizaron un acto que tenía años sin llevarse a cabo; los trabajadores de las instituciones de gobierno “osaron” hacer un reclamo al presidente durante la marcha del Día del Trabajo, algunos de ellos exclamando “¡huelga, huelga!”, cargando mantas con leyendas como “¡Basta! ¿Cuándo se pondrá fin a la injusticia?” o “Señor presidente, el pueblo no cree en el gobierno”; cuando algunos de estos grupos se posaron frente al balcón presidencial, fueron sacados en el acto. Pero posteriormente llegaron los sindicatos independientes, cuyas mantas y exclamaciones no eran tan respetuosas hacia Miguel De la Madrid, ya que pasaron al grito de “¡Ojo por ojo, diente por diente, que chingue a su madre el presidente!”. La situación empeoró cuando arribaron las marchas de las preparatorias populares: primero, una bomba molotov cayó a las puertas del Palacio Nacional y posteriormente un segundo proyectil de ese tipo estalló en el balcón presidencial, tras lo cual cesó la transmisión televisiva, “los embajadores de Cuba y Brasil se chamuscaron; Ricardo García Sanz y Juan Miranda salieron con las cejas y el pelo quemados. Alejandro Carrillo Castro corría con el pantalón en llamas. Todos huyeron de ahí, en medio de la confusión. El gobierno optó por la política del avestruz y no dijo nada.”<sup>134</sup>

El descontento laboral –y general– era inevitable cuando los sueldos se mantenían estáticos y los precios de los productos se elevaban constantemente; la

---

<sup>134</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 61.

situación se tornaba cada vez más complicada y la crítica hacia el gobierno cada vez más aguda.

Además de las canciones de rock que cada vez retomaban los temas de este malestar social con mayor frecuencia, una fuerte salida a la crítica se dio en el teatro; por esos años Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe abrieron el Bar El Hábito, foro dedicado al teatro político, en donde se presentaban obras que se burlaban de las contradicciones y errores del gobierno. Por otro lado, Vicente Leñero desmitificaba en su obra “Martirio de Morelos” a este héroe patrio de la guerra de Independencia, que había sido muy acudido en el pasado por el PRI; Hugo Argüelles llevó al teatro el asunto de la homosexualidad con la obra “Los Gallos Salvajes” y en “De la calle”, Jesús González Dávila hacía un descarnado retrato de los niños de la calle. Lo que no revelaba esta obra era el corporativismo informal que se daba a través de estos nuevos subempleados.

Los medios especializados en rock también comenzaban a tener una salida mayor, con escritores como Juan Villoro, Víctor Roura, Óscar Sarquiz y Sergio Monsalvo ya consolidados, así como Rogelio Villarreal al frente de la revista *La Regla Rota* que abarcaba los temas del rock nacional; *Conecte* se mantenía como una de las publicaciones importantes del género, mientras que el cineasta Paul Leduc había lanzado en 1983 su documental *¿Cómo ves?*, que describía la cultura rockera de la ciudad a través de tocadiscos de El Tri y Rockdrigo. El primero de junio de 1984 finalmente regresó el rock al cuadrante de la radio comercial, con la estación *Rock 101* que difundió sin cesar las vanguardias internacionales del género, dando cabida a especialistas del género como Luis Gerardo Salas y Lynn Fainchtein, así como posteriormente a algunos programas dedicados al rock en



México. A través de la televisión por cable, ya se transmitía MTV (Music Television) que había renovado la industria musical, siendo un canal de videos, y abriendo nuevas puertas para la difusión del rock.

Algunas disqueras trasnacionales comenzaron a arriesgarse a firmar a grupos de rock nacional, dado que existía una pequeña plataforma de difusión y cada vez se filtraba más en los medios masivos de comunicación, con notas esporádicas, además, el éxito relativo de los álbumes de Chac Mool con Philips animaba a algunos empresarios, aunque fuera complicado llevar a las masas un producto cuyos conciertos no se podían llevar a cabo masivamente, dada la misma prohibición del gobierno que cada vez tenía mayor temor a las congregaciones masivas. La disquera Warner aseguró a través de su sello Comrock a una de las bandas más populares, Three Souls In My Mind, que en 1985 lanzaría “Simplemente” el primer disco de la banda con su nuevo nombre: El Tri. Polydor publicaría ese año el debut discográfico de Botellita de Jerez, una banda que empezaba a sacudir los cimientos culturales de una forma similar a cómo hacía Rockdrigo González; éste último había grabado de manera totalmente independiente, en casa, su álbum debut *Hurbanistorias*, que rápidamente se convirtió en un cassette cotizado en el Tianguis del Chopo y en todo el underground rockero. Lugares como el Foro Isabelino y La Rockola ya habían abierto sus puertas por completo hacia este rock que se dirigía hacia las clases medias. En el mismo medio independiente, las disqueras Gas y Denver se habían formado como una opción para grabar a los grupos de los hoyos funkis. El circuito con su epicentro en el Tianguis Cultural del Chopo comenzaba a expandirse.

El gobierno no era ajeno a todo ese crecimiento de cultura crítica por toda la ciudad, que buscaba incesantemente escapar de la marginalidad y como una aparente manera de frenar las crecientes críticas y libertad de expresión –en particular dentro del periodismo– en mayo de 1984 el columnista Manuel Buendía fue asesinado de un tiro por la espalda; el responsable corrió a una moto que lo esperaba en la esquina y con ella sorteó el tráfico fácilmente para escapar. Todo indicaba que el asesinato había sido planeado, ya que Buendía era el hombre que “inició el auge de las columnas periodísticas que obtenían información confidencial y que disponían de una cultura política de primer orden para procesarla [...] Con los datos en la mano y una ironía devastadora denunciaba a la CIA, al narcotráfico, a la iglesia, a los Tecos de Guadalajara y la extrema derecha, a la cúpula financiera y empresarial, y por supuesto al gobierno, empezando por el presidente”<sup>135</sup>. El asesino fue detenido, sin embargo el autor intelectual jamás fue encontrado y no se hizo un esfuerzo mayor por lograrlo, posiblemente porque ello habría generado un escándalo de magnitudes inconcebibles.

El acto no logró –si esa era parte de su intención– frenar o desanimar la creciente libertad de expresión, y a partir de 1985 una mayor cantidad de periodistas e intelectuales publicaban artículos y libros críticos, ejerciendo la libertad de expresión.

Las protestas de los trabajadores y el asesinato de Manuel Buendía empezaban a dejar ver que el control del gobierno hacia algunos sectores de la sociedad se había perdido en gran medida, es decir, aunque tenía a sus medios serviciales que respetaban cualquier decisión del gobierno, como el caso de

---

<sup>135</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 56.

Televisa o el periódico El Nacional, algunas personas comenzaban a “salirse del guacal”, y el gobierno ya no podía forzarlos a regresar tan fácilmente. Sus torpes intentos por acabar con algunas de estas expresiones, o por lo menos reducir su intensidad, comenzaban a levantar la sospecha entre mayores sectores de la población de que existía un mundo turbio detrás de la demagogia.

Esa revelación de la corrupción que confirmaba las sospechas, se daba paulatinamente, generando cada vez un mayor descontento entre la sociedad civil capitalina; ese mismo año Arturo Durazo Moreno, uno de los comandantes de la lucha antinarcóticos y ex director de Policía y Tránsito del Distrito Federal, fue acusado por evasión fiscal, acopio de armas y despojo, fue detenido meses después en Puerto Rico, y extraditado a México; posteriormente con el libro *Lo negro del Negro Durazo* escrito por su guardaespaldas José González González, se revelaba el mundo de asesinatos, tortura, extorsión y narcotráfico de Arturo Durazo. Otro acontecimiento que había revelado un mayor mundo de corrupción dentro del gobierno, fue el estallido de la Terminal de Gas Licuado de San Juan Ixhuatepec, o San Juanico, en la zona conurbada del norte de la ciudad; la explosión destrozó noventa casas, dejó casi en ruina casi cuarenta más, causó 452 muertos y miles de heridos; la razón del accidente había sido el deficiente mantenimiento de los sistemas de seguridad, particularmente en las válvulas que regulaban la presión del gas. “La tragedia fue terrible, sin embargo, el sensible presidente De la Madrid no se dignó presentarse en San Juanico para solidarizarse con los sufrientes”<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 65.

El 19 de septiembre de 1985, la Ciudad de México despertó como zona de desastre, después de que un terremoto de 7.8 grados en la escala de Richter la había sacudido a las 7:21 de la mañana, derribando 250 construcciones y dejando otras miles en condiciones deplorables. El olor a muerte infestaba las calles y el sonido de las sirenas de ambulancias era incesante, de repente se escuchaba cómo se desplomaba el techo de alguna construcción que no había terminado de caer, o el llanto de las personas ante la pérdida de sus seres queridos. Las lágrimas se mezclaban en el suelo urbano con la sangre de miles de víctimas, mientras que los escombros regados por doquier exhibían una escena apocalíptica de la Ciudad de México. El Estado y el ejército impactados por la magnitud del desastre, reaccionaron con torpeza y gran lentitud. Los habitantes de la ciudad se congregaron en las calles para la recolección y repartición de víveres. “La experiencia más fuerte para los que habitamos esta ciudad fue después, al ver la magnitud que había tenido, de ir por la Roma y escuchar a la gente gritando debajo de los edificios, de formar comités para juntar agua y víveres. Se dio algo que si no hubiera sido por ese temblor, tal vez no habríamos tenido esa experiencia, aunque suene horrible decirlo, de darnos cuenta que en un momento de crisis la gente empieza a tocar una fibra, otra sensibilidad”<sup>137</sup>.

Al mismo tiempo, ante la necesidad urgente de sacar a estas personas que gritaban bajo los edificios, y ante la falta de un cuerpo de rescate proporcionado por las autoridades ciudadanas, surgieron los afamados “topos”, ciudadanos que se aventuraban a las ruinas para rescatar a los sobrevivientes que estaban enterrados bajo éstas.

---

<sup>137</sup> Entrevista con Betsy Pecanins, agosto de 2005.

“La Plaza de las Tres Culturas es un campo de batalla, en la cual se han improvisado tiendas de campaña donde familias completas comparten la desgracia con sus vecinos. Televisores hechos pedazos, máquinas de coser y de escribir, maletas, latas de conservas, mantas, sábanas, colchones, forman pequeñas pirámides.”<sup>138</sup>

La corrupción del gobierno cada vez chorreaba con mayor fuerza desde sus entrañas, oxidando la maquinaria del poder priísta: los policías cobraban una cuota a la gente por entregarles con mayor rapidez los cuerpos de sus familiares o por que pudieran acceder a las zonas de desastre. Los edificios eran resguardados por soldados que cargaban sus armas, en vez de llevar palas y picos. “Como una señal más –por si faltara– de la petrificación del sistema, la Secretaría de Relaciones Exteriores antepuso el nacionalismo al más elemental sentido de caridad y anunció con orgullo que ‘absolutamente en ningún caso’ se hicieron peticiones de ayuda, menos que nadie a los Estados Unidos”<sup>139</sup>, y además, rechazó en un principio la ayuda que se le ofreció.

Camiones de basura transportaban los cadáveres no identificados a fosas comunes, quizás para esconder la evidencia de que la cantidad de muertos había sido mucho mayor que la que habían admitido las cifras oficiales.

Pero el derrumbe de las construcciones de la ciudad no era sólo derivado de la fuerza del terremoto y sus réplicas: salió a la luz cómo una gran parte de los edificios habían sido construidos sin cumplir los mínimos requerimientos de

---

<sup>138</sup> Poniatowska, Elena. *Nada, nadie. Las voces del temblor*. Pág. 20. Este texto da voz a un sinnúmero de agraviados por los sismos, en todos los estratos sociales y zonas de la ciudad; es un relato excelente y aterrador de los hechos.

<sup>139</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 404.

seguridad, sin embargo, las autoridades les habían otorgado el permiso. Después de años de crisis económica, el desplome en el nivel de vida, el caso reciente del sanguinario Durazo y el dolor de San Juanico aún a flor de piel, la población parecía no aguantar más. Pero la ausencia de humanidad y ayuda por parte del gobierno, el cinismo y la frialdad ante uno de los terremotos más fuertes que hayan azotado la ciudad, recordó más que nunca que ese gobierno había sido asesino de estudiantes en el pasado y la rabia contenida por 27 años estalló en forma de agrupaciones de oposición, “el terremoto se volvería un lazo de unión y punto de partida de mucha gente que ya no creía en el gobierno, y generó organizaciones urbanas muy combativas”<sup>140</sup>.

La gente se organizó en los días subsecuentes al temblor para realizar diversos eventos de ayuda para los damnificados, cientos de artistas urbanos, entre ellos los rockeros, realizaron conciertos, teatro y performance callejeros para reunir víveres y todo tipo de ayuda; “Parte considerable del desastre urbano se debe a la patética desvinculación de grupos, sectores y clases, y a la falta de un idioma común, ajeno al muy atroz del consumismo y de la televisión comercial.”<sup>141</sup> Entonces fue que una gran parte de los artistas marginados anteriormente de los medios masivos de comunicación tuvieron contacto con un mayor número de gente que de otra forma no se habría enterado de su existencia, y se buscó construir ese idioma común. A través de todos los eventos generados en torno al temblor, el rock en la Ciudad de México estableció puentes con nuevos sectores de la población. “En la Condesa hacíamos la acopio de agua y comida, y después

---

<sup>140</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 86.

<sup>141</sup> Monsiváis, Carlos. *No sin nosotros'. Los días del terremoto 1985-2005*. Pág. 225.

de eso hubo muchos conciertos donados para recaudar fondos y ayudar a la gente que se había quedado sin casas, básicamente fue eso lo que yo hice desde acá; hubo una tocada muy grande en el Auditorio Nacional, otras en Coyoacán, fueron muchas”<sup>142</sup>.

Todo este proceso de organización de los habitantes de la capital y la toma de espacios públicos fue conocido como “el despertar de la sociedad civil”, proceso en el que además de establecerse los vínculos mencionados entre diversas personas, generó que un sector cada vez más amplio de la población del Distrito Federal iniciara una búsqueda de identidades y conformación de comunidades en torno a diversas actividades y artes, que hizo de la Ciudad de México un bastión de oposición al régimen; “el rock en su nueva forma se venía manifestando desde seis o siete años atrás, pero el temblor acabó de consolidar un rock nacional, de cosas que sólo se pueden hacer aquí, muchos grupos adquirieron su propia identidad, y se sentaron las bases para llegar a lo que tenemos en la actualidad”.<sup>143</sup>

## 2.6 *Los foros*

Debido al auge del rock que había en la ciudad a la mitad de la década, existía una enorme necesidad por encontrar espacios para mostrar esas expresiones, la necesidad de abrir nuevos foros, más allá de los hoyos funkis y los universitarios,

---

<sup>142</sup> Entrevista con Betsy Pecanins, agosto de 2005.

<sup>143</sup> Agustín, José. Entrevistado en Bartra, Bruno. “Rompen con el temblor”, El Ángel. Suplemento cultural de Reforma. Pág. 5, 18 de septiembre de 2005.

como había quedado claro en los días posteriores al temblor, cuando se percibió la cantidad de propuestas que había en la ciudad.

Así, unos días antes del temblor, se fundó sobre avenida Insurgentes, en la colonia Nápoles, *Rockotitlán*, un lugar fundado por los integrantes de la banda Botellita de Jerez, “con la idea de que el rock se expresara y se generara un semillero de rockeros mexicanos”<sup>144</sup>, en el lugar estaba prohibido cantar en inglés, debido a que una gran cantidad de rockeros como Dangerous Rhythm y Kenny and the Electrics lo habían hecho desde sus inicios; estas mismas bandas que habían abandonado el punk en su momento adaptándose a las modas internacionales, de pronto cambiaron sus nombres a Ritmo Peligroso y Kenny y los eléctricos, y comenzaron a cantar en español, ya que las clases medias comenzaban a escuchar rock en dicho idioma. En Rockotitlán sólo se le permitía a Javier Bátiz cantar en inglés, dado su origen fronterizo. El hecho de prohibir el inglés también sucedía porque había la creencia generalizada de que el rock no se podía cantar en español, que no estaba hecho para dicho idioma dada la estructura de éste, en el fondo, era un argumento que cubría cierto malinchismo: cuando se fundó Rockotitlán, el hecho de prohibir el inglés fue un elemento que ayudó a romper ciertas barreras dentro del rock mexicano, contrario a limitarlas, como pudiera pensarse.

Además, otro factor que ayudó a este cambio, fue que para las clases medias, el rock anglófono ya estaba más a la mano el rock anglófono moderno a través de la joven estación de radio Rock 101, y de algunos programas en otras estaciones. Incluso había ya algunos programas que empezaban a dedicarse al

---

<sup>144</sup> Entrevista con Francisco Barrios, “El Mastuerzo”, baterista de Botellita de Jerez. Abril de 1997.



rock en México que “había logrado rebasar muchas de las obstrucciones del sistema, reconquistó la clase media y claramente ampliaba sus influencias.”<sup>145</sup> Al Tianguis del Chopo comenzaban a llegar cada vez más adeptos pertenecientes a las clases medias, en busca del material nacional e internacional que en otros lugares simplemente no podía conseguirse; también iban a este lugar a nutrirse de la información de punta a través de los fanzines y revistas independientes especializadas en rock.

Esta generación de rockeros más allegados a la clase media había adoptado la experiencia de los rupestres como un modelo para hacer las cosas, organizarse entre todos para llevar el rock a más lugares, algo que a través de los foros callejeros posteriores al temblor se había facilitado. La mayoría de estos rockeros estaban influenciados por Rockdrigo, por la manera de escribir las letras, de componer la música, o simplemente por la actitud de generar letras basadas en la gramática española, partiendo de una realidad tangible y cotidiana, hablar de las experiencias propias y no tratar de reproducir experiencias de otros lugares a partir de una visión propia; los principales grupos de esta nueva vertiente, y las propuestas más nuevas en ese momento del rock nacional eran Botellita de Jerez, Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio, Las Insólitas Imágenes de Aurora y Real de Catorce.

Por otro lado, ese año salió al mercado un disco fundamental para el rock de la época, publicado por RCA, *La Primera Calle de la Soledad*, de Jaime López. Con gran habilidad, en esta producción se lograban fusionar estilos de música tropical con rock, llevando a un primer acercamiento del folk rock mexicano. En las

---

<sup>145</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 93.

letras, sin dejar atrás la ironía y el sarcasmo heredado de Rockdrigo, López lograba retratar y burlarse cabalmente la realidad de una clase media en crisis económica, al mismo tiempo que plasmaba ciertas imágenes cotidianas:

“Desde el taxi recorriendo medio sueldo veo al sol detrás, viajando de mosca llegando tarde a la chamba a chambear [...] mete un metro en el boleto anaranjado a media realidad te bajas ¡qué país! Detrás del Palacio Nacional está la primera calle de la soledad”<sup>146</sup>.

Aunque todos los grupos confluían en una manera crítica de ser y actuar ante el sistema, en haber adoptado el lenguaje de *la onda* y de *la banda*, los medios y fines de las agrupaciones comenzaban a variar; aquellos que apelaban a las clases medias buscaban –como lo habían hecho desde los años setenta– la apertura de más foros así como de más canales de difusión y comunicación para el rock. Por otro lado, aquellos apegados al “rock urbano”, que era la evolución directa del rocanrol de los hoyos funki –grupos como Trolebús y El Haragán y Compañía pertenecían a esta vertiente–, no perseguían con tanto anhelo esos canales de difusión, y transitaban entre los hoyos funkis que habían abandonado los primeros y los nuevos foros rockeros. En el polo opuesto el movimiento punk, ya para entonces organizado en una serie de colectivos en torno a bandas y con el grupo Massacre 68 –haciendo referencia a Tlatelolco– como uno de sus principales exponentes, reivindicaban la independencia y la pertenencia del rock a los hoyos funkis. Dentro del metal, ese año en que Luzbel lanzaba su primer disco, *Metal Caído del Cielo*, buscaban lugares acordes a sus historias, pero no tenían

---

<sup>146</sup> López, Jaime. “La Primera Calle de la Soledad” en *La Primera Calle de la Soledad*. RCA Victor, 1985.

conflicto por reunirse en cualquier tipo de espacio. El Chopo era el lugar donde todas estas ramificaciones del rock coincidían cada sábado.

La banda Botellita de Jerez fue fundamental para el rock en México, no sólo porque fundaron Rockotitlán, sino porque propusieron una nueva forma de componer el rock, fusionando ritmos tradicionales mexicanos, desde el son y el cha cha chá hasta el danzón y la cumbia, con el compás de cuatro cuartos y los requintos clásicos del rock: partiendo del experimento que había hecho Rockdrigo en su pieza “Huapanguero”, Botellita de Jerez retomaba por completo la idea del rock capitalino a partir de la fusión, y bautizaron su estilo como “guacarrock”, por ser “una mezcla de rock con aguacate”. “Propusimos una mirada hacia México, una idea de mexicanizar como un pretexto para acercarnos a cierto tipo de intereses de la gente en este país; Botellita se inscribe a las clases medias, tiene acceso a *la banda* pero su fuerza se da con las clases medias”<sup>147</sup>.

De esta forma, arrancaban su disco debut editado en 1984 por la disquera Polydor, con un manual de inducción al género: “Te voy a aconsejar, si es que te pasa rolar, te voy a alivianar, si es que tú quieres pirar, ésta es la solución para andar de reventón. La ropa hay que aflojar para que puedas sudar, [...] hasta poder resbalar, ésta es la solución: ¡baila con este danzón! Guaca, guaca rock”<sup>148</sup>. El grupo continuaba el disco con una exótica fusión, se escuchaban los primeros acordes del “Son de la Negra” en guitarra eléctrica, y poco a poco se mezclaban con el ritmo de rock and roll para hacer la pieza “Charrock and roll”, en la que

---

<sup>147</sup> Entrevista con Francisco Barrios, “El Mastuerzo”, baterista de Botellita de Jerez. Abril de 1997.

<sup>148</sup> Botellita de Jerez. “Guaca Rock” en *Botellita de Jerez*. Polydor, 1984.

además hacían una predicción de lo que sucedería con su música al ser escuchada en los *hoyos funkis*:

“Voy a mentarles una historia muy contada, lo que en un hoyo muy pesado sucedió: un charro negro interrumpió a media tocada, pistola en mano su caballo nos echó. Los chavos de onda se prendieron por la afrenta, chacos y boxers comenzaron a sacar, cuando aquel charro les gritó: ‘ai’ va la neta, con este dancing yo los vengo a alivianar’ ¡Charrockanrol!”<sup>149</sup>

El repertorio del primer disco de Botellita de Jerez también tenía anécdotas urbanas que reflejaban aspectos cotidianos de la urbe: en “San Jorge y el Dragón” detallaban el arresto de un tragafuegos en un semáforo, partiendo de la fábula tradicional, utilizando algunas metáforas divertidas: “en medio de un eje vial se encontró con un dragón que jugaba en el semáforo, con aliento a azufre y ron [...] Ay, yo lo vi ¡era un dragón! [...] ¡me dio un quemón! San Jorge cruzó el abismo y con su macana feroz a ese monstruo tragafuegos se llevaba a la prisión, por estar hasta las chanclas y no usar silenciador. El dragón lloraba fuego pidiendo su absolución ‘si yo ando que no la veo con eso de la inflación me he quedado sin trabajo ya ni tengo pa’l camión”<sup>150</sup>.

Otro aspecto importante de esta banda fue que de manera similar a como lo había hecho Rockdrigo, comenzó a establecer vínculos entre las clases medias y bajas a través de sus conciertos, que se convertían en un espacio común para ambos sectores. Botellita de Jerez no cesaba de burlarse de las clases medias y de su malinchismo, por lo cuál llevaban una indumentaria en ese momento

---

<sup>149</sup> Botellita de Jerez. “Charrock and roll” en *Botellita de Jerez*. Polydor, 1984.

<sup>150</sup> Botellita de Jerez. “San Jorge y el dragón” en *Botellita de Jerez*. Polydor, 1984.

detestada por ese sector: huaraches, aretes, el pelo largo y gran cantidad de estoperoles; al cantar en español intentaban hacer un llamado de atención al público y a los músicos, para que se acercaran de nuevo al rock en ese idioma. Al poco tiempo, aunado con la apertura de Rockotitlán, fue que las bandas comenzaron a cambiar sus nombres y sus letras. Fue así como, “durante los ochenta se reafirmó y maduró el proceso de autonomía de las producciones, de las grabaciones, de la difusión masiva, de la independencia de los medios para hacer Rock y con ello nació la Producción Discográfica Independiente.”<sup>151</sup>

Durante la inauguración de la Copa Mundial de Fútbol 1986, el 31 de mayo de 1986, previo al partido entre las selecciones de Italia y Bulgaria, el presidente Miguel De la Madrid, al ser presentado por el sonido local, fue abucheado con intensidad –casi júbilo– por las 100 mil personas que habían asistido al Estadio Azteca; no sólo era su respuesta al temblor y la crisis económica, sino que, previo al partido, por el estacionamiento del recinto se paseaban tanques y soldados; al momento en que el presidente y va a decir unas palabras, un estruendoso “¡culeeero, culeeero!”, impidió que pudiera hablar por más de un minuto, y le acabó de aclarar que la población, pese al circo del evento, estaba fúrica hacia el gobierno<sup>152</sup>.

En septiembre de ese mismo año, el Consejo Universitario de la UNAM aprobó una reforma del rector Jorge Carpizo que implicaba un aumento a las cuotas de inscripción y a los precios de los exámenes extraordinarios, así como

---

<sup>151</sup> Castillo Berthier, Héctor. *Viva el Rock Mexicano*, pág. 22. En prensa, 2007.

<sup>152</sup> Una serie de videos con la transmisión de la inauguración se pueden encontrar en la comunidad virtual de YouTube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)), aunque son reproducciones de las transmisiones televisivas sujetas a la censura, la rechifla no se alcanza a percibir muy bien y el rostro del presidente, poco después de ser nombrado, revela que no la estaba pasando muy bien.

elevant el promedio para otorgar el pase automático. Hacia el final de octubre, diversos alumnos se organizaron y formaron el Consejo Estudiantil Universitario (CEU), que pedía la derogación de la reforma y proponía que en vez de ésta, se diera un aumento del 100 por ciento al subsidio de la institución, en vez del recorte; “Querían una universidad de masas y gratuita, lo cual no se reñía con la excelencia si se contaba con los recursos”<sup>153</sup>.

El CEU convocó a una serie de marchas en protesta por la reforma, que llegaron a juntar 50 mil personas para el mes de diciembre; los estudiantes no criticaban al gobierno ni a sus políticas neoliberales, y tampoco pertenecían a partido político alguno, además de que contaban con el apoyo de la mayoría universitaria, por lo cual se entabló un diálogo con rectoría en enero de 1987. Los dirigentes del CEU, Carlos Imaz e Imanol Ordorica eran muy hábiles en las mesas de discusión, y lograban captar cualquier intento de rodeo que quisieran hacer los representantes de rectoría, de tal forma que hacia fines de enero, a sus marchas asistían 100 mil personas, antes de que estallaran en huelga el 29 de enero, debido a que las autoridades universitarias no cedían por completo. Posteriormente, el CEU propuso la reanudación del diálogo y organizó una serie de marchas que concluyeron en una congregación de más de 200 mil personas en el Zócalo de la ciudad de México. Finalmente, Carpizo anunció que el subsidio había aumentado 121 por ciento, además de que ya se habían derogado las reformas; a los veinte días, el Consejo levantó la huelga.

Durante las marchas del CEU, la banda de rock Maldita Vecindad acompañó a los estudiantes, tocando en las calles como lo había hecho durante el

---

<sup>153</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 119.

temblor, sólo que ésta vez, “nos inventamos subir a tocar en un camión en las marchas”, recuerdan, “y así pudimos tener presencia en las distintas escuelas y facultades de la UNAM, así que los primeros espacios de Maldita Vecindad eran la calle, los salones de música popular y la colaboración con eventos civiles”<sup>154</sup>. De esta forma, el vínculo del rock hacia las clases medias parecía estar

Con la noche de Tlatelolco como una llaga en la población, y la furia persistente tras la ineptitud gubernamental en los días del terremoto, así como el descontento generalizado mostrado durante el mundial de futbol, la presidencia no se había atrevido a reprimir un sector al que podía unirse el resto de la ciudad; pero aunque “trató a los estudiantes con pinzas por el trauma de 1968, [...] reiteró que usaría la mano dura con las protestas obreras cuando aplastó [en 1987] la huelga de los electricistas en demanda de un aumento de emergencia”<sup>155</sup>. El gobierno requisó la Compañía de Luz y negó el aumento, mientras que Carlos Salinas de Gortari, director de la SPP, advertía que las empresas que se fueran a huelga serían cerradas e incluso vendidas, como sucedió meses después con Aeroméxico.

---

<sup>154</sup> Entrevista con *Roco*, cantante de *Maldita vecindad y los hijos del quinto patio*. Abril de 1997.

<sup>155</sup> Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. Pág. 123.

## Capítulo 3. **La consolidación: conciencia y cultura**

### 3.1 *Explosión del rock mexicano*

Después de la apertura de Rockotitlán y con el mayor contacto que el rock logró con el público a raíz del temblor, comenzó un ligero auge dentro para los espacios dedicados al rock; en el Anfiteatro Ángela Peralta, cada vez había un mayor número de conciertos, mientras que en el Bar 9, Rogelio Villarreal y Mongo comenzaron a organizar los “jueves rockeros”, donde se presentaron gran parte de las propuestas novedosas de la capital. “Mongo propuso presentar La Regla Rota en el lugar y nos dieron un jueves; ese día armamos un reventón enorme, con performance, Marcos Kurtycz, Casino Shangai [...] y funcionó muy bien, cayó todo mundo: artistas plásticos, críticos, muchísima gente, y a Henry [el dueño] le gustó tanto que nos propuso que siguiéramos haciendo eso, entonces los jueves se convirtió en un lugar rockero”.

Poco después, en 1987, surgió La Última Carcajada de la Cumbancha, conocido popularmente como “el LUCC” (pronunciado “luk”), un foro que se abrió tanto a los rockeros nacionales e internacionales, como a las expresiones alternativas de teatro, danza y performance. Pero como el elemento esencial para el rock capitalino en este caso, fue la llegada de bandas del *underground* rockero internacional, como los franco españoles Mano Negra y los vascos Negu Gorriak, que habían iniciado la corriente del rock mestizo, o los estadounidenses Jane’s Addiction, pioneros del rock alternativo; a través de estos proyectos, entre otros, la escena local que llevaba años marginada de las vanguardias internacionales se



reconectó nuevamente con las tendencias subterráneas del mundo y adquirió un nuevo auge. Algunos de los grupos existentes en esa época, como Maldita Vecindad y, posteriormente, Café Tacaba, retomaron gran parte de la iniciativa, influencia y actitud de las bandas de rock mestizo, generando una vanguardia de rock latino internacional.

Uno de los eventos más importantes de la época para difundir al rock se dio dentro de la industria discográfica: en diciembre de 1987, cuando arrancó el concurso “Rock en tu idioma”, organizado por la disquera BMG Arbola y la estación de radio Espacio 59, que llevaba algunos meses difundiendo rock en español; para 1988, el equipo de dicha estación se había encargado de organizar con éxito el concierto del rockero español Miguel Ríos en la Plaza México, al que habían asistido 40 mil espectadores. Pero pese a esa experiencia, la final del concurso, que primero se había planteado realizar en el Anfiteatro Ángela Peralta, cambió de sede en varias ocasiones, y finalmente tuvo que llevarse a cabo en un salón del trigésimo séptimo piso del Hotel de México –ahora World Trade Center–, sin acceso al público. El gobierno había afirmado que en tiempos electorales no se podía realizar un evento que congregara a una multitud juvenil; jugaba un papel importante la creciente oposición al régimen en la ciudad de México, donde el voto de castigo y odio parecía inminente.

Pero al rock se le abrían cada vez más ventanas de difusión: si en los años cincuenta la radio portátil había proporcionado a los jóvenes un medio fuera del control de sus padres, lo cual había contribuido al impulso del rock and roll, en los años ochenta, el flamante *walkman* –reproductor portátil de cassettes– de Sony se posicionaba como un medio similar en la Ciudad de México. Décadas atrás el

transmisor portátil no había ayudado a la expansión del rock: si existía un aparato fuera del alcance paterno, el Estado simplemente controlaba a las fuentes, las estaciones de radio, censurándolas. Pero con el novedoso *walkman*, que fue adquiriendo popularidad en la ciudad, si a la persona no le agradaba la radio, simplemente cambiaba el modo del aparato a “reproductor”, ponía una cinta, y podía escuchar lo que quisiera. Esto era un nicho de difusión para los rockeros, ya que todos los *demos* eran grabados en casetes: se adquirían en el Tianguis del Chopo, y podían ser escuchados cuantas veces se deseara sin que hubiera interrupciones de algún locutor regañado por el gobierno, o de un abuelo amante de los boleros y la época dorada de la canción.

Esta fue también una de las causas para que las estaciones de radio enfocadas a la juventud mejoraran su programación y se adecuaran más a sus gustos para no perder audiencia ante los cassettes caseros. Fue de esta forma que se pudo crear años atrás Rock 101, donde Luis Gerardo Salas había reunido a un grupo de locutores especializados que pudieran dar información de tallada sobre los artistas, que hiciera que el escucha optara por ellos en vez de una cinta propia. “En Rock 101, Luis Gerardo y su equipo intentaban analizar el valor artístico, estético y literario de esa música”<sup>156</sup>. Hacia 1987, la emisora que se había especializado en difundir rock en inglés, comenzó a programar a los artistas de rock español y argentino que se alzaban como estrellas internacionales; en junio de ese año, dada la abundancia de material discográfico de rock en español y el apoyo de BMG Ariola, la estación Espacio 59, dedicada completamente al género en este idioma, fue creada por el equipo de Rock 101. Tiempo después,

---

<sup>156</sup> Estrada, Teresa. *Op. Cit.* Pág. 168.

incluso recibían y programaban demos de algunos grupos mexicanos, y la locutora Fernanda Tapia fue considerada, a partir de entonces y durante muchos años, como la voz femenina del rock por excelencia. “Los residuos de ‘la movida española’ y los tiempos músico-post-militares de Argentina hallaron cabida en México. Aquellos sonidos –‘Cuando seas grande’, ‘Persiana americana’, ‘Lobo-hombre en París’, ‘Cruz de navajas’– quedaron grabados para siempre en los oídos de quienes los escuchamos.”<sup>157</sup>

Mientras el rock en español se “legalizaba”, marcando la vida de algunos jóvenes de la época, como el descubrimiento de un nuevo mundo musical, la vida social y política de la capital se tensaba: el PRI parecía tener grandes posibilidades de perder las elecciones presidenciales, no sólo por la furia contenida de la población y el fortalecimiento del PAN en el norte del país, sino porque se había generado un fuerte cisma al interior del partido; Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo, en oposición al neoliberalismo de los tecnócratas abandonaron el PRI y formaron el Frente Democrático Nacional, una coalición de oposición a la que se unió prácticamente toda la izquierda nacional, con Cárdenas como candidato. Hijo de Lázaro Cárdenas, Cuauhtémoc representaba uno de los principios de soberanía y de la vieja guardia del PRI más fuertes, uno de los valores que el antiguo priísmo había arraigado con mayor ímpetu: el petróleo, cuya industria había sido expropiada por Lázaro, era uno de los bienes intocables y un valor inculcado por años como parte de la identidad nacional. Por otro lado, Cárdenas y Muñoz Ledo también promovían la democratización del país. Dados

---

<sup>157</sup> Tapia, Andrés. *Tocata y Fuga. 1993: recuento de la generación perdida*. **Reforma**. Sección Gente! 29 de diciembre de 1993. Tomado de [www.reforma.com](http://www.reforma.com)

los tropiezos de Miguel De la Madrid y la ya extensa crisis económica, la población parecía estar lista para votar en contra del partido que llevaba 58 años en el poder. El 6 de julio de 1988, día de las elecciones presidenciales, la “maquinaria” del poder se echó a andar, pero en medio de los rechinos de sus engranajes oxidados por los chorros de corrupción, los resultados no parecían ser favorables, y el PRI se tuvo que sacar de la manga un nuevo truco: “se cayó el sistema”; se referían al programa de cómputo utilizado para el conteo, aunque no dejaba de ser una graciosa metáfora. “La noche de la caída del sistema, Cárdenas, Manuel Clouthier y Rosario Ibarra llegan hasta Gobernación a protestar por la maniobra cibernética. Miles de votos aparecen en basureros, mientras en el aparato gubernamental se ajustan las cifras.”<sup>158</sup> Cuando finalmente volvió a funcionar el sistema, el candidato priísta Carlos Salinas de Gortari ya tenía una cómoda ventaja sobre su oponente más cercano, Cárdenas, y resultó ser “ganador” de las elecciones. Evidentemente, esto generó una ola inmensa de protestas, en las que Manuel “Maquío” Clouthier, candidato del PAN, también se unió a Cárdenas para protestar por los resultados visiblemente manipulados.

A pesar de ello, Salinas tomó posesión en diciembre de 1988, y entre sus acciones más urgentes, ordenó la quema de los paquetes electorales, borrando así cualquier evidencia material que pudiera comprobar el funesto fraude electoral. También creó casi inmediatamente el Programa Nacional de Solidaridad (PRONASOL), cuyo objetivo era promover la modernización de las comunidades con mayor rezago: se les construían canchas, se les instalaba alumbrado público, agua potable, o cualquier otro servicio del que carecieran; curiosamente, los

---

<sup>158</sup> Rascón, Marco. 1988. Periódico **LaJornada**, 18 de julio de 2006. Tomada de [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)

primeros lugares donde se llevó a cabo este proyecto fueron las localidades donde el cardenismo había arrasado en las votaciones.

En el sexenio continuaban las políticas neoliberales iniciadas por De la Madrid, y ello implicaba una apertura hacia el exterior, lo cual en el ámbito del rock, ayudó a que comenzaran a realizarse conciertos de figuras internacionales con mayor frecuencia. “Por primera vez empezaban a llegar los grupos ingleses y norteamericanos que admirábamos tanto, se hicieron muchas tocaditas y hubo mucha remambaramba”<sup>159</sup>. También cobraron auge otro tipo de programas en las emisoras de radio locales y se dio la “apertura política de la radio. Siguiendo la pauta abierta por la estación Radio Red en su noticiero matutino *Monitor* [...] otras cadenas abrieron su programación a una cobertura objetiva de las noticias”<sup>160</sup>. Sin embargo, era parte de la doble acción del presidente, puesto que al ganar mayor credibilidad los medios, mantenía en su control otros órganos oficiales como El Nacional y posteriormente el Unomásuno, que había perdido fuerza desde el surgimiento de LaJornada, que a su vez había sido una escisión de periodistas inconformes de aquél.

En este contexto que daba mayores oportunidades a la realización de eventos internacionales, el grupo de locutores de Rock 101 y Espacio 59 decidió organizar un par de conciertos, del grupo inglés Mission U.K. y del estadounidense Information Society; el éxito los impulsó a formar una productora, con la cual comenzaron a crear una infraestructura para conciertos masivos en la ciudad. El nombre de esta compañía fue *Opkon*, y en los siguientes años organizó los

---

<sup>159</sup> Entrevista con Luis Álvarez, voz y guitarra de *El Haragán y Compañía*.

<sup>160</sup> Krauze, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Pág. 421.

conciertos de Lou Reed y Jethro Tull, entre otros, además de los del grupo local Caifanes.

Fue con este auge de rock internacional a través de los conciertos y la radio, así como por la gran respuesta que había tenido el concurso “Rock en tu idioma”, que BMG Ariola decidió hacer sus primeros lanzamientos discográficos de bandas locales, acompañados de una mayor inversión económica en las estrategias de difusión; Caifanes (1988), Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio (1989), Fobia (1990) y Los Amantes de Lola (1990) –éstos últimos ganadores del concurso– fueron los debuts homónimos de una nueva generación de bandas de rock.

Las letras de las canciones de estos grupos variaban en estilos, y mostraban cómo el rock de la capital había tomado diversas vertientes, pero al mismo tiempo, una gran cantidad de estos textos partía de una realidad local, se escribían a partir del entorno propio y no buscaban reciclar los textos de las bandas extranjeras; en este sentido, todos tenían en mayor o menor medida la influencia de Rockdrigo, Botellita de Jerez y la generación rockera de principios de los ochenta, quienes habían sentado el precedente de escribir a partir de la realidad propia. “Compongo con base en mi forma de ver la vida y hay momentos en que tienes una disciplina inconsciente que te permite elaborar tus canciones [...] Las vivencias, la familia, nosotros mismos, todo lo que te rodea te da para hacer una canción.”<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Entrevista con Saúl Hernández en la revista *Atrevida* del 4 de enero de 1993. Tomada de [www.jaguares.com](http://www.jaguares.com)

Las letras de Los Amantes de Lola estaban vinculadas con cuestiones de ruptura cotidiana y algunos de sus textos eran un tanto oscuros, rodeados de un ambiente de rock pop; en su canción “Mamá”, hacían una suerte de descripción de una madre alcohólica y un tanto lasciva: “Pensando en ti sé que no puedo dejar de temer que un día llames y digas que estás paseando por el Caribe. Vagando por los bares, te pasas noches y días enteros y cuando estás a solas, tramas algunas cosas perversas. [...] Creo que mamá se está volviendo loca. [...] Pensando en tradiciones, no puedes parar de reír y creo que mi cuñado, siempre se queda en casa a dormir. Ahora extraño tus gritos, a las 7 de la mañana. Y día a día te llevo, alka seltezers a la cama.”<sup>162</sup>

Por otro lado, las letras de Fobia, que adoptaba ciertos ritmos del new wave y algunos sonidos góticos, tenían un alto contenido sexual y de horror, en un nivel que no se había escuchado anteriormente, como el caso de la canción “Los Muñecos”, en la cual describían cómo estos juguetes violan a su dueña, Raquel, mientras duerme: “Bajen las cortinas de la habitación, vamos a meternos en su camisón, vamos a cantarle su canción de cuna; que siga soñando que aquí está segura. A mí me toca primero, gritó el sonriente Pierrot, y luego Juan Pirulero que es el que lo hace mejor”<sup>163</sup>; en una gran parte de las piezas del álbum, Fobia maneja este terror sexual y sorprende que la disquera, en esos tiempos de censura gubernamental, se haya animado a lanzar el disco, aunque quizás fue porque el sonido del grupo estaba muy lejano del rock pesado, y tenía algunas

---

<sup>162</sup> Los Amantes de Lola. “Mamá” en *Los Amantes de Lola*. BMG Ariola, 1990.

<sup>163</sup> Fobia. “Los Muñecos” en *Fobia*. BMG Arbola, 1990.

otras canciones en que la cuestión sexual estaba oculta entre líneas, de tal forma que parecían piezas de inocente romance.

Maldita Vecindad, el más cercano de estos grupos al movimiento estudiantil y a las tocadas a beneficio posteriores al temblor, era el grupo que más se acercaba a un contenido político en las letras. En la pieza “Mojado” había una crítica implícita a la crisis económica así como al modelo neoliberal que fallaba; desde la perspectiva de una mujer cuyo marido la abandona para trabajar en Estados Unidos, hacían una descarnada descripción: “Hoy tu voz la oí decir: yo me voy de aquí [...], no tengo nada que darte a ti. El otro lado es la solución, por todas partes se oye el rumor [...], te vi partir, ahora estoy sola, sola sin ti. Hoy te vi partir [...]. 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 mil que habla de ti [...] ‘MOJADO MUERTO, AL INTENTAR HUIR’. No dice nada, no hay explicación, eras un cerdo, oculto en un camión, que quiso huir.”<sup>164</sup>

De esta primera “camada” de grupos tras “Rock en tu idioma”, Caifanes tuvo mayor éxito; con piezas cercanas al sonido de The Cure y Siouxsie and the Banshees, contribuyó a la aparición de los góticos mexicanos, mejor conocidos como *darks* o *darketos*. A través de su pieza “Viento”, lograban identificarse con un gran estrato de la población juvenil, para quienes la canción podía ser una forma de escapar de la realidad social: “Préstame tu peine y péiname el alma. Purifícame, no me abandones. Préstame tu sueño y duérmeme. Embrújame, volvámonos eternos, que quiero brincar planetas hasta ver uno vacío, que quiero

---

<sup>164</sup> Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio. “Mojado” en *Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio*. BMG Ariola, 1989.



irme a vivir pero que sea contigo. Viento, amárranos. Tiempo, detente muchos años.”<sup>165</sup> Tal vez por marcar una distancia con relación a El Tri de Alex Lora, o por el nihilismo aparente implícito en el rock desde “Roll Over Beethoven” y acentuado con el punk de los setenta, o quizás por el autoritarismo que ahogaba la libertad de expresión más marginal y radical en el salinismo, pero las letras de las canciones de la mayoría de las bandas de esa generación se distanciaban de la crítica política directa.

El debut de Caifanes “delimitó el arranque de una etapa diferente, en la que se gestó entre los grupos una mayor conciencia de pertenecer a un género común, además de compartir ciertos objetivos afines: la conquista de espacios en los medios de comunicación; la revaloración y asimilación de las expresiones del folclor popular; la necesidad de afianzar centros de producción, y la conciencia de profesionalizar una infraestructura incipiente.”<sup>166</sup>

Aunque habían surgido en distintos contextos sociales, estas bandas tocaban juntas y en los mismos espacios al final de los años ochenta; en los conciertos se seguían tejiendo los vínculos entre estratos sociales diversos, con personas que compartían gustos y necesidades. En una *tocada* de Caifanes podía proliferar gente vestida de negro, con algo de maquillaje y cruces plateadas colgando, que eran los *darketos*; pero no faltaba gente más cercana al rock urbano y *chavos banda*, mismos que solían predominar en las *tocadas* de Maldita Vecindad, donde a la vez comenzaban a encontrarse algunas personas con gorras

---

<sup>165</sup> Caifanes. “Viento” en *Caifanes*. Bertelsmann de México, 1988.

<sup>166</sup> Blanc, Enrique. *Transición del rock mexicano*. **Reforma**. Revista cultural *El Ángel*, 12 de febrero de 1995. Tomado de [www.reforma.com](http://www.reforma.com)

coloridas o rastas, que pertenecían al incipiente movimiento del reggae en la ciudad de México, donde estaban comenzando a tocar bandas como Rastrillos.

En 1989 se lanzó un sencillo de Caifanes que incluía “Perdí mi ojo de venado”, así como tres versiones que hacían al clásico cubano “La Negra Tomasa”, una pieza que solían tocar desde 1987 para cerrar sus conciertos. Con ello la banda alcanzó un éxito que hasta ese momento, no tenía precedentes en el país: de ese disco vendieron 700 mil copias durante el año, y posteriormente las dos piezas se integraron a una nueva edición del primer disco. De nuevo una banda de rock mexicano aparecía en todos los medios, prensa, radio y televisión, pero con mucha mayor constancia que cualquier grupo anterior.

Mientras tanto, Carlos Salinas de Gortari buscaba estabilizar la situación del descontento popular que se había volcado en su contra, principalmente en la ciudad de México, donde la izquierda contaba con gran apoyo. Así, el flamante presidente asestó una serie de golpes mediáticos precisos: el primero, y quizás el más efectivo, fue la captura y encarcelamiento del líder petrolero Joaquín Hernández, la “Quina”, con lo que destapó una de tantas cloacas de la corrupción, permitiendo que la prensa captara y reportara su peste. Después, el presidente anunció con bombo y platillo su renegociación de la deuda externa, lo cual levantó los ánimos de una población abatida económicamente. En realidad la renegociación implicaba pagar más: le hacían un nuevo préstamo al país, le daban más años para pagarla, pero con una tasa de interés mayor. Finalmente, Salinas permitió que las elecciones de 1989 en Baja California se llevaran a cabo limpiamente, y resultó triunfador Ernesto Rufo, candidato del PAN. Esto además afianzaría una alianza “bajo el agua” entre el PAN y el gobierno salinista, “mientras

Maquío vociferaba contra el gobierno, Camacho Solís se reunía con los panistas para detallar el proceso de legitimación de Salinas por parte del pan a cambio de cogobernar”<sup>167</sup>. Con esa ilusión de cambio político y la mano firme contra algunos funcionarios corruptos debilitó las marchas de la oposición, a las que cada vez asistía menos gente; el primero de octubre de 1989, con la muerte de Clouthier en un accidente automovilístico en la carretera México-Nogales, se debilitó aún más la oposición. Aunque circuló la versión de que el ex candidato había sido asesinado, esto nunca se pudo probar.

Como una forma de desencanto ante el impasse, la aparente apertura por un lado y la represión con asesinatos a militantes de la coalición opositora por otro lado, la banda de blues rock Real de Catorce, perteneciente a la misma generación de Maldita Vecindad y Caifanes, pero marginada de las grandes disqueras, parecía captar el espíritu de desencanto, rabia y tristeza: “Llévate la historia, donde yo no pueda encontrarla, ahógala en las dunas, entiérrala en el mar. Bórrame las manos, sácame del miedo de esa calle”<sup>168</sup>. Buscaban sepultar la realidad que resultaba de la historia reciente del país y relegarla a algún rincón del subconsciente; con una tonada melancólica expresaban el sentir de la juventud y de gran parte de la oposición mexicana.

Fue al poco tiempo, que en medio de estas piezas despolitizadas que expresaban el descontento social de un sector de la juventud y la sociedad civil, que se escuchó la frase que hubiera causado la muerte de cualquier político mexicano si la mencionaba. Dentro del coloquio “El Siglo XX: La Expresión de la

---

<sup>167</sup> Agustín, José. Op. Cit. Pág. 213.

<sup>168</sup> Real de Catorce. “Llévate la historia” en *Mis amigos muertos*. Discos Pueblo, 1989.

libertad” organizado por la revista Vuelta para criticar a la izquierda tras la caída del Muro de Berlín, y como otra forma de crear el espejismo de un México plural y moderno, el escritor peruano Mario Vargas Llosa, se saltó las leyes no escritas de censura, y definió con gran exactitud al sistema político mexicano, ante un auditorio de millones de televidentes que seguía el coloquio en tele abierta: una “la dictadura perfecta no es el comunismo, no es la Unión Soviética, no es Fidel Castro. Es México, porque es la dictadura camuflada”<sup>169</sup>. Era un gran calambre para el gobierno en el sexenio y en general para el PRI; un bache que se intentó cubrir a través de la prensa oficial, pero que generó una conciencia, un golpe de realidad más entre los habitantes del país.

### *3.2 La cultura respira*

Desde el inicio del sexenio, Carlos Salinas de Gortari creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), con lo que atrajo de inmediato tanto a los dos grandes sectores de intelectuales, allegados a las revistas Vuelta y Nexos, al mismo tiempo que logró mantener e incluso agudizar la añeja disputa entre ambos grupos.

Tal vez porque los jóvenes tecnócratas y burócratas dentro del CONACULTA habían vivido el rock de los años cincuenta y sesenta como adolescentes, “la concepción que el Consejo [...] tenía del rock, ya no era aquella vieja idea de ‘violencia y desmanes’, sino que se consideró dentro de la música

---

<sup>169</sup> Agustín, José. *Op. Cit.* Págs. 265-6.

popular”<sup>170</sup>, y de esta manera, a través del CREA se formó el Espacio Alternativo del Sur, a imagen y semejanza del Tianguis del Chopo, que también comenzó a difundirse el rock. Asimismo, dentro del Instituto Mexicano de la Radio (IMER), la frecuencia 105.7 de FM, Estéreo Joven, bajo las órdenes de Guillermo Medina hizo un viraje: en vez de transmitir música de boleros con los que ya no se identificaba la juventud de esos días, decidió que sería una estación encargada de difundir el rock marginal que bullía en los *hoyos funkis*, y que funcionaría como un vínculo con los chavos banda. “Por este canal, se comunican entre ellos. Denuncian malos tratos, razzias, injusticias de la policía. Sociólogos y chavos banda trabajan juntos para detectar necesidades y expectativas”<sup>171</sup>.

Con el programa “Sólo para bandas: un espacio más acá del rock”, la estación dio cabida al proyecto del Circo Volador, que buscaba ayudar a la integración social de los *chavos banda*, a través de diversas expresiones artísticas. El proyecto desarrollado por Héctor Castillo Berthier había partido de un primer trabajo de investigación elaborado en 1988 por éste junto con Alicia Ziccardi y Sergio Zermeño. Con el paso del tiempo, Castillo había logrado identificar a las diferencias entre *chavos banda* y pandilleros, éstos últimos formando parte de redes de crimen organizado, mientras que los primeros sólo eran víctimas de su entorno; “los dos grupos se ubican en los mismos espacios, y podríamos agregar que pertenecen a las mismas familias y que sufren los efectos nocivos de esta situación (razzias, persecuciones policíacas, marginalidad,

---

<sup>170</sup> Estrada, Teresa. *Op. Cit.* Pág. 162.

<sup>171</sup> *Ibíd.* Pág. 177.

delincuencia, etc.)”<sup>172</sup> Gran parte de la violencia extrema suscitada en los hoyos funkis durante los conciertos de punk estaba, por lo tanto, vinculada con los pandilleros. Éstos, de acuerdo con Castillo Berthier, se escondían tras su imagen de *chavos banda*, causando a su vez que aquellos que no se dedicaban a ninguna actividad criminal fueran perseguidos por la policía y señalados por los medios de comunicación.

Como se ha mencionado, a través de algunos grupos que estaban en las grandes disqueras y los foros rockeros que habían surgido tras el temblor, se establecía el vínculo entre los *chavos banda* y las clases medias, sin embargo, en los hoyos funkis se presentaban las agrupaciones más vinculadas con *la banda*, entre ellas las nuevas generaciones del rock urbano, el punk y el metal. Por esos años, uno de los géneros que mayor auge tenía en estos lugares era precisamente el rock urbano, donde destacaban *Lira N’Roll* y *El Haragán y Compañía*; este último hacía ciertas críticas al entorno social, además de que generaba historias que se vinculaban a la imaginería callejera. El cantante, principal compositor y escritor de las canciones de este grupo, Luis Álvarez, había comenzado tocando a fines de los años ochenta en las calles y en los vagones del Metro, “en el escenario más grande del mundo, el escenario sobre ruedas que corre de Indios Verdes a CU y de Reforma-Aragón-El Rosario”<sup>173</sup>.

En su pieza “Él no lo mató”, una de las más populares del grupo, recrea con gran exactitud la realidad a la que se ven orillados algunos *chavos banda*: “Se le hizo fácil [...] y es que nada en la vida es fácil, desenfundó su puñal y se dispuso a

---

<sup>172</sup> Castillo Berthier, Héctor. *Juventud, cultura y política social*. Pág. 120.

<sup>173</sup> Entrevista con Luis Álvarez, *Op. Cit.*

robar una gran tienda de abastos popular. [...] Entró a la tienda, sacó el puñal y dijo en voz alta: esto es un atraco, aflojen la lana o se morirán. [...] Cruzó la gran avenida sin parar, ya casi la iba a librar. Cuando cerré los ojos se oyó un disparo, parecía un cañón. Como un monstruo la vida le arrebató. [...] Ay que policía, señor, él no lo mató, fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló.”<sup>174</sup>

Por otro lado, la pieza “María” de la banda Lira N’Roll, que había comenzado en 1991, comenzaba a ser un éxito en los *hoyos funkis*, aunque curiosamente, la letra de la canción daba la impresión de ser una crítica hacia el rock al estilo de los encabezados que publicaron varios periódicos décadas atrás, al día siguiente del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro: “María, has perdido media vida entre bares hoteles y el rock and roll, has perdido el trabajo, te has olvidado hasta de mí. Ya no te pintas los labios te has olvidado hasta ser mujer. [...] María, has perdido la dignidad, te has acostado con media ciudad. Ya estás encinta y no sabes ni siquiera de quién es. Ya estás encinta y ahora dices que hasta mío sólo es”<sup>175</sup>.

Estas bandas junto con gran parte de aquellas que se presentaban en los hoyos, giraban en torno a la disquera Denver, que se convertía en la mejor distribuidora y grabadora del rock *underground* de la ciudad, misma que reeditaba algunos discos clásicos del rock mexicano, desde los álbumes de Three Souls in My Mind, hasta especiales en vivo del Festival de Avándaro.

Si en el *underground* existían sospechas de infiltración salinista a través del CREA, en el *mainstream* parecía ser muy clara, a través de los grupos creados o

---

<sup>174</sup> El Haragán y Compañía. “Él no lo mató” en *Valedores juveniles*. Discos y Cintas Denver, 1992.

<sup>175</sup> Lira n’Roll. “María” en *María*. Discos y Cintas Denver, 1993.

impulsados por Televisa que eran catalogados por ellos como “rock”: Gloria Trevi, Alejandra Guzmán y posteriormente Garibaldi. Incluso, los integrantes de la banda Botellita de Jerez se habían “vendido” a Televisa, apareciendo en telenovelas, y grabando un disco de cumbias, “Busca Amor” en 1990, que a la distancia se puede escuchar como una exploración musical interesante de un grupo de rock, pero en su momento llevó a que *la banda* se indignara con ellos, y por muchos años los daba por perdidos, hasta que se separaron de Televisa: “Nosotros los vetamos”, decían los “botellos”, y lanzaron el disco “Forjando Patria” (1994). La “autenticidad” de un rockero era tan frágil en este contexto, que alejarse demasiado del género del rock era aparentemente prohibido, al mismo tiempo que cualquier contacto con Televisa implicaba una expulsión total y descastamiento del mundo del rock: sólo regresando al rock, negando los años de vínculo con Televisa y “mentándole la madre” al “enemigo”, es que uno podría “redimirse”; como muchos movimientos en sus orígenes, quienes pertenecían al rock eran cuasi dogmáticos y muy autoritarios respecto a quiénes debían pertenecer al movimiento, y quiénes debían estar fuera de él: había una serie de “reglas” no escritas.

Por su parte, el género del heavy metal, iniciado por Luzbel a principios de los 80, ya se había consagrado en *underground*, con sus propios canales de difusión, a través de fanzines, programas de radio y ciertos días en algunos foros; “Tocábamos los domingos en el LUCC, que eran los días que Héctor Castillo organizaba los conciertos de heavy metal, otro espacio era el Ágora, por ahí de 1987, 1988; también podía sonar nuestra música en algunos pocos programas de radio, como Banda Rockera de Estéreo Joven, esporádicamente en Rock 101,



pero sobre todo, el Centro de comunicación para el metal en México era el Tianguis del Chopo, ahí era donde te daban flyers, fanzines y todo tipo de cosas referentes al metal”<sup>176</sup>.

La banda Raxas se había convertido en una de las más populares de la escena del metal, y en la mayor vendedora de discos en los circuitos del *underground*, a través de lo cual había sido seleccionada para abrir el concierto de la banda norteamericana pionera del género, Black Sabbath, aunque, entre el nerviosismo de las autoridades y la inexperiencia de los productores, el concierto fue completamente boicoteado: “Raxas fue elegido para abrir el show que originalmente iba a ser en San Luis, aunque después lo pasaron a León; nos dijeron que podíamos abrirle pero que no nos pagarían nada, entonces nosotros decidimos que nos financiaríamos el viaje; cuando llegamos al lugar y estaban montando el escenario, llegó gente del ayuntamiento, de la alcaldía, a agarrar presos a todos los camioneros que estaban trabajando en el escenario y a poner sellos de clausurado en el lugar del evento; empezamos a escuchar en las estaciones de radio locales, como decaían que si escuchabas Black Sabbath se te deformaba la cara, y bueno, entre todo este caos, cacería de brujas y demás no pudimos tocar”<sup>177</sup>.

Mientras tanto, el modelo neoliberal se consolidaba conforme Carlos Salinas vendía sin cesar las empresas de gobierno a precios irrisorios: uno de los casos más sonados fue la venta de Teléfonos de México a Carlos Slim, por 442

---

<sup>176</sup> Entrevista con Lino Nava, guitarrista de La Lupita, y guitarrista fundador del extinto grupo Raxas. 22 de agosto de 2006.

<sup>177</sup> Entrevista con Lino Nava, guitarrista de La Lupita, y guitarrista fundador del extinto grupo Raxas. 22 de agosto de 2006.

millones de dólares, cuando el precio real era de 7 mil millones, además le permitieron un “período de ajuste” sin competencia hasta 1996 y las facilidades para renovar la concesión por más de cincuenta años. Por otro lado, la venta de los canales 7 y 13 de televisión abierta también fue muy sonada, principalmente porque el comprador final, Ricardo Salinas Pliego, aparecía con menores posibilidades previo a la venta, pero en un momento sacó el dinero: se lo había prestado Raúl Salinas, según él mismo declaró.

En el Distrito Federal, se dio la concesión del Palacio de los Deportes y del Auditorio Nacional, al empresario Alejandro Soberón Kuri, con lo que inició la Operadora Central de Espectáculos, OCESA, que sería coordinada por el gigantesco Corporativo Interamericano de Espectáculos (que incluye Ticket Master México, el Foro Sol y una inmensa cantidad de foros y teatros del país); tres años después, CIE estaría ubicada como la séptima promotora de espectáculos a nivel mundial, en un país donde aún estaban estancados los salarios y se mantenía una política gubernamental de control de espectáculos y proteccionismo cultural. Además, “mientras la ciudad de México entraba al circuito de la giras internacionales de los grupos de rock famosos en el mundo vía OCESA, existía una falta de espacios para los grupos locales de rock”<sup>178</sup>.

Con el crecimiento masivo de CIE, las empresas que intentaban competirle, como Opkon, quebraron casi de inmediato; los foros alternativos, por otro lado, sufrían principalmente porque no existía –ni existe a la fecha– una legislación específica para ellos, por lo cual entraban en la regulación de giros como table dances o bares, cuando buscaban ser foros culturales nocturnos.

---

<sup>178</sup> Estrada, Teresa. *Op. Cit.* Pág. 173.

Con las elecciones de medio sexenio, Salinas de Gortari reafirmó su fuerza con la mayoría en las cámaras, mientras que permitió el triunfo del PAN en algunos estados del norte, pactados con Carlos Castillo Peraza y Diego Fernández de Cevallos, quienes se habían acercado tiempo atrás a él para conseguir algunos estados, a cambio del apoyo del PAN al PRI en las cámaras de diputados y senadores: en Chihuahua ganó el PAN, mientras que en San Luis Potosí se llevó a cabo un fraude con el cual ganó el PRI, pero éste fue tan evidente que se llevaron a cabo una serie de protestas en el Estado, y posteriormente el candidato, Salavador Nava inició una marcha hacia la ciudad de México, aunque antes de llegar el candidato del PRI, Fausto Zapata, tuvo que renunciar. En Michoacán, el Estado donde más fuerza tenía el cardenismo, todo pareció indicar que el candidato Cristóbal Arias del Partido de la Revolución Democrática (que había sido fundado por Cárdenas y Muñoz Ledo en 1989) ganaría las elecciones, sin embargo, de nuevo la maquinaria estatal de fraude se echó a andar y fue “electo” al dos por uno Eduardo Villaseñor, candidato del PRI; las protestas del PRD fueron tan enérgicas que el gobernador “electo” tuvo que renunciar, aunque en este caso Salinas impuso a un gobernador interino en vez de convocar a nuevas elecciones.

Si la ciudad de México –donde aún no se podía votar por el gobernante– era un bastión de la oposición vinculado a la izquierda y el PRD, el norte del país también se había volcado claramente a la oposición, pero en este caso, el PAN; sin embargo, Salinas continuaba fraguando el plan de gobierno transexenal: colocar a un títere de presidente, y regresar triunfante en el 2000, para consolidar su poder y regresar en el esplendor del TLC.

Para 1992, BMG abrió el subsello culebra, especializado en rock nacional; por otro lado, el LUCC y Estéreo Joven cerraron, y al poco tiempo se fundó el Bulldog, que era un lugar enfocado a las clases medias altas, pero en el que se presentaba una banda local cada noche de jueves, sábado y domingo; inició transmisiones la estación Radioactivo en el 98.5 de FM, que también se especializaba en rock, aunque más inclinada hacia las corrientes internacionales del momento: si Rock 101 se había quedado “atrapado” en las bandas de los ochenta, esta nueva estación le apostaba al grunge, la nueva vertiente internacional que cobraba fuerza, con bandas como Pearl Jam, Stone Temple Pilots y, principalmente, Nirvana.

Pero en la Ciudad de México, las vertientes locales no estaban tan vinculadas al rock de punta internacional; la nueva generación de rockeros, que podría ser la segunda “camada” tras el *boom* comercial detonado por el concurso *Rock en tu Idioma*, mostraba cierto eclecticismo: por un lado estaba La Lupita, que se influenciaba ligeramente por el heavy metal —su guitarrista, Lino Nava, había formado parte de Raxas—, pero con algunos aires del rock que se escuchaba por esas épocas en la naciente Radioactivo, así como, principalmente, algunas de las bandas foráneas de rock alternativo que habían visitado el *LUCC*; por los mismos años, surgió Santa Sabina, cuyo rock estaba más vinculado con el sonido del rock gótico, otra vanguardia internacional que había surgido años atrás, con las bandas británicas Bauhaus y The Cure; sin embargo, Santa Sabina también tenía ciertas inclinaciones hacia el jazz y la música clásica: su segundo tecladista, Juan Sebastián Lach, había formado parte de los Psicotrópicos, un fugaz trío de jazz que participaba en algunas de las tocaditas callejeras de rock a finales de los años

ochenta: se habían presentado en el “plantón musical” en la esquina de Avenida Reforma e Insurgentes, del Sindicato de Músicos, que se oponía al cambio impuesto de su líder sindical.

Por otro lado, bandas como Tex Tex o Café Tacaba comenzaban a tejer vínculos en la extensa ciudad; el primero, de Ciudad Nezahualcóyotl, era un trío de músicos que llevaban sombrero y estética tejana, pero tocaban auténtico rock y blues, con letras que denunciaban la corrupción en el país, o simples anécdotas del diario acontecer mexicano. La otra banda, de Ciudad Satélite, al norte del Distrito Federal, era Café Tacaba, consagraba el underground con su pieza “La Chica Banda”, y además se imponía como novedad, al ser la única agrupación dentro del rock, en ese momento, que utilizaba cajas de ritmos electrónicas en lugar de una batería. A la postre, esta última se convertiría en una de las bandas más importantes para consolidar la cultura del rock en la Ciudad de México.

Estas bandas tocaban constantemente juntas en diversos eventos, o compartían foros como Rockotitlán, y principalmente, adquirían cada vez mayor popularidad entre los jóvenes de preparatoria y universidad, que tras el acercamiento de Maldita Vecindad a las marchas del CEU, años atrás, habían comenzado a voltear hacia el rock de nuevo. Cada vez más festivales o conciertos se llevaban a cabo con estas agrupaciones en las diversas preparatorias o CCH. Los demos de estas agrupaciones se corrían rápidamente entre los estudiantes, y en sus fiestas privadas así como en sus *walkmans*, era común que sonaran varias piezas de estas nuevas bandas.

### 3.3 *El auge de El Circo*

Se había hablado del “boom” comercial del rock nacional a partir de la salida de los discos de las bandas de la segunda mitad de los años ochenta; había cada vez una mayor cantidad de espacios para presentar al rock, que comenzaba a convertirse además, en un buen negocio; la represión salinista no podía contener a un movimiento que latía con fuerza desde el subsuelo social capitalino.

Sin embargo, la bomba cultural estalló en 1991, particularmente a través de la banda que había crecido del temblor, y chupado todo tipo de tradiciones de oposición: Maldita Vecindad, cuyo segundo álbum, *El Circo*, era lanzado al mercado. Un éxito sin precedentes en el rock mexicano y tendió aún más puentes entre las clases sociales a través del rock que Alex Lora y Rockdrigo González; a partir de ese momento, el rock mexicano se transformó en un fenómeno de masas. El sencillo “Kumbala” fue la piedra angular de los vínculos entre sectores sociales y económicos: “Luz, roja es la luz, luz de neón, que anuncia el lugar: Baile Kumbala Bar, y adentro la noche es música y pasión. Sol, no entiendes lo que pasa aquí, esto es la noche y de la noche son las cosas del amor; el corazón a media luz siempre se entregará. Mar, todo el ambiente huele a mar, mucho calor, sudores en la piel, sudor sabor a sal, y en la pista una pareja se vuelve a enamorar. Una brisa, una caricia, y en la pista una pareja se vuelve a enamorar. Un sabroso y buen danzón, a media luz el corazón, y en el Kumbala todo es música y pasión”<sup>179</sup>, esas palabras se escuchaban tanto en las radios de las tortillerías en los barrios más humildes, como en los equipos de sonido de los

---

<sup>179</sup> “Kumbala” de Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio en *El Circo*, BMG/Arbola, 1991.

automóviles que circulaban las calles, así como en las discotecas de moda y los hoyos funkis.

“Se rompió el dique que había entre el rock mexicano y los medios de comunicación, y se empezó a ver como un movimiento de cultura popular en México”<sup>180</sup>, no sólo se establecía un puente de comunicación entre rockeros de diversas clases, sino entre los rockeros y las demás culturas del país; la aparición del rock como nota destacada en los medios de comunicación funcionaba al mismo tiempo como una forma de autoafirmación para las subculturas del rock: era la prueba de que existían.

A partir del lanzamiento del álbum, la agrupación inició una gira de 64 fechas por todo el mundo, la primera gira a gran escala de una banda mexicana de rock por Europa, por lo que funcionaba como un tipo de nacionalismo exótico – dado que se creía que los estándares de calidad para cualquier arte, disciplina o actividad residían exclusivamente en la opinión exterior–, aquél que no querría promover el gobierno, pero que sin embargo, en apariencia, no le afectaba.

En el disco Maldita Vecindad había logrado captar el imaginario urbano, las anécdotas de las esquinas, y mantenía una postura crítica juvenil en la forma de narrar sus historias; desde la primera canción, “Pachuco”, hacían un homenaje a la cultura de oposición de la década de 1940 que funcionaba como una justificación de su actitud contestataria conectada con una historia siempre ocultada por las versiones oficiales que intentaban opacar cualquier cultura con los héroes herméticos de la Revolución.

---

<sup>180</sup> Entrevista con Roco, vocalista de Maldita Vecindad, en abril de 1997.

Por otro lado, evidenciaban y criticaban los contrastes sociales y clasismo en la Ciudad de México al cantar: “Un poco de sangre roja sobre un gran auto nuevo, un poco de sangre roja sobre un gran auto blanco. Nada más bello ni más lujoso, tan poderoso, como un gran auto nuevo. Junior lo admira y se imagina que su auto nuevo es un caballo blanco, y él se siente un rey valiente tan orgulloso 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 qué orgulloso va; vuela por la calle a gran velocidad, todas las personas lo miran pasar. (El) 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”<sup>181</sup>.

A su vez, describían con ironía la ciudad del desempleo con diversas metáforas: “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 puedas ver a un niño que trabaja y finge sonreír, lanzando pelotas para vivir; sólo 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! Gran circo es esta ciudad (...) Es mágico este lugar, mientras más pobreza hay más alegría se ve. En las calles hay color, no falta algún saxofón. Al terminar la función, allá en el palco de honor, nadie podrá ya reír”<sup>182</sup>; con esta última frase, a su vez parecían mostrar el duro

---

<sup>181</sup> “Un poco de sangre” de Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio, en *El Circo*, BMG/Arbola, 1991.

<sup>182</sup> “Un gran circo” de Maldita Vecindad y los hijos del Quinto Patio en *El Circo*, BMG/Arbola, 1991.



choque con la realidad que se avecinaba, en particular para el sistema político priísta que llevaba algunos años comenzando a resquebrajarse.

“En las letras se comparten las vivencias que experimentamos todos en ese espacio maravilloso que es la calle, en ese sentido nuestra música se integra totalmente a la tradición de la música popular en México, donde desde hace quinientos años toda la música ha sido mestiza, producto de la fusión; sólo que la nuestra es popular-urbana contemporánea”<sup>183</sup>; la mezcla de rock, danzón, ska y punk hacía de la música de Maldita Vecindad una suerte de “Roll Over Pedro Infante”.

Los fracasos electorales habían llevado a la renuncia de los candidatos “electos” del PRI en diversos estados de la República, dado que la maquinaria del fraude había sido averiada desde 1988, y los medios internacionales miraban con lupa cada elección del país; en ese contexto, surgía el recuerdo de una cultura de oposición, la conciencia de la desigualdad social y de los mitos manipuladores emergía entre un gran sector de la población. Parecía que la Ciudad de México estaba preparada y esperaba, con tensa calma, el desastroso final del sexenio de Salinas, en el que se incendiaría su teatro del primer mundo, y comenzarían a destaparse las cloacas de la corrupción.

*El Circo* sentó las bases de la música de rock en México, principalmente en cuanto a la forma de componer y escribir canciones, así como la cosmovisión del movimiento: una cultura que abarcaba estratos de todas las clases sociales, en la que se miraba hacia un pasado particular, el de aquellos que habían roto con el

---

<sup>183</sup> Entrevista con Roco, vocalista de Maldita Vecindad, en abril de 1997.

status quo para forjar, como los beatniks un camino en contra de la corriente principal, aunque en ésta navegaran veteranos grupos del rock.

El éxito de la banda afirmaba que el negocio y la comercialización del rock no lo deterioraban como cultura; el segundo álbum de la banda capitalina fue quizás el suceso más importante para consolidar al rock en la Ciudad de México como una cultura. Era un manual de cómo vivir la ciudad y de cómo reconstruirla. Durante toda la década de los ochenta se había construido la ventana de Barthes para el rock mexicano, y Maldita Vecindad se posaba frente a ella para observar al mundo.

La semilla sembrada desde los años cincuenta había germinado en un árbol que rendía frutos, el rock casi estaba maduro como una cultura: las disqueras independientes y trasnacionales funcionaban como el medio de difusión del trabajo de los músicos, así como los foros alternativos, que además representaban el espacio de creación y recreación a través de los diversos rituales; la prensa especializada, no sólo limitada a publicaciones independientes se mantenía gracias al público que la consumía. El rock era una interacción entre las diversas subculturas que consumían diversos estilos de música alternativa, consolidaban sus propias formas de vestir, y se posaban en distintas posiciones de la ventana del rock para observar la realidad desde distintos ángulos. Sin embargo, aún había algo pendiente; el rock navegaba en busca de una ideología política para consolidar –esperaban los músicos–, una identidad del movimiento.

### 3.4 *El regreso de todos los pasados*

Hacia poco tiempo que la película *Rojo Amanecer* (1989) se había podido estrenar en México, pese a que ello se había intentado retrasar e incluso evitar; pero finalmente, gracias al éxito que tuvo la película en festivales de cine internacionales, *Rojo Amanecer* pudo ser estrenada en nuestro país, y como era de esperarse, hizo arder las heridas de la población: casi un cuarto de siglo después de la matanza de Tlatelolco, los responsables seguían sin ser castigados, y las tesis del gobierno, que afirmaba que la balacera había sido iniciada por un grupo de estudiantes, se veían más falsas que nunca.

La frase “2 de octubre no se olvida” retumbaba en el subconsciente colectivo de la ciudad cuando, el 22 de abril de 1992, una serie de explosiones en la ciudad de Guadalajara derribaron colonias, y de paso cimbraron nuevamente la estructura del poder en México: otra vez, a través del finísimo aceite de la corrupción se habían resbalado las medidas de seguridad en PEMEX, que de nuevo, como años atrás en “San Juanico”, era responsable de la destrucción. Al año siguiente, en la misma ciudad, el cardenal Jesús Posadas Ocampo había sido asesinado, destapando las sospechas de un fuerte vínculo entre el régimen neoliberal, la Iglesia y el narcotráfico. Acontecimientos semejantes generaban sismos políticos de diversas intensidades, que ahuyentaban los capitales foráneos del país, presionando a la moneda local a una nueva devaluación: sin embargo, el gobierno gastaba millones de dólares prestados para mantener firme la paridad económica, y generar un espejismo de estabilidad económica.

El gobierno consideraba, con justa razón desde su perspectiva, que no eran momentos para tener congregaciones masivas, y durante un concierto de Caifanes en la delegación Venustiano Carranza, con una serie de personas infiltradas, se generó una pequeña golpiza, que funcionó como la excusa para prohibir todo concierto al aire libre. Pero no era posible generar una represión de las dimensiones post-Avándaro, como probablemente hubieran deseado: el camino hacia la modernidad del TLC estaba pavimentado de apertura hacia los empresarios, incluyendo OCESA y sus conciertos internacionales de rock y otros géneros, así como las compañías disqueras foráneas, en este caso BMG, que invertían en el país y decidían hacerlo con el rock que cada vez redituaba más. Ese mismo año se había formado MTV Latinoamérica, que se transmitía por cable a todo el continente, con millones de espectadores, y el rock mexicano formaba gran parte del coctel de videos que ofrecía el canal de televisión: esa desbandada de grupos que podían llegar a irritar de sobremanera al presidente, daban al mismo tiempo la imagen de modernidad y pluralidad que se necesitaba para el exterior, principalmente para aprobar el TLC. La triste realidad para él, y que nunca pudo transformar, era que el neoliberalismo venía aderezado con una forzosa apertura democrática.

Con la industria del rock, principalmente BMG, OCESA, MTV y las emisoras de radio mucho más firmes, y obteniendo ganancias del género, el círculo de escuchas de rock se ampliaba: por esos años, varios chavos que habían crecido escuchando Soda Stereo, Hombres G, Charly García, Caifanes, Mecano y demás huéspedes del “Rock en tu idioma”, comenzaban a formar grupos; también influía el hecho de que en varias escuelas de clase media con tendencias de izquierda –

Colegio Madrid, Herminio Almendroz, CIE, IE y el CCH Sur– los maestros de música estaban abiertos al rock e incluso lo promovían: el primer bajista del grupo Titán, tuvo su primera banda, *Calle Solar*, con el maestro de música de su escuela, Lucio Sánchez. “Parecíamos el papá y sus hijitos”, recuerda, “Lucio tenía como treinta años y nosotros quince, era un rollo más suyo, como *pop dark*”<sup>184</sup>; quizás el maestro no escapaba de las bandas góticas y new wave que también habían influenciado a Santa Sabina, Fobia, Los Amantes de Lola y Caifanes, que se adscribían a esa corriente *pop dark*.

De esta forma, en 1993 surgía una generación de rockeros que ya no sólo se veía influenciada por las vertientes internacionales, sino también por los distintos grupos locales del rock; por un lado, agrupaciones como La Nao, Niños Héroe y Titán retomaban algunos aspectos de Santa Sabina –principalmente la búsqueda de algunos integrantes de dicha banda hacia el jazz y el funk fusionado con el rock–, aunque cada una de estas nuevas agrupaciones a su vez se dirigía a un género distinto: Titán se acercaba al acid jazz y rock electrónico, La Nao y Los Niños Héroe al rock funk, una tendencia que al poco tiempo se consolidó en el *underground*, y de la cual se formaron otras bandas, como Petróleo.

Por otro lado, vinculada con esta misma generación, aunque mucho más conectada con la vertiente de Maldita Vecindad y el rock mestizo, desde el CCH Sur una banda comenzaba a tocar en varios espacios; se trataba de Los de Abajo, que a través de las letras de sus canciones se conectaban con la izquierda de los setenta, mientras que en su música fusionaban a las danzoneras, y en su música le añadían punk y rock; estaban mucho más ligados a la vertiente de agrupaciones

---

<sup>184</sup> Entrevista con Andrés Sánchez, primer bajista del grupo Titán. Febrero de 1997.

internacionales que también se habían presentado en el *LUCC*, como Mano Negra, de Francia, o Los Fabulosos Cadillacs, de Argentina, que fusionaban ritmos populares y tradicionales latinos con las melodías y ritmos más agresivos del rock. “Por un lado teníamos la influencia de la música caribeña que se desarrolló en la Ciudad de México como el mambo, la salsa, el danzón, el chachachá, la guaracha y esos ritmos de las sonoras afroantillanas que se establecieron en México en los años 60 y por otro lado la música tradicional mexicana, desde el son jarocho hasta la música nortea; también nos influenció el rock mexicano como una música de contracultura, desde los años 80: Rockdrigo, Jaime López, Botellita de Jerez, Three Souls, hasta Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacaba y este tipo de grupos de alguna manera nos influenciaron, aunque más que en un sentido musical, en uno letrístico, el rock mexicano mostraba la postura política que podíamos tener como jóvenes en los ochenta”<sup>185</sup>.

Estas bandas habían crecido en lugares como Rocketitlán, el *LUCC* y Rockstock, “empezamos con lo típico, de tocar un domingo en Rocketitlán, para lo que teníamos que vender nosotros muchísimos boletos, sin que nos pagaran nada, y si nos iba bien, nos ponían a abrirle a algún grupo entre semana; la explotación era uno de los principales problemas que enfrentábamos”<sup>186</sup>, y tenían un nivel de exigencia mucho mayor que sus antecesores, quienes no tenían la referencia del éxito.

“Uno de los principales problemas del rock nacional era que había mucho caciquismo por parte de los mánagers, entonces había que andar con mucho

---

<sup>185</sup> Entrevista con Líber Terán, cantante y guitarrista de Los de Abajo. Agosto de 2006.

<sup>186</sup> Entrevista con Rodrigo Garibay, saxofonista de la extinta banda La Nao. Febrero de 1997.

cuidado, uno ser su mismo mánager, cargar sus propios instrumentos a veces, cuidar la administración del grupo y también buscar tocadass<sup>187</sup>; nunca habían enfrentado el problema de los hoyos funkis como el único espacio, y sus principales problemas eran que en foros como el Bulldog, la gente se congregaba básicamente para beber alcohol hasta el cansancio, escuchar los éxitos de Radioactivo y WFM, y nunca prestar atención a los grupos que tocaban, si acaso para tirarles vasos vacíos y hielos en algunas ocasiones.

Hacia el final del año, la cúpula tecnócrata del PRI estaba de fiesta: después de soportar las más arduas críticas a su régimen, tildado de antidemocrático y autoritario, finalmente el 17 de noviembre de 1993 se había aprobado el Tratado de Libre Comercio en Estados Unidos y Canadá. El sueño del poder transexenal, el “salinato”, parecía cada vez más claro; sólo le restaba a Carlos Salinas de Gortari decidir qué persona podría ser el títere perfecto, que no se distanciara de él, como normalmente sucedía cada final de sexenio. Después de varias semanas de tensión y presión para que diera el dedazo, Salinas optó por Luis Donald Colosio. De inmediato, los medios de comunicación se volcaron hacia éste, y como cada seis años, lo presionaban por que se distanciara del presidente. “Salinas no soportaba que toda la atención pública se desplazara hacia el candidato del PRI. Además, no estaba enteramente seguro de que Colosio, quien, aunque siempre había obedecido ahora mostraba tendencias de hacer un juego propio”<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Entrevista con Rodrigo Garibay, saxofonista de la extinta banda La Nao. Febrero de 1997.

<sup>188</sup> Agustín, José. *Op. Cit.* Pág. 313.

Ese año de turbulencia política, un grupo de panistas se escindió del partido en protesta por la cercanía de Castillo Peraza y Fernández de Cevallos al salinismo; poco a poco salían a la luz las maniobras del régimen, mientras que Carlos Salinas no daba “luz verde” para que iniciara la campaña de Colosio, ante la desesperación de este: la cabeza del presidente se llenaba de dudas y temor por perder el poder. Se le había pedido ya la renuncia al candidato en diciembre, y éste se había negado: si en algún momento había oportunidad de que fuera un mandatario títere, después de ello, eso sería casi imposible.

Fue entonces que “como a Porfirio Díaz en 1910, tras las fiestas del Centenario, la historia deparaba a Salinas una sorpresa increíble y trágica: en el cenit de su impulso al futuro, la vuelta de todos los pasados”<sup>189</sup>. La madrugada del primero de enero de 1994, justo en el momento en que se celebraba el año nuevo, y sobre todo, la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional se levantó en armas, tomando varias cabeceras municipales así como la ciudad de San Cristóbal de las Casas. Una guerrilla encapuchada armada con fusiles reales y réplicas de madera proclamaba desde la radio en San Cristóbal que se habían levantado en armas porque el TLC era equivalente al acta de defunción las etnias en México. La foto de un niño zapatista muerto, con un fusil de madera en sus brazos dio la vuelta al mundo y causó gran indignación nacional, mientras que periodistas de México y el mundo volaban a Chiapas. La habilidad verbal y la aguda ironía del Subcomandante Marcos, la figura principal del EZLN, ayudó a que fuera un personaje devastador a través de los medios de comunicación, como cuando afirmaba que “tenían todo bien

---

<sup>189</sup> Krauze, Enrique. *Op. Cit.* Pág. 432.



planeado, menos cómo entrar en la ciudad de México. ‘Unos dicen que nos quedemos en Tres Marías a comer quesadillas’<sup>190</sup>. Con declaraciones de este tipo conquistó a una gran parte de la izquierda en México y en el mundo, al mismo tiempo que, tras el contraataque del Ejército Mexicano al día siguiente, las manifestaciones civiles por la paz se llevaron a cabo alrededor del planeta, e incontables ONGs en pro de los derechos humanos llegaron a Chiapas, denunciando que el Ejército impedía la presencia de la Cruz Roja Internacional.

De inmediato se buscó una respuesta intelectual que sustentara las decisiones del gobierno, y “las mafias de Octavio Paz y Héctor Aguilar Camín se unieron sin embarazo, se apresuraron a condenar el movimiento. Según ellos, un grupo de comunistas anacrónicos, blancos y barbados manipulaba a esos pobrecitos indígenas que difícilmente sabían cómo se llamaban”<sup>191</sup>.

El cinco de enero, Salinas pidió a los rebeldes que dejaran las armas, y aseguró que consideraría el perdón, algo evidentemente falso, dado que el odio contra aquellos que habían acabado con su plan transexenal salía flor de piel, además “Marcos respondió con uno de sus más célebres comunicados en el que recordó que nadie tenía por qué perdonarlos por tomar las armas después de 500 años de miseria y explotación.”<sup>192</sup>

Fue entonces que, tras diez días de conflicto, y con Manuel Camacho Solís como Comisionado para la Paz en Chiapas, se declaró un cese al fuego; Camacho había sido uno de los posibles candidatos al dedazo presidencial, y con esto se fortalecía, principalmente porque sus negociaciones eran exitosas. Se

---

<sup>190</sup> Agustín, José. *Op. Cit.* Pág. 316.

<sup>191</sup> *Ibid.* Pág. 318.

<sup>192</sup> *Ibid.*

creía que podía lanzarse como candidato, o que incluso podría haber un cambio dramático en el PRI: la campaña de Colosio aún no podía arrancar, mientras que la de sus contendientes había ya iniciado, y se hablaba de que había una campaña contra la campaña. Fue entonces que el candidato priísta decidió iniciar el 20 de enero la campaña sin permiso de Salinas, y poco después en un discurso, el 6 de marzo de 1994, “pintó su raya”: prometió que promovería una reforma del sistema político y la democratización del país. El 23 de ese mismo mes, fue asesinado en Lomas Taurinas, Baja California, y el homicidio fue transmitido una y otra vez en la televisión abierta. “Una sensación de horror flotaba en el ambiente, pues nadie pensaba que las cosas se hubieran descompuesto tanto que de nuevo la política recurriera a las balas.”<sup>193</sup> El sucesor fue nombrado al poco tiempo, pero tampoco fue Camacho, sino Ernesto Zedillo Ponce de León, quien daría continuidad al proyecto neoliberal, y tal vez ello daría una posibilidad mínima a Salinas para regresar en el 2000.

Mientras tanto, la sociedad capitalina estaba volcada en contra de la guerra en Chiapas, y a favor del EZLN; Ofelia Medina encabezaba a una serie de artistas que realizaban actos públicos de apoyo a los zapatistas, contrarrestando las críticas de los intelectuales allegados al poder; una gran parte de los rockeros de la ciudad se unieron y comenzaron a organizar conciertos masivos en Ciudad Universitaria, aprovechando la autonomía de la UNAM, de tal forma que no podían ser detenidos. El 28 de febrero de 1994 se llevó a cabo el “Primer Festival de Rock por la Paz y la Tolerancia”, en el que participaron más de una decena de bandas, incluyendo a Maldita Vecindad, Caifanes, Santa Sabina y Los de Abajo. “Ante la

---

<sup>193</sup> *Ibíd.* Pág. 329.

falta de espacios abiertos para los jóvenes, surgida de la prohibición de realizar conciertos al aire libre, los conciertos por el zapatismo congregaron a muchos escuchas ávidos de rock público, no sólo para ver a sus artistas solidarizarse con la causa, sino también dar fe del crecimiento de nuevos grupos en la calle –su espacio natural– más allá del estricto marco de la comercialización”<sup>194</sup>.

A partir de esa fecha, se comenzaron a organizar varios conciertos masivos tanto en el Estadio de Prácticas de Ciudad Universitaria, como en el estacionamiento del Estadio Olímpico Universitario, a los que asistían en promedio 20 mil personas cada vez; fue un inmenso escaparate de difusión, al que asistieron bandas de rock extranjeras como Los Aterciopelados de Colombia, Babasónicos de Argentino o Los Tres de Chile. “La Lupita apoyó desde el principio a través de conciertos y del envío de víveres; participamos en el 12 Serpiente y otros masivos en el Estadio de Prácticas de CU, donde cobrábamos 10 pesos y un kilo de algún grano para enviar, y juntamos toneladas. Después dejamos de hacerlo porque se polarizaba mucho y ya no había las condiciones de seguridad adecuadas”<sup>195</sup>.

Se conformaron diversas agrupaciones que organizaban conciertos a favor de la paz en Chiapas, como “La Bola” o “Serpiente Sobre Ruedas”, una caravana que ofreció decenas de conciertos por toda la República; para MTV, Lynn Fainchtein realizó un programa especial de varias horas sobre los festivales, “fue maravilloso tener oídos en muchos ámbitos de la sociedad a lo que estábamos

---

<sup>194</sup> Anaya, Benjamín. *Neozapatismo y rock mexicano*. Pág. 23.

<sup>195</sup> Entrevista con Lino Nava, guitarrista de La Lupita. 22 de agosto de 2006.

haciendo”<sup>196</sup>. Las disqueras pudieron observar en ello que el rock mexicano tenía un mercado aún mayor del que imaginaban y de nuevo las trasnacionales, además de BMG, decidieron firmar a varios grupos que giraban en torno al movimiento.

Ese mismo año, salió al mercado el segundo disco del grupo Café Tacaba, que resultó ser un bombazo mercadotécnico tan eficiente como El Circo de Maldita Vecindad; las ventas llegaron a los millones con el tiempo, y piezas como “La Ingrata” o “El Baile y el Salón”, se filtraron a las bodas y fiestas de quince años, para integrarse a la cultura popular como piezas obligadas en cualquier fiesta, bar, discoteca o reventón. La experimentación musical del grupo era impresionante, y realizaba fusiones inauditas hasta ese momento; era una de las pocas bandas que utilizaban una caja de ritmos en oposición a un baterista: mezclaba cha cha chá con balada y algunas de sus piezas resultaban ser un “punk tropical”. Las letras partían de la vida cotidiana urbana, y eran evidentemente escritas por alguien que se posaba a mirar el mundo desde la ventana del rock mexicano que había terminado de construir Maldita Vecindad: sólo que Café Tacaba estaba sentado junto a esta banda, y por tanto el ángulo desde el cual miraba hacia la ventana, le permitía ver secciones de la realidad –a través del mismo cristal– que Maldita Vecindad no percibía, aunque el mismo ángulo hacía que Café Tacuba dejara de ver ciertos aspectos de la realidad que sus colegas podían vislumbrar.

Sin embargo, el gobierno logró exitosamente fomentar el medio entre gran parte de la población hacia la guerrilla de Chiapas, lo cual se reflejó el 21 de agosto en las elecciones: el voto del miedo llevó a que Ernesto Zedillo obtuviera el

---

<sup>196</sup> *Ibíd.*

triunfo. Sin embargo, al poco tiempo, otro asesinato político sacudió el país: el 23 de septiembre murió por un balazo expansivo en el vientre José Francisco Ruiz Massieu, líder de la sección parlamentaria del PRI en la Cámara de Diputados. En diciembre de 1994, Zedillo tomó las riendas de un país en descomposición, crisis política y económica; el peso no se había devaluado porque Carlos Salinas había vaciado las reservas económicas para mantener la paridad, sin embargo, el nuevo gobierno no pudo aguantar esto, y el 20 de diciembre inició una serie de devaluaciones que llevarían al entonces “nuevo” peso de tres por dólar, a ocho por dólar. Algunas grandes empresas como Televisa cambiaron sus fondos dólares justo a tiempo, ante el “pitazo” de gobernación, mientras que una gran cantidad de inversionistas de Estados Unidos enfurecieron al ver sus inversiones, en pesos, perder casi el 70 por ciento de su valor.

Como todos los presidentes en los últimos sexenios, Zedillo estaba desesperado por un golpe mediático, y el 9 de febrero de 1995 creyó tener la gran oportunidad, cuando reveló la identidad del subcomandante Marcos: era Rafael Sebastián Guillén; el subcomandante lo negó afirmando que él “no era tan feo”, y en la ciudad se organizó una gigantesca manifestación bajo la consigna de Todos Somos Marcos. “Eran cientos de miles de una sociedad civil en ebullición que [...] llegaría a ser factor decisivo en la vida nacional y contrapeso al autoritarismo oficial”<sup>197</sup>. Ante esto, la salida del flamante presidente de la nación fue encarcelar a Raúl Salinas de Gortari, hermano del expresidente –que ya era uno de los más odiados en la historia del país–, como autor intelectual del asesinato de Ruiz Massieu; era claro que Salinas no podría contender en las elecciones del 2000, y

---

<sup>197</sup> Agustín, José. *Op. Cit.* Pág. 319.

probablemente nunca más, además de que su poder se había desvanecido por completo; incluso en su “autoexilio” tuvo que pasar por varios países, dado que no era muy bien recibido, hasta poder instalarse en Irlanda.

Aunque la inmensa mayoría de las bandas de rock estaban a favor del EZLN, había un sector que no estaba totalmente adscrito a ello, sin embargo esto no influyó en la “autenticidad” de los rockeros, puesto que muchos de los que no apoyaban al movimiento, habían surgido y se mantenían, en los hoyos funkis, fuente de “autenticidad” total para el rock. Entre ellos, El Haragán y Compañía, consideraba, y hasta la fecha, que “el movimiento [del EZLN] no ha influenciado ni a la mamá del subcomandante Marcos, es un instrumento más de la política chafa de México, ridícula y de doble moral, aprendiz de los EU. Marcos para mí no significa nada, las revoluciones se hacen con sangre, no con visitas guiadas por toda la republica, un puro y unos pantalones cagados”<sup>198</sup>. Por otro lado, uno de los organizadores de *Serpiente Sobre Ruedas*, había considerado que *la banda* era una exaltación de lo marginal, que eran herederos de la cultura caciquista y que en realidad ésta siempre se había afianzado en el machismo<sup>199</sup>. De paso criticaba a la disquera Denver como una mafia tepiteña, afirmando que para “afianzar en *la banda* esta cultura, ha habido empresas que con bandera de independientes, han depauperado la calidad de las grabaciones y por ende, el nivel musical”<sup>200</sup>. Sin embargo, estas visiones de cada sector no lograban romper los puentes que se habían establecido durante los años ochenta, y no pasaba más allá de un conflicto entre algunos sectores específicos del rock. En todo caso la infiltración partidista y

---

<sup>198</sup> Entrevista con Luis Álvarez, *Op. Cit.*

<sup>199</sup> Anaya, Benjamín. *Op. Cit.* Págs. 14-6.

<sup>200</sup> *Ibid.* Pág. 15.

la búsqueda de influenciar el rock, se daba tanto en los circuitos marginales, a través del Consejo Popular de la Juventud, como en los sectores más comerciales y de clase media a través de los grupos “televisos” de “rock” como Gloria Trevi, Alejandra Guzmán y Garibaldi, entre otros, así como el ejemplo ya mencionado de Botellita de Jerez.

Sobre el piso del Estadio de Prácticas y el estacionamiento del Estadio, se hizo vigente y salió a la luz el baile que representaba en cierta forma el desahogo de una juventud que llevaba décadas tratando de romper las amarras de la cultura hegemónica; se trataba del *slam*, la forma de los jóvenes de recrear la música y expresar su enojo y la represión social a la que eran sujetos. En estas tocaditas se llevaron a cabo algunos de los más memorables *slams* del rock mexicano: exceptuando alguno que otro infiltrado o porro, el *slam* transcurría como un baile en círculo, donde los chavos brincaban y corrían a una velocidad frenética, y recreaban con diversos pasos la música que escuchaban. Es un baile que desde fuera se veía imponente, pero que al interior generaba una peculiar hermandad y cooperación.

Es evidente que mientras uno está en movimiento, a veces chocando con los demás, puede llegar a tropezar o caer a causa de algún empujón o “caballazo”, sin embargo, las personas que van cayendo son levantadas por el primer chavo que pasa junto a ellos, y así se evita que sean pisoteados por completo. Esto no evita por completo los accidentes o golpes realmente fuertes, pero entre aquellos en el círculo, que suele formarse a partir del centro, frente al escenario y se expande a manera de un círculo creciente, hasta donde la cantidad de gente dispuesta a bailarlo lo permita. Hay una extraña complicidad, de saber que están

mostrando su inconformidad e inquietudes hacia el exterior. Este baile se popularizó de tal forma, que no sólo en Ciudad Universitaria se llevaba a cabo, sino en todas las tocaditas de rock: ya fuera que hubiera una banda en vivo o un Disk Jockey haciendo una selección de música “prendida”. El slam se convirtió en el símbolo del rock de los años 90, y la manera ideal para recrear la música que se escuchaba, por los jóvenes adscritos a la cultura del rock en México.



## CONCLUSIÓN

Contrario a lo que podría pensarse, el advenimiento del rock en México y su consolidación como cultura es producto del proceso de modernización y la llegada a la era “postmoderna” del neoliberalismo. El rock, como se ha podido apreciar a lo largo de esta investigación, es consecuencia de la sociedad urbana de masas y del mestizaje cultural que esto conlleva: es hijo –aunque sea rebelde– del neoliberalismo. El proceso a través del cual se consolida como cultura es paralelo a su integración en este sistema económico.

A lo largo del siglo XX diversas empresas han consolidado sus imperios económicos transatlánticos, desde la Coca Cola hasta la General Motors, y a partir de la segunda mitad del siglo, la industria de los medios masivos de comunicación inició el proceso de expandir sus mercados en todo el mundo, detonando con ello la globalización cultural de la que es producto el rock; “las principales empresas de los medios de comunicación se ven a sí mismas como entidades globales [...] la lógica que guía a todas estas empresas es la siguiente: hacerse muy grandes muy rápido, o ser tragadas por alguien más”<sup>201</sup>.

Las primeras discográficas trasnacionales en establecerse en México son las que importaron los primeros discos de rock and roll a nuestro país y comenzaron la difusión del género en la capital. En ese momento, las bandas pioneras del rock and roll nacional emulaban el género, haciendo versiones en español de las letras originales, y en la mayoría de los casos se alejaban de la

---

<sup>201</sup> McChesney, Robert. “Global media, neoliberalism and imperialism” en *The Monthly Review* (traducción del autor). Vol. 52 No. 10, 2001. Pág. 3.

rebeldía juvenil; sin embargo, el ritmo y la estructura melódica de las canciones –a manera de “Love Me Do”– comunicaban esta ruptura con los valores convencionales. En Estados Unidos se había enfrentado a una sociedad racista, que se negaba a aceptar que un ritmo influenciado por la cultura “negra” tuviera tanto auge entre la población blanca; también se enfrentaba a la fuerte represión sexual y al machismo imperante. En México, se oponía a una sociedad nacionalista que no aceptaba ver a las nuevas generaciones bailar e interpretar un género musical estadounidense; por otro lado, representaba la ruptura con el modelo de la “familia revolucionaria”.

Curiosamente, todos aquellos principios contra los que iba el rock eran los mismos que limitaban el crecimiento del mercado. Así, se establecieron los primeros elementos de la cultura mexicana del rock a lo largo de los años sesenta: por un lado la “obra de arte” (música) y “el ritual” (las tardeadas y cafés cantantes), comenzaban a crear el marco de la ventana de Barthes, a través de la cual el rock mexicano observaría la realidad. Pero lo más importante era la acción que llevaba a ello: esa acción era la *innovación*, en este caso de un género musical único para la juventud. La política del gobierno tras el festival de Avándaro frenó y coartó ese espíritu de *innovación*, y al ser relegado a los *hoyos funkis*, el rock and roll se mantuvo en un estado de resistencia; curiosamente, el gobierno buscaba la modernización ejerciendo políticas que se oponían a ésta.

En Estados Unidos y Gran Bretaña, el rock llegó a consolidarse como una cultura hacia finales de los años sesenta, con el Festival de Woodstock como cúspide de ello: la diferencia era que en los países anglófonos no existía un gobierno con una capacidad de represión tan extensa –y evidente– como la del

gobierno mexicano. El surgimiento del punk a mediados de los setenta fue precisamente una reacción contra el rock consolidado: eran los jóvenes frustrados porque la generación anterior se había “vendido” al sistema, abandonando sus valores anticapitalistas; pero una vez más, para difundir su ideología, el punk se valió de las grandes compañías discográficas. Por otro lado, en México, quien “logró” hacer que el rock no se “vendiera”, a lo largo de una década fue la dictadura de partido, a través de la prohibición. Ahí radicaba una gran contradicción: los punks repudiaban al sistema capitalista, pero lo nutrían a través de sus ventas millonarias; por su parte el gobierno mexicano que adoraba y admiraba el sistema capitalista, lograba coartar una parte de ello a través de sus acciones represivas: las nuevas generaciones no iban a fomentar un mercado discográfico repleto de ídolos de la época de oro del cine nacional. Hacía años que la juventud había dejado de escuchar a Pedro Infante.

Fue hasta que el país comenzó a tomar el rumbo neoliberal, hacia 1982, que empezó a haber mayor apertura para el rock nacional; para entonces, ya se podía apreciar a través del sistema de cable la televisión norteamericana, incluyendo el canal de videos MTV (Music Television). Las compañías disqueras que formaban parte de toda esa expansión mundial de los medios masivos de comunicación estaban en México desde hacía algunos años, y necesitaban generar su mercado aquí, de tal forma que los discos de los artistas de rock extranjeros comenzaron a ser importados, para satisfacer las demandas de aquellos que podían ver el canal de videos. Esto influyó de manera directa en que se pudiera formar una estación completa para el género (Rock 101), que

funcionaba como el vehículo local para promover el producto de esas empresas, por lo tanto, mayores cantidades de discos comenzaron a ser editados.

Durante esos años, el rock mexicano comenzaba a abrir nuevos espacios de difusión y algunas de las disqueras trasnacionales se aventuraron a firmar a los grupos locales –Chac Mool y Botellita de Jerez– en un medio que parecía adverso para ello; evidentemente, por la carencia de una fuerte plataforma de difusión a través de los medios masivos de comunicación, las ventas del rock nacional eran muchísimo menores que las de su contraparte estadounidense, que rotaba en MTV y en Rock 101.

“Con la globalización de la cultura, el vínculo entre cultura y territorio se quiebra por completo”<sup>202</sup>; en México, los principios del nacionalismo revolucionario evitaban que ese vínculo se quebrara totalmente, a pesar de que el rock –entre otros elementos– presionaba con fuerza y contribuía a dar inicio a esa ruptura. El gobierno quería gozar de los beneficios de control que otorgaban los “valores nacionales” –principalmente la falta de democracia–, pero al mismo tiempo deseaba gozar de los beneficios económicos del neoliberalismo.

Mientras tanto, el rock nacional adquiría otros aspectos esenciales para conformar su cultura: la visión local, partir de las experiencias de la vida cotidiana y el entorno urbano de la capital hacían de un fenómeno global una experiencia local. A partir de esto se generó un vínculo más fuerte con la audiencia, que finalmente se identificaba con las canciones y las melodías del rock. Con el temblor de 1985 se creó una extraña plataforma de difusión para el rock que

---

<sup>202</sup> Morley, David y Robins, Kevin. “Tradition & translation: National culture in its global context” en *Spaces of identity: Global media, electronic landscapes and cultural boundaries* (traducción del autor). Routledge, 1995. Pág. 112.

además, por su lenguaje predominantemente crítico, captó a varios escuchas jóvenes que sólo habían conocido la crisis económica, y estaban hartos de ella; la ventana finalmente enmarcaba la realidad local, y los factores mencionados forjaban un delgado cristal que daba una visión crítica de la realidad; en el centro de la ventana estaban el gobierno, la crisis y las políticas culturales. Pero ante todo, lo que había llevado a la conformación de dichos factores, que permitían a los rockeros tener esta visión crítica, era otra acción: la *búsqueda*. Ésta se combinaba con la *innovación* heredada de la generación anterior, dando como resultado la “*búsqueda de la innovación*”: de ahí que la escena local se haya diversificado creando una nueva moda y distintas formas de vestir de los rockeros adscritos a las múltiples subculturas que surgían en el seno del rock.

Con el inicio del sexenio salinista, el país se fue abriendo por completo hacia el neoliberalismo, principalmente a través del Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá. Para ese momento, en Estados Unidos ya había comenzado el proceso del “marketing of cool” (marketing de lo *chido*)<sup>203</sup>, en el que las empresas empezaban a renovar su imagen para acercarse al mercado contestatario y rockero de la juventud, gastando grandes fortunas en investigación de los grupos juveniles para averiguar qué era lo que a éstos les parecía “chido”, comenzar a adoptar una estética basada en ello y atraer a este mercado. “No era momento de vender Tide y Snuggle a las amas de casa –era tiempo de lanzar

---

<sup>203</sup> El desarrollo de este fenómeno es descrito puntualmente por Naomi Klein en el capítulo “Alt.everything: The youth market and the marketing of cool” de su libro *No Logo: Talking aim at the brand bullies*.

MTV, Nike, Hilfiger, Microsoft, Netscape y Wired a los adolescentes globales y a sus imitadores mayores”<sup>204</sup>.

Fuera de Estados Unidos esto se convertía en un estudio de y una mirada hacia el mercado doméstico, “las cuatro trasnacionales que dominan la industria del disco estaban ocupadas estableciendo subsidiarias en lugares como Brasil, donde ‘la gente está totalmente comprometida a la música local’”<sup>205</sup>; en México, el lanzamiento de la campaña *Rock en tu idioma* fue el resultado de ello. La compañía Bertelsmann de México se animaba a descubrir y desarrollar los talentos locales estando en un país completamente nacionalista. Ello marcaba el inicio de la consolidación de las “instituciones” de la cultura del rock, siendo la industria discográfica en ese momento una de las más importantes, y a la que se unían las estaciones de radio como su medio de difusión por excelencia y los nacientes foros rockeros como el lugar preciso para llevar a cabo los “rituales” rockeros. Al poco tiempo, MTV Latinoamérica se convirtió en el medio masivo del rock y la música juvenil acorde al modelo de la globalización cultural, principalmente porque el fenómeno trasnacional “no significa el final de los segmentos. Significa, en vez de ello, la expansión de éstos en proporciones globales. Ahora es el momento de que la música africana, la cocina thai, la pintura aborigen y demás, sean absorbidos al mercado mundial”<sup>206</sup>.

En México, durante años había existido la idea surgida del nacionalismo revolucionario de que Estados Unidos representaba una amenaza para el país, pero el “TLC marcó el fin de ese mito, que ya estaba muy erosionado, y ayudó a

---

<sup>204</sup> Klein, Naomi. *Op. Cit.* Pág. 68.

<sup>205</sup> McChesney, Robert. *Op. Cit.* Pág. 17.

<sup>206</sup> Morley, David y Robins, Kevin. *Op. Cit.* Pág. 113.

abrir las puertas de [...] ‘la jaula de la melancolía’ [...] la peculiar estructura política y cultural que definía la identidad nacional postrevolucionaria”<sup>207</sup>; el sistema neoliberal fue, por lo tanto, el proceso que derrumbó por completo los valores del priísmo contra los que se había expresado el rock. Pero con el TLC, irónicamente, se detonó el levantamiento en armas del EZLN que buscaba el camino hacia la democracia y que, también irónicamente, provocó que el gobierno del país se mantuviera en manos del PRI y la alternancia en el poder tuviera que esperar seis años más, a causa del voto del miedo. Con el final del sexenio salinista decantaron en forma de crisis económica las nuevas contradicciones: el neoliberalismo *globalifóbico* y el anti-neoliberalismo *globalifílico* (conciertos de rock en contra de la globalización y el uso de los medios trasnacionales de comunicación por parte del EZLN).

Estas contradicciones, expresadas de diversas maneras en los distintos contextos del rock, llevaron al surgimiento de nuevas generaciones en resistencia, siendo la más clara, en el ámbito musical, la generación del *grunge* con la banda Nirvana a la cabeza. Este movimiento, surgido en la ciudad de Seattle, se proponía retomar los valores originales del punk, y se oponía por completo al sistema capitalista y a la comercialización del ser humano. Por otro lado, en Canadá surgía la revista *Adbusters*, que proponía el “culture jamming” o interferencia cultural; “a través del adbusting [deformación de anuncios], hackeo por computadora y fiestas espontáneas ilegales en la calle, la gente joven alrededor del mundo está reclamando agresivamente espacios al mundo de las

---

<sup>207</sup> Bartra, Roger. *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición postmexicana*. Pág. 63

corporaciones –des-marcándolo [se refiere a marcas comerciales], al estilo guerrilla”<sup>208</sup>.

A su manera, los punks y los hippies en su momento partieron de la misma idea, con métodos distintos, y lo que lograron fue integrar gran parte de su visión del mundo –por la que querían romper con éste– al sistema capitalista, e impulsar varios cambios sociales y culturales. Con el grunge y *Adbusters* sucedió algo similar: el primero se convirtió en uno de los géneros del rock más influyentes de los noventa y, sobre todo, el más popular de la primera mitad de la década. El vocalista de Nirvana, Kurt Cobain, se suicidó en 1994 al ver que tenía tanto éxito y era conocido en todas partes, lo cual implicaba que él era “producto” y además nutría al sistema que aborrecía. Años después, la revista *Adbusters* comenzó a aceptar pedidos de los zapatos deportivos *Black Spot*, los ideales para portar en una manifestación contra el neoliberalismo, “a partir de ese día quedó claro que la rebeldía cultural, tal y como la plantea *Adbusters*, no supone una amenaza para el sistema, sino que es el sistema”<sup>209</sup>.

Es en este contexto que los discos *El Circo* de Maldita Vecindad y *Re de Café Tacuba* aparecen para consolidar la cultura del rock en México; con estos, especialmente el primero, se termina de formar y se amplía el cristal de la ventana de Barthes; al mismo tiempo se consolida –por las altas ventas de los discos mencionados– una de las instituciones más importantes del rock, la industria discográfica; se conforman los espacios para llevar a cabo los ritos de la cultura, mientras que sus códigos y su lenguaje se difunden a través de sus propios

---

<sup>208</sup> Klein, Naomi. *Op. Cit.* Pág. 81.

<sup>209</sup> Heath, Joseph y Potter, Andrew. *Rebelarse Vende. El negocio de la contracultura.* Pág. 11.



medios de comunicación, la radio y la prensa del rock. La acción final, y quizás la más trascendente, es la *ruptura*. Con ésta se genera un triángulo de acciones que se integran a un ser humano dialéctico, como lo describe Bolívar Echeverría.

*Innovación, búsqueda y ruptura* conforman un triángulo en el que se están retroalimentando estas acciones constantemente; en cierta forma, los tres elementos estuvieron presentes en todos los momentos del rock mexicano, sin embargo, es la toma de conciencia de éstos la que ocurre en cada época. La *ruptura* con la familia revolucionaria se dio como consecuencia de la modernidad, y la *búsqueda* de los primeros rockeros sucedió a la represión, con lo que se llegó a la *innovación*. Posteriormente, hacia principios de los ochenta, a los jóvenes rockeros el rock and roll les sonaba viejo y fuera de moda, por lo cual –a conciencia– iniciaron una *búsqueda* para *innovar*, lo que se tradujo en la aparición de los subgéneros mencionados anteriormente, así como la creación del rock a partir de una realidad nacional. En ese momento hubo una *ruptura* principal con la generación previa del rock, a partir de la cual se diversificó musicalmente esta cultura. Sin embargo, ésta última no era a conciencia, a excepción de algunos jóvenes pertenecientes al punk. Fue hasta la generación de Maldita Vecindad que la ruptura fue consciente: ellos querían *romper* con Avándaro y con el rock de la década de 1970, querían *buscar* una perspectiva distinta e *innovadora* de la mexicanidad, retomar aspectos del pasado y del presente para generar el futuro.

El flujo constante entre las tres acciones es el que mantiene al rock en cambio y movimiento permanente: transforma la moda, la música y el discurso, aunque mantiene las instituciones y los espacios, así como algunas prácticas durante los ritos. Ello es lo que genera la *lucha del rock contra sí mismo*, por

ejemplo, cuando los punks afirmaban detestar a Deep Purple, Los Beatles y los Rolling, cuando Titán se manifestaba en contra de la música de Three Souls In My Mind o cuando el grunge y la revista Adbusters acusaban a los hippies y punks de haberse “vendido”. Ese triángulo de corrientes bi-direccionales es la médula de la cultura del rock, siempre y cuando esté posado frente a esa ventana con la cual tiene una relación dialéctica, renovando constantemente el cristal que a su vez modifica la intensidad y dirección de las acciones.

## FUENTES

### *Entrevistas*

- Álvarez, Luis. Voz y guitarra de El Haragán y Compañía. 6 de agosto de 2006.
- Barrios, Francisco. Mejor conocido como “El Mastuerzo”, baterista de Botellita de Jerez. Abril de 1997.
- Iglesias, José. Primer guitarrista de Real de Catorce. Abril de 1997.
- Luna, Felipe. Actualmente funcionario de FIDERCA, asistió al Festival de Avándaro. Junio de 2006.
- Nava, Lino. Guitarrista de La Lupita. 22 de agosto de 2006.
- Pecanins, Betsy. Cantante de blues. Agosto de 2005.
- Roco, cantante de *Maldita vecindad y los hijos del quinto patio*. Abril de 1997.
- Sánchez, Andrés. Primer bajista del grupo Titán. Febrero de 1997.
- Sosa, Samuel. Actualmente bluesero y profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, asistió al Festival de Avándaro. Junio de 2006
- Villoro, Juan. escritor y periodista, que en la década de 1970 conducía junto con Alain Derbez el programa sobre rock de Radio UNAM, “El Lado Oscuro de la Luna”. 10 de agosto de 2006.

### *Hemerografía*

- Álvarez Islas, Mayda y Reyes Valencia, Jorge. *El rock como pretexto de organización juvenil*.

- Bartra, Bruno. "Rompen con el temblor", *El Ángel*. Suplemento cultural de Reforma. Págs. 4-5, 18 de septiembre de 2005.
- Blanc, Enrique. *Transición del rock mexicano*. **Reforma**. Revista cultural *El Ángel*, 12 de febrero de 1995. Tomado de [www.reforma.com](http://www.reforma.com).
- Grande, Asael. Revista *Generación* No. 59, con el tema *Tribus urbanas*. 2005.
- Hernández, Saúl. Entrevista en la revista *Atrevida* del 4 de enero 1993. Tomada de [www.jaguares.com](http://www.jaguares.com).
- McChesney, Robert. "Global media, neoliberalism and imperialism" en *The Monthly Review*. Vol. 52 No. 10, 2001.
- Rascón, Marco. 1988. Periódico **LaJornada**, 18 de julio de 2006. Tomada de [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx).
- Rock, Chava. Entrevista con *El Soldado*, vocalista y baterista de Rebel d'Punk. *LaJornada*. 4 de enero de 2004. Tomado de [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx).
- Senk, Raúl. Revista *Generación* No. 59, con el tema *Tribus urbanas*. 2005.
- Tapia, Andrés. *Tocata y Fuga. 1993: recuento de la generación perdida*. **Reforma**. Sección Gente! 29 de diciembre de 1993. Tomado de [www.reforma.com](http://www.reforma.com)
- Villoro, Juan. *Chac Mool, dios eléctrico*. Sección Nacional del periódico **Reforma**. 6 de abril de 2007. Tomado de [www.reforma.com](http://www.reforma.com).

### *Bibliografía*

- Agustín, José. **Contra la corriente**. Editorial Diana. México, 1991.
- Agustín, José. **De perfil**. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1985.
- Agustín, José. **El rock de la cárcel**. Editorial Planeta. México, 1999.

- Agustín, José. **La casa del sol naciente (De rock y otras rolas)**. Editorial Nueva Imagen. México, 2006.
- Agustín, José. **La contracultura en México**. Editorial Grijalbo. México, 1996.
- Agustín, José. **Los grandes discos de rock 1951-1975**. Editorial Planeta. México, 2001.
- Agustín, José. **Tragicomedia mexicana 1 (La vida en México de 1940 a 1970)**. Editorial Planeta. México, 1990.
- Agustín, José. **Tragicomedia mexicana 2 (La vida en México de 1970 a 1988)**. Editorial Planeta. México, 1992.
- Agustín, José. **Tragicomedia mexicana 3 (La vida en México de 1982 a 1994)**. Editorial Planeta. México, 1998.
- Anaya, Benjamín. **Neozapatismo y rock mexicano**. La Cuadrilla de la Langosta. México, 2000.
- Arana, Federico. **Guaraches de ante azul**. Editorial Posada. México, 1985
- Arana, Federico. **Las jiras**. SEP. México, 1986.
- Bagú, Sergio. **Tiempo, realidad social y conocimiento**. Siglo XXI Editores. México, 1970.
- Baricco, Alessandro. **El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin**. Ediciones Siruela. Madrid, 1999.
- Barthes, Roland. **Mitologías**. Siglo XXI Editores. México, 1980.
- Bartra, Roger. **La democracia ausente (El pasado de una ilusión)**. Editorial Océano. México, 1986.
- Bartra, Roger. **La jaula de la melancolía (Identidad y metamorfosis del mexicano)**. Editorial Grijalbo. México, 1996.

- Bartra, Roger. **La sangre y la tinta**. Editorial Océano. México, 1999.
- Bartra, Roger. **Oficio mexicano**. Editorial Grijalbo. México, 1993.
- Blanco, Armando. **20 años de aventuras Hip 70 (El nuevo rock and roll en México desde 1968)**. Editorial Posada. México, 1994.
- Blánquez, Javier y Freire, Juan Manuel (coord.). **Teen Spirit (De viaje por el pop independiente)**. Grupo Editorial Random House Mondadori. Barcelona, 2004.
- Buendía, Manuel; Monsiváis, Carlos y Tello, Carlos; et. al. **México 83 a mitad del túnel**. Océano/Nexos. México, 1983.
- Castillo Berthier, Héctor. **Juventud, cultura y política social**. Instituto Mexicano de la Juventud. México, 1997.
- Chimal, Carlos (comp.). **Crines: otras lecturas de rock**. Ediciones Era. México, 1994.
- Collin, Mathew. **Altered State. The Story of Ecstasy Culture and Acid House**. Serpent's Tail. Londres, 1997.
- Cortés, David. **El otro rock mexicano**. Times Editores. México, 1999.
- Durán, Thelma y Barrios, Fernando. **El grito del rock mexicano**. Ediciones del Milenio. México, 1995.
- Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel y Tropea, Fabio. **Tribus urbanas (El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia)**. Ediciones Paidós. Buenos Aires, 1996.
- Echeverría, Bolívar. **Definición de la cultura**. Universidad Autónoma de México y Editorial Itaca, 2001.

- Estrada, Teresa. **Sirenas al ataque**. Instituto Mexicano de la Juventud. México, 2000.
- García Saldaña, Parménides. **El rey criollo**. Editorial Joaquín Mortiz. México, 2003.
- Glantz, Margo. **Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33**. Siglo XXI Editores. México, 1971.
- González Casanova, Pablo y Florescano Enrique (coord.). **México hoy**. Siglo XXI Editores. México, 1991.
- Guillot, Eduardo. **Historia del rock**. La Máscara. Valencia, 1997.
- Haviland, William A.; Crawford, Gary y Fedorak, Shirley A. **Cultural Anthropology**. Thomson Nelson. Canadá, 2002.
- Heyer, Paul y Crowley, David. **History of Communications**. Longman Inc. Nueva York, Don Mills, Ontario, 1999.
- Heath, Joseph y Potter Andrew. **Rebelarse vende (El negocio de la contracultura)**. Santillana Ediciones. México, 2005.
- Hebdige, Dick. **Subcultura**. Ediciones Paidós. Barcelona, 2004.
- Hobsbawm, Eric. **Historia del siglo XX**. Grijalbo Mondadori. Buenos Aires, 1998.
- Jiménez, Armando. **Sitios de rompe y rasga en la ciudad de México (Salones de baile, cabarets, billares, teatros)**. Editorial Océano. México, 1998.
- Klein, Naomi. **No Logo: Talking aim at the brand bullies**. Vintage House. Toronto, 2000.
- Krauze, Enrique. **La presidencia imperial (Ascenso y caída del sistema político mexicano -1940-1996)**. Tusquets Editores. México, 1997.

- Malacara Palacios, Antonio. **Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano**. Angelito Editor. México, 2001.
- Martínez Rentería, Carlos (comp.). **Cultura contra cultura**. Plaza Janés Editores. Barcelona, 2000.
- Martínez Rentería, Carlos (comp.). **Memorias del primer congreso de contracultura**. Generación. México, 2004.
- Marx, Karl. **Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858**. Tomo1. Siglo XXI Editores. México, 1971.
- Miller, Arthur. **Death of a Salesman**. Heinemann Educational Books. Inglaterra, 1968.
- Monsiváis, Carlos. **“No sin nosotros” (Los días del terremoto 1985-2005)**. Ediciones Era. México, 2005.
- Mora Bautista, Edgar Adrián. **De la marginalidad a la comercialización: el rock mexicano de los noventa**. Tesis. México, Junio 2000.
- Moreno Rivas, Yolanda. **Historia de la música popular mexicana**. CNCA/Alianza Editorial Mexicana. México, 1989.
- Morley, David y Robins, Kevin. **Spaces of identity; Global media, electronic landscapes and cultural boundaries**. Routledge, 1995.
- Negus, Keith. **Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Ediciones Paidós. Barcelona, 2005.
- Nuncio, Abraham (coord.). **La sucesión presidencial en 1988**. Editorial Grijalbo. México, 1987.
- Ordovás, Jesús. **La revolución pop**. Calamar Ediciones. Madrid, 2003.



- Pantoja, Jorge (comp.). **Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí.** Ediciones Imposible. México, 1996.
- Paredes Pacho, José Luis. **Rock mexicano: sonidos de la calle.** Pesebre. México, 1992.
- Paz, Octavio. **El laberinto de la soledad.** FCE. México, 1950.
- Poniatowska, Elena. **Nada, nadie (Las voces del temblor).** Ediciones Era. México, 2005.
- Phillips, Lisa. **Beat Culture and the New America.** Whitney Museum of American Art. Nueva York, 1995.
- Portilla, Jorge. **Fenomenología del relajó.** FCE. México, 1984.
- Puig, Luis y Talens Jenaro (editores), **Las culturas del rock.** Fundación Bancaja. España, 1999.
- Rose, Tricia. **Black Noise (Rap Music and Black Culture in Contemporary America).** Wesleyan University Press, 1994.
- Sayres, Sohnya; Stphanson, Anders; Aronowitz, Stanley y Jameson, Fredric (editores). **The 60s without Apology.** University of Minnesota Press, 1988.
- Soler, Jordi. **La cantante descalza y otros casos oscuros del rock.** Alfaguara. México, 1997.
- Schutz, Alfred. **Estudios sobre teoría social.** Amorrortu editores. Buenos Aires, 1964.
- Toner, Anki. **Hip-hop.** Celeste. Madrid, 1998.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza. **Por los territorios del rock (Identidades juveniles y rock mexicano).** Causa Joven y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1998.

- Usigli, Rodolfo. **El gesticulador y otras obras de teatro**. FCE. México, 1983.
- Varios autores. Enciclopedia **Britannica 2002 Deluxe Edition** CD-ROM.
- Varios autores. **Rockdrigo González**. Ediciones Pentagrama. México, 1999.
- Vidal, Gregorio. *Grandes empresas, economía y poder en México*. Plaza y Valdés Editores. México, 2000.
- Wicke, Peter. Rock Music. **Culture, Aesthetics and Sociology**. Cambridge University Press, 1990.
- Zolov, Eric. **Rebeldes con causa (La contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal)**. Norma Ediciones. México, 2002.
- Zolov, Eric; Pacini Hernández, Deborah y Fernández L'Hoeste, Héctor (editores). **Rockin' las Américas (The Global Politics of Rock in Latin/o America)**. University of Pittsburgh Press, 2004.
- Zona de Obras (coord.). **Diccionario del rock latino**. Sociedad de Autores y Editores (SGAE). Madrid, 2000.

#### *Discografía básica*

- Abajo, Los de. *Los de Abajo*. Luaka Bop, 1998.
- Amantes de Lola, Los. *Los Amantes de Lola*. BMG Arbola. México, 1990.
- Botellita de Jerez. *Botellita de Jerez*. Polydor. México, 1984.
- Botellita de Jerez. *La venganza del hijo del guacarrock*. Polydor. México, 1985.
- Botellita de Jerez. *Naco es chido*. Polydor. México, 1986.
- Botellita de Jerez. *Busca amor*. Polygram. México, 1990.
- Botellita de Jerez. *Forjando patria*. Culebra/BMG. México, 1994.
- Botellita de Jerez. *Superespecial desenchufado*. Culebra/BMG. México, 1996.

- Café Tacuba. *Café Tacuba*. WEA, 1992.
- Café Tacuba. *Re*. WEA, 1994.
- Caifanes. *Caifanes*. Bertelsmann de México, 1988.
- Chac Mool, *25 aniversario* (incluye toda la discografía). Universal, 2006.
- Dangerous Rhythm. *Dangerous Rhythm*. Orfeón, 1979.
- Fobia. *Fobia*. BMG Ariola. México, 1990.
- González, Rodrigo. *Hurbanistorias*. Discos Pentagrama. México, 1985.
- González, Rodrigo. *El Profeta del Nopal*. Pentagrama. México, 1986.
- Haragán y Compañía, El. *Valedores juveniles*. Discos y Cintas Denver. México, 1992.
- Lira n'Roll. *María*. Discos y Cintas Denver. México, 1993.
- López, Jaime. *La Primera Calle de la Soledad*. RCA Victor. México, 1985.
- Lupita, La. *Pa' servir a ud.* Culebra/BMG, 1992.
- Luzbel. *Metal caído del cielo*. Comrock, 1985.
- Luzbel. *Pasaporte al infierno*. Comrock, 1986.
- Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio. *Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio*. BMG Ariola. México, 1989.
- Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio. *El Circo*. BMG Ariola. México, 1989.
- Peace & Love. *Avándaro 1971*. Denver, 1990.
- Nao, La. *La Nao*. Sony, 1996.
- Real de Catorce. *Mis amigos muertos*. Discos Pueblo. México, 1989.
- Rebeldes del Rock, Los. *Rockin rebels*. Dimsa, 1960.
- Santa Sabina. *Santa Sabina*. Culebra/BMG, 1992.
- Teen Tops, Los. *Teen Tops*. Columbia, 1960.

- Tex Tex. *Un Toque Mágico*. Gas, 1989.
- Three Souls In My Mind, *15 grandes éxitos*. Mexican Records. México, 2006.
- Toussaint, Cecilia, *Arpía*. Ozono/Pentagrama. México, 1988.
- Moreno Rivas, Yolanda (coompiladora). *Historia de la música popular mexicana*. Editorial Patria, 1991.